



# Cetribillas

CINE

## Yo, Daniel Blake y el cine de la empatía

H

FERNANDA SOLÓRZANO

La crítica apostaba por el thriller erótico *Elle*, de Paul Verhoeven; la *road movie* con adolescentes *Dulzura americana*, de Andrea Arnold o, la favorita de todos, la comedia negra *Toni Erdmann*, de Maren Ade. Al lado de estas películas, el drama de Loach sobre un carpintero desempleado parecía no tener lustre. (Y el realismo social, por definición, es un género no glamoroso.) Loach, por su lado, era un director “visto”: con

ubo cierta decepción cuando, el año pasado, la Palma de Oro del Festival de Cannes fue concedida a Yo, *Daniel Blake* del inglés Ken Loach.

más de veinte largometrajes en cinco décadas de carrera es autor de las películas más notables de esta escuela (y en 2006 ya había ganado en Cannes con *The wind that shakes the barley*). Así, el premio a Yo, *Daniel Blake* se consideró simplemente *correcto*: libre de polémicas, pero también de interés.

Luego el mundo dio un giro. La llegada de Trump al poder —causa y consecuencia de cismas sociales— generó un sentimiento extendido de colapso moral. A la par, creció el interés por historias que muestran empatía hacia aquellos alienados por estructuras que favorecen el enriquecimiento de pocos. Unos ven estos relatos como espejo de sus vidas y otros simplemente agradecen su brújula ética. En pleno siglo XXI —y casi de manera abrupta— repunta el realismo social. En este nuevo esce-

nario, Yo, *Daniel Blake* se revela como una película poderosa y urgente —lo opuesto a como se percibió en Cannes.

La sintonía de Yo, *Daniel Blake* con los tiempos no sería un valor *per se*. La película es notable por la efectividad de su guion, la autenticidad de su tono y el desempeño de sus actores. Se diría que estos atributos son lo mínimo que se espera del cine de Loach, pero habría que considerar sus ochenta años cumplidos. La edad no es un problema, pero sí un desafío si se piensa en las demandas de un género como el realismo social. Para ser verosímil, un cine de la calle sobre ciudadanos comunes en situaciones cotidianas exige un director con ojos y oídos atentos a los inmediatos. Yo, *Daniel Blake* no solo cumple con ello, sino que está a la altura de los mejores documentales y películas de Loach.

La cinta transcurre en Newcastle, al norte de Inglaterra. En la primera secuencia, un hombre de 59 años llamado Daniel (Dave Johns) responde las preguntas robotizadas de una mujer que se hace llamar “profesional de la salud”. Recién recuperado de un in-

farto, Daniel recibió órdenes médicas de no volver de inmediato al trabajo. Su opción para sobrevivir es obtener beneficios del Estado —que solo le serán dados si aprueba el test de incapacidad suministrado por la señorita burócrata—. El cuestionario solo acepta respuestas de “sí” y “no”, ninguna relacionada con padecimientos cardíacos. El test determina que Daniel no está lo suficientemente enfermo y no es candidato a recibir una pensión. Él puede apelar el resultado, pero antes debe esperar una llamada del “tomador de decisiones” del Departamento de Trabajo y Pensiones. Como esto puede llevar semanas, la misma oficina recomienda a Daniel pedir las prestaciones de quienes buscan trabajo —que solo le serán dadas si pasa los días repartiendo copias de su CV—. (No perdamos de vista que su problema no es el desempleo, sino un corazón todavía delicado.) A esta colección de absurdos se suma la exigencia de hacer trámites en línea —Daniel solo escribe a lápiz— en computadoras prestadas y programas que se congelan en la última etapa de la solicitud. En una de sus visitas frustrantes al Departamento de Trabajo y Pensiones, Daniel conoce a Katie (Hayley Squires), una madre soltera afectada por la crisis de vivienda social. A propósito de la vigencia renovada de Loach, Katie podría ser una descendiente de Cathy, la chica que lo pierde todo en el drama para televisión *Cathy come home*, de 1966, sobre las deficiencias en el sistema de alojamiento inglés.

La amistad entre Daniel y Katie colorea el relato con detalles sobre sus vidas y da lugar a momentos de humor, también propios del cine de Loach. El guion de Paul Laverty, colaborador del director en sus últimas doce películas, evita que los personajes sean víctimas a priori, o que su desventaja económica sea el rasgo que los defina. Más aún, el atisbo a su ámbito privado es lo que da dimensión a su drama. La escena más dolorosa de la película —la que toca la médula del asunto— ocurre en un dispensario al que acuden Daniel y Katie para que ella se surta de artícu-

los básicos. A medio recorrido, la chica busca un rincón. De espaldas a todos, incluso a la cámara, devora el contenido de una lata de frijoles cocidos. El acto la avergüenza, pero el hambre pudo más que todo. Su quiebre deja el punto claro: el cine de Loach no habla de “pobres”, sino de seres despojados de su sentido de dignidad.

Escenas como estas son incómodas por honestas. No se esconden tras la ironía o la metáfora, y no dan espacio a lecturas que distraigan del problema real. La denuncia de un sistema injusto puede hacerse en varios registros, pero no cuando el denunciante es de los pocos cineastas vivos abiertamente comprometidos con la defensa de los desprotegidos. El cine de Loach rechaza eufemismos y, hasta hace poco, esto lo hacía parecer *superado* —o demasiado local—. La cloaca social que ha quedado al descubierto en los últimos meses prueba que temas como el que plantea *Yo, Daniel Blake* son todo menos caducos, mucho menos circunscritos a una sola región del mundo. La cinta es específica en su denuncia del sistema británico de beneficencia social, pero podría extrapolarse a cualquier escenario donde un individuo esté a merced de trámites laberínticos y terminología del diablo, diseñados para alejarlo de los beneficios que le corresponden.

En su enésima visita al Departamento de Trabajo y Pensiones, Daniel le reclama a una empleada que ambos sean parte de una farsa: “Usted es una mujer que trae un gafete con una frase amable, sentada frente a un hombre enfermo en busca de empleos inexistentes que de cualquier forma no podría aceptar.” Sólida representante del nuevo realismo social, *Yo, Daniel Blake* tiene premisa *orwelliana* —lo que apunta a la habilidad de Loach para anticipar el momento—. Al final, Daniel es un hombre enfrentado a los *bechos alternativos* de la beneficencia social. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es ensayista. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos* y mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.

## POLÍTICA INTERNACIONAL

# Venezuela: el golpe continúa



**MARGARITA LÓPEZ MAYA**

Lo sucedido a fines de marzo, con las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo de Justicia (TSJ), fue un zarpazo más a la Constitución

y las leyes, de la larga lista que viene sucediéndose desde que Hugo Chávez inventara el “Socialismo del siglo XXI”. Estas sentencias, parcialmente modificadas después de la tormenta provocada por la fiscal de la república y las reuniones y declaraciones de la Organización de los Estados Americanos (OEA), Mercosur y otros actores de la comunidad internacional, forman parte de la estrategia gubernamental para consolidar una dictadura patrimonialista en el país. La estrategia sufrió un revés temporal pero continúa.

