



# Letrillars

IN MEMÓRIAM

## Ricardo Piglia, el último lector

1

PATRICIO  
PRON

“Lo que se aprende en la vida, lo que se puede enseñar, es tan limitado que alcanzaría con una frase de diez palabras. El resto es pura oscuridad, tanteos en un pasillo en la noche”, afirmó Ricardo Piglia en *Los diarios de Emilio Renzi*; su obra (clausurada el 6 de enero pasado con su muerte por complicaciones derivadas de una enfermedad rara y terrible, la esclerosis lateral amiotrófica) puede ser leída como el esfuerzo por formular esas diez palabras mediante el recurso a la literatura.

2

A menudo los textos de Piglia giran en torno a una escena que, cuando el autor habla de ella, adquiere el carácter de un momento inaugural, una especie de revelación privada que atrae el sentido: una fotografía de Jorge Luis Borges procurando continuar leyendo pese a su ceguera en el ensayo “¿Qué es un lector?”, una imagen del guerrillero leyendo durante su incursión en Bolivia, poco antes de morir, en “Ernesto Guevara, rastros de lectura”; para sí mismo, para otorgar sentido a su experiencia como novelista, ensayista, guionista en cine y televisión, profesor universitario, lector, Piglia escogió, por su parte, una escena que no fotografió nadie: el momento en que, a los dieciséis años de edad,

mientras su familia se preparaba para abandonar Adrogué, donde la actividad política de su padre había llamado la atención de las autoridades, y en una habitación vacía, el futuro autor de *El último lector* y otros libros comenzó a escribir un diario. / “¿Qué buscaba?”, se preguntó años después. “Negar la realidad, rechazar lo que venía”, respondió; pero la escena también puede ser leída como la vinculación entre experiencia y literatura que iba a presidir toda la obra futura del escritor, también su última novela, *El camino de Ida* (2013), en la que puso de manifiesto una vez más que los hechos aislados que conforman la experiencia solo adquieren sentido si son “leídos” de una cierta manera, lo que desbarata la oposición entre literatura y experiencia, entre interpretación y transformación de la realidad. En *Respiración artificial* (1980), en “La loca y el relato del crimen” (1975), en *La ciudad ausente* (1992), en sus otros libros, Piglia propugnó que la realidad era un texto a “descifrar”, pero es en *El camino de Ida* donde esto aparece con mayor cla-

ridad: allí, Piglia (que alguna vez propuso pensar la figura del detective como la de un filólogo aficionado, un cierto tipo de lector) hizo que Emilio Renzi “resolviera” el crimen central de la novela mediante el estudio de la realidad como un relato y la revisión de unas notas tomadas en los márgenes de un libro de Joseph Conrad.

**3**  
En lo que el crítico español Ignacio Echevarría llamó en alguna ocasión “una épica del conocimiento” cuyo tema principal sería “la crisis de la experiencia” (la cual “ya no puede ser el tema del relato” y es reemplazada por “los relatos mismos”), Piglia apuntó a la superación de esa crisis mediante un doble mecanismo: por una parte, a través de la transformación de la experiencia en literatura (el diario); por otra, mediante la reincorporación de la literatura al ámbito de la experiencia mediante las escenificaciones del diálogo y la lectura. / “Hay una tensión entre el acto de leer y la acción política. Cierta oposición entre lectura y decisión, entre lectura y vida práctica”, afirmó en su ensayo sobre Ernesto Guevara como lector. A lo largo de su vida, el autor de *Plata quemada* (uno de cuyos principales legados es la superación de dicotomías que la cultura argentina consideró irreductibles durante décadas: entre “alta” y “baja” cultura, entre Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, entre los medios de masas y la discusión intelectual, entre novela y ensayo, que buscó la Historia en la literatura y en esta la historicidad de la experiencia estética, que buscó y halló los rasgos salientes de una literatura argentina en los textos del francés Paul Groussac, del inglés William Henry Hudson y del polaco Witold Gombrowicz, que supo conciliar la literatura rusa y la gauchesca, el policial norteamericano y la lingüística estructuralista, la ópera y Macedonio Fernández) buscó formas de restituir el sentido a una experiencia a la que los hechos trágicos de la segunda mitad del siglo xx en Argentina (y

en América Latina en general) habían desprovisto de significado. En uno de sus mejores ensayos, Piglia afirmó que Arlt “supo captar el centro paranoico de esta sociedad. Sus novelas manejan lo social como conspiración, como guerra; el poder como una máquina perversa y ficcional. Arlt narró las intrigas que sostienen las redes de dominación en la Argentina moderna”; su propia literatura continuó esta línea de trabajo, pero avanzó en la línea de la restitución del sentido de la experiencia mediante la literatura, en un ejercicio en cuyo marco, y como afirmó en más de una ocasión, la literatura (a la que llamó en sus diarios “una sociedad sin Estado”) constituía un “contrapoder” susceptible al menos potencialmente de arrebatar al poder el monopolio de las técnicas de construcción del relato social y sus sujetos. Al hacerlo, Piglia creó una de las obras literarias y críticas más importantes de la literatura en español de la segunda mitad del siglo xx: precisa, reconocible, duradera. / “Escribir [...] cambia sobre todo el modo de leer”, afirmó en *Los diarios de Emilio Renzi*; a su escritura le debemos, pues, la existencia del último lector de la tradición literaria argentina, cuya primacía absoluta en la conformación de una manera específica de leer esa tradición no puede serle arrebatada por ningún crítico de las últimas décadas. A pesar de ello, Piglia solía apelear a otra escena para narrar la elección de un destino: siendo niño, fue advertido por alguien que pasaba frente a su casa, y que lo vio sosteniendo un libro entre las manos, en imitación de su padre, de que lo estaba sosteniendo al revés. Piglia dio la vuelta al libro de inmediato, pero a partir de ese momento nadie leyó mejor que él. En la exigencia y el imperativo ético de su obra hay un legado para quienes escribimos literatura en español; más aún para quienes comenzamos a hacerlo bajo su influencia. Y ese legado lo sobrevive. —

**PATRICIO PRON** (Rosario, 1975) es escritor. En 2016 publicó *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Literatura Random House).

CINE

# Posesión inmortal



**VICENTE MOLINA FOIX**

En 1932, diez años después de instalarse en Hollywood y rodar en esa década no menos de catorce películas mudas y habladas,

Ernst Lubitsch hizo por encargo de la Paramount *Broken lullaby* (conocida en España como *Remordimientos*). Fue su único filme dramático del sonoro, y no tuvo éxito, pese a contar con actores de renombre y un guion de sus colaboradores de tantas obras maestras, Ernest Vajda y Samson Raphaelson. El sombrío y a ratos convencional melodrama, basado en la pieza teatral de Maurice Rostand *El hombre al que maté*, tiene escenas sublimes desde el mismo arranque, un funeral militar sintetizado por las espadas, espuelas y arreos del alto mando presente en la iglesia, hasta —pisando el terreno más propio de la comedia cáustica— la sinfonía de puertas y ventanas que se abren y cierran con descaro entrometimiento en el pequeño pueblo alemán donde sucede la acción o, la más memorable, el encuentro en el cementerio local de las dos madres que han perdido un hijo en la Gran Guerra; patética y cómica, la escena es un plano secuencia de más de tres minutos a cámara fija en el que las mujeres lloran la pérdida y se consuelan con el recuerdo del pastel de canela que uno de los cafés comía subrepticamente, enarzándose ambas, antes de volver a su evocación dolorida, en los secretos castreros de la deliciosa receta culinaria.

