

VEKA DUNCAN
LOS MUSEOS VS. LAS REDES SOCIALES

CARLOS VELÁZQUEZ
HABLAR DE SOBRIEDEATH

LUIGI AMARA
LA MELANCOLÍA DEL POLVO

NÚM. 343 SÁBADO 19.03.22

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

DEL HORROR CORPORAL: UNA LECTURA DE *TITANE*

NAIEF YEHYA



Escena de *Titane*, de Julia Ducournau (2021) • Fuente • ovale.com.br

¿EL DÍA MUNDIAL DE LA POESÍA? • JUAN DOMINGO ARGÜELLES
ÉMILE ZOLA: ASESINOS A GRANEL • RICARDO GUZMÁN WOLFFER
LAS VELADORAS DE BUÑUEL Y MIROSLAVA • MIGUEL ÁNGEL MORALES L.

En este ensayo, Naief Yehya profundiza su indagación en los fenómenos de la cultura y las nuevas tecnologías que han transformado a las sociedades del siglo XXI. A partir de la película que obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes 2021, despliega un análisis que comunica zonas extensas de la literatura con obras fundacionales del cine, así como algunas de sus expresiones más propositivas. El balance incluye una proyección donde hay formas inéditas de experimentar, de transgredir el mundo y la condición humana, más allá de sus fronteras conocidas.



HORROR CORPORAL

Y AMOR INCONDICIONAL

Una lectura de *Titane*

NAIEF YEHYA

@nyehya

Este texto tiene *spoilers*, pero ésta es una película imposible de *spoilear*.

La breve historia. A los siete años, Alexia (Adèle Guigue) provoca un accidente de automóvil al distraer a su padre (Bertrand Bonello) mientras maneja. Ella sufre una fractura en el cráneo, por la que tienen que implantarle una placa de titanio. Al salir del hospital la niña acaricia y besa al auto con cariño.

Una veintena de años más tarde, Alexia (Agathe Rousselle) trabaja como bailarina exótica en *shows* de autos clásicos modificados. Al salir de un evento un fanático la sigue y la besa por la fuerza. Ella responde apasionadamente, tan sólo para aprovechar la cercanía y asesinarlo insertándole en el oído una aguja metálica con la que se sujeta el cabello. Al morir el tipo vomita sobre ella, por lo que tiene que regresar a la sede del *show* a darse otro regaderazo, que es interrumpido por el poderoso Cadillac decorado con vistosas flamas sobre el que bailó antes. Alexia tiene relaciones sexuales intensas, apasionadas y sin protección con el auto, por lo que queda embarazada. A la mañana siguiente despierta adolorida, cubierta de moretones, y nos

enteramos de que por lo menos otras tres personas han muerto en condiciones semejantes a las de su acosador.

Tras un intento torpe y frustrado de tener relaciones con Justine (Garance Marillier), otra bailarina, Alexia termina matando a tres personas en una carnicería frenética, gratuita y tragicómica. Incendia la casa familiar con sus padres encerrados en su habitación y huye de la policía, que ya tiene su descripción. Se hace pasar por Adrien Legran, un chico que desapareció diez años antes. El padre del muchacho es el jefe de bomberos, Vincent (Vincent Lindon), quien la acepta sin condiciones ni pruebas de ADN, entusiasta y amoroso, convencido que su hijo ha regresado. La lleva a casa mientras el extraño embarazo biomecánico avanza vertiginosamente y le provoca cada vez más dolores, secreciones de aceite y grasa de motor por diferentes orificios, así como brutales irritaciones cutáneas.

EL SEGUNDO LARGOMETRAJE escrito y dirigido por Julia Ducournau, *Titane* (2021), es una historia delirante de transformaciones que a su vez va cambiando al pasar del horror corporal a lo

Foto ▶ Isa Yehya

DIRECTORIO

El Cultural
[Suplemento de **La Razón**]

Roberto Diego Ortega

Director

@sanquintin_plus

Julia Santibáñez

Editora

@JSantibanez00

Twitter:
@ElCulturalRazon

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial ▶ Adrian Castillo Coordinador de diseño ▶ Carlos Mora Diseño ▶ Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

fantástico, de la ciencia ficción al surrealismo, del *thriller* al humor macabro y finalmente se instala en el melodrama familiar. La cinta es sin duda una de las obras más extrañas y provocadoras que han ganado la Palma de Oro de Cannes, haciendo a su directora apenas la segunda mujer (junto con Jane Campion) en recibir ese premio. No es sólo una película brillante y atrevida sino que también es una oportuna revisión de estereotipos filmicos y prejuicios corporales para volver a preguntarnos en qué consiste ser *humanos* y cuál es el límite de la empatía y la solidaridad cuando se violan los tabús más escandalosos.

La trama nos hace pensar de inmediato en la prodigiosa y controvertida novela *Crash* (1973), de James Graham Ballard, el cine de David Lynch y la obra de David Cronenberg, el autor más importante del cine de horror corporal o biológico, quien además adaptó de manera inmejorable la novela de Ballard en 2004, en la que plantea relaciones eróticas entre el humano y el auto, llevando la seducción del metal, el plástico y la gasolina a sus últimas consecuencias, en choques que rasgan y mutilan la carne, al tiempo en que engendran híbridos de piel, vísceras y metal.

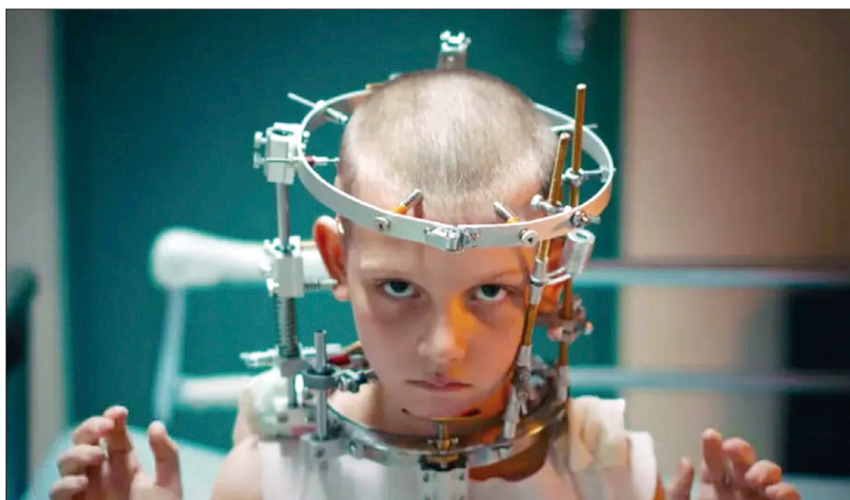
Pero vayamos en orden.

CUENTOS DE TERROR

En los relatos que nos asustan hay algo inexplicable que trata de hacernos daño. Una entidad externa, real, imaginaria o sobrenatural amenaza la integridad del cuerpo y la mente. El horror es uno de los géneros corporales definidos por Linda Williams como aquellos que además de provocar emociones pueden también causar secreciones: la adrenalina, las lágrimas del melodrama y los orgasmos de la pornografía.

Este género descende de la literatura gótica que aparece con la novela *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, y destaca por describir atrocidades corporales, torturas, mutilaciones y muertes espantosas. Las historias de miedo han poblado el cine desde sus orígenes aprovechando los efectos especiales, los trucos de la cámara y la suspensión de la incredulidad que impone ese medio. Durante más de un siglo las representaciones de lo horrible en la pantalla han cambiado al volverse más realistas y mostrar con mayor o menor destreza o estilización el daño corporal que inicialmente sólo se insinuaba. Xavier Aldana Reyes, autor del libro *Body Gothic* (2014), escribe: "El cine de horror puede ser visto como una forma de ficción corporal que filtra el modo gótico a través de un registro visceral o que pone en primer plano la visceralidad que le es intrínseca".

En su ensayo titulado *Danza macabra* (1981), Stephen King plantea que el terror es el elemento más fino en la jerarquía del miedo, que consiste en el suspenso y la anticipación; a éste le sigue el horror, que está presente en el impacto de lo espantoso; finalmente está la repulsión, que provoca asco. Para King, el horror es lo que se emplea cuando no se tienen mejores



Julia Ducournau, *Titane* (2021).

Fuente > it.wikipedia.org

“EN LOS RELATOS QUE NOS ASUSTAN ALGO INEXPLICABLE TRATA DE HACERNOS DAÑO. UNA ENTIDAD EXTERNA AMENAZA LA INTEGRIDAD DEL CUERPO Y LA MENTE... EL HORROR ES UNO DE LOS GÉNEROS CORPORALES QUE ADEMÁS DE PROVOCAR EMOCIONES TAMBIÉN PUEDEN CAUSAR SECRECIONES”.

maneras de asustar y el último nivel, explotar lo repugnante, es un intento desesperado y barato para estremecer con lo grotesco. Hoy esta visión resulta muy limitada al confrontarla con la inmensa cantidad de obras de horror corporal de gran calidad que se han vuelto icónicas y han marcado la cultura de las últimas décadas.

DESDE LOS AÑOS SESENTA aparecen cineastas que explotan la morbosidad del público al empujar sus imágenes hasta los límites de lo tolerable. No todos sus títulos se distribuyeron con traducción al español, pero entre ellos destacan Herschell Gordon Lewis (*Blood Feast*, 1963; *El mago del gore*, 1970; *The Gore Gore Girls*, 1972) y Ted V. Mikels (*The Astro Zombies*, 1969; *The Corpse Grinders*, 1970), que lanzaron el subgénero del cine *gore*, donde los excesos de sangre y las tramas minimalistas emulaban al porno en estructura y sustituían el *money shot* (la toma de la eyaculación) por el *bloodbath*, el baño de sangre.