El gobierno viene siguiendo este camino desde que Nicolás Maduro ganara de manera muy apretada la presidencia en 2013. Sin embargo, desde fines de 2015 encontró un obstáculo, cuando los partidos de la Mesa de Unidad Democrática (MUD) obtuvieron la mayoría en la Asamblea Nacional (AN), liberando, luego de diez años, ese poder público de su sumisión a los dictámenes del chavismo. Los pasos se aceleraron entonces para neutralizar la dinámica que podría generar ese poder sustraído del control de Maduro y su cúpula. Destacan, entre muchas medidas, la designación irregular de un número importante de magistrados (trece) y suplentes (veinte) del TSJ para reforzar



su control sobre el Poder Judicial y la sentencia dictada por ese remozado TSJ de declarar sospechas de fraude en las elecciones parlamentarias del estado Amazonas, para despojar a los partidos opositores de tres diputaciones allí obtenidas, con lo cual perdieron la mayoría de dos terceras partes en la AN. Habría que añadir también los atropellos del Consejo Nacional Electoral, también controlado por la cúpula chavista, que suspendió de manera abrupta e irregular un referendo revocatorio presidencial y el Decreto de Estado de Excepción y Emergencia Económica, que Maduro hizo aprobar en el TSJ. Gracias a este decreto, y contando siempre con la complicidad del Tribunal, el chavismo fue privando a la Asamblea Nacional de sus funciones contraloras y legislativas. El TSJ ha dictado no menos de sesenta sentencias para obstaculizar medidas aprobadas en la AN, derogar leyes y paralizar iniciativas.

Dos sentencias continúan el desmantelamiento definitivo de las instituciones democráticas del país. La número 155 da al ejecutivo potestad para legislar en toda materia e incluso le

ordena gobernar conforme al Estado de Excepción. También aprovecha la sentencia para quitar la inmunidad a los diputados opositores; el Tribunal se basa en un desacato de la AN, dictado por él mismo, porque formalmente no ha retirado a los diputados de Amazonas. La sentencia 156 interpreta el artículo 33 de la Ley de Hidrocarburos, dándole a Maduro potestad para crear empresas mixtas y realizar actividades en materia de hidrocarburos sin autorización de la Asamblea. Ahí el TSJ aprovechó para decidir que él, o quien él disponga, asumiría las competencias de la AN mientras dure el supuesto desacato. Como vemos, este Tribunal compite con ventaja en los anales de la ignominia judicial.

Las repercusiones de las sentencias siguen desarrollándose por lo que aún es demasiado pronto para tener claros sus saldos en la consolidación o no de la dictadura. Lo más significativo a nivel nacional fueron las declaraciones de la fiscal general, Luisa Ortega, quien sorprendentemente, en la presentación de un informe, afirmó que las sentencias significaban una “ruptura del orden constitucional”. Esta de-

claración de una de las autoridades del Poder Ciudadano, hasta ahora subordinado a las directrices de Maduro, puso en carrera al gobierno, que hubo de retractarse parcialmente convocando y usando las sugerencias de un Consejo de la Defensa Nacional, que no tiene competencia para sugerirle nada al TSJ.

La inmunidad despojada a los diputados y el traspaso de las funciones legislativas al Tribunal fueron eliminados en unas sentencias posteriores, llamadas “aclaratorias”, que no están contempladas en parte alguna de la normativa legal venezolana. Quedaron vigentes, empero, otras materias, que junto a las sentencias previas dictadas por este espurio TSJ han castrado a la Asamblea Nacional de sus competencias y al país de su democracia. La muy grave potestad concedida a Maduro para crear empresas mixtas, endeudarse y realizar todo tipo de actividades financieras y económicas, sin necesidad de que sean aprobadas por el Legislativo, por ejemplo, no fue tocada. Así pues, Maduro puede continuar sin control alguno en su camino para conseguir dinero y proseguir en su desquiciada, corrupta e inviable economía “socialista”.

La rectificación también fue posible por la rápida y firme posición de la mayoría de países que conforman la OEA, Mercosur y otras instancias de la comunidad internacional. Mientras finalizo esta breve nota, la lucha sigue en las calles de Caracas y otras ciudades del país, en lo que parece ser un nuevo despertar de la ciudadanía, que esperamos empalme esta vez de manera pacífica y más sintonizada con los partidos de la MUD. Solo una articulación de lo social con lo político podrá, junto a la presión internacional, desviarnos de la vía autoritaria que llevamos y ponernos en el camino a una transición democrática, aspiración hoy compartida por la gran mayoría del país. —

**MARGARITA LÓPEZ MAYA** es analista política y doctora en ciencias sociales por la Universidad Central de Venezuela. Autora, entre otros libros, de *El ocaso del chavismo. Venezuela 2005-2015* (Alfa, 2016).

## LITERATURA

# Por qué nos hace falta la poesía



ANDREA  
BAJANI

ía tras día, el hombre construye recintos para que el resto de los hombres pueda pastar con seguridad en su interior, y a eso

lo llama sociedad. Los poetas saltan por encima de la valla y luego siembran el pánico entre los demás mamíferos que deambulan mansos por ahí. Y cuando se marchan, el desasosiego corre por el cuerpo de quienes se quedan como sangre envenenada que entrará a degüello en sus venas. En las novelas de Roberto Bolaño los poetas son individuos peligrosos. Ponen patas arriba las ciudades, hacen empalidecer de miedo a los ciudadanos. Los poetas de Bolaño son aventureros, criminales, bravucones, vándalos. Siempre fuera de la ley. En las novelas de Bolaño, las ciudades se ven desestabilizadas por los poetas. Porque tienen ojos que causan temor. Entre las páginas de *Los detectives salvajes* se mueven hordas de desadaptados. Auxilio Lacouture, la “madre de la poesía mexicana”, Arturo Belano, Ernesto San Epifanio, León Felipe. Lo que se siente, en cada página, es el temblor de una época, por encima incluso de una ciudad. La Ciudad de México se encierra en casa, porque detrás de las ventanas están

ellos. Y de los poetas no cabe esperar nada bueno. En *Estrella distante*, acaso el más desgarrador de los libros del chileno, hay un poeta, Carlos Wieder, que considera la tortura una forma suprema del arte. Y en *Nocturno de Chile*, el crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix encuentra a un joven poeta en el umbral que desbarata su vida “en una sola noche relampagueante”: “de pronto ha llegado a la puerta de mi casa y sin mediar provocación y sin venir a cuento me ha insultado”. El crítico literario elude la confrontación (“Eso que quede claro. Yo no busco la confrontación [...] Soy un hombre razonable. Siempre he sido un hombre razonable”). El poeta echa abajo la verja de la sensatez, que no es otra cosa que la razón cuando se convierte en un extintor para apagar incendios.