Pasados más de ochenta años del estreno y rápido olvido de *Remordimientos*, François Ozon, sin conocer de antemano el filme de



La segunda mitad de *Frantz* cambia de paisaje, de colorido, de tonalidades, dejando atrás el medio rural y centrándose en una búsqueda a la inversa, la de Anna por un huidizo fantasma de carne y hueso, Adrien, que la posee a ella como Frantz poseyó a sus seres queridos supervivientes desde una sepultura que ni siquiera contiene sus restos (otro inteligente añadido del guion de Ozon). En esta parte continúa asimismo la plasmación de un contexto político, las rivalidades históricas franco-alemanas, convertidas en manifestaciones xenófobas de unos contra otros (himnos patrióticos, desprecios al que viene de fuera), que es, con el del pacifismo sobrevenido del doctor Hoffmeister, un hilo añadido a los ya mencionados; el propio director ha subrayado que esa lectura, aceptada por él y en mi opinión muy secundaria, conecta con la actualidad del miedo al inmigrante y la reafirmación de las fronteras. Siendo asunto de gran calado, en *Frantz* resulta apenas complementario al que sostiene con tanta brillantez y originalidad la construcción del filme, el de la mentira novelada como soporte de una idea de la felicidad fundada en los estímulos de lo que no es vida real pero nos hace más humanos: la música (Beethoven, Debussy), la poesía (Verlaine, Rilke), la pintura (el museo del Louvre como paraíso de la intimidad).

Estas suprarrealidades artísticas, igualmente introducidas por Ozon en el tronco de la historia original, ofrecen los momentos más sugestivos, en especial el plano final del cuadro de Manet como alegoría de la muerte que resucita e ilumina el rostro de Anna. Es una lástima que Ozon, engolosinado por el hallazgo de la alternancia fotográfica entre color y blanco y negro, no reservara la eclosión cromática para ese desenlace, que le habría dado a esta película emocionante y fascinadora mayor enjundia aún y más significado. —

**VICENTE MOLINA FOIX** (Elche, 1944) es escritor. En 2017 publicó *Enemigos de lo real* (Galaxia Gutenberg).

Lubitsch, se sintió atraído por el original escénico de Rostand, escribió el guion de *Frantz* y lo filmó, con una duración que casi dobla la del precedente. Se trata de una de las grandes películas de este prolífico y desigual cineasta francés que nunca, ni en sus fracasos, renuncia a la búsqueda de soluciones distintas para abordar historias en las que el componente mórbido, misterioso, no falta. Por eso el cine de Ozon jamás deja indiferente al espectador. *Frantz* empieza con una toma bucólica en colores, un paisaje florido de la campiña, al que de inmediato sigue un blanco y negro muy saturado de grises para reflejar la vida mortecina de la familia alemana protagonista, el doctor del pueblo, su dulce esposa, la bella prometida del hijo que no volvió del frente, Anna, a la que los Hoffmeister han acogido y tratan filialmente. *Frantz* es el joven violinista muerto en combate, y el fantasma principal de esta película de posesiones y ausencias, carencias, ficciones, falsificaciones, incertidumbres, mantenidas, con la mano maestra del director, en una permanente línea de intriga y sorpresa. Cambiando el punto de vista del relato respecto a Lubitsch, Ozon introduce como personaje soñado al que no vive, haciéndolo vivir no solo en la fantasía (la escena del sueño en que toca el violín con la cara ensangrentada por las heridas mortales es de las menos logradas) sino, esencialmen-

te, en la memoria no del todo explícita de los que le amaron. Y en el cómo le amaron, y en el porqué no le olvidan, se desarrolla la ambigua trama y la verdad última, abierta a la duda, de *Frantz*, una línea narrativa que no estaba en *Broken lullaby*.

Es un acierto de gran narrador que, cuando llevamos solo la mitad del metraje, la película parezca, sin estarlo, resuelta, tras la confesión de que el francés Adrien, también músico, ha ido al pueblecito alemán a llorar y poner flores en la tumba de Frantz no por ser, como la familia cree, amigo suyo anterior sino, al contrario, siendo el soldado enemigo que le mató. En esos primeros cincuenta minutos, la conjetura de que entre los dos muchachos pudo existir una relación erótica se insinúa con refinada sutileza; el padre del desaparecido, médico experto, lo sospecha de inmediato, en una estupenda escena doméstica de dobles sentidos, la cámara los junta en un plano-contraplano de la foto de Frantz enfrentada al rostro compungido de Adrien en la consulta, y hasta la prometida busca la explicación de ese gran dolor del extranjero, preguntándole si a ambos jóvenes les unía el deseo por una misma mujer. “Ninguna mujer”, responde taxativo Adrien ante la lápida funeraria. Y enseguida llega la antedicha confesión, que aclara las razones del peregrinaje sin disipar el fondo subterráneo de esa intensidad de ultratumba.

## POLÍTICA

# Burke: contra populismos y otros ismos



IGNACIO  
PEYRÓ

Tocqueville lo alabó, Gladstone lo leía a diario, Disraeli intentó hacerlo suyo, Macaulay lo elevó a los cielos de la Historia y todavía tuvo tiempo de inspirar versos de Wordsworth y de Yeats o —más recientemente— de recibir el aplauso de un Churchill y de un Obama. La posteridad de Edmund Burke (Dublín, 1729 - Beaconsfield, 1797) le ha deparado alabanzas tan cualificadas como torrenciales, e incluso algunos leerán los denuestos recibidos —por ejemplo, el de Marx— como un elogio oblicuo. El laurel póstumo de Burke, con todo, no ha hecho sino seguir con la costumbre de una vida en la que ya iba a merecer el encomio más difícil: el del doctor Johnson, a quien no sorprendía que el irlandés fuera el mejor en la Cámara de los Comunes porque, simplemente, “era el mejor en todas partes”. Similares testimonios podrían recabarse de amistades como Gibbon y Reynolds, Smith y Hume: todos tuvieron a Burke como prosista sin rival, como orador de altura ciceroniana y como hombre de una cultura solo equiparable en solidez a su virtud. A lo largo de los años, la perspectiva del tiempo todavía iba a engrandecer su figura en la estima pública, reputado en el mundo —al menos— como modelo de “filósofo en acción” y como codificador del Gobierno representativo según la tradición anglosajona. Logros objetivos aparte, el perfil de Burke se ha mostrado lo su-

ficientemente acogedor como para que cualquier facción proyectara sobre él sus ideas más queridas: la izquierda apreció sus esfuerzos por humanizar el Imperio, la derecha propagó su defensa de las instituciones, los cristianos celebraron su moralismo e incluso los irlandeses aplaudieron el azar —tan benéfico para su causa— de que fuera de la tierra. Como puede verse, los lectores de Burke —según ha escrito Alan Ryan— siempre han podido apreciar en él “cualquier doctrina que les gustara (o que les disgustara)”.

Por eso se hace aún más extraño que siga existiendo —en palabras del diputado tory y estudioso burkeano Jesse Norman— un “problema Burke”. Y, sin embargo, no faltan los motivos. No solo nos encontramos ante un pensador ajeno a la sistematización, sino que sus propias ideas “se resisten al resumen”. Sus libros son tributarios de batallas —controversias entre *whigs*, pleitos sobre la India— que nos resultan complicadas y remotas. Apenas tiene nada de interés que decir sobre la democracia o sobre la mujer y lo que tiene que decir sobre la aristocracia nos deja más bien fríos. Su misma carrera política tuvo más de melancolía que de éxito, y todavía nos alerta que sus compañeros en los Comunes se levantaran como un solo hombre cuando, ebrio de sus propias razones, Burke se disponía a comenzar un parlamento. Ítem más: hay quien lo tuvo por mero propagandista, por altavoz de sus amos, los *Rockingham whigs*. E, irónicamente, incluso una de sus aportaciones de marca mayor —su teoría sobre los partidos— podría causar no pocas alergias en nuestros días. En el mejor de los casos, como dijo Pitt el Joven —este sí un político de éxito— parecería que en Burke tenemos mucho que admirar y más bien poco que aprender. La peor mancha de Burke, sin embargo, sigue siendo su tarjeta de presentación conservadora ante el mundo. Hablamos, claro, de esa propaganda acalorada de sus *Reflexiones sobre la revolución francesa*. De esos párrafos so-

bre María Antonieta que quizá sean una de las perfecciones de la prosa inglesa, pero que también han sido uno de los *morceaux de bravoure* del reaccionariado.