Este cine subterráneo, marginal y fetichista estaba dirigido a un segmento muy específico del público y de hecho surge en buena medida como una alternativa sensacionalista: al no poder mostrar más sexo, debido a la censura, decidieron enseñar más cuerpos mutilados y entrañas desgarradas. No fue sino hasta los estrenos de filmes de prestigio y económicamente rentables como *Naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), *El Exorcista* (William Friedkin, 1973) y *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975), que se atrevían a mostrar violencia y horrores gráficos en exceso, que la atrocidad explícita llegó a la cultura dominante. Finalmente el *gore* se volvió un objeto de culto para su público, sus maquilladores y algunos autores de cine de arte.

El crítico australiano Philip Brophy creó el término *horror corporal* en su texto *Horrorality: The Textuality of the*

Contemporary Horror Film (1983) para referirse específicamente al enfoque de este tipo de películas en las mutaciones, deformaciones, destrucción y modificación del cuerpo que ocupan un lugar privilegiado en las historias, a veces rodeadas de un perverso sentido del humor. Ésta se volvería una de las vetas fundamentales en el cine de terror moderno. Brophy se refería entonces a imágenes como el engendro explotando en el pecho de Kane (John Hurt) en *Alien* (Ridley Scott, 1979) y la cabeza mutilada de Norris (Charles Hallahan), que escapa cuando le crecen patas de araña en *La cosa del otro mundo* (John Carpenter, 1982).

Este cine y sus metáforas visuales fueron creciendo en complejidad y volviéndose un formidable registro filmico del malestar finisecular. Después aparecieron visiones todavía más intensas y perturbadoras, como la del cuerpo convertido gradual y dolorosamente en máquina en *Tetsuo, el hombre de hierro* (Shinya Tsukamoto, 1989), la devastadora transformación de un científico en insecto en *La mosca* (Cronenberg, 1986), la fusión de cuerpos en *El ciempiés humano* (Tom Six, 2009 y 2011), la mutilación sexual de Él y la autoablación del clítoris de Ella en *Anticristo* (Lars von Trier, 2009), e incluso la asesina que habita los cuerpos de sus víctimas mediante un implante cerebral y los hace suicidarse en *Possessor* (Brandon Cronenberg, 2020).

LOS ENGENDROS DE CRONENBERG

El horror corporal evolucionó en gran medida por el trabajo de Cronenberg, en particular por cintas como *Parásitos asesinos* (1975), donde una epidemia de parásitos causa que los infectados den rienda suelta a sus deseos más perversos. En *El engendro del diablo* (1979), Nola Carveth (Samantha Eggar) es una mujer que desarrolla un sistema partenogénico (capaz de

reproducirse sin fecundación) externo y da a luz de manera espontánea a niños monstruosos —sin ombligo— que son una expresión psicósomática de su rabia. Asimismo, Cronenberg explora las fronteras entre lo humano y lo animal, como el científico convertido en *La mosca*, o bien entre lo biológico y lo tecnológico en *Videodrome* (1983) y *eXistenZ* (1999).

Aldana Reyes señala con tino que si bien el cine de Cronenberg “no moldeó por completo el aspecto del horror corporal —es la culminación y continuación de otras formas de horror violento y sangriento que se han desarrollado durante las dos décadas anteriores—. Aunque no es meramente gótico, ya que no recurre al pasado para justificar las amenazas sobrenaturales, sí representa —de acuerdo con Aldana Reyes— una “rearticulación de la corporeidad, al llevar los horrores de la encarnación y la visceralidad al mismo tiempo a un nivel superficial y estructural”. En una entrevista de 2014 para el sitio *flavorwire.com*, Cronenberg declaró que no estaba de acuerdo con que catalogaran a su cine como horror corporal ni sabía el significado del término. Precisó:

El cuerpo no es el origen del horror sino que es lo que somos. Mi enfoque es en el cuerpo, y no creo estar obsesionado con él para nada. Es el primer acto de la existencia humana, no creo en la vida después de la muerte ni en la existencia de un espíritu fuera del cuerpo, lo que trato son las cosas que le pasan al cuerpo.

Si bien el horror usualmente deriva del encuentro con lo *otro*, con lo insólito, lo aberrante y extraño, el horror corporal impacta por el reconocimiento de que ese *otro* está en uno mismo. De tal manera que a menudo son historias contadas desde el punto de vista del monstruo. Estas narrativas pueden emplear convenciones de otras variantes o géneros como la ciencia ficción, la comedia o el *thriller*.

El horror corporal comienza sin duda en esa obra portentosa y seminal de la literatura gótica, fantástica y de ciencia ficción que es *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818). En ella, el ser creado a partir de pedazos de cadáveres adquiere conciencia para descubrir que es un monstruo, rechazado por su creador y por la humanidad, sin esperanza de redención alguna. La vulnerabilidad de la carne es fundamental en el gótico, que a sus elementos espectrales y psicológicos añade el aspecto somático.

Lo que diferencia este subgénero es una ansiedad relacionada con la mutación corporal, la inestabilidad orgánica y el conflicto entre mente y cuerpo. No sólo se trata de la amenaza de ser descuartizado, mutilado o devorado, sino de ser invadido por una fuerza incontenible que viene desde adentro y que despoja al individuo del control sobre su persona, enajenándolo de sus reacciones físicas. Por lo tanto, hay mucho de horror corporal en las historias de vampiros, de posesiones demoniacas y de zombis,

“EL CUERPO ESTÁ CONDICIONADO POR DISCURSOS SOCIALES, EN CONSECUENCIA LAS AMENAZAS GENÉTICAS, VIRALES, AMBIENTALES PUEDEN SER INTERPRETADAS COMO REACCIONES A NUESTROS MIEDOS”.

pero lo que caracteriza este subgénero es la presentación sin censura del cuerpo que se convierte en un monstruo. Es como si se tratara de narrar un viaje intercorporal, de un estado a otro, un rito de paso, celular u orgánico que desarticula lo familiar para alcanzar un nuevo orden. El cuerpo siempre está condicionado por discursos sociales y tabús, en consecuencia las amenazas genéticas, virales, bestiales, extraterrestres, ambientales o de cualquier tipo pueden ser interpretadas como reacciones a nuestros miedos, vulnerabilidades y prejuicios. Un pavor muy oportuno para el tiempo de Covid-19 que vivimos: el de la plaga, la epidemia que transforma no sólo a los individuos, sino a grupos humanos y sociedades enteras, dejando muerte, desolación y divisiones ideológicas y morales entre los sobrevivientes.

EL MILAGRO Y LA NUEVA CARNE

Al salir del hospital los doctores les advierten a los padres de Alexia que estén pendientes de cualquier irregularidad neurológica en la niña. Si bien no se establece si la personalidad de Alexia cambió a raíz del accidente, en la secuencia inicial se insinúa que no fue así. No obstante, el metal en su cabeza, que da título al filme, parece sintonizarla con la máquina y transformarla en un ser sin emociones ni vergüenza ni moral. Durante su convalecencia debe usar una complicada estructura metálica para sujetarle la cabeza, un andamiaje que la convierte en un inquietante ciborg y le da una apariencia de estampa religiosa, como si llevara una aureola y una corona de espinas al mismo tiempo. Pero esta especie de halo, lejos de identificar su santidad, la señala como un ser diferente, un ángel caído, la protagonista de una historia casi mística, como las santas dolorosamente torturadas que han inspirado la pornografía sadomasoquista desde hace un milenio. Alexia pasará de ser una figura amenazante y perturbadora a volverse una

ruina piadosa y lastimera, una víctima de su deseo y rabia, que será madre de un ser híbrido sin precedente, un milagro tecnológico que recuerda a la hija de Rachel y Deckard en *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), así como a la *nueva carne* a la que se refería Cronenberg en *Videodrome*.

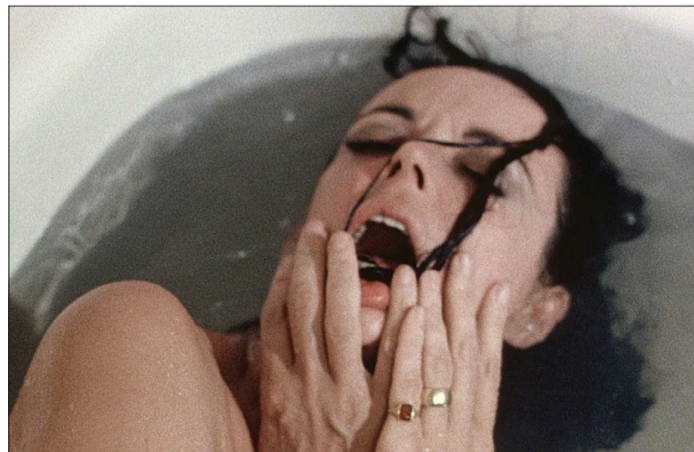
Cuando reencontramos a Alexia a los treinta y pocos años bailando, contoneándose y desliziándose sobre carrocerías para entretener y excitar al público, su espectáculo es un acto erótico *sui generis*, menos convencional que sus compañeras ya que aparte de rasurarse la mitad de la cabeza para exhibir la cicatriz de su placa de titanio sobre la oreja derecha, parece bailar para el auto y no los espectadores. Sin embargo, sus fans la acosan pidiéndole autógrafos, fotos y atención. La estridente y supersaturada cinematografía de Ruben Impens muestra a Alexia mirando a la cámara, invirtiendo la perspectiva y “reclamando la narrativa al mirarnos en vez de que nosotros la miremos”, como explica Ducourneau. Alexia exhibe su cuerpo y se expone al acoso de sus fans, pero es ahí donde lleva a cabo y justifica su carcería. Esas imágenes del glamur sexualizado son un simple preámbulo a la normalidad y la vulnerabilidad de los cuerpos en el resto de la película.