Entre las muchas intuiciones de Bolaño, la del poeta como sujeto subversivo es la más devastadora, la que sigue ardiendo en las páginas de *Amuleto*, *2666*, *Putas asesinas*. Lejos de la idea reciclable del poeta como una entidad residual y a fin de cuentas (vuelta) inofensiva, los poetas de Bolaño no tienen miedo a morir simplemente porque no buscan el consenso de la Historia. Bolaño se inició como poeta y siempre se consideró tal, y en uno de sus poemas –“Sucio, mal vestido”– habla de los caminos que recorren los perros, “allí donde no quiere ir nadie”. Es “un camino que solo recorren los poetas / cuando ya no les

queda nada por hacer”. Los poetas no siguen las indicaciones, no obedecen las instrucciones trazadas por la Historia, que es la forma más violenta de la sensatez. La Historia, parece querer decir Bolaño, es la razón cuando se convierte en un par de esposas para asegurar detrás de la espalda las muñecas de la imaginación.

La poesía, por lo demás –como nos dice el nobel Joseph Brodsky en *Conversations*– “es una suerte de desviación con respecto a la habitual forma obediente de pensar”. Brodsky fue deportado por la misma razón por la que escribió poemas: “cualquiera que se esfuerce por crear en su interior su propio mundo independiente está destinado tarde o temprano a convertirse en un cuerpo extraño en la sociedad y a verse sometido a todas las leyes físicas de la presión, de la compresión y extrusión”. La Historia proporciona seguridad al hombre, el poeta transita por senderos no hollados, abre grietas en los mapas. En esos senderos se topa con los perros, pero también con hombres y mujeres que se han extraviado o que han tratado de adentrarse en esos mismos páramos, entre esos mismos arbustos. Poseen versos que compartir, con los que alimentarse en el bosque: “Las personas interesadas en la poesía –escribe Brodsky– tratan simplemente de satisfacer sus propias necesidades o intereses, digamos, por medios que no son proporcionados

por el Estado.” Y el Estado, el brazo organizado de la Historia, opone su sensatez. Ósip Mandelstam fue detenido y asesinado por sus versos. Lo que da miedo no es que hubiera bautizado a Stalin, en un célebre poema, como “el montañés del Kremlin” sino que hubiera escrito, en un verso feroz y hermosísimo, “cada muerte es una fresa para la boca” del dictador georgiano. La ferocidad y el candor son las armas de los poetas.

En una época como esta en la que el *storytelling*, la narración, se ha convertido en sinónimo de persuasión, es decir, en una rama de la comunicación y la política, no queda otra que la poesía vuelva a ser nuestro bien más valioso y nuestra arma más eficaz para defendernos de la sensatez de la Historia. Para echar abajo el vallado de las narrativas opuestas a otras narrativas: Europa, ISIS, la seguridad, la familia. En un momento como este, en el que prevalece la emergencia, es decir la urgencia de respuestas a preguntas que nadie ha formulado, la poesía es el medio que tenemos para volver a desestabilizar planteando preguntas. Es una época de las respuestas, esta que vivimos, y estamos llenos de preguntas sofocadas dentro de nuestro pecho. No hay nada más urgente que una pregunta ingenua, escribió Wisława Szymborska. La pregunta que se interesa por las razones del fuego, y no una boca de incendios que lo sofoque con la impetuosa represión de un fuerte chorro de agua. Los poetas de Roberto Bolaño deambulan por las ciudades de Latinoamérica propagando miedo y desasosiego debido a las armas que llevan. Son una pesadilla, pero, como escribe Cees Nooteboom en *Tumbas de poetas y pensadores* (Siruela, 2007, traducción de María Córdor): “las personas no pueden vivir sin sueños peligrosos e inesperados”. Los realvisceralistas de Bolaño no llevan pistolas en sus bolsillos, sino versos, pero es suficiente para sembrar el pánico. Porque eso significa que tienen los bolsillos de los panta-

lones y de las chaquetas llenos de signos de interrogación, que son la munición más insidiosa para la sensatez de la Historia. El signo de interrogación, esa marca de puntuación que, como escribe Alberto Manguel en *Curiosidad. Una historia natural* (Almadía, 2015, traducción de Eduardo Hojman), es la “representación visible de nuestra curiosidad” y se encuentra al final de una frase como para “desafiar el dogmático orgullo”. Son las preguntas incómodas de los niños, que piden al *¿por qué?* que se convierta en la ficha que pone en marcha el carrusel de las cosas, y a quienes las respuestas no dejan satisfechos. Los niños no son conscientes de la narración porque a menudo no llegan al final de una frase, pero dentro de esa frase desarticulan el mundo, lo descomponen y lo vuelven a montar de un modo que nunca habíamos visto. En el fondo, los temibles poetas de Bolaño no son más que niños. Y los niños desconocen la sensatez de la Historia, que es una respuesta práctica en la que hoy ya no cree nadie. El resultado son grandes cajas repletas de signos de interrogación metidas en el sótano —lleno de cosas viejas, consideradas ya caducas— que tarde o temprano una fuga de agua inundará y que pocos recuerdan haber guardado. La Historia proporciona, en nombre de la seguridad, recintos en los que nadie quiere ya entrar. “Por su propia seguridad”, repite con un mantra amplificado el miedo. La poesía, en cambio, como escribe Brodsky, es “la mejor escuela de inseguridad que existe”. Por esa razón, en la inseguridad que nos atenaza, la poesía nos tiende su mano, porque, como prosigue el poeta, “lo que dicen los poemas, en esencia, es: no lo sé”. —

*Traducción del italiano de Carlos Gumpert.*

**ANDREA BAJANI** (Roma, 1975) es escritor. Su libro más reciente traducido al español es *Saludos cordiales* (Siruela, 2015).

AGENDA

MAYO

## ARTES VISUALES CENTENARIO DE LEONORA CARRINGTON



La muestra 100 años de una artista: Leonora Carrington realiza un recorrido documental por la trayectoria de quien se consideraba a sí misma “autora de otra realidad”. La exhibición, que permanecerá abierta hasta el 9 de julio en la Biblioteca de México, reúne fotografías, esculturas, bocetos y correspondencia.

## ARTES ESCÉNICAS VIDA DE CHARDIN

Fue paleontólogo, filósofo y poeta. Y lo más singular: fue también jesuita. *El corazón de la materia* indaga en la lucha interna de Teilhard de Chardin (1881-1955) por conciliar el pensamiento evolucionista y la fe. Bajo la dirección de Luis de Tavira la obra podrá verse en el Centro Nacional de las Artes hasta el 14 de mayo.