Ha habido algunos intentos anteriores, pero quizá nadie ha dedicado la energía intelectual de José Ramón García-Hernández a desasir a Burke del podio conservador y devolverlo a la grey liberal. Ya desde el título de su monografía, *Edmund Burke: la solución liberal reformista para la Revolución francesa* (CEPC, 2016), el propósito de este joven diplomático es manifiesto, y achaca la atribución conservadora de Burke a las luchas internas con los *whigs* de Fox, al realineamiento con sus tesis del Partido Conservador Británico en el XIX, al armamento filosófico de que proveyó Burke a la derecha norteamericana en la Guerra Fría y a las lecturas, desde la otra orilla ideológica, del “revisonismo estructuralista marxista”. La intuición de García-Hernández es luminosa: no en vano, no hay incongruencia alguna en interpretar las pasiones políticas de Burke como netamente liberales. Pensemos que abogó por la tolerancia hacia irlandeses, católicos y *dissenters*, que batalló —con su fervor conocido— en favor de la paz y la justicia con las colonias americanas, que luchó contra el esclavismo, que combatió celosamente las prácticas corruptas de su tiempo y que, siempre atento a embridar el poder real, terminaría por “blindar la monarquía bajo el paraguas del comportamiento constitucional”. De la refriega parlamentaria a la teoría política, tampoco hay menor coherencia liberal en sus planteamientos en torno a la primacía de la ley, la libertad de los representantes, la defensa del libre comercio o la postulación de la reforma como corolario indispensable del compromiso con un orden social dado. “Un Estado sin medios para impulsar cambios es un Estado sin medios para su conservación”: este no es precisamente el lema de un inmovilista, sino del pragmático que también Burke fue.

Si el reformismo y el mencionado pragmatismo fueron elementos sus-

tantivos en el liberalismo burkeano, la historia de las ideas le adjudica el mérito de la síntesis liberal-conservadora —a mi juicio con acierto— por su énfasis en las instituciones y su descrédito de los excesos proyectistas de la ideología. Se gesta así un planteamiento moderantista que en las últimas décadas ha encontrado escaso eco en quienes parecerían sus destinatarios naturales del centro-derecha, del voluntarismo *neocon* en Iraq al liberalismo individualista thatcheriano o la marejada populista que se hace sentir hoy en ambas orillas del Atlántico. Burke, sin embargo, puede hablar hoy al espectro político en su conjunto: en un momento de crisis de legitimidad, compensa volver los ojos a un pensador cuyo fundamento último es —apunta García-Hernández— “la adecuación de los principios y valores a la realidad política, es decir, la legitimidad política en ejercicio”. Y en una hora de Occidente en la que, como ha insistido *The Economist*, está en riesgo la causa del “international liberalism”, izquierda y derecha pueden tomar pie en la inspiración burkeana contra esa mezcla de “ligereza y ferocidad” que el irlandés vio en los radicales de su tiempo y que vemos nosotros en los populistas del nuestro.

Quizá, en efecto, podamos aprender de Burke más de lo que Pitt creyó. En tiempos de antipolítica, por ejemplo, el propio perfil del dublinés es ejemplo de una nobleza posible de la política. El antielitismo de los populistas ha tenido, al menos, la virtud de señalar disfunciones en nuestra vida pública, y ya no podemos mirar con ironía posmoderna las llamadas a la ejemplaridad, a la virtud cívica, a —más prosaicamente— la selección de cuadros en partidos y gobiernos. Ahí, Burke sabía como nadie de la obligatoriedad de no dar coartada a los demagogos para “agitar el descontento”. Como sea, esa nobleza política de Burke no se limita al valor de permanecer en las propias convicciones, a la opción por un compromiso que tantas veces solemos *esnobar*. Para asombro de contemporáneos, su labor también

nos urge a restaurar los vasos comunicantes entre la acción política y la especulación intelectual, la circulación de las ideas en partidos y parlamentos.

De la demagogia a la democracia directa, apenas podemos imaginar cómo hubiera clamado Burke contra un ejercicio tan poco burkeano como el Brexit, modelo no superado de fractura de un cuerpo social. En este ámbito, frente a esa democracia directa que hoy parece alzarse como única fuente de legitimidad, volvemos a su defensa del parlamentarismo clásico: “nosotros compensamos, reconciliamos, equilibramos”. Dicho de otro modo, si la democracia directa es inseparable de una acusada volatilidad emocional, los filtros de la institucionalización evitan la polarización del debate público, aseguran la representación de voces matizadas y vías intermedias y garantizan la “primacía de la ley sobre el reflejo del poder inmediato”.

Esa misma necesidad de templanza y concertación en las decisiones políticas da vigor al papel que Burke achaca a los partidos. No en vano de la fricción de sus distintos planteamientos “siempre surge la moderación”: una moderación que, a su vez, delimita esa dosificación de conservación y cambio que lleva en sí toda reforma. Hablamos de moderantismo, por tanto, no solo como talante amable, sino como virtud poderosa, por su capacidad de “acordar, conciliar y consolidar” distintas voces dentro de un perímetro constitucional dado.

Junto a la defensa de la moderación, quizá también conviniera regresar a cierta pedagogía burkeana de la imperfección: esa modestia epistemológica por la cual sabemos lo que puede y no puede cambiar la política. En este punto, la desconfianza ante los hiperliderazgos es determinante, pues —por decirlo con el propio Burke— lo que buscamos son “gobiernos de leyes y no de hombres”: al fin y al cabo, si somos demócratas es porque nunca vamos a hallar a personas tan buenas como para darles un poder indefinido. Así, resultará sano un excep-

ticismo hacia el empobrecimiento del discurso público que, ante la complejidad de lo real, busca con sus grandes eslóganes “una precisión geométrica engañosa en la argumentación moral”. Y, del mismo modo, frente a nuestra querencia por el carisma y la ambición programática de nuestros líderes, la virtud del gobernante estará más bien en la adaptación a esas circunstancias que “dan a cada principio político su color distintivo”. Abrazar el gradualismo se hace así una prudencia obligada ante la constatación burkeana: cualquier teoría o programa puede llevarse a unos extremos de absolutismo que amenacen la estabilidad política e institucional.

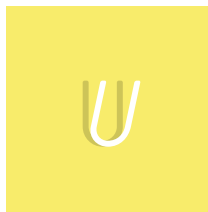
Es posible que el mensaje de Burke resuene con especial fuerza ante lo que Norman llama “el liberalismo individualista”. No pocas de las intuiciones del irlandés en torno a la sociabilidad del hombre se han visto confirmadas por la ciencia en los últimos años, corroborando la importancia de unos vínculos sociales y culturales que desaconsejan reducir la política a economía o administración para apostar por la consolidación del capital social en las comunidades. Burke, sin embargo, tiene esa misma rara capacidad que tuvo Orwell para, sin abandonar su tradición, hablar a todos. Y es notable que, tras una vida pasada en postular reformas dentro del sistema británico, el irlandés se volviera —ante los excesos de la Revolución— el defensor más ardiente del mismo. A saber si no estamos muchos en una situación parecida ante el auge del populismo en algunas de las naciones más respetadas de la tierra y en la propia España. Ahí, si el arsenal de Burke ya fue de utilidad en tiempos de Napoleón, en la Segunda Guerra Mundial o en la Guerra Fría, tal vez resulte conveniente asentar un nuevo “momento burkeano”. Al igual que Orwell, quizá su mérito no esté en que “no se equivocara, sino en que acertara tanto”. —

**IGNACIO PEYRÓ** (Madrid, 1980) es escritor y periodista. En 2014 publicó *Pompa y circunspectancia. Diccionario sentimental de la cultura inglesa* (Fórcola).