La cineasta usa este contraste para acentuar la banalidad, el dolor y las imperfecciones de sus personajes. De esa forma crea un vínculo con el espectador y sus propias angustias e inseguridades corporales. Alexia, quien lleva un tatuaje bukowskiano en el centro del pecho (“El amor es un perro del infierno”), es una asesina serial, maquinal e impenetrable en su comportamiento, así que la directora nos obliga a compartir no sus afectos o vida interior, que es inexpugnable, sino sus transformaciones corporales. Alexia evoca a la María-robot de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), que seduce a la burguesía con su danza erótica. El baile juega un papel importante en su imaginario ya que también es bailando como Vincent logra que Alexia baje la guardia y gana su confianza.

Al huir de la policía, Alexia se deshace de su cuerpo supersexualizado como si fuera un vestido viejo, pero le es imposible esconderse de lo que crece en su interior. Su transformación en el joven Adrien consiste en romperse la nariz en un baño público, rasurarse las cejas y la cabeza, ocultar sus senos y vientre embarazado comprimiéndolos. El disfraz funciona porque Vincent está tan desesperado por recuperar a su hijo que ignora deliberadamente las obvias señales y las incongruencias de la usurpadora de identidad.

AL TRANSFORMARSE en Adrien su personalidad comienza a cambiar, deja de ser una depredadora y trata de aprender el oficio de rescatista y bombero. Así como ella ponía en escena su sexualidad al bailar, los bomberos no cesan de proyectar su masculinidad.

En ambos casos la interpretación está cargada de ambigüedades. Alexia se integra y pasa del



David Cronenberg, *Parásitos asesinos* (1975).

Fuente > twitter.com



Agnieszka Smoczynska, *The Lure* (2015).

mundo misógino de los *shows* de autos a la intensidad hormonal, homofóbica y homoerótica de la estación de bomberos. Como si se sintiera a gusto en entornos de alta testosterona. Los esfuerzos cada vez más intensos e inútiles por ocultar su embarazo se vuelven tortuosos, especialmente cuando comienza a lactar aceite.

Alexia no era especialmente comunicativa, pero en su papel de Adrien se niega a hablar, en parte para ocultar su voz femenina pero también como penitencia, con lo que su refugio parece una reclusión monacal. La carne mortificada, la "agonía anatómica", como escribió Richard Brody, encuentra un alivio en el silencio. Sin embargo, el cuerpo no está dispuesto a ser acallado y se rebela entre salpullidos, supuraciones, secreciones de una grasa negra, moretones y rasgaduras que dejan ver el metal cromado que crece en su interior, amenazando con despedazarla, como si fuera un simple cascarón de carne. Sus intentos de huir de la casa de Vincent fracasan, así como sus deseos de asesinarlo o de aprovecharse de su debilidad. La hostilidad que tenía contra su padre adoptivo se vuelve una aceptación de la complejidad emocional de la nueva figura paterna que, a su vez, también lucha contra su cuerpo, ejercitándose con fervor e inyectándose esteroides para fortalecerse y detener el proceso de envejecimiento.

Ducournau ha explicado que la cicatriz en forma de espiral en la cabeza es una referencia al célebre peinado de moño de Madeleine en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Alexis lleva, además de ese moño-cicatriz, otro moño que se hace en el pelo donde oculta su arma mortal, la aguja metálica para el cabello, que después de usar para penetrar a sus víctimas limpia como si fuera el medidor de aceite de un auto. *Titane*, como *Vértigo*, cuenta la transformación de una mujer en otra persona. En la cinta de Hitchcock, Scottie (James Stewart) trata de convertir a Judy en Madeleine (ambas interpretadas por Kim Novak); en la de Ducournau estamos frente a una fábula transexual y transhumana en la que Vincent trata de cambiar a Alexia para volverla Adrien.

EL MONSTRUO FEMENINO

Al desarrollarse, el cuerpo infantil se convierte súbitamente en un extraño:

aparecen las características sexuales secundarias, las chicas desarrollan senos, el cuerpo emite olores insospechados, surgen erupciones epidérmicas de acné, vello púbico, nuevos dolores y secreciones. La adolescencia es el tiempo de la monstruosidad, de los cambios vertiginosos, los deseos incontrolables, a veces vergonzosos, y de la necesidad de someterse a los estándares de belleza y apariencia. Por tanto, los jóvenes y especialmente las mujeres cis y trans deben pelear una batalla sin fin contra el propio cuerpo, modificándolo, conteniéndolo de numerosas formas: depilación, dietas, ejercicio, cosméticos y el sometimiento a regímenes de estética física.

Una generación de directoras, incluyendo a Ducournau, emplea la incomodidad y angustia que produce el horror corporal para hablar de la condición femenina y de la familia. En sus películas muestran lo inexplicable, la violencia y lo sobrenatural para referirse a las funciones corporales, desde la menstruación hasta el orgasmo, la transición a la pubertad, el embarazo (deseado y no), la lactancia y el parto, así como la diversidad del deseo sexual, el amor, el placer, el fetichismo, el acoso, la violación y la cosificación.

Exploran también la experiencia de los cuerpos femeninos presionados por exigencias imposibles de peso, forma, curvas y rituales de belleza que deben cumplir y que a la vez son motivo de ridiculización social. Estas y otras obsesiones y transiciones se reflejan en el cine de las herederas de Mary Shelley, directoras como Mary Haron (*Psicópata americano*, 2000), Ana Lily Amirpour (*Una chica vuelve a casa sola de noche*, 2014), Karyn Kusama (*El cuerpo de Jennifer*, 2009 y *La invitación*, 2015), Agnieszka Smoczynska, *The Lure*, (2015) y Coralie Fargeat (*Venganza*, 2017).

De acuerdo con la escritora trans Nadine Smith, el horror corporal es un

.....
 "LA PELÍCULA CUENTA LA TRANSFORMACIÓN DE UNA MUJER EN OTRA PERSONA... ESTAMOS FRENTE A UNA FÁBULA TRANSHUMANA EN LA QUE VINCENT TRATA DE CAMBIAR A ALEXIA PARA VOLVERLA ADRIEN".

reflejo de la disforia de género, una metáfora para confrontar el fenómeno de un cuerpo que en el torbellino de la adolescencia se vuelve ajeno. La experiencia sensorial y la apariencia se van distanciando de las ideas que uno tiene de su identidad. Smith compara este subgénero filmico con la aparición incontrolable de los cambios fisiológicos de su propio género biológico, que contradecían las certezas de su sexualidad. Los rasgos masculinos maduraban desmoronando su identidad femenina y con ello se hundía en la confusión y depresión.

EN LAS PELÍCULAS de Julia Ducournau, la monstruosidad femenina refleja el tradicional prejuicio y rechazo a la corporalidad de la mujer que siempre va entrelazado con el deseo y la fascinación, pero que también es fuente de poder, de dominio sobre su propia vida y desafío al orden establecido. Así da la vuelta a la estigmatización y la degradación para construir personajes que "amplifican y no disminuyen o suavizan esa idea para reclamar su poder y narrativa", según escribe Melanie Rapoport.

En su debut en largometraje, *Voraz* (2016), Ducournau cuenta la historia de Justine (Garance Marillier), quien es vegetariana de toda la vida y cuando entra a la universidad a estudiar veterinaria como sus padres y su hermana Alexia (Ella Rumpf), le aplican una novatada que consiste en obligar a los estudiantes de nuevo ingreso a comer riñones de conejo crudos. Eso despierta en Alexia un apetito primigenio que tan sólo puede satisfacer comiendo carne y un día descubre su pasión por la carne humana. Hay una continuidad estilística y temática entre ambos filmes que se percibe en la mezcla de perspectivas y en la tensión entre tabús y despertares sexuales. No sólo los personajes principales se llaman igual en las dos cintas, sino que también ambas inician con un accidente automovilístico provocado por una persona.

Ducournau humaniza al monstruo enfatizando su dolor, su condición transgresora, su desconcierto y su fragilidad ante las instituciones, pero —muy significativamente— también el amor de que es objeto. Sólo así puede convertir a Alexia en un ser por el que podemos sentir algo e identificarnos con ella. Al verla desnuda, embarazada y cubierta de heridas, Vincent le dice: "No me importa lo que seas. Siempre serás mi hijo". Le da lo mismo que no sea hombre, que no tenga sus genes y que esté a punto de parir a un híbrido biometálico. Ése es el amor sin condiciones.

La cineasta construye su filme con una honestidad brutal, sin filtros ni pudor a partir de un inicio caótico, incandescente, cruel y sórdido, para luego avanzar hacia un final humano y sensible, de completa aceptación de lo incomprensible. De manera paradójica, lo último que le interesa es escandalizar o volverse sinónimo de cine extremo: lo suyo es explorar en los tabús más extremos nuestra posibilidad de descubrirnos del lado de lo monstruoso. ■

El próximo lunes 21 tendrá lugar una conmemoración de cuño reciente —poco más de dos décadas—, tema de este repaso que incluye la suspicacia y la ironía, sin descartar el sarcasmo. La sobrepoblación ancestral de poetas en todo lugar y tiempo es convocada, en nombre de ideales que pueden motivar efusiones líricas. Pero también propician intereses al margen de este género, en cuyo nombre algunos han lucrado con las aspiraciones de autores incipientes.