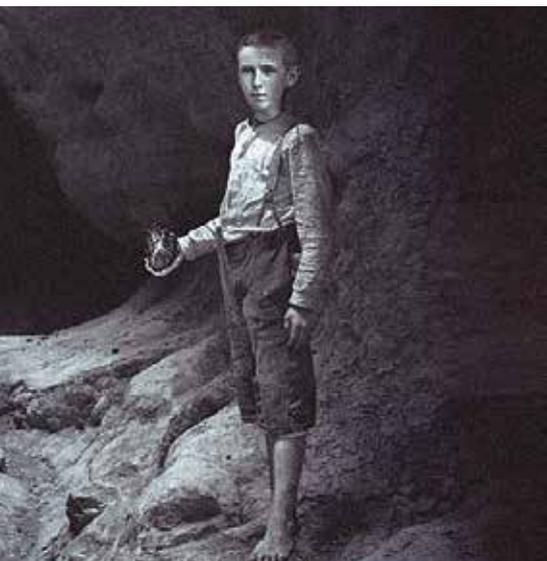
## TELEVISIÓN EL REGRESO DE LYNCH

El 21 de mayo se estrena la tercera temporada de la serie que revolucionó la televisión, *Twin Peaks* de David Lynch. Los nuevos capítulos harán realidad una de las frases más significativas del programa: "Te veré en veinticinco años", le decía el fantasma de Laura Palmer al agente Cooper. No se sabe mucho más de la trama.



## ARTES VISUALES CARLOS AMORALES EN LA BIENAL DE VENECIA

Del 13 de mayo al 26 de noviembre se realizará la 57 edición de la Bienal de Venecia. La curadora de este año, Christine Macel, tituló el programa *Viva Arte Viva*. Carlos Amoraless representará a México con la obra *La vida en los pliegues*.



## ARTES VISUALES

# El autorretrato más completo de Szyszlo



JOSÉ MIGUEL  
OVIEDO

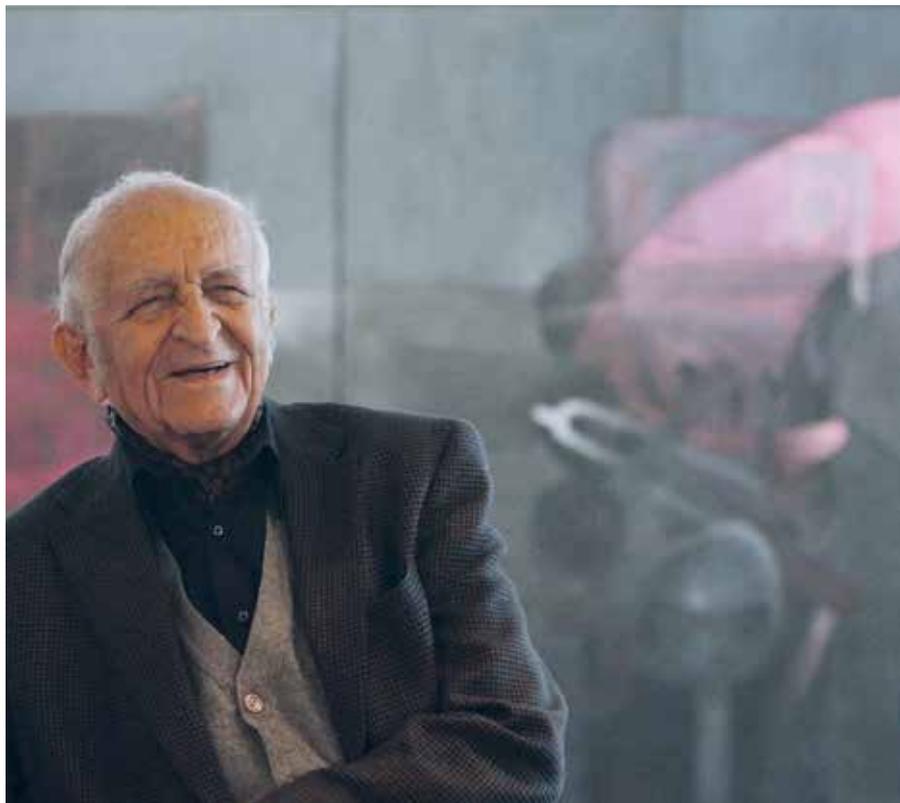
No cabe la menor duda de que el más importante artista plástico del Perú —y uno de los más importantes de América Latina— del siglo xx y de lo que va corrido del presente, es Fernando de Szyszlo. Su obra es el resultado de un tenaz proceso de creación que no ha cesado durante más de medio siglo, esfuerzo que ha abarcado todos los medios y técnicas posibles (óleos, acrílicos, grabados, dibujos, murales, etc.) que forman un conjunto impresionante por su hondura y belleza estéticas. El núcleo de esa intensa producción —que él mismo ha calculado en varios miles de obras— está marcado por su absoluta afinidad con el arte abstracto que Szyszlo introdujo en el Perú y por su identificación con la estética del llamado "expresionismo abstracto" que tuvo su máximo auge en la Nueva York de los años cuarenta y cincuenta. En verdad, sus presentes memorias no son la primera vez que el artista nos ofrece una visión de su experiencia vital; en 2001 apareció *Travesía*, que es el resultado de las conversaciones que sostuvo con la periodista Mariella Balbi. Pero las presentes son mucho más profundas y reveladoras de la naturaleza humana del autor y del gran impulso creador que lo distingue. Por eso, *La vida sin dueño* debe leerse como el autorretrato más completo que tenemos de Szyszlo.

La clave fundamental del presente libro está en el hallazgo de un tono equilibrado entre la evocación de su propio pasado, la reflexión que el recuerdo genera en el presente y el juicio ético que resulta de la confrontación entre ambos. Ese tono no cambia en todo el libro, trátase de su primera infancia o de lo que le ocurre hoy a sus 91 años. Gracias a él, el texto se distingue por un absorbente examen de la persona, su circunstancia histórica y del contexto cultural en el que tuvo que luchar contra las limitaciones del ambiente local y las dificultades para ser fiel a su vocación.

Un elemento clave de su obra, que podemos hallar en muchas manifestaciones de la vanguardia de los años veinte y siguientes, es la fusión entre la visión moderna y las formas estéticas del arte llamado "primitivo", principalmente el de África y la América pre-

 **Fernando de Szyszlo**  
**LA VIDA SIN DUEÑO**  
Lima, Alfaguara,  
2016, 276 pp.

colombina. Szyszlo es un paradigma de esa fusión que artistas como Klee, Torres García, Matta y Lam realizaron para descubrir los profundos lazos que unían lo primitivo con lo moderno, con una honda mirada a las raíces de formas ancestrales y las propias de nuestra época. Otro rasgo fundamental para la formación artística del autor es el trasfondo que le brinda la literatura, sobre todo la poesía y la novela, que han nutrido de muchos modos su quehacer y sin las cuales es imposible entender a cabalidad su esfuerzo creador. (Un colega peruano suyo, queriendo denigrarlo,



nifestaciones de esta promoción se dieron en la década anterior, como ocurrió con Szyszlo), grupo en el que el pintor encontró estímulos muy profundos en las obras de Eielson y Sologuren, que fueron estrechos amigos suyos. Algo muy distintivo del arte de Szyszlo es la importancia del arte antiguo peruano –sobre todo el de las culturas de la costa, como Paracas, Nazca y Chancay, anteriores al imperio Inca– en el que no ve ejemplos arqueológicos sino directamente artísticos. En un pasaje nos dice que las telas Chancay, por ejemplo, “tienen una intención semejante a la de los artistas, en la composición, la síntesis, el color y, sobre todo, la idea de atrapar lo sagrado. Eso no es artesanía, es pintura”. En sus años de estudios de arte en la Universidad Católica, el autor descubrió algo fundamental: “lo que aprendimos es algo que no figura en los currículos de la enseñanza artística del mundo actual: que el arte no es solo una profesión sino una manera de ser, totalmente comprometido. La meta del pintor no es el cuadro, ni mucho menos la exposición; el cuadro es solamente el testimonio, el despojo que queda de la batalla por expresarse, por comunicar, por emplear la pintura como lo que es: un lenguaje”.