## CIENCIA

# Ateísmo y espiritualidad



**MICHAEL  
SHERMER**

no de los últimos viejos prejuicios que debe doblegar el arco del universo moral es que los ateos no pueden ser (o no son) morales y que si no creemos en un

poder más elevado no podemos ser espirituales. Esos prejuicios encarnan la “blanda intolerancia de las bajas expectativas” que durante mucho tiempo ha pesado sobre otras minorías. En mi libro *The moral arc* presenté pruebas de que la religión no es (y no puede ser) el motor del progreso moral a lo largo de los tres últimos siglos,

que incluye la abolición de la esclavitud y la tortura y la expansión de los derechos y las libertades civiles en más lugares y durante más parte del tiempo. Aquí voy a defender que los ateos pueden ser tan espirituales como cualquiera, y quizá incluso más.

Podemos empezar con la definición de *espíritu* (o alma, o esencia), como el patrón de información de la que estamos hechos. Se trata de nuestros genes, proteínas, memorias y personalidades tal como están almacenados en nuestro genoma y conectoma. A partir de ahí podemos definir la *espiritualidad* como la búsqueda por conocer el lugar de nuestro espíritu, alma o esencia en el tiempo profundo de la evolución y en el profundo espacio del cosmos. La ciencia es la mejor herramienta que tenemos para sumergirnos tan a fondo en el tiempo y en el espacio.

Hay muchas maneras de ser espiritual, y la ciencia es una de ellas,

con su relato asombroso sobre quiénes somos y de dónde venimos. El difunto astrónomo Carl Sagan lo explicó mejor en la secuencia inicial de su gran serie documental *Cosmos*, filmada en California cerca de Big Sur, con olas que estallaban contra las rocas gastadas bajo sus pies: “El universo es todo lo que hay, hubo o habrá. Contemplar el cosmos nos conmueve. Hay un hormigueo en la columna vertebral, un nudo en la garganta, una leve sensación, similar a un recuerdo lejano, de caer desde una gran altura. Sabemos que nos acercamos al mayor de los misterios.”

¿Cómo podemos conectarnos con este vasto cosmos? La respuesta de Sagan es al mismo tiempo espiritualmente científica y científicamente espiritual. “El cosmos está en nosotros. Estamos hechos de materia estelar”, dijo, refiriéndose a los orígenes estelares de los elementos químicos de la vida, cocinados en los interiores de las estrellas, liberados en supernovas al espacio interestelar donde se condensan en un nuevo sistema solar con planetas, algunos de los cuales tienen vida compuesta de este material estelar. “Hemos empezado a contemplar nuestros orígenes: sustancia estelar que medita sobre las estrellas; conjuntos organizados de decenas de miles de billones de átomos que consideran la evolución de los átomos y rastrean el largo camino a través del cual llegó a surgir la consciencia, por lo menos aquí. Nosotros hablamos en nombre de la Tierra. Debemos nuestra obligación de sobrevivir no solo a nosotros sino también a este cosmos, antiguo y vasto, del cual procedemos.”

Eso es oro espiritual, y Carl Sagan fue uno de los científicos más espirituales de nuestra época, quizá de todos los tiempos. El biógrafo de Sagan, Key Davidson, dijo que la novela de Sagan *Contacto* era “uno de los relatos de ciencia ficción más religiosos que se han escrito”.

¿Cómo podemos encontrar sentido espiritual en una cosmovisión

científica? La espiritualidad es una manera de ser en el mundo, un sentido del lugar que tenemos en el cosmos, una relación que se extiende más allá de nosotros. Hay muchas fuentes de espiritualidad. Por desgracia, hay quienes creen que la ciencia y la espiritualidad están en conflicto. El poeta inglés John Keats lamentaba que Isaac Newton “había destruido la belleza del arcoíris al reducirlo a un prisma”. La filosofía natural, se quejaba en su poema de 1820, “Lamia”,

puede coser las alas de un ángel  
conquistar todos los misterios  
[por mandato o por escrito,  
vaciar el aire perseguido y la  
pequeña mina,  
destejer el arcoíris.

El contemporáneo de Keats Samuel Taylor Coleridge aseveró de manera similar: “las almas de quinientos

ca de la ciencia: “La belleza que está para ti también está disponible para mí. Pero veo una belleza más profunda que no está tan fácilmente al alcance de los demás. Puedo ver las complicadas interacciones de la flor. El color de la flor es rojo. ¿Que tenga ese color significa que ha evolucionado para atraer insectos? Esto añade una nueva cuestión. ¿Los insectos ven los colores? ¿Tienen sentido estético? Y así sucesivamente. No veo cómo estudiar una flor puede quitarle belleza. Solo le suma.”

Una explicación científica del mundo no disminuye su belleza espiritual. De hecho, la incrementa. La ciencia y la espiritualidad se complementan, no entran en conflicto entre sí; suman, no restan. Cualquier cosa que genere admiración puede ser una fuente de espiritualidad. La ciencia lo hace en abundancia. Yo me siento profundamente conmovido, por ejem-

pectro electromagnético (literalmente destejiendo un arcoíris de colores), lo que significa que el universo se expande alejándose de su creación explosiva. Fue la primera prueba empírica que indicaba que el universo tenía un principio y que por tanto no es eterno. ¿Qué podría ser más inspirador de admiración, más numinoso, mágico o espiritual, que ese rostro cósmico?

Lo que la ciencia nos cuenta es que somos una entre cientos de millones de especies que han evolucionado a lo largo de tres mil quinientos millones de años en un planeta diminuto entre muchos otros de los que orbitan en torno a una estrella corriente, en sí uno de los que quizá sean miles de millones de sistemas solares en una galaxia normal que contiene cientos de miles de millones de estrellas, situada en un conjunto de galaxias no tan diferentes de millones de otros conjuntos de galaxias, las cuales se alejan unas de otras en un universo burbuja que se expande aceleradamente y posiblemente solo es uno de una cantidad casi infinita de universos burbuja. ¿Es de verdad posible que todo este multiverso cosmológico se diseñara y existiera para un diminuto subgrupo de una sola especie en un planeta en una galaxia solitaria de ese solitario universo burbuja? Si así fuera, se trataría de una pérdida monumental de tiempo y espacio. Somos parte de un cosmos en evolución, de inmenso tamaño y edad: ni más ni menos.

Este contexto debería producir suficiente admiración para cualquiera, porque es la *ciencialidad* —la *ciencia de la espiritualidad*— del descubrimiento y el conocimiento. —

*Traducción del inglés de Daniel Gascón.  
Texto cedido por Euromind, plataforma  
creada por la europarlamentaria  
Teresa Giménez Barbat para impulsar  
el debate sobre ciencia y humanismo.*

**MICHAEL SHERMER** es el editor de la revista *Skeptical*. Escribe en *Scientific American*. En 2015 publicó *The moral arc. How science makes us better people* (St. Martin's Griffin).

## Hay muchas maneras de ser espiritual, y la ciencia es una de ellas, con su relato asombroso sobre quiénes somos y de dónde venimos.

sir Isaac Newtons servirían para hacer un Shakespeare o un Milton”.

Otro científico espiritual es el biólogo evolutivo Richard Dawkins, que respondió a estas ideas con elegancia en su libro de 1998 *Destejiendo el arcoíris*: “La ciencia es poética, debería ser poética, tiene mucho que aprender de los poetas y debería aplicar buenas imágenes poéticas y metáforas para su servicio inspirador.” A continuación Dawkins hace exactamente eso, en pasajes tan conmovedores como este: “Creo que un universo ordenado, indiferente a las preocupaciones humanas, en el que todo tiene una explicación aunque todavía nos falte mucho camino que recorrer antes de encontrarla, es un lugar más hermoso y maravilloso que un universo trucado con magia caprichosa y *ad hoc*.”

El difunto nobel de Física Richard Feynman también habló de la estético,

cuando observo por mi telescopio refractor Meade de 200 mm en mi jardín la borrosa mancha de luz que es la galaxia Andrómeda. No es solo porque sea hermosa, sino porque también entiendo que los fotones de luz que llegan a mi retina se fueron de Andrómeda hace 2,5 millones de años, cuando nuestros ancestros eran homínidos de cerebro diminuto que vagaban por las llanuras de África. Pensar en eso te deja admirado.