¿EL DÍA MUNDIAL DE LA POESÍA?

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

La poesía está asociada, tradicionalmente, a la belleza y al sentimiento, y por ello suele bordear el abismo de la cursilería. Esto es a tal grado un lugar común que, en su *Diccionario de tópicos* (o *Diccionario de prejuicios*), Gustave Flaubert incluye las necias imágenes que tiene la sociedad sobre la poesía y el poeta: la "poesía" es considerada del siguiente modo: "completamente inútil: pasada de moda", y, en cuanto al "poeta", éste resulta "sinónimo noble de lelo; está en las nubes".¹

Estos prejuicios son propios no únicamente de los analfabetos poéticos cuyas creencias se expresan, como afirma Consuelo Berges, "sin pasar por la censura de la inteligencia", sino también de cierto tipo de poetas que han moldeado horriblos estereotipos de amaneramiento y afectación.

Es políticamente incorrecto admitirlo, pero todo estereotipo tiene su origen en la realidad más que en la imaginación. Hay poetas geniales y deslumbrantes, pero también los hay, y en mayor medida, insostenibles, cargosos, ridículos. Muchos seres antipoéticos que, sin embargo, se consideran poetas, jamás han llegado a sospechar lo que Jacques Maritain explicó a mediados del siglo XX:

Lo que ha acontecido a la poesía, desde Baudelaire, tiene una importancia histórica en el dominio del arte, igual a la de las grandes épocas de revolución y de renovación de la física y de la astronomía en el dominio de la ciencia.²

Los estereotipos del poeta lelo y de la poesía como inutilidad han sido reforzados además por recitadores y recitadoras: esos gesticuladores engolados, ojos en blanco y muecas que, cuando entran en trance, se tiran al piso para revolcarse, retorcerse y alcanzar el desenlace histriónico con un poco de espuma en la boca. Luego se levantan, se componen el pelo, la corbata o el vestido y, acto seguido, se inclinan ceremoniosamente ante el emocionado auditorio para recibir el aguacero de aplausos que causa,

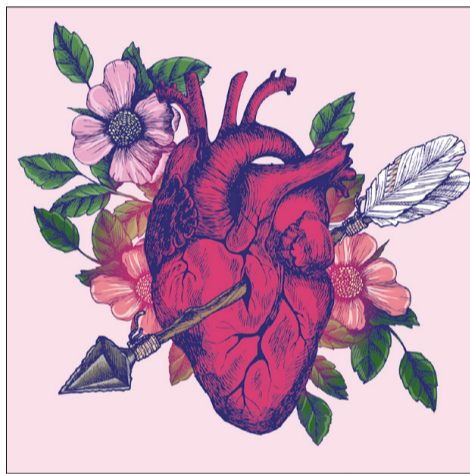


Ilustración > shutterstock.com

a veces, que a tales prodigios de ridiculez se les empañen los ojos o que de plano moqueen.

HAY QUE SER PRECISOS: la gran poesía nunca es cursi. El genio poético se prohíbe tamaña bajeza, incluso en Bécquer. Lo cursi no es otra cosa que el fracaso estrepitoso de lo sublime, y Dios sabe que se ha llorado más y se han alterado más intensamente los nervios con la cursilería (en cualquier expresión artística) que con el arte más elevado y complejo.

En el retrato implacable que Ricardo Garibay hace de Agustín Lara refiere:

Su pecado era —fue macizamente durante setenta años— la cursilería. No he conocido a nadie que asumiera con tanto orgullo y robustez la baratura de la vida como excelencia. Se embriagaba recitando las letras de sus canciones, y golpeaba de pronto el teclado: "¡Esto es poesía, chingao, y que no me vengan a mamar!".³

El sobrenombre de Lara lo decía todo: *El Músico Poeta*. ¡Y hay que ver cuánta gente cree que esos desahogos chabacanos son poesía! —aunque también hay que admitir que Lara es, por momentos, menos cursi que Amado Nervo.

Por ser la poesía una liberación de lo íntimo, resulta, entre todos, el género que más se cultiva. Adjetivados,

o apodados, en todas partes, hay más poetas que policías. Cualquiera escribe renglones truncos que llama versos, y también brevedades que denomina *prosa poética*. Pero, contra lo que pudiera pensarse, y pese a la abundancia de poetas, la mayoría del público lector dice con entera sinceridad, sin avergonzarse, que no lee poesía porque "no la entiende", como si entiende en cambio especialmente las novelas, incluidas aquellas que están escritas en esa lengua franca llamada galimatías y pertenecientes al género aburrido. Para el caso, Eduardo Lizalde tiene un epigrama devastador ("Prosa y poesía"):

La prosa es bella
—dicen los lectores—.
La poesía es tediosa:
no hay en ella argumento,
ni sexo, ni aventura,
ni paisajes,
ni drama, ni humorismo,
ni cuadros de la época.
Eso quiere decir que los lectores
tampoco entienden la prosa.⁴

Dicho y comprendido lo anterior, no asombra en absoluto que el denominado Día Mundial de la Poesía, proclamado por la Unesco en su trigésima reunión en París, 1999, para celebrarse anualmente el 21 de marzo, pase con más pena que gloria y con más discursos políticos que poesía. Ni siquiera los poetas, en sus países, se acuerdan de que, en el equinoccio primaveral (otro lugar común para la *poesía*) se celebra el día mundial de su oficio que, por lo demás, se proclamó luego de una gestión bastante graciosa.

ÉSTE ES EL CUENTO resumido: En el último año en que fue director general de la Unesco el español Federico Mayor Zaragoza (lo fue de 1987 a 1999) que, por coincidencia, jera poeta!, lanzó la proclama del Día Mundial de la Poesía, luego de que, durante un par de años, el editor Antonio Pastor Bustamante le insistiera en ello: una efeméride, informa el diario español *El Independiente*, "en la que tuvo mucho que ver la iniciativa Aldea Poética, promovida

por la poetisa española Gloria Fuertes y el editor Pastor Bustamante".⁵

El Día Mundial de la Poesía se celebró por vez primera el 21 de marzo de 2000 y, como hemos dicho, tres personas fueron sus artífices: la poeta y activista popular Gloria Fuertes (1917-1998), el funcionario, político y poeta español Federico Mayor Zaragoza (1934) y el editor Antonio Pastor Bustamante (1963), fundador y propietario, desde 1995, de la Editorial Opera Prima, animador (unos dicen que bogotano, y otros, que madrileño nacido en el barrio de Carabanchel) de la empresa que, en Instagram, se anuncia de la siguiente manera: "Somos la editorial de las operas primas. Publicamos libros de autores independientes para lectores inquietos, refrescando el panorama editorial".

El documento oficial de la *Proclamación del 21 de marzo como Día Mundial de la Poesía*, en las consideraciones introductorias, afirma:

Existe desde hace veinte años un verdadero movimiento en pro de la poesía, habiéndose multiplicado las actividades poéticas en los distintos Estados Miembros, aumentando con ello el número de poetas; además, el poeta, en su condición de persona asume nuevas funciones, ya que, los recitales poéticos, con la lectura de poemas por los propios poetas son cada vez más apreciados por público [sic]; existe todavía una tendencia en los medios de comunicación social y el público en general a negarse a no valorar [sic] el papel del poeta. Sería útil actuar para librarse de esta imagen trasnochada y conseguir que a la poesía se le reconozca el "derecho de ciudadanía" en la sociedad.

La mala redacción y las contradicciones son evidentes. Pero hay todavía algo más. Leemos:

En estos momentos en que la poesía se halla en plena expansión, este Día podría servir de marco a las acciones y los esfuerzos que se efectúan en distintos planos para sostener la poesía, y más concretamente al fomento de los esfuerzos de los pequeños editores que tratan de entrar en el mercado del libro publicando cada vez más obras de poetas jóvenes.

¡Cuánta nobleza!, tendríamos que exclamar. Pero resultó que el noble mensaje traía giba y jiribilla. La Editorial Opera Prima, fundada en 1995, en Madrid, "fue pionera —dice la Wikipedia— en la edición de autor en España". En otras palabras, fue pionera en cobrarle a los autores por la publicación de sus libros. En la nómina de la editorial no vemos siquiera una pléyade de poetas medianos que se hayan iniciado en esa empresa, aunque en el sitio web de Opera Prima leamos: "Nos avalan más de dos mil autores satisfechos y felices". (La vanidad suele dar sin duda satisfacción y felicidad).



Ilustración > Bingo Naranjo / pixabay.com

“HAY AUTORES CON LIBROS INAUGURALES ESTUPENDOS, QUE PONEN LA PRIMERA PIEDRA DE UNA OBRA POÉTICA QUE TRASCENDERÁ... EN GENERAL, ESTOS AUTORES NO TUVIERON QUE PAGAR POR PUBLICAR”.

BAJO LA CONSIGNA de que “todos somos autores”, Opera Prima lleva a cabo la “edición personal”, de cuyos procedimientos nos ilustra un foro virtual. Encuentro que en 2008 “Jupklass” pregunta a la comunidad del foro su opinión sobre dicha empresa. Refiere que envió un manuscrito y le respondieron que les había gustado y que podrían publicarlo, pero en un “esquema de copublicación”. Hace catorce años eso le costaría al autor 1,900 euros por 150 ejemplares, por lo que, sincerándose, el aspirante a poeta admite que eso le huele muy raro y más aún porque sólo han tardado una semana en contestarle “y como que enseguida hablan de dinero... de ahí mi duda”.