El libro está lleno de revelaciones sobre su vida amorosa, entre ellas las que se refieren a su historia con la poeta Blanca Varela. Fue, en verdad, una relación muy conflictiva, pues les era tan difícil estar juntos como separados. Las páginas que dedica al personaje cuya identidad oculta tras el nombre de “Laura”, su más grande pasión amorosa de juventud, y las referencias a la trágica muerte de su hijo Lorenzo, así como las palabras sobre Lila, su actual compañera, son pasajes de dramática intensidad. Difícil leerlas sin sentir que nos abren un mundo tan cautivante como la obra misma del artista. —

**JOSÉ MIGUEL OVIEDO** (Lima, 1934) es narrador y crítico literario. En 2014, Aguilar publicó sus memorias *Una locura razonable*.

dijo una vez que Szyszlo era “un intelectual que pintaba”). Entre esos estímulos fundamentales hay que mencionar a Vallejo, Proust, Eielson, Borges, Cortázar, etc. En el campo de la pintura, esos estímulos son tan variados como Gauguin, Hartung, Soulages y Bonnard. Este último nombre es bastante llamativo, porque Bonnard –un miembro notable del grupo denominado Les Nabis, al que pertenecían entre otros Odilon Redon y Aristide Maillol– siguió siendo fiel a una estética esencialmente posimpresionista en plena época de la vanguardia. Resulta evidente que para Szyszlo lo más significativo del artista francés es la tenacidad e intensidad de su visión, que reitera una y otra vez ciertas formas y símbolos cuyo misterio trata de desentrañar.

En las presentes memorias, Szyszlo subraya que su infancia estuvo marcada por la presencia de su padre, un inmigrante polaco que llegó al Perú huyendo de la Segunda Guerra Mundial y de la persecución nazi de los judíos. El padre era un hombre que hablaba muchas lenguas y que tenía una sólida formación científica,

que estimuló la curiosidad del pintor aunque este confiesa que la relación con él estuvo marcada por la actitud fría y algo distante de su progenitor. Quizás uno de los primeros incentivos literarios que absorbió Szyszlo en su niñez fue el de Abraham Valdelomar, tío materno suyo que era una destacada figura del posmodernismo peruano y que murió en un accidente a la edad de 31 años. Un indicio de la delicadeza de Valdelomar está ejemplificado por el soneto “Tristitia” que Szyszlo podía citar de memoria. El autor intentó seguir la carrera de arquitecto pero la abandonó pronto porque se dio cuenta de que lo suyo era el mundo de la plástica. Sin embargo, esa afinidad por lo arquitectónico se nota mucho en los comienzos de su obra y por su cercana amistad con Luis Miró-Quesada, uno de sus más grandes amigos, fundador de la Asociación Espacio que contribuyó a la introducción del arte abstracto en Perú.

Szyszlo es un destacado miembro de la llamada Generación del Cincuenta (aunque las primeras ma-

## CIENCIA

# La especie solitaria



**LUIS FELIPE LOMELI**

Cuántas especies de seres humanos podrían existir? La pregunta despierta en seguida el desconcierto y la imaginación. El desconcierto porque es-

tamos acostumbrados a ser la única especie de nuestro tipo, la especie solitaria. Y la imaginación porque nos hace figurarnos, precisamente, esos escenarios. Ya sea a futuro, donde los diversos avances tecnológicos podrían producir especies diferentes a propósito: mutaciones inducidas, implantes, etcétera, como se ha abordado desde la ciencia ficción. O al pasado, como se ha propuesto desde la ciencia; entre otros títulos, en *Crónicas de la extinción*, de Héctor T. Arita, ganador del Premio Internacional de Divulgación de la Ciencia “Ruy Pérez Tamayo” del año pasado. ¿Qué implicaciones tiene que hayan existido y coexistido varias especies de seres humanos?

Arita es doctor en ecología, profesor investigador de la UNAM desde hace un cuarto de siglo, y *Crónicas de la extinción* es un excelente compendio divulgativo de las extinciones de especies en nuestro planeta: desde los trilobites hace unos doscientos cincuenta millones de años a los sapos dorados de Costa Rica en 1989, y otras especies extintas más recientemente. Es un libro apasionante, ameno, contado a partir de pequeñas historias (el ballenero que le prendió fuego a una isla solo porque sí y acabó con una especie, el teólogo que después de ver los restos fósiles en una cueva terminó renegando de la hipótesis del Diluvio Universal) y sobre todo didáctico. Uno puede leer y entender el libro sin un bagaje escolar especializado. Más aún, *Crónicas de la extinción*

parece ser la respuesta necesaria de un científico a un *bestseller* de hace un par de años: *La sexta extinción*, de Elizabeth Kolbert. Una respuesta porque en varios capítulos se abordan los mismos casos de extinción y, si bien la exposición de Kolbert es brillante, la de Arita además de ser más clara y completa busca también evitar los sesgos ideológicos, por ejemplo, al abordar el tema de las otras especies de seres humanos.

Hace dos millones de años había siete u ocho especies de seres humanos en el planeta. Y “hace apenas cuarenta mil años existían en el mundo al menos cuatro o cinco especies diferentes del género *Homo*, varias de las cuales estaban muy cercanamente emparentadas con los humanos modernos”.

Las primeras dos frases pueden incomodar, sobre todo si uno es de la firme convicción de que nuestra especie es excepcional: somos los únicos capaces de crear arte, desarrollar tecnología,



**Héctor T. Arita**  
**CRÓNICAS DE LA EXTINCIÓN. LA VIDA Y LA MUERTE DE LAS ESPECIES ANIMALES**  
Ciudad de México, FCE/SEP/Conacyt, 2016, 270 pp.

tener pensamiento abstracto, buscar explicaciones metafísicas, venerar divinidades, tener un lenguaje

hablado, expresar solidaridad y simpatía... en resumen, eso que se conoce como el Paradigma de la Excepcionalidad Humana: somos una especie como cualquier otra pero, a diferencia de cualquier otra, nosotros tenemos cultura. Entonces, si uno sostiene esa creencia, es fácil que luego piense “no eran seres humanos sino otras especies de simios homínidos, como los orangutanes y los gorilas” y se los imagine como esas primeras descripciones de los neandertales cubiertos de pelo por todo el cuerpo aunque no hubiera ninguna evidencia en el registro fósil sobre su cobertura capilar. Y sigue sin haberla. De hecho, según las nuevas descripciones del *Homo neanderthalensis*, no eran muy diferentes a los humanos actuales y menos si van vestidos de traje y corbata. Es decir, añadir pelo donde no se sabe si hubo es más una petición ideológica: ¿tienen que ser diferentes!