Me siento doblemente conmovido porque hasta 1923 el astrónomo Edwin Hubble, que utilizó el telescopio de 254 cm de Mt. Wilson, justo encima de mi hogar al pie de Pasadena, no descubrió que esta “nebulosa” era en realidad un sistema estelar extragaláctico de inmenso tamaño y distancia. Hubble descubrió más tarde que la luz de la mayor parte de las galaxias cambia hacia el final rojo del es-



CINE

## Regreso a Sad Hill

H

JORGE SAN MIGUEL

ace cincuenta años se rodó *El bueno, el feo y el malo*, la película que consagró mundialmente a Sergio Leone y Clint Eastwood. Filmada en

España como tantas otras de su década, el rodaje dejó una huella perdurable en la comarca del Arlanza (Burgos), escenario de en torno a un tercio del metraje, incluyendo las escenas finales —el resto se completó en Cinecittà y en las provincias de Almería y Madrid—. Una devoción orgullosa y discreta se ha transmitido estas cinco décadas por los pueblos del entorno —Covarrubias, Contreras, Carazo, Hortigüela, Silos—, en los que muchos participaron como figurantes o conservan recuerdos, más o menos veraces, de aquel verano del 66.

Los aniversarios y las celebraciones tienden a soslayar lo que el proceso de creación de la obra ha tenido de problemático. El mito ha de presentarse como nacido pleno, platónicamente, de una idea preexistente. La realidad de *EBEFYEM* fue más compleja, aunque es cierto que la película nació de una idea, o más bien de un contrato, antes siquiera de que Leone la imaginase. Según el guionista Luciano Vincenzoni, United Artist le requirió un compromiso para otra película al comprar los derechos de *La muerte tenía un precio*, y él se fue inventando detalles sobre la marcha, elaborando sobre temas y argumentos que ya había empleado en *La grande guerra*.

*El bueno, el feo y el malo* iba a ser la culminación de la trilogía “de los dólares” y de la colaboración Leone-Eastwood. El actor no lo puso fácil. Sus demandas agriaron definitivamente la relación entre ambos. También hubo marejada con Vincenzoni, que recelaba del estatus de “intelectual” del que progresivamente Leone, personalidad más visual que libresca, se iba apropiando a medida que sus filmes iban ganando estatus de culto, especialmente en Francia.

Cuenta Christopher Frayling que durante la preparación del rodaje Leone se topó con Orson Welles en un restaurante de Burgos. Welles le desaconsejó vivamente rodar una historia sobre la Guerra de Secesión: salvo *Lo que el viento se llevó*, eran veneno para la taquilla. Y había otro punto potencial de conflicto: rodar en la España de 1966 una película descreída y antimilitarista con una guerra civil como telón de fondo. Pero las autoridades no se daban por enteradas mientras no hubiera mensaje político expreso, no se hiciera mención a España y el rodaje dejase divisas.

De hecho, el ejército se puso a disposición de Leone para construir el “puente de Langstone” sobre el Arlanza y el “cementerio de Sad Hill”. Cuenta la leyenda que, en el más puro estilo *slapstick*, los técnicos volaron por error el puente antes de que la cámara empezara a rodar, de modo que hubo que reconstruirlo durante una semana para volver a volarlo, con monumental enfado de Leone. Frayling confirma la anécdota y apunta al pobre capitán español que había colocado los explosivos, y al que se le concedió el honor de apretar el botón.

*EBEFYEM* fue el final del primer Leone. En su nueva encarnación, el director asumiría el papel de *auteur*. El siguiente filme, *Hasta que llegó su hora*, no contaría con Eastwood ni Vincenzoni. En un caso porque el californiano rechazó sumariamente el papel, que sí aceptó Charles Bronson. En cuanto a la historia, porque Leone prefirió trabajar un tratamiento cinéfilo con los jóvenes (e *intelectuales*) Bertolucci y Argento. Lo que en la trilogía “de los dólares” tenía un carácter espontáneamente pop, se convierte en autocontemplación posmoderna en *Hasta que llegó su hora*. Una película por lo demás deslumbrante, un manual de puesta en escena. *El bueno, el feo y el malo* es una película de género —de “doble género” en realidad—, que permite contemplar la construcción cinematográfica pura si el espectador borra mentalmente las fórmulas y las convenciones. *Hasta que llegó su bo-*



ra es un paso más: la deconstrucción del género mediante la saturación de arquetipos y citas. En los años siguientes, Leone prodigaría menciones a Céline y declaraciones cada vez más pomposas, que Vincenzoni y Bertolucci evocan entre el sonrojo y una piadosa disculpa.

Hablo en el bar El Norte de Covarrubias con Román Labrador, miembro de la Asociación Cultural Sad Hill, que ha organizado los actos de aniversario de *EBEFYEM*. La iniciativa nació hace tres años en Salas de los Infantes a partir de una asociación previa. Existían contactos desde el cuarenta aniversario con Frayling, quizás el mayor experto mundial en Leone, y Peter J. Hanley, un aficionado neozelandés afincado en Alemania, que acaba de publicar un libro de gran detalle sobre el rodaje. Después de la consabida odisea burocrática, la asociación ha podido dedicar el último año a la recuperación del escenario de Sad Hill y a la preparación del programa. La familia de Leone ha preferido mantenerse al margen, como Eastwood –video-mensaje aparte–, y Morricone por problemas de salud. Por el contrario, el montador Eugenio Alabiso y la familia de Carlo Simi, diseñador de producción y vestuario habitual de Leone, se han implicado totalmente; lo que ha permitido, por ejemplo, una exposición de planos y bocetos originales.

La relación de Castilla con el Oeste americano no es tan arbitraria como pudiera parecer, y no solo por los paisajes mesozoicos y el clima duro que comparten. Esta fue en su origen tierra de frontera, tierra de colonización y razias, de grandes intereses ganaderos y pequeños hombres libres que intentaban arrancarle el sustento a una tierra ingrata. *Castilla, que face a los omes e los gasta*. A pocos kilómetros de Sad Hill, sobre el Arlanza, el monasterio de San Pedro, abandonado desde la desamortización de Mendizábal, fue el primer sepulcro de los restos del conde Fernán González. Reputado por la historiografía tradicional nacionalista como primer conde soberano de Castilla, reposa hoy en la cercana co-

legiata de Covarrubias, en cuyo claustro yace también la princesa Kristina Hakonsdotter de Noruega, venida a Castilla en 1257 para casarse con un hermano de Alfonso X. En San Pedro se rodaron los interiores de la “Misión de San Antonio”, y por la ventana del Eastwood convaleciente se ven los acantilados calizos donde hoy vive una floreciente comunidad de buitres leonados.

A escasos metros de la colegiata, separado de ella por el imponente torreón de doña Urraca, se hallaba en 1966 el “Heri”, la fonda donde se alojaron los artistas. En Covarrubias no abundaban las distracciones mundanas por entonces, y el “Heri” contaba con una mesa de billar francés alrededor del cual se han tejido algunas leyendas. La más persistente, una partida que Clint Eastwood perdió con el “Pacucha”, un agricultor del pueblo. En realidad, me cuenta uno de los veteranos del 66, el “Pacucha” no ganó a Clint Eastwood, sino a su doble. Es igual. La historia seguirá circulando. El viejo jugador, al que yo he llegado a ver muchas tardes tomando un café en la terraza del “Chumi” –el bar sucesor del “Heri”– murió en noviembre de 2015 a los 97 años. Y en el Arlanza, como en Shinbone, ante la duda, se imprime la leyenda.

Las celebraciones del aniversario concluyen una noche de domingo, a finales del mes de julio, en un prado bajo la masa rocosa de la Peña de San Carlos, entre Contreras y Silos. Tras una recreación del *triello* con actores locales y unos mensajes grabados –el de Eastwood recibido con una enorme ovación–, una pantalla gigante se oscurece para volver a iluminarse al son de los consabidos acordes de Morricone. La vieja ceremonia se recrea en Sad Hill para cerca de mil personas sentadas sobre la hierba con devoción infantil. Y durante dos horas y media, bajo las estrellas, el cine vuelve a ser ese elemento de comunión pública cada vez más raro. —

**JORGE SAN MIGUEL** (Madrid, 1977)  
es politólogo.

## AGENDA

# FE BRE RO

### EXPOSICIÓN PETER HUJAR EN BARCELONA

La Fundación Mapfre expone 150 imágenes del fotógrafo que retrató a William Burroughs, Susan Sontag o Andy Warhol. Del 27 de enero al 30 de abril.