“Tiarus” le responde:

Te has pasado un tiempo incalculable escribiendo, y eso no se paga. Me explico: ¿Te has (o no) peleado con la parienta, hijos o amigos, por escribir cuando ellos querían salir o cualquier otra cosa, y tú has tenido o querido seguir escribiendo [sic]. ¿Ahora, encima, te piden, 1,900 euros? ¿Para qué? El escritor sólo tiene que dedicarse a escribir, el editor a editar y el librero a vender.

“Carlosmaza” es más cáustico:

¿1,900 euros por 150 ejemplares? Vamos, es una broma que te ha gastado un amigo haciéndose pasar por editorial. ¿Y tardan una semana en hacerte la propuesta? Ni se lo han leído. Desde luego, cómo juegan con las ilusiones de la gente.

“Jupklass” agradece los consejos y reconoce que todos en el foro advierten el exclusivo objetivo venal de Opera Prima. “Pero como sabéis uno tiene sus ilusiones”, admite derrotado; ante lo cual “Carlosaribau” cierra el intercambio del foro y lo consuela del mejor

modo: “Ánimo ‘Jupklass’. No dejes que te roben tus ilusiones. A por otra cosa. La coedición no está hecha para los escritores ni por los escritores”.

AL AMPARO DE LA NOBLEZA de las letras (y, especialmente, de la poesía), puede parecer muy democrático eso de que “todos somos autores” (aunque no todos seamos William Blake), pero lo cierto es que esta generalización tiene tan sólo el propósito de cumplir la vanidad de que la gente no muera inédita (aunque lo que se publique sea *impublishable*), en tanto pueda pagar el costo de la edición de unas pocas decenas de su primer y quizá único libro, que pasará con más pena que gloria y que no deja de ser una tomadura de pelo no sólo para el autor, sino también, y sobre todo, para la poesía.

A la divisa de Opera Prima le falta un pequeño añadido para dejar de ser un lema publicitario y convertirse en un certero aforismo: “Con dinero, todos somos autores”. Hasta publicar libros de mediana calidad conlleva un trabajo de lectura y de criterio: un juicio, así sea no muy exigente, que encuentre alguna mínima virtud poética en el manuscrito o mecanuscrito que se lee y valora. De otro modo, en efecto, “con dinero, todos somos autores”: algo así como jugar *sí o sí* en el equipo porque el balón es tuyo.

Hay autores con libros inaugurales estupendos, con los que ponen la primera piedra de una obra poética que trascenderá, tal vez, su país y su idioma. Pero, en general, estos autores no tuvieron que pagar por publicar. El sistema fue inverso: se les aceptó su libro, después de un dictamen favorable, en una casa editorial que, si al menos no les paga, tampoco les cobra. La Editorial Opera Prima reacciona contra lo que llama “un mercado cristalizado, rígido y monopolizado” y asegura que la “edición personal”, conocida también como “copublicación”, es una forma de ¡“oxigenar el acto de edición”!

Sería intolerante negar el derecho de las personas a publicar lo que les venga en gana, y más si pagan por ello. Pero ¿cuántas veces el amor no es correspondido? Gabriel Zaid escribió, a propósito de Jesús Arellano, que su poemario *Palabra de hombre* es un libro cruel, pues “no es bonito ver tanto amor a la poesía tan mal correspondido”.⁶ Que el Día Mundial de la Poesía se haya proclamado con argumentos y por motivos tan pedestres explica bien por qué les importa a tan pocas personas... y a tan escasos poetas. ■

NOTAS

¹ Gustave Flaubert, *Tres cuentos / Diccionario de tópicos*, prólogo y traducción de Consuelo Berges, Seix Barral, Barcelona, 1973, p. 176.

² Jacques y Raïssa Maritain, *Situación de la poesía*, traducción de Octavio N. Derisi y Guillermo P. Blanco, Ediciones Desclée, Buenos Aires, 1946, p. 109.

³ Ricardo Garibay, *De vida en vida*, Océano, México, 1999, pp. 13-14.

⁴ Eduardo Lizalde, *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 207-208.

⁵ “Los 20 años del Día Mundial de la Poesía”, *El Independiente*, Madrid, 20 de marzo, 2019.

⁶ Gabriel Zaid, *Leer poesía*, Océano, México, 1999, p. 146.

La predilección actual por las vidas personales de los asesinos y el recuento pormenorizado de los pasajes más truculentos de sus crímenes no es fruto de las docuseries. En su novela *La bestia humana*, Émile Zola retrató en 1890 a un hombre misógino, gobernado por sus instintos, a quien la herencia familiar tanto como la sociedad empujan a comportarse de forma salvaje. Ricardo Guzmán Wolfffer invita a la lectura de esta novela que, a sus más de ciento treinta años, resulta no sólo vigente sino visionaria.

ÉMILE ZOLA:

ASESINOS A GRANDEL

RICARDO GUZMÁN WOLFFER

Adelantado a su época, Émile Zola (1840-1902) publica la novela *La bestia humana* en 1890: en ella muestra a un peculiar asesino serial que se hace amante de una homicida, cuyo esposo —otro delincuente— es llevado a juicio por un crimen que no cometió y que en realidad fue culpa del citado amante. A éste lo desea otra forajida quien, tras matar a decenas de personas al provocar el choque de un tren, se suicida. La descarriladora de trenes es a su vez hija de otra víctima, envenenada por su cónyuge. Encima, el amante es asesinado por su compañero de trabajo, quien deja de ser su amigo por culpa de una buscadora de amores fáciles.

Aunque pareciera que *la bestia humana* de la que habla el título es el amante, en realidad podría ser cualquiera de los personajes, pues cada uno cree tener razones para matar. Lo más memorable de la novela no es el encuentro de matones ni cómo la sed de sangre se mezcla con el deseo sexual irrefrenable, sino cómo se termina de armar un cubo Rubik hasta la última página de la novela. Otro rasgo extraordinario es que todo ocurre a bordo de trenes que terminan por ser personajes, visto que la vida de casi todos los homicidas gira alrededor de los ferrocarriles, sus vías, sus horarios y la compañía para la que trabajan. En esa empresa se decide la vida de los empleados al resolver si irán a juicio y si serán condenados, todo con tal de esconder los abusos infantiles perpetrados por el primer asesinado, un alto funcionario de la organización.

LA NOVELA INICIA cuando el esposo comprende que su cónyuge ha sido víctima sexual del directivo de la empresa ferroviaria: con esto inicia el camino colectivo hacia la sangre. Los esposos apuñalan al depredador sexual y por un azar —que parece parte de un plan divino para que los matarifes interactúen—, el apuñalamiento es atestiguado por el futuro amante, cuya constante compulsión de muerte lo convierte en uno de los más logrados homicidas literarios de todos



Fuente > es.wikipedia.org

Édouard Manet, *Retrato de Émile Zola*, óleo sobre tela, detalle, 1868.

los tiempos, a pesar de que la obra se publicó hace 132 años. Su sed de sangre y sexo, que brota cada vez que tiene al alcance a una mujer, es descrita con una perfección envidiable y logra en el lector no sólo el espanto de sentirse en la interioridad de un asesino, sino también la sorpresa de establecer hasta qué grado una persona puede ser manejada por deseos irrefrenables. Un momento cumbre de la trama es cuando el feminicida —que imagina la piel blanca de las víctimas como un lienzo para pintar con sangre, estilo Pollock—, comprende que su amor por la esposa implica no incluirla en su lista de candidatas a ser apuñaladas. Cuando sale de la alcoba con un cuchillo en la mano y comienza a seguir mujeres por la calle evidencia la destreza del autor francés en la comprensión de la psique humana.

ZOLA CONFRONTA a estos depredadores con la ciencia humana representada por los ferrocarriles, que en su momento eran muestra de la más avanzada tecnología, la cual permitía a los soldados marchar a la guerra o a los amantes huir a París cada viernes. Resulta sintomático que el amante feminicida visualice la locomotora

“AUNQUE PARECIERA QUE LA **BESTIA HUMANA DEL TÍTULO ES EL AMANTE**, PODRÍA SER CUALQUIER PERSONAJE, PUES CADA UNO CREE TENER RAZONES PARA MATAR”.

como un objeto de amor al que debe dedicar más tiempo del que durante su vida ha destinado a las mujeres, salvo para matarlas.

Los directivos ferroviarios no se quedan atrás. Las componendas en la investigación para el juicio derivan también en una peculiar forma de crimen, porque no sólo acaban con la vida de inocentes, sino que trastocan el pacto social. Así demuestran que es tan criminal —o más— quien protege a un pederasta violador que quien clava el cuchillo en el cuello de una persona. Y si fuera por lealtad al empresario abusador quizás se entendería, aunque no se justificaría, pero lo hacen por razones políticas y financieras. Peor aún: esconden pruebas que demostrarían la inocencia de un exconvicto que es procesado con el esposo.

Además, el público que abarrotaba el juzgado en cada audiencia también disfruta del extraño gusto por la muerte. La masa mira entretenida a los inculpados: la sentencia a trabajos forzados de por vida no parece suficiente para el populacho morbosos.