La creencia anterior se complica aún más cuando los nuevos registros muestran que los neandertales sí eran capaces de crear arte y también lo era el *Homo erectus*, bastante anterior (un millón de años, por lo menos). Lo cual, por supuesto, va más allá de usar y desarrollar tecnología. Por si fuera poco, Arita afirma que, al parecer, la evidencia indica que los neandertales enterraban ceremonialmente a sus muertos, veneraban divinidades, construían, eran capaces de comunicarse de manera verbal y cuidaban a sus enfermos.

Por si lo anterior aún fuera poco, la frase “estaban muy cercanamente emparentadas con los humanos modernos” encierra un desconcierto mayor pues no significa que “nos parecíamos mucho” sino que se emparentaron como se emparenta la gente en la actualidad: teniendo hijos. Así, mientras Kolbert niega la posibilidad del arte para otras especies humanas y afirma, sin que haya ni pueda haber ninguna evidencia fósil para corroborarlo o refutarlo, que “quizá no se enamorasen, pero hicieron el amor”, Arita se restringe a los datos del rastro genético que indica que no solo se entrecruzaron los *sapiens* o humanos modernos con los neandertales y los denisovanos (otra especie de humanos, encontrada en Asia, en el macizo de Altái), sino que también hubo entrecruzamiento entre estos dos últimos.

Peor aún, parece que en algún momento los humanos modernos se extinguieron de la región asiática donde convivían neandertales y denisovanos (y luego la volvieron a poblar), con lo que la idea de que el humano moderno siempre fue “superior” al resto de especies queda en entredicho. En pocas palabras, ahora somos una especie solitaria, pero no siempre lo fuimos, y el hecho de serlo ahora no implica esa épica triunfalista que ganó tantos adeptos y detractores (religiosos, en mayor medida) durante el siglo XIX. —

**LUIS FELIPE LOMELÍ** (Eztatlán, 1975) es escritor, ingeniero físico, ecólogo y doctor en filosofía de la ciencia. Su libro más reciente es *Okigbo vs las transnacionales y otras historias de protesta* (La Perea Ediciones, 2015).



## LITERATURA

“ME INTERESA  
QUE LUGAR  
ESCOGEMOS  
PARA CONTAR  
UNA HISTORIA”

HERSON  
BARONA  
entrevista a

## ALEJANDRA COSTAMAGNA

**A**lejandra Costamagna (Santiago, 1970) se ha consolidado como una de las voces más interesantes de la narrativa latinoamericana. Ha publicado cuatro novelas e igual número de colecciones de relatos, además del imprescindible *Cruce de peato-nes*, que reúne crónicas y ensayos. *Imposible salir de la Tierra* (Almadía, 2016), su libro más reciente, reúne cuentos que fueron escritos a lo largo de un periodo de cerca de diez años y da cuenta de un estilo que narra con maestría las pequeñas violencias cotidianas y busca desordenar—en voz baja, intercalando silencios—el acomodo natural de las cosas.

En Chile ha aparecido, en los últimos años, una serie de libros que han hecho a la crítica hablar de una “literatura de los hijos”, con la que tu obra entronca en algunos puntos: personajes secunda-

rios, hijos sin hijos, gente que se queda sola, lo político tratado sutilmente y desde la intimidad.

En la narrativa chilena ocurrió algo en los años setenta, después del golpe. Estaba muy fuerte la narrativa de aquellos que habían sido protagonistas—porque les tocó el momento histórico, no necesariamente porque tuvieron participación— y experimentaban esta fractura social desde un duelo que los implicaba mucho en sus vidas activas. Y esa es la generación que hoy hemos denominado la generación de los padres. Luego, cuando vino la recuperación de la democracia apareció el fenómeno de lo que se llamó la nueva narrativa: Fuguet, Jaime Collyer, Carlos Franz, en fin, que eran quienes habían sido adolescentes; es decir, no eran los padres sino quizá los hijos mayores, que escribieron una literatura que, según el crítico chileno Rodrigo Cánovas, estaba centrada en la orfandad. Y luego empezó a producirse algo—y ahí es importante la presencia de Bolaño, que fungió como

una especie de bisagra que marca una suerte de desencanto de la nueva narrativa y la lleva hacia otro lado—: un desencanto estético y político, y entonces comenzaron a escribirse libros desde el lugar de los hijos, pero no para recriminar a los padres, sino para ponerse en el lugar de ellos, de lo que habrían podido hacer si hubieran estado ahí. Son novelas que también vuelven a cuestionar, desde el lenguaje, otras cosas: hay, por ejemplo, un acercamiento muy grande a la poesía en esa generación, que viene de Bolaño también.

Tu primera novela se llama *En voz baja* y tal vez ese título es lo que mejor resume tu poética. La voz del narrador—casi siempre en tercera persona—se difumina porque los personajes hablan al interior de los párrafos, sus voces se cuelan y suele haber cambios abruptos a la primera persona.

Es una observación que saca un poco la discusión de lo meramente temático. Creo que a veces las formas breves

permiten hacer esos juegos del lenguaje con unas herramientas que dan mayor fluidez. Una de las preguntas que me interesan en la narrativa es desde dónde se narra, qué lugar escogemos para contar, porque creo que eso altera completamente la densidad atmosférica de lo que estamos relatando.

A mí me gusta partir sin nada pre-determinado al momento de escribir. Depende de cada cuento, cada texto te va pidiendo un tipo de narrador, un tipo de perspectiva, el que involucres o no involucres al lector en el manejo de la información que vas entregando. De pronto es necesario en algunas historias que el lector sepa mucho más de lo que está pasando que los personajes, y eso de alguna forma genera un tipo de lector distinto que aquel que conoce la información al mismo tiempo que los personajes, porque se crea un tipo distinto de intriga.

Creo que todos esos elementos se ponen en juego al pensar en el relato que quieres construir y, de alguna forma, sobre todo en los textos de *Imposible salir de la Tierra*, hay una tendencia a salirme un poco del narrador tradicional en primera persona —que cuenta con una amplitud de información pero también con varias limitaciones que no le permiten abandonar cierto registro y explorar algo que está ocurriendo más allá de sus propias percepciones—. Es por eso que suelo recurrir a narradores que utilizan el estilo indirecto libre, que va filtrando las expresiones y se va poniendo en el papel del personaje pero al mismo tiempo tiene la libertad de alejarse y mirar las cosas con más distancia.

Si uno lee el libro en el orden en el que aparecen los cuentos, el libro se va enrareciendo, tanto temática como formalmente. Al principio leemos cuentos de corte realista y, a medida que se avanza, la atmósfera va cambiando paulatinamente hasta caer en un cuento por completo fantástico, y el último relato adquiere otras dimensiones.