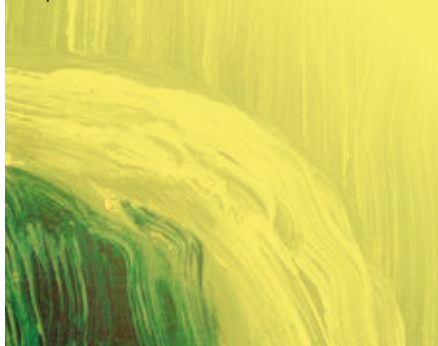
### TEATRO HERMAN MELVILLE EN LA ÓPERA

El Teatro Real de Madrid estrena una adaptación de *Billy Budd*. Del 31 de enero al 28 de febrero.



## MÚSICA TEENAGE FANCLUB

Los escoceses visitan Zaragoza el día 22, Madrid el 23 y Bilbao el 24 para presentar su nuevo álbum *Here*.



## CINE PUEBLOS HUNDIDOS

La Cineteca de Matadero Madrid proyecta el documental *Mi valle*, preseleccionado para los Premios Goya, sobre la construcción de pantanos entre los años sesenta y noventa. Los días 22, 23 y 24.



## MÚSICA

# Paul Simon: El tercer hombre



RODRIGO  
FRESÁN

a discutida concesión del Premio Nobel de Literatura a Ya-Saben-Quién y la muerte del poeta cantarín y *bon vivant*

Leonard Cohen ha vuelto a poner sobre la mesa la figura de quien puede ser considerado histórica y talentosamente el tercer hombre —pero no necesariamente en última posición— junto a los dos anteriores: Paul Simon.

Paul Simon, quien —a pesar de estar girando por estos días presentando su magnífico y muy exitoso tanto en lo crítico como en lo comercial *Stranger to stranger*— para muchos siempre será *Simon and Garfunkel*.

Lo que a Simon, está claro, nunca le causó mucha gracia. De acuerdo: su carrera primera y arrancando en la adolescencia (el efímero dúo Tom & Jerry y el modesto hit “Hey, Schoolgirl”) está marcada a fuego por su emparejamiento disparejo junto a Arthur Garfunkel, por las canciones en la pantalla de *El graduado* y por catedrales como *Bridge over troubled water* que, en su momento, se batieron a duelo y le ganaron al final de The Beatles. Pero mientras que The Beatles inventaron el separarse —y The Rolling Stones el no separarse nunca— Simon y Garfunkel patentaron algo más raro y que, de algún modo, los acerca más a ese aire burgués y judeoamericano que supieron musicalizar como pocos: el sepa-

rarse para volver a juntarse para volver a separarse para volver a juntarse para volver a separarse y encontrarse más o menos amigablemente con la excusa de algún premio o bautismo o boda o funeral donde, enseguida, se oyen gritos y reproches.

De todo esto y mucho más habla y revela *Homeward bound: The life of Paul Simon* (Henry Holt), adictiva biografía de Peter Ames Carlin (quien ya había investigado al ahora autobiógrafo Bruce Springsteen) y que acaba contando y cantando algo más bien íntimo pero apasionante: la vida y obra de un tipo complicado y, también, digámoslo, bastante desagradable. Alguien que empieza a escribir canciones para hacer dinero (“Si no soy millonario antes de los treinta voy a ser una persona muy desilusionada”, le confía a alguien a sus veinte años), y que lo que en realidad desea es escribir la Gran Novela Americana. Alguien quien pudiendo descansar en sus laureles lo apuesta todo a una carrera actoral o a un musical en Broadway y pierde millones en *One-trick pony* y *The capeman*. Alguien al que nadie le reconoce en su momento una obra maestra como *Hearts and bones*. Alguien atormentado por un padre que nunca le perdonó el no haber sido un maestro de escuela, por una calvicie temprana, por una bajísima estatura y una voz agradable pero de lo más común, y por ese rubio altísimo y con garganta profunda de etéreo ángel y aire de *sex-symbol* para intelectuales al que se ve obligado a ponerle letra y música. Alguien que comienza leyéndose como si fuese un picaresco y astuto personaje del Philip Roth de *Goodbye, Columbus* y acaba honrado y laureado pero tan deprimido y bloqueado creativamente como el misántropo Nathan Zuckerman de *Sale el espectro*, declarando a la revista *Uncut* cosas como “Ser una leyenda no significa otra cosa que ser viejo.”

Entre un extremo y otro, Carlin investiga las idas y vueltas de un hombre solitario poco querido por su gremio (se lo acusa tanto de no reconocer

aportes ajenos a lo suyo como de moverse como un agente libre que no res-  
peta dictados gremiales o políticos);  
pero a la vez admirado por ser uno de  
los primeros en descubrir eso de la  
*world music* (“El cóndor pasa”) y por  
haber pasado del rigor melódico (pero  
conservando en lo lírico una pasmosa  
capacidad para fundir lo cotidiano con  
lo epifánico en himnos como “The  
sounds of silence” o “Mrs. Robinson”  
o “The boy in the bubble” o  
“The obvious child” o la reciente  
“Wristband” comenzando con un  
percance íntimo y terminando en una  
suerte de apocalipsis público) a la aven-  
tura rítmica-étnica exploradora en hi-  
tos como *Graceland* o *The rhythm of the  
saints*, o de no resignarse a la casi ob-  
viedad de componer, como tantos, su  
propio álbum divorcista sino algo mu-  
cho más interesante: el álbum de se-  
parado feliz con el ya clásico *Still crazy  
after all these years*, frase/título/mantra

tante Edie Brickell obligándolo a él  
a llamar al 911 para denunciar ma-  
los tratos) así como su arrogancia con  
músicos de sesión a los que les pa-  
ga muy bien a cambio de que obe-  
dezcan sus napoleónicos dictados.  
También revela su generosidad para  
con jóvenes *songwriters* o su compro-  
miso político “donando” el uso de su  
“America” para la campaña de Bernie  
Sanders. Pero lo que acaba imponiéndose es el retrato acabado de un  
hombre infeliz cuya existencia podría  
resumirse en uno de sus versos más  
logrados y sabios: “Las negociacio-  
nes y las canciones de amor a menu-  
do son confundidas las unas con las  
otras”. Así, Paul Simon como una es-  
pecie de robótico oficial científico en  
las películas de la saga *Alien*: ese que  
sabe más que ningún otro de la tri-  
pulación, pero que no puede sentir  
aquello que sienten los organismos  
más frágiles y menos inteligentes.

## LITERATURA

# ¿Estaba loco don Quijote?



HUGO  
HIRIART

Por qué hay tantos escritos, innumerables, sobre el *Quijote*? La respuesta es sencilla: porque todos los textos dicen más o menos lo mismo. La

virtud a la que aspiran estas preguntas es a no ser archiconsabidas, convencionales, repetidas *ad nauseam*.

Así que aquí planteo una sola pregunta: ¿Don Quijote, nuestro Quijote, de veras está loco? ¿Es un psicótico? La costumbre es decir que sí, porque es lo que dice Cervantes, pero ¿se conduce don Quijote como un enfermo mental? Exploreemos un poco. Este caso apareció en *New Scientist*:

Una noche de agosto de 1985, Colin Kemp, un vendedor de 33 años en Caterham, Inglaterra, se fue a dormir. Alrededor de dos horas después –según su reporte posterior– vio a dos soldados japoneses que empezaron a perseguirlo por la selva. Uno traía un cuchillo; el otro, una pistola. Pese a que Kemp corría muy aprisa no bastaba para dejar atrás a sus perseguidores, que finalmente lo arrinconaron. Persuadido de que estaba por morir, Kemp luchó con el soldado que intentaba apuñalarlo. Mientras tanto, el otro soldado se acercó con la pistola para encañonarlo, pero Kemp logró tirarlo al suelo, puso sus manos en el cuello y apretó tan fuerte como pudo. El soldado se escapó, apuntó la pistola a Kemp y disparó.