MIENTRAS LA CINEMATOGRAFÍA y las series de televisión se pueblan de asesinatos seriales y de homicidios donde en muchas ocasiones el propio condenado resulta héroe de la trama (Dexter en la televisión y Hannibal Lecter en el cine), Zola anticipa la descripción logradísima de la urgencia de sangre a través de la enfermiza necesidad de poseer a la persona amada, incluso destrozándola. Conviven los verdugos con métodos tan dispares como estrangular, acuchillar, arrojar a la víctima a las vías del tren, descarrilar éste para que mueran los pasajeros (un *daño colateral*, dirían décadas después) o matar lentamente con sal y medicinas envenenadas.

Se trata de una novela adelantada a su época. Bajo la bandera literaria del naturalismo, Zola logra en ella una de las cumbres en el ahora conocido género de los asesinatos seriales, a partir de la interacción un grupo de personas incapaces de controlar sus ansias homicidas: es lo habitual, diría el escritor francés. ■

En 1942, a fin de adelantarse a la posibilidad de ataques nazis, los habitantes del entonces Distrito Federal realizaron simulacros antiaéreos y apagones. Al mismo tiempo, una emprendedora norteña triunfaba en su negocio de café con piquete, en la actual avenida Izazaga: vendía copas flameadas con alcohol del 96, que servía encendidas y llamaba veladoras. Miguel Ángel Morales L. tiende un hilo de este rincón de aquella ciudad a Ensayo de un crimen, cinta de Luis Buñuel protagonizada por la checoslovaca Miroslava Stern.

LAS OTRAS VELADORAS DE BUÑUEL Y MIROSLAVA

MIGUEL ÁNGEL MORALES L.

@MORAL3X

Ante la posibilidad de un sorpresivo ataque de aviones nazis, durante septiembre de 1942 se realizaron simulacros antiaéreos y apagones eléctricos en la Ciudad de México. Esperón y Cortázar evocaron esas noches con su canción cuasi-incestuosa "El apagón", éxito de *Toña La Negra* —y que interpretó Gloria Marín en la película *Qué hombre tan simpático* (Fernando Soler, 1942). Durante esos días, y hasta el regreso de la normalidad, una norteña conocida como *Santa* dejó de vender café con piquete para flamear las copas de alcohol, en su tugurio de la calle San Miguel (hoy, Izazaga), casi esquina San Juan de Letrán (hoy, Eje Central). El local estaba unos pasos al poniente de la zona de tolerancia, cerca del cine Vizcaínas, sitio de encuentros gay.

El periodista y epigramista queretano Luis Vega y Monroy anotó que vendían a veinte centavos las llamadas *veladoras*: de chocolate, vainilla, nuez y frutas, y a veinticinco las "especiales de durazno". Lo característico era servir la *veladora* encendida. Además de ron habanero, se le adicionaba "un poco de alcohol puro de 96 grados, se prendía, y así llegaba a las mesa para regalo de quienes, con tres o cuatro 'veladoras' quedaban más 'prendidos' aún". (Luis Vega y Monroy, *Crónicas nostálgicas*, Jus, México, 1979).

Según el noctámbulo e historiador Pedro Granados, en su libro *Carpas de México* (Editorial Universo, México, 1984), eran asiduos al abrevadero Agustín Lara y María Félix (durante su matrimonio), Ruth ("la madrota de más postín", siempre con su séquito de guaruras), la lenona y compositora Graciela Olmos *La Bandida*, el compositor y guitarrista Claudio Estrada, Ernesto P. Uruchurtu (futuro *Regente de hierro* de la ciudad, de 1952 a 1966), y una variedad de políticos, artistas, militares, maleantes, mujeres famosas, cancioneros, caricaturistas, pedigrüños, toreros, periodistas, "uno que otro jotón" y pupilas de casas de citas.

El propio Granados recuerda que en el lugar había un libro que los asistentes debían firmar a su llegada. En ese volumen debieron estampar sus

nombres el cineasta Luis Buñuel, la hermosa Miroslava Stern, Ernesto Alonso, Rita Macedo, Raquel Rojas, el camarógrafo Agustín Jiménez, el escenógrafo Jesús Bracho, el sonidista Rodolfo Benítez y otros técnicos que participaron en una secuencia de *Ensayo de un crimen* (1955), que al parecer filmaron en el galerón de San Miguel.

ARCHIBALDO Y LAVINIA

La cinta está basada en la novela *Ensayo de un crimen* (1944), del dramaturgo y diplomático Rodolfo Usigli. Con su escalpelo, Buñuel destazó la historia: para empezar, eliminó la detención en Lecumberri del pintor Manuel Rodríguez Lozano en 1941, que dio origen a la obra. Borró el crimen del conde Schwartzemberg. Transformó a la anciana *Chinta* Aznar, asesinada en 1932, en la apetitosa e infiel treintañera Patricia Terrazas (Rita Macedo). Cambió el nombre del protagonista Roberto de la Cruz por el de Archibaldo (Ernesto Alonso). Luego del estreno, Rodolfo Usigli consideró que emprendería una demanda legal por las "mutilaciones" de su novela contra la Alianza Cinematográfica, Luis Buñuel y Ernesto Alonso, aunque no prosperó.

Al iniciar la escena aparecen algunas bebidas que flamean sobre la barra. También son visibles las *veladoras*

que arden bajo la imagen de la Virgen de Guadalupe. Las paredes son antiguas (supuestamente conventuales), las mesas y sillas, rústicas. Como adorno hay un farol.

Del lado derecho se ve una puerta por donde entra Archibaldo. Una mesera le pide registrarse en el libro de visitas. Al desocuparse una mesa, toma asiento y pide una copa de leche. Desde su asiento rústico ve entrar a la hermosa Lavinia (Miroslava Stern). Cuando ella se acerca a saludarlo, Archibaldo escucha la música de una cajita musical que desencadena sus instintos asesinos. Es un delirio que le hace ver el rostro de Lavinia entre las llamas, en imágenes yuxtapuestas de la cámara de Agustín Jiménez que, según Emilio García Riera, permiten "compararla con Juana de Arco". A su vez, Guillermo Cabrera Infante vio la película en La Habana en 1956 y la consideró un "divertimiento macabro".

LOS ÚLTIMOS DÍAS

En marzo de 1955, Miroslava apareció *suicidada* por la *decepción* que le causó el matrimonio del torero Luis Miguel Dominguín con Lucía Bosé. Poco después, el 3 de abril, la premier de *Ensayo de un crimen* tuvo lugar en el cine Palacio Chino, de la calle de Bucareli, no lejos del Paseo de la Reforma. Sin duda, algunos asiduos a las *veladoras de Santa* reconocieron su lugar, pero no hay ningún testimonio para corroborarlo.

Uno de los últimos *habitués* de esta famosa piquera fue Pepe Jara, *El trovador solitario*. En sus memorias (*El andariego*, Cal y Arena, 1998) recuerda que estaban cerca el Foco al Aire (parodia del Focolare de la Zona Rosa) y la Peña de Chuchito. No recordó El Chicote, en la misma acera del desveladero. Al parecer, el negocio de las *veladoras de Santa* estuvo abierto hasta julio de 1957, cuando el temblor de ese año, que tiró la Victoria Alada de la columna de la Independencia, afectó el maltrecho inmueble. También debió de contribuir la muerte de su popular propietaria, quien no toleraba que los *encendidos* clientes manifestaran sus comentarios políticos ni dijeran groserías. ☑



El maniquí, Buñuel y Miroslava, en la filmación de *Ensayo de un crimen* (1955).

Fuente > sgpwe.izt.uam.mx

AL MARGEN

Por
**VEKA
DUNCAN**
@VekaDuncan

LOS MUSEOS VS. LAS REDES SOCIALES

“EL CELO DE
LOS MUSEOS POR
CUIDAR LAS
IMÁGENES NO
PERMITE QUE LOS
VISITANTES DIFUNDAN
SU EXPERIENCIA
EN LAS SALAS”.

Como buena turista, cuando vacaciono visito con teléfono en mano los museos que mi destino ofrece a los viajeros; registro los mejores instantes para compartirlos en redes sociales. Lo admito, caigo en los clichés del turismo más mundano. Pero en un viaje reciente a Mérida, me pararon en seco al intentar subir una historia a Instagram. Estaba prohibido tomar video. Es cierto que como alguien que trabaja con museos debí saberlo, pero la experiencia me había demostrado que esas restricciones aplicaban a quienes cargaban con una cámara profesional. Y entiendo que el custodio, como todo el personal de un museo, sigue los reglamentos que dicta la institución —el INAH, en este caso—, por lo que no tengo nada que decir en contra de él. El motivo por el que comparto aquí la anécdota es porque creo que abre la posibilidad a una discusión mucho más amplia sobre la necesidad de adaptar las prácticas museales a la realidad actual.

ADOS AÑOS DEL INICIO de lo que ya algunos comienzan a llamar el Gran Confinamiento, resulta en verdad sorprendente que nuestras instituciones culturales no hayan aprendido las lecciones que nos ha dejado la virtualidad. Ésa es la reflexión que quisiera proponerles a partir de mi experiencia.

Al declararse la pandemia, quienes tuvimos la suerte de guardarnos en casa limitamos a las videoconferencias nuestro contacto con colegas y colaboradores. La vida se resumía a un *cuadrado* de Zoom. Para los museos, la transición al famoso *home office* no fue tan fácil, pues son espacios cuya razón de ser cobra sentido en el momento en el que el público atraviesa la entrada. Ya lo he expuesto aquí con más detalle, pero lo vuelvo a resaltar: fue entonces que estos espacios entendieron verdaderamente la importancia de las redes sociales.