Hay algo de eso que percibí al momento de hacer la selección, pero tampoco es tan planificado. Me propuse que hubiera flujos en distintas direcciones pero, ciertamente, uno de ellos es la descomposición de lo real. Y pensar a los personajes que habitan el libro como si estuvieran en una piscina que de pronto se quedara sin agua. Entonces empiezan a nadar, y al principio están nadando muy bien, pero de pronto empiezan a moverse como en el aire. Y luego el agua vuelve a fluir. Pero ya en ese último cuento está instalada la idea de qué es lo real y qué es lo fantástico en la mente del protagonista.

Me interesa mucho establecer las fisuras en lo real, que de pronto exista una veta de lo extraordinario que domine las situaciones.

Tus protagonistas suelen ser mujeres en un punto de inflexión de sus vidas o en un momento crítico. “Cachipún”, por ejemplo, narra una experiencia sórdida por la que atraviesan dos hermanas pero en una atmósfera que de algún modo neutraliza esa experiencia, la hace pasar por cotidiana.

Ahí hay una mirada de lo que se establece convencional y rígidamente en el rol de las mujeres, y los límites de lo que a las mujeres se les permite hacer dentro de la sociedad. En general hay una mirada castradora hacia las mujeres. Entonces quería poner en cuestión ciertos órdenes tradicionales de las estructuras familiares y ciertos roles asignados también a lo masculino. En el último cuento, “Naturalezas muertas”, también hay una cosa de la sensibilidad de este hombre, que es presa de los celos pero no se atreve a hacer nada, y queda en una posición subordinada, un lugar que tradicionalmente cumple la mujer; ella es, en apariencia, la que traiciona. Me interesaba desordenar un poco estos roles que asignamos a estructuras sociales, romper esas dualidades. —

**HERSON BARONA** es escritor, editor y traductor.

## ARTES VISUALES

# Roberto Rébora y la maldita perspectiva



**JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ**

Giorgio Vasari vio en la perspectiva la maldición que habría de condenar a Paolo Uccello a la mediocridad. Habría sido el más gracioso,

el más imaginativo de nuestros genios si no hubiera sido presa de ese embrujo. Si hubiera trabajado en serio en las figuras y formas que aparecen en sus cuadros, no se habría perdido en los detalles de la perspectiva. Pero esa disposición de las formas en el espacio, ese diálogo de las distancias lo cautivó a tal punto que volvió estéril el talento. A la maldita perspectiva le atribuye Vasari también la soledad, la melancolía, la pobreza de Pablo el Pájaro. Advierto en la pintura de Roberto Rébora una obsesión paralela. Una exploración de las dimensiones pero, sobre todo, una reflexión sobre los vínculos entre los cuerpos. La perspectiva escudriña la relación de los objetos en el espacio. La relación entre los hombres y las cosas, entre el hombre y el hombre, entre el hombre y las emociones, la partícula y el todo.

En las habitaciones de un cuarto de hotel, en el cruce de los caminos, en una esquina, las mujeres que retrata están solas. Arte de la soledad. Así sea en la maraña de los coches y edificios, sus personajes están solos. Estampas que narran la desolación de la culpa, del arrepentimiento, del

+ *¡Atenta!* (1994),  
de Roberto Rébora.



que el niño habrá sentido al visitar por primera vez el Hospicio Cabañas. Aquí están sus colores y el garabato de sus caricaturas, sus estampas del horror revolucionario, sus estudios del hombre suspendido en fuego. En una nota que publicó para el libro que acompañó a la extraordinaria exposición de 2011 en San Ildefonso, Rébora escribió: “Desde sus primeras obras, la línea se convierte en agente crítico, en expresión emocional del pensamiento que contiene. El trazo es portador del sentido que anima su intención y carácter descriptivo. No hay distinción en su gesto: indistintamente lápiz, carboncillo, pluma o pincel rayan por igual líneas definitivas.” El incansable estudio de la naturaleza humana, lo llama.

En la tinta de Rébora se mezclan reflexión e instinto, escribió Miguel Cervantes en un apunte sobre su dibujo.\* “Ver los dibujos de Rébora —pincel y tinta— es *ver* una línea a la que conduce una pulsión arrebatada. Caligrafías de la pasión: *ver* quiere ser en sus dibujos un *ver apasionado*.”

Hablaba de las camas como escenarios de la pintura y el dibujo de Rébora. A ellas habría que agregar las albercas. Los dominios de la piscina y el lecho no son casuales. Ambos, recipientes de la ingravidez, son fundas de cuerpos suspendidos ante lo infinito. En sus trabajos más recientes puede advertirse un cambio notable. La plancha que contenía las figuras se ha vuelto una red que penetra. Retícula que encierra a cada uno en su cápsula y, al mismo tiempo, lo proyecta al infinito. Cada molécula del cuerpo, un haz de aguja. Soledad invadida. El universo erizo. Las batallas de Uccello. —

**JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ** (Ciudad de México, 1965) es ensayista y politólogo. Escribe en *Reforma* y sostiene el blog *Andar y ver*. Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

\* Puede verse en Roberto Rébora, *Materia y discurso de fe*, con prólogo de Philip Ball, Ciudad de México, Turner, 2016.

deseo, de la cavilación. Cuadros que son historias detenidas. La elocuencia del instante emocional. El vacío es uno de los personajes constantes en la pintura de Rébora. Muros que imponen su corpulencia física como peso del absoluto. Entre el paredón y nosotros, hombres y mujeres (sobre todo mujeres) que nos dan la espalda. Figuras cabizbajas, encorvadas. La ansiedad está en la figura, no en el rostro. Como en las esculturas de Henry Moore, es la flexión de los volúmenes la que transmite ánima.

Me detengo en un cuadro. *¡Atenta!*, se titula. Una niña se reclina al borde de una cama. La pierna izquierda se desliza recta hacia el suelo, la pierna derecha es el ancla que la sujeta al piso. Los hombros ligeramente encorvados, los brazos se encuentran para sujetar un papel. La cabeza se sumerge en la lectura. Un cuadro simple. La cama, como en tantos otros cuadros de Rébora, forma el paisaje, junto con el cielo de un muro. Líneas rectas: llue-

ve la pared, los ángulos del cuerpo y el mueble son rectos. Ante estas cuchillas, la niña que nos da la espalda forma un caracol para su mundo. Refugio de una soledad en comunicación con el silencio, cueva de lectura.

El estudio de la perspectiva le permite a Roberto Rébora expresar la emoción de los volúmenes. No es el ojo el que revela la alteración, no radica la rabia en la quijada; no aparece el signo del desasosiego. El cuerpo lo dice todo. Desde el subsuelo se contempla la elevación de las piernas y las torsiones de la fronda. En los muslos, en la cadera, en los hombros está el miedo, está la huida, la tristeza y, a veces, también el juego. Este explorador de lo humano no necesita perfilar los pómulos, trazar el triángulo de la nariz, abismarse en comisuras. Somos bultos que derraman emoción.