A pesar de estar girando estos días con su magnífico y muy exitoso tanto en lo crítico como en lo comercial *Stranger to stranger*, para muchos Paul Simon siempre será *Simonnandgarfunkel*.

que hoy es parte de la lengua popular y del frente de camisetas y de paredes. Así, hasta llegar a crepusculares obras maestras de aire casi casual como el ya mencionado *Stranger to stranger* o el inmediatamente anterior *So beautiful so what* o la sorpresiva aventura sónica junto a Brian Eno que fue *Surprise* o ese poco advertido en su momento *You're the one* donde en canciones como “Darling Lorraine” parece cabe todo lo que escribió Richard Yates en apenas un puñado de estrofas.

Y, en el terreno de lo íntimo, *Homeward bound* barre bajo muebles y alfombras e ilumina rincones oscuros en la vida sentimental de Simon (además de la casi protagonista *folie à deux* con Garfunkel, en especial su sísmico matrimonio con la actriz Carrie “Star Wars” Fisher o sus recientes grescas con la también can-

Sobre el final del libro de Carlin –en el que Simon se negó a participar– tiene lugar un momento escalofriante en el que biógrafo y biografiado cruzan miradas en una prueba de sonido. Cuenta Carlin que Simon –sabiéndose de quién se trata y en qué anda– le clava a Carlin sus ojos sin pestañear y sin aparente enojo pero, de pronto, haciendo un gesto con una mano como diciéndole: “Ahora voy a dejar de mirarte. Voy a mirar en una dirección completamente diferente. Así que hemos terminado aquí. Así que deja de mirarme.”

Por suerte para nosotros, Carlin le sostuvo la mirada.

Y después la puso por escrito. —

**RODRIGO FRESÁN** (Buenos Aires, 1963) es escritor. En marzo publica *La parte soñada* (Literatura Random House).



Kemp vio salir humo de la boca del arma y despertó, sudando de pánico. Aterrorizado, se volvió hacia su esposa, Ellen, que yacía en la cama junto a él. La abofeteó para despertarla, pero estaba muerta. Kemp la había estrangulado mientras dormía.

El señor Kemp es un verdadero psicótico. Había alucinado a los dos soldados japoneses, como don Quijote alucinó tantas cosas, por ejemplo, que los molinos de viento eran “desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas”.

¿Fue don Quijote alguna vez un loco peligroso? Stephen Gilman, el gran experto de Harvard de las letras españolas, ha comparado en un estudio los escritos del “falso Quijote” de Avellaneda con los originales escritos de Cervantes. Al escribir la novela, Avellaneda muchas veces se equivoca. La puntería de Cervantes, en cambio, siempre es certera.

“Don Quijote —explica Gilman— se ha ceñido la nueva armadura que le ha encomendado don Álvaro Tarfe, y está ahora admirándose a sí mismo para regalo de Sancho”, y cita un fragmento del capítulo III del *Quijote* de Avellaneda:

¿Qué te parece, Sancho? ¿Estánme bien? ¿No te admiras de mi gallardía y brava postura? Esto decía paseándose por el aposento, haciendo piernas y continentes... tras lo cual le vino luego súbitamente un accidente tal en la fantasía, que, metiendo con mucha presteza mano a la espada, se fue acercando con notable cólera a Sancho, diciendo: espera, dragón maldito, sierpe de Libia, basilisco infernal: verás por experiencia el valor de don Quixote, segundo san Jorge en fortaleza... Sancho, que le vio venir para sí tan desaforado, comenzó a correr por el aposento...

Cervantes no incluyó ninguna escena donde don Quijote se transforme en un personaje siniestro que ataca a Sancho y Sancho nunca tiene miedo de él. Tampoco hay escena alguna en la que don Quijote desvaríe y ataque a alguien. La locura de don Quijote es una locura limitada a lo que precisa la novela.

Volvamos a Colin Kemp: no fue hallado culpable y fue puesto en libertad. Se juzgó que su acción fue resultado de un *automatismo*, definido *automatismo* —tanto en derecho como en medicina— como un estado en el cual una persona “es capaz de ac-

tuar pero no es consciente de lo que está haciendo”. Solo puede entrar en el ámbito del derecho, o de la moral, lo que se hace adrede, con intención. Los actos no intencionales caen en el terreno de lo accidental. Lo accidental, como explicó Aristóteles, no tiene causa, y lo que no tiene causa es inexplicable, porque explicar algo es señalar la causa de ese algo.

¿Qué quiere decir eso? El plano literario sale del plano legal o moral. Lo literario es artificial, pero no inverosímil, entendida la inverosimilitud como la entiende Benedetto Croce: no como lo increíble, sino como lo incoherente. Un caballo que vuela es perfectamente verosímil en *Las mil y una noches*. En cambio, don Quijote seduciendo a alguna moza de buen parecer es inverosímil. Sería una incoherencia. Sin coherencia no puede haber buena literatura.

Don Quijote es un falso demente. Está loco cuando le conviene a Cervantes, y está cuerdo, y muy cuerdo, también cuando le conviene al escritor. Y quiero preguntar: ¿lastima esta arbitrariedad al personaje? ¿Le hace perder calidad? —

**HUGO HIRIART** (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador y dramaturgo.

## CINE/ARTES VISUALES

# Trasvases estéticos

E

**PAULA ARANTZAZU RUIZ**

n la segunda sala de *Arte y cine. 120 años de intercambios*, un Monet de 1886 que celebra cómo las olas rompen en la costa de Belle Île está expuesto en paralelo a una pe-

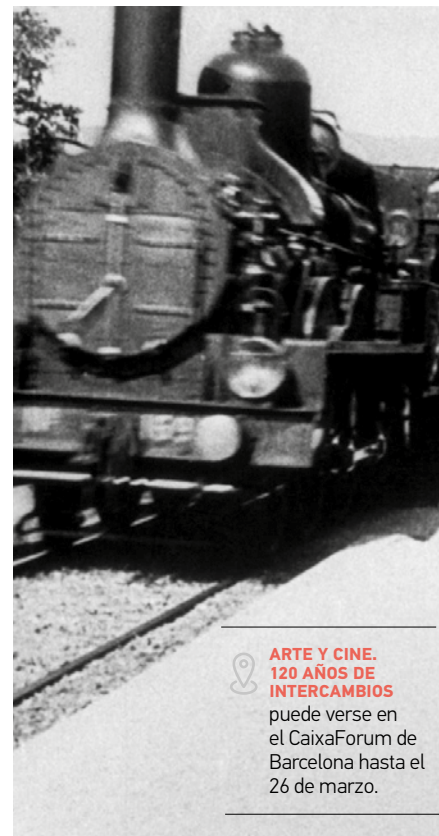
lícula filmada en Biarritz en 1894 por los hermanos Lumière que también muestra las olas peleando. Ya hacia el final de la exhibición, la videoinstalación *Le mer* (2014), de Ange Leccia, otra obra sobre el oleaje pero realizada 120 años más tarde que la película de los Lumière, nos recuerda que las tecnologías cambian pero ciertas imágenes son inmutables al tiempo. No es casual que el motivo del mar ejerza de telón de apertura y de clausura de la exposición de CaixaForum Barcelona: a ella han recurrido creadores – “Tú puedes inventar la mar, la página en blanco, la playa, tú puedes inventar la mar...”, exclama Jean-Luc Godard en *Pasión* (1982)– y su naturaleza fluida funciona como metáfora sobre las transformaciones del arte y del cine a lo largo de este último siglo y pico, al tiempo que sirve de imagen para atender a los trasvases estéticos entre una y otra disciplina.