La reacción de las instituciones culturales —tanto en plano internacional como a nivel local— fue rápida y tuvo grandes aciertos. La Secretaría de Cultura, por ejemplo, para responder a la crisis creó la plataforma Contigo en la Distancia, lo que implicó el esfuerzo titánico de concentrar en un solo lugar todo el contenido digital con el que contaban sus distintas dependencias y recintos, al que se fueron sumando nuevas iniciativas creadas exprofeso. Este gran repositorio implicó la construcción de un andamiaje digital que era ya muy necesario. Como mucho de lo que hemos visto en estos dos años, la pandemia vino a acelerar procesos que debieron iniciarse tiempo atrás y que deberían continuar superada la emergencia.

Por su parte, los museos emprendieron una nutrida programación de actividades en línea que oscilaban entre las charlas virtuales y la digitalización de acervos, poniendo sus piezas a disposición del público a través de sus páginas web. Además, crearon nuevo contenido para sus redes sociales y nos mantuvieron pendientes y activos a través de dinámicas y *hashtags*.

LAS NUEVAS ESTRATEGIAS DIGITALES desarrolladas por las instituciones culturales fueron más que un paliativo para el encierro; sin duda nos ayudaron a distraernos de la incertidumbre, pero también se trató de un nuevo acercamiento a sus públicos. También encontramos nuevos espacios que no conocíamos y estoy segura de que muchos, como yo, tomaron nota para visitarlos una vez levantadas las restricciones. Pero, sobre todo, a través de este contacto digital, el diálogo se volvió más amplio y directo; también más cotidiano. Estábamos al pendiente de lo que compartían día con día y queríamos ser partícipes de ello.

La pandemia fue el inicio de una nueva conversación y complicidad entre público y museo, que sólo pudo ser posible a través de las redes sociales. Esta experiencia debió dejar aprendizajes, sin embargo, parece lo contrario. Veo a muchos replicando viejas fórmulas como la de asumir que la gestión de redes sociales debe ser manejada por la persona que también lleva el enlace de prensa y las relaciones públicas sin ningún apoyo adicional, o peor aún, que son labores para becarios, servicio social o voluntarios. Si bien entiendo la importancia de ofrecer a los universitarios esa experiencia laboral, el mensaje que se manda es muy claro: no es un trabajo *de verdad*. Pero la realidad es otra: no solamente es un trabajo, es uno que cada vez se profesionaliza más.

La BBC es uno de los medios que más ha crecido en Instagram durante la pandemia y para lograrlo armó un equipo de alrededor de veinte personas que sólo se dedican a crear y gestionar su contenido para esa red social. Mientras tanto, nuestras instituciones culturales aún se resisten a considerar que una persona no puede escribir *copies* (textos creativos), diseñar postales, grabar



Foto > Mika Baumeister / unsplash.com

videos y organizar eventos virtuales por sí sola, muchos menos pensar que cada plataforma necesitaría su propio equipo. Las necesidades de un medio de comunicación desde luego son muy distintas a las de un museo, pero lo sugiero como ejemplo —y un poco como provocación también— porque me parece muy revelador sobre la importancia que han adquirido las redes sociales ante el Covid-19 y cómo han respondido quienes sí se tomaron este cambio en serio.

Y está también el caso de la anécdota que nos llevó a esta reflexión. Mientras los museos alrededor del mundo se nutren de la participación de sus públicos en redes sociales, aquí el celo por cuidar las imágenes institucionales no permite que los visitantes difundan su experiencia en las salas. Esto, me parece, sólo es contraproducente para los propios museos. Primero, porque pierden una oportunidad de promoción que les acercaría a otras audiencias; en segunda, porque si algo demuestra ese impulso por compartir es que los visitantes se están apropiando del museo y del patrimonio ahí expuesto, objetivo fundamental de su razón de ser. Urge entonces un replanteamiento profundo sobre estas barreras burocráticas porque no solamente limitan la experiencia del público, sino que lo alejan en un momento en el que, seamos sinceros, la gente no está abarrotando las puertas de los museos. Las redes sociales son, además, la primera línea de batalla entre la sala y el espectador, y eso debería ser razón suficiente para darles su justo lugar. ■

DEJAR LA DROGA ES FÁCIL. No requiere un esfuerzo sobrehumano. Pero los adictos tendemos al drama. Y nos encanta tratar de convencernos de lo contrario. De que renunciar a la droga es rifarte un tiro con el más felón del club de la pelea. La verdad es que no tienes que luchar contra nada. Un día despiertas y decides que tiene que parar. Porque tienes la nariz hecha mierda. Porque ya nunca se te para. Por las crisis de ansiedad.

Si cuentas con cocaína de reserva no la botas a la basura. Todavía es útil. La cocaína es como el dinero. Nunca estorba. En este caso te sirve para probarte algo a ti mismo. Que eres capaz de no sucumbir. La pasarás mal por un breve período. Cinco o siete días en que tu cuerpo reclama, exige, patalea. Sufres dolores de cabeza. Te tornas irascible. Te dolerán los huesos. Te atacará un hambre incomprensible. Sudarás frío. Hasta que una mañana te levantas y descubres que los achaques han desaparecido. Estás limpio. Acabas de salir del sauna de la desintoxicación. Has cruzado la malilla en la barca de Caronte. Sin haberte anexado. Sin pedirle chichi a nadie. A base de puras agallas. Es entonces cuando sobreviene el auténtico despeñadero.

Cuando has pasado demasiadas horas en modo vuelo lo más complicado es saber qué hacer contigo mismo sobrio. Nada te puede salvar del aburrimiento. Ni el deporte, ni los rompecabezas, ni las clases de cocina. Menos el yoga o la meditación. Porque a ti lo que te excita es drogarte. Y si es con buena merca, mejor. Lo que te prende es zumbarte dos esquinazos groseros a escondidas en el baño del téwibol. Lidiar con el malabar de que no te vean, que no te agarren con el polvo en las chatas y te echen a patadas. Doble rush de adrenalina en las rocas. Nada se compara. Pero antes de que le marques al díler recuerdas que no podías más. Y sales a caminar. Tu intento de hacerte pendejo. Nada fiable, por cierto.

El infierno viene a tu encuentro cuando el fin de semana se acerca. Hace cuánto tiempo que no te quedas un sábado en casa. ¿Cinco años? ¿Diez? ¿Desde los 21? ¿Qué hará Jagger un sábado por la noche? No drogarse. Si él puede, tú puedes. Hay millones de personas que no se drogan los sábados por la noche. No es tan difícil. Pero hay millones que sí. Y tú pertenecías a ese sector. Cómo es que cambiaste de bando. Te convertiste en lo que juraste destruir. Sientes envidia de todos aquellos que no se arruinaron los placeres. Que se metieron una, dos rayas y se fueron a casa. Tú en cambio te metiste

VOLVIÓ DE LA MUERTE DOS VECES, como un Lázaro del rock, una por sobredosis y otra por Covid-19. Era creador de rock alternativo antes de que *Spin* inventara el término. Alcohólico y drogadicto desde la adolescencia, casi pierde un brazo por infección de aguja, pasó diez días en coma por un pasón y estuvo preso un año por robo. *Nunca confíes en nadie que no haya estado en la cárcel*, decían los Ángeles del Infierno. Y Mark Lanegan conocía ese blues, fue el artista más confiable de la generación *grunge*, el más experimentado y prolífico. Su tercera muerte, a los 57 años, fue la vencida.

Pero antes de irse hizo ruido. Primero con los hermanos Conner en los Screaming Trees, un grupo psicodélico de cochera gringa que en 1984 ya tocaba lo que más tarde sería llamado *grunge*. El salto lo dieron en 1989 con *Buzz Factory*, producido por Jack Endino. Pronto se les colocó en el mismo combo del Sonido Seattle. Chris Cornell produjo *Uncle Anesthesia* y Don Fleming, *Sweet Oblivion*, con el éxito de "Nearly Lost You", incluida en la película *Vida de solteros*, de Cameron Crowe. Pero tras el estupendo *Dust*, luego de ocho álbumes y cuatro EPs, los Árboles Gritones se desintegraron en el 2000.

Tenía tanto que cantar acerca del dolor y la belleza con su voz amarilla, extenuada de nicotina, barítono áspero y terso. Diez años antes había iniciado una carrera solista con *The Winding Sheet*, doce álbumes de rock-folk-country-electrónico que culminaron con *Straight Songs of Sorrow*



cibersam.es

“NADA TE PUEDE SALVAR DEL ABURRIMIENTO. NI EL DEPORTE, NI LAS CLASES DE COCINA”.

un gramo, dos. Y te la seguiste tres días. Fuiste incapaz de dosificarte.

No estaba en tus planes. No querías hacerlo. Pero es inevitable llegar al punto de la recapitulación. Qué hiciste por la mañana. Preparar un licuado de fresa con leche de almendras y azúcar de coco para tu hija. Después la llevaste a la escuela. Fuiste a nadar. Escribiste cuatro horas. Nunca te has atrasado en la renta. El internet está pagado. Por insólito que parezca llevas una vida ordenada, a pesar de las fiestas de cuatro días que sueles agarrarte. A punto estás de convencerte de que has conseguido el equilibrio cuando un grito desesperado brota desde la profundidad cavernosa de tu interior: quiero un pinche pase.