Correspondencias, afinidades, transferencias, encuentros, préstamos..., la relación entre arte y cine es tan fecunda que resumirla en una sola palabra y en una sola muestra es una tarea titánica. Dominique Païni, exdirector de la Cinemateca francesa, se ha atrevido en *Arte y cine. 120 años de intercambios* haciendo uso de fondos de la institución que dirigió entre los años 1993 y 2000, y con el apoyo de piezas de otros museos. El objetivo es que imágenes cinematográficas dialoguen

con obras de arte precedentes, contemporáneas o ulteriores, a través de una selección basada en su propio gusto, tal y como declaró Païni en la presentación a los medios. Ese criterio caprichoso, que no superaría el rigor de la academia, ofrece como resultado un discurso irregular, con momentos e ideas sublimes pero también con lo contrario; y tal vez porque los mimbres de su discurso parecen antojadizos, Païni no se ha desviado apenas del canon del arte y del cine (francés), como si en el trayecto de la exposición se recorrieran cronológicamente los capítulos de un libro de historia. Aun así, hay mucho que descubrir.

Si la muestra arranca evidenciando cómo los primeros cineastas siguieron la senda de los impresionistas al rodar estampas similares, como si sus filmes dotaran de vida aquellos cuadros estáticos de Eugène Boudin o Théophile-Alexandre Steinlen, el peaje obligatorio en las vanguardias insiste en que hubo un momento en que los artistas se convirtieron en practicantes del nuevo medio –Fernand Léger, Marcel Duchamp, Oskar Fischinger– y subraya que el arte también se fascinó por iconos fílmicos como Charlot. La sucesión de ismos ocupa buena parte de la exhibición (hasta 1950) y, junto con el corolario de la muestra, es el tramo expositivo más coherente. Hay hallazgos y reivindicaciones no muy obvios destacables, la proyección simultánea de *Le Métro* (1934), de Georges Franju y Henri Langlois junto a *Opus IV* (1925), de Walter Ruttmann, o el rincón dedicado a *Dreams that money can buy* (1947), de Hans Richter, largometraje surrealista en el que colaboraron Max Ernst, Duchamp, Man Ray o Léger.

Es llamativo que sea a partir de la década de los cincuenta, el momento en que el arte y el cine se fusionaron de una manera casi completa en la escena experimental neoyorquina, cuando la propuesta se tambalea. En vez de ahondar en Stan Brakhage, a quien se le echa de menos, nos encontramos con el enésimo recordatorio de la sen-



**ARTE Y CINE. 120 AÑOS DE INTERCAMBIOS** puede verse en el CaixaForum de Barcelona hasta el 26 de marzo.

sibilidad plástica de la *nouvelle vague* y de Godard, que ya hasta el final de la exposición se impone como indispensable. Lo es, no cabe duda, pero la ebullición creativa de esos años merece algo más que un desfile de carteles. La muestra, no obstante, recupera brío en las dos últimas salas, la dedicada a los años setenta –con las obras apropiacionistas del pintor Jacques Monory y Alain Fleischer–, y la que resume lo acontecido entre la década de los ochenta y lo que llevamos de siglo XXI. En este tramo temporal, nos dice Païni, el arte mira hacia el cine para honrarlo justo cuando se acerca su fecha de defunción. El cuadro de celuloide de Paul Sharits (1971-76), el homenaje a Hitchcock de Nemanja Nikolić en *Panic book* (2015), y el sarcófago que encierra películas (y el cine como tal) de Tadzio emergen como ejemplos de la melancolía actual ante una manera de hacer cine que se está yendo para no regresar jamás. —

**PAULA ARANTZAZU RUIZ** es periodista cultural. Colabora en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* y en la revista *Icon* de *El País*.

## LITERATURA

# La vida literaria

H

DANIEL GASCÓN

ace unas semanas, Trapiello explicaba que escribe porque eso le hace vivir más intensamente. Leer su *Salón de pasos perdidos* produce el mismo efecto.

*Sólo bechos*, la entrega más reciente de ese formidable proyecto narrativo de Trapiello, cubre el año 2006, en que publicó su libro *El arca de las palabras*. El protagonista anda por los cincuenta. Su mujer supera un angustioso episodio de salud, se prejubiliza, puede dedicarse a la investigación. Él se preocupa porque sabe que pronto sus hijos se marcharán de casa.

Como en otras entregas de la serie, hay muchos asuntos literarios en el volumen. El prólogo es una reflexión sobre la naturaleza del texto y su relación con la verdad, que continúa una conversación que Trapiello tuvo con Arcadi Espada. La vida literaria incluye episodios cuyos protagonistas no son difíciles de reconocer, descripciones llenas de humor de ceremonias literarias (por ejemplo, en la Real Academia de la Lengua), retratos o comentarios de escritores como Vila-Matas, Caballero Bonald, Miguel Delibes o Ian Gibson. Hay encuentros incómodos, complicidades y muchas veces una sensación crepuscular, de despedida. Algunos personajes ya saben que el narrador lleva un diario, por lo que el libro tiene a veces un tono a lo *Ocho y medio* o *Desmontando a Harry*. Las páginas de glosa, de discusión sobre las palabras, sobre adjetivos absurdos o la definición de “ruiseñor”, o de citas, están llenas de valiosas lecciones sobre el lenguaje y la escritura.



Retrata como pocos las pequeñas humillaciones que salpican la vida del escritor o la angustia a menudo empujada por uno mismo: tiene una rara habilidad para detectarlas y plasmarlas con gracia (en esta entrega, por ejemplo, la hostilidad en el pueblo o una discusión memorable en Santander). Es la misma sensibilidad que sabe describir el idilio en el campo, la felicidad de una tarde o mostrar sin énfasis la melancolía del paso del tiempo.

Como el conjunto, es un libro hondo, divertido y adictivo. Aparecen aforismos, la presencia reiterada de autores como Cervantes o Juan Ramón Jiménez, frases que son casi greguerías (“El gallego es la única lengua que conozcamos a la que al poco le nace musgo y líquenes, como al granito de los cruceiros”; “Camina siempre de perfil, como los jeroglíficos”) y reflexiones sobre lo que la gente de su generación ignora de sus padres, u observaciones como: “El conceptismo, en literatura, es lo más cerca que se puede estar de la papiroflexia. El cubismo literario empezó en Gracián.” La distancia entre la melancolía y el humor, entre la literatura y la vida, se desdibuja: “La verdad, ni a JRI ni a Machado ni a Unamuno se los imagina uno pasando el limpiafondos”.

“Yo no soy el tema de mi libro, en realidad apenas soy nada en ellos. Ni siquiera el que pasea el espejo a lo largo del camino. Como mucho, soy el es-

pejo. Un espejo roto que refleja la realidad rota que al romperse se multiplica, como un caleidoscopio”, le dijo Trapiello a Juan Marqués en una entrevista, publicada en estas páginas, a propósito de *Seré duda*. La cuestión no es contarse a uno mismo, sino también lo que va a encontrando: *Sólo bechos* es un libro lleno de historias. Otro día podría elegir otras, pero tres de mis preferidas son el relato familiar y triste de “la madre” y “el hermano” mayor, dañado al nacer con un fórceps; y el hallazgo de una colección de billetes capicúa del metro (que también aparecen en la portada). Quizá la historia más estremecedora que cuenta es la del asesinato de cinco hermanos y su padre en Coín, en Málaga, por parte de unos anarquistas, en agosto de 1936. Se la cuenta el filósofo Javier Muguerza, único superviviente de los hermanos, que tenía meses cuando se produjo el crimen. Trapiello empleó la historia en un artículo sobre la memoria histórica y en su novela *Ayer no más*. Durante años, cuando algunos de los lectores que más respetaba eran seguidores de los diarios de Trapiello y cuando yo admiraba libros como *Las armas y las letras*, *Clásicos de traje gris* o *Mar sin orilla*, me imponía *Salón de pasos perdidos*: me parecía que llegaba demasiado tarde. Ahora sobre todo me alegro de haber llegado. —

DANIEL GASCÓN (Zaragoza, 1981) es escritor.