Nada te distrae. Ni la más vacua de las series de televisión. No te puedes concentrar en la lectura. De repente, la puta libido, que había estado dormida por siglos, se despereza y te clava los colmillos. Te pones más caliente que cuando tenías catorce años. Llamas a tu fuck buddy, la amiga que venía a ver Netflix, pero qué crees, tengo novio. Llamas a aquella morra que siempre quiso contigo, pero se mudó de ciudad. Llamas a tu ex. Anda con sus amigas y ni por error va a correr para bajarte la calentura. Te mandan a la chingada. Antes no las necesitabas porque tu única jaina era la cocaína. ¿Pero ahora?

El adicto en proceso de curación tiene que entretenerse en algo. Y aunque es en lo último que debes ocuparte, piensas en tu muerte. El día que te vayas de este mundo no morirás por un problema de salud. Será por drogo. Por la vida que llevaste. No importa que otra persona muera por lo mismo, y más joven, tú siempre cargarás con la deshonra de la droga. Pero en este momento la humillación más grande no es esa. Es estar jodidamente sobrio.

Una ocasión el escritor Eduardo Lago me contó que dejó de beber una temporada. La razón por la que volvió al alcohol es porque descubrió que no era más feliz sobrio.



alohacrificion.com

“ESTUVO HOSPITALIZADO POR COVID-19 Y PASÓ UN MES EN COMA, EN PESADILLAS PSICODÉLICAS”.

en 2020. Esa carrera incluye los más de veinte discos que grabó con Isobel Campbell de Belle & Sebastian, Greg Dulli y Guke Garwood, sus veintisiete sencillos y más de cien colaboraciones con músicos de toda laya. Al difuminarse la onda expansiva de Seattle, Lanegan fue el único de su especie que transitó hacia el resquicio del rock pesado y alucinado del desierto, el *stoner*. Y lo hizo con uno de sus gestores, Josh Homme en Queens Of the Stone Age durante grandes discos: *Rated R*, el clásico *Songs for the Deaf* y *Lullabies to Paralyze*. Con sus casi 1.90 m de altura, fue la voz de intersección entre los géneros americanos que combinan la psicodelia, el metal y el punk.

Un día de 2021 despertó sordo y sin poder caminar. Estuvo hospitalizado por Covid-19 y pasó más de un mes en coma, atrapado en las pesadillas psicodélicas que describe en *Devil in a Coma*, el libro que escribió. Ésta era su otra faceta: publicó seis títulos de poesía, memorias e historias. Antes de morir apareció el poemario *Leaving California*. Una leyenda, catalizador del rock y filtro emocional de la Generación X.

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ

@Charfornication

CUANDO
HABLAMOS
DE SOBRIEDEATH

LA CANCIÓN #6

Por
ROGELIO GARZA

@rogeliogarzap

MARK LANEGAN

FETICHES ORDINARIOS

Por
**LUIGI
AMARA**
@leptoerizo

LA MELANCOLÍA
DEL POLVO

“CRECE DE FORMA
LENTA Y ESPONTÁNEA,
LO CUAL NO
EXCLUYE QUE
PUEDA CULTIVARSE.
DUCHAMP TUVO
UNO O VARIOS
CRIADEROS DE POLVO”.

En la batalla diaria contra el polvo siempre llevamos la de perder. De un lado, la artillería esforzada de escobas, plumeros, trapos, aspiradoras; del otro, la táctica milenaria de tomarnos desprevenidos con paciencia y acumulación. Aunque lo veamos flotar con destellos de una belleza engañosa a través de los rayos de luz, el polvo nos sorprende cuando ya ha cubierto con un velo gris todas las superficies, incluidos los rincones menos visitados de nuestra mente.

UNA PARTE DEL POLVO DOMÉSTICO proviene de nosotros mismos: de las células muertas de la piel; polvo somos y al polvo volveremos.

Los ácaros que se alimentan de ellas, así como sus desechos y heces, también lo componen en gran proporción, y según los médicos serían los principales responsables de las alergias. Además se conforma de pelos, hollín, esporas, virus, tierra transportada en los zapatos, hongos, polen, cadáveres de insectos y hasta de la arena del desierto del Sahara, que atraviesa el Océano Atlántico durante la estación seca del año. Una tolvanera al otro lado del mundo puede ser la causa de una crisis de estornudos, pero lo cierto es que sin esos flujos planetarios los suelos serían menos fértiles y ricos, por no hablar de que habría muchas menos nubes, pues el vapor se adhiere a las partículas suspendidas.

La genealogía del polvo nos haría remontarnos al origen del universo. Esta mota de sal, tan diminuta que se antoja el grano de un grano, ¿de qué mar se habrá evaporado y en qué siglo? ¿De dónde proviene esta partícula de caucho: del derrapón de ayer en el crucero o del rebote impredecible de una pelota prehispánica? Y estas briznas de azufre, revueltas entre escamas, limaduras de metal y fragmentos de ojo de mosca, ¿proceden de la erupción de un volcán hace miles de años o de un experimento fallido en el laboratorio de química? ¿Hay rastros de la cabellera de un cometa en el paño con que limpiamos la ventana?

El polvo tiene la tentación de volar, de suspenderse juguetonamente en el aire; más allá de sus cabriolas y de sus arranques furiosos en forma de torbellino, su vocación genuina es la de posarse sobre el lomo de las cosas como un presagio de melancolía. Su medio predilecto son las habitaciones oscuras y mal ventiladas y su aspiración última es el encierro. Aunque pueda parecer inocuo —la caspa del paso del tiempo sobre el mundo—, no deja de ser dañino en mayor o menor medida, de allí que quienes se guarecen tras de cortinas pesadas y eligen los ambientes lóbregos desarrollen a menudo asma o dolencias respiratorias.

HABITADO POR DISTINTAS CRIATURAS microscópicas, el polvo está en cierta forma vivo. Comparable a un musgo incoloro o a un ecosistema sin peso, crece de forma lenta y espontánea, lo cual no excluye que también pueda cultivarse. Marcel Duchamp tuvo uno o quizás varios criaderos de polvo. Según sus apuntes, el polvo le interesaba como materia prima para un nuevo pigmento, una especie de color neutro o “no color”, que idealmente se crearía a partir de la materia gris del polvo acumulado durante meses, y con el que compondría obras alejadas de la pintura, por fin ya desprendidas de lo retiniano, que sintonizarían directamente con la materia gris del cerebro. A uno de esos criaderos —el que fotografió su amigo y cómplice Man Ray en 1920—, lo llamó *Élevage de poussière*, que se puede traducir como “criadero” o “cultivo” de polvo, aunque el término francés *élever* significa también “elevar” o “levantar”. La elección de la palabra es significativa por los múltiples sentidos que abre, pero en particular por la connotación de que algo animado y viviente está en juego. En vez de referirse a un simple depósito de polvo, a un proceso mecánico



Man Ray y Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, 1920.

de acumulación, en el que se haría visible una capa de inactividad —o de abandono intencional del trabajo—, Duchamp elige un término que no sólo enaltece a esa sustancia compleja e infraléve, sino que revela que el proceso es un auténtico método de crianza, una suerte de invernadero del “no color”, una caja de Petri para la selva volátil de su grisura, en la que prospera algo autónomo y cambiante, a medio camino entre lo micótico y lo animal.

Sé que en algunas bibliotecas crepusculares se deja crecer el polvo sobre el canto de los libros como una estrategia de defensa contra los depredadores de papel: una barrera decrepita, antes que propiamente tóxica, contra la avidez de las polillas. Pero si descontamos estas excentricidades y proyectos artísticos, es muy raro que se alienten bosques domésticos de polvo; tan raro como si se cultivaran granjas de moho en techos y paredes para la contemplación de manchas. Durante los meses interminables de esta pandemia, la cruzada contra el polvo alcanzó, al parecer, niveles nunca vistos, ya en los límites de lo patológico; un poco porque, encerrados en casa, había que ocuparse en algo, un poco porque sobre la pelambre de ese monstruo horizontal e imponderable parecía dormir una amenaza de muerte.

EFFECTO DEL DESGASTE y la erosión de las cosas, el polvo puede rebosar de vida en su interior, pero se asocia con la destrucción y la ruina. Hay culturas y civilizaciones sin nombre de las que no queda más que el polvo; sabemos que nuestros huesos, en caso de no ser cremados, terminarán por desintegrarse en una variedad más lenta pero igual de frágil de ceniza. *Morder el polvo* significa humillación y derrota, pero deriva de la costumbre medieval de comer tierra ante la inminencia de la muerte como beso de despedida al planeta.

Según recientes teorías científicas, la clave del origen de la vida podría encontrarse en el polvo cósmico, en los residuos de asteroides y las esquilas infinitesimales de antiguas supernovas; sin embargo, lo que nos obsesiona es pasar el trapo a la capa de polvo sobre los muebles, ya que en ese velo insustancial vemos reflejado nuestro destino. La cualidad germinativa y nutricia del polvo —no en vano los españoles se refieren coloquialmente al acto sexual como *echar un polvo*—, así como los ciclos de regeneración de la vida, se antojan un flaco consuelo frente a la certeza del declive y la extinción. Del célebre versículo bíblico “polvo eres y al polvo volverás” (Génesis 3:19), pasamos por alto que *ya* somos polvo —polvo de estrellas, si queremos darnos importancia— y que volveremos a la tierra porque de allí fuimos tomados.

¿Por cuánto tiempo flotan en el ambiente las células muertas de quien acaba de morir? ¿Cuántos días después de que alguien ha partido respiramos aún las trazas de su aliento? La batalla contra el polvo es una batalla perdida porque no se puede vencer a la muerte, ni siquiera a sus emisarios más sutiles. De las tareas cotidianas, quizá no haya otra más melancólica que la de lidiar con el polvo. ■