La admiración descomunal que Roberto Rébora siente por José Clemente Orozco es evidente. Puede fácilmente reconstruirse la emoción

## CELEBRACIÓN

# Hugo Hiriart cumple 75 años



**ANA GARCÍA BERGUA**

ace días pasé una hora completa en un avión que no se movía. Era el segundo avión, pues el primero se había descompuesto (también en aquel estuvi-

mos una hora, esperando a que despegara) y por lo mismo nos tuvieron que cambiar. Yo releía *La destrucción de todas las cosas*, la novela de Hugo Hiriart que me había parecido hasta entonces deliciosamente delirante, y ahí me di cuenta de que no era sino realismo puro. En aquella novela, los marcianos invaden el mundo y los primeros indicios de su presencia consisten en que las escenas de la vida se repiten. Páginas adelante, el presidente decide que para remediar la invasión, él y una larga comitiva irán en busca de cierto animal, el *mrobro*. Lo hacen desplazándose en un avión que no puede volar. Así, temo decirles que todo es real y los marcianos nos han invadido.

Soy de la generación que leyó y disfrutó *Galaor* como puesta al día de dos géneros ya antiguos: novela de caballerías y novela por entregas o folletín, en el antiquísimo suplemento de *Unomásuno*. De la que presencié con asombro y admiración *Minotastasio* y *su familia*. La que soñó a la gitana con barbas en *El tablero de las pasiones de juguete*. La que asistió a *Ámbar* en el Cervantino, la que, tras ver *Intimidad* con aquel bebé gigantesco, reconsideró las relaciones de pareja, la que leyó maravillada la imaginaria pródiga y detallada de los *Cuadernos de Gofa*, la que vivió con una mezcla de sorpresa y angustia *La destrucción de todas las cosas*. A lo largo de los años, las



obras, los libros, las películas y los artículos de Hugo Hiriart han sido para nosotros una especie de compañía salvadora, el recordatorio constante de que su imaginación activa, infantil y cultísima, capaz de relacionar a las cosas entre sí con la gula misteriosa de los sueños, extenderá nuestro pensamiento hacia lugares desconocidos.

Los muchos y diversos ámbitos en los que Hugo Hiriart ha desplegado este trabajo del pensamiento y la creación inagotable me hacen pensar en un titiritero magistral, ocupado en desentrañar y recrear mecanismos, en echar a andar ensayos sorprendentes como autómatas, espectáculos absorbentes, para hablar de la mosca y las fábulas, de las telarañas y la caligrafía, del ajedrez y el detalle, en abarcar toda clase de temas, los grandes y los pequeños, con la curiosidad del naturalista y la naturalidad de la conversación. Es la misma curiosidad de los gabinetes de especímenes que aparece con detalle en los borgianos *Cuadernos de Gofa* y su civilización milenaria e imaginaria. Tanto su teatro como su

narrativa cuentan historias en las que siempre suceden cosas extraordinarias, no en el sentido convencional de lo que sale de la normalidad sino en el de las imágenes que deforman u otorgan misteriosa gracia a los sueños y la divagación libre, no porque busque lo raro sino porque su concepción del mundo tiene un lado distinto e infantil.

La erudición de Hugo Hiriart es vastísima pero también muy generosa. Su arte del ensayo, que se muestra en los reunidos en *Disertación sobre las telarañas* o *Discutibles fantasmas* —muchos de los cuales han andado por el mundo en suplementos y en *Letras Libres*, abriendo huecos libres y pródigos en nuestros domingos somnolientos—, es un teatro de las palabras que desarrolla las ideas y los ejemplos con juguetona inteligencia, disertación que camina un poco al estilo de Sterne.

Yo no sé si alguien ha dicho algo sobre los nombres que inventa Hugo. Nombres de personajes, de países, de animales, nombres siempre un poco infantiles, un poco comestibles también. En *Discutibles fantasmas* él habla precisamente del nombre, del nombrar como una atribución divina pues al nombrarlas se les da existencia a las cosas. El naturalista busca nombrar a sus creaciones inexistentes con nombres igualmente inexistentes, y así nuestro mundo está poblado de seres que se llaman Dódolo, Glogo, Carapanzo, nombres sonoros y a la vez comestibles que parecen provenir del teatro de marionetas con su gracia levemente siniestra.

Paradójicamente, quienes pertenecemos a esta generación de jóvenes que hemos seguido a Hugo Hiriart a lo largo de las décadas, hemos dejado de serlo, pero Hugo no, y eso que este año cumple 75. ¿Cómo lo hace? Debe existir un nombre para eso. También sé que Hugo Hiriart tiene algo de adivino. Como les decía, los marcianos nos han invadido, lo he podido comprobar. —

**ANA GARCÍA BERGUA** (Ciudad de México, 1960) es narradora y ensayista. Era publicó este año su novela *Fuego 20*.

## ARTES VISUALES

# Picasso, maestro de la vivisección



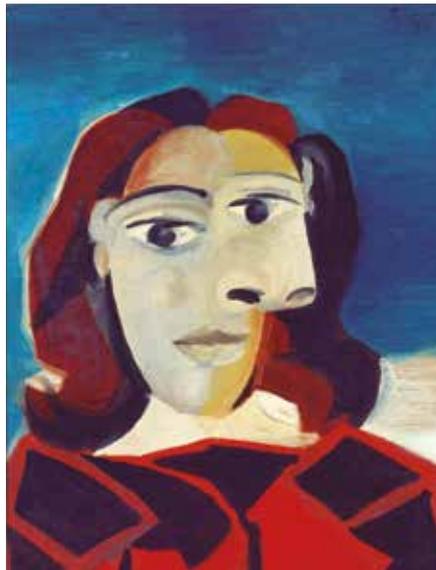
SILVIA CRUZ  
LAPEÑA

En el principio fue el padre. Un padre que cabe en una cuartilla y que parece, por el tono de la acuarela, pintado con vino tinto. Los trazos son

precisos, como si la mano que los esbozó no tuviera solamente quince años. Es el retrato de José Ruiz, progenitor de Picasso y su primer maestro, y es la primera parada de *Picasso. Retratos*, una muestra de 81 piezas que da cuenta del talento del artista para captar rostros y estados de ánimo. La selección, que incluye dibujos, esculturas y fotografías, podrá verse en el museo dedicado al pintor malagueño en Barcelona hasta el 25 de junio.

“La caricatura era su lengua materna”, escribió Adam Gopnik, crítico de *The New Yorker*, para quien el humor es el punto de partida de los retratos picassianos. Así lo cree también Elizabeth Cowling, comisaria de la muestra, que destaca la dificultad de un género que Picasso perfeccionó con sus compañeros de *Els Quatre Gats*, el bar modernista barcelonés donde exhibió su obra por primera vez. “Hay una relación estrecha entre sus caricaturas y sus retratos, con los que alcanzó una gran expresividad e introspección.” La visita confirma ese nexo. No hay más que comparar la imagen paródica que trazó de Jean Cocteau con cuatro rayas con el cuadro que le hizo poco después: en la primera exagera un carácter que en el lienzo matiza y vuelve complejo.

Es lo mismo que hace con Jaime Sabartés, amigo y fundador del Museo Picasso. Al catalán lo esbozó como un amante desafortunado en viñe-



tas donde también captó a las mujeres y las estancias. En otros retratos, sin embargo, cerró el foco y se centró en la cara, en el arqueado de las cejas y la comisura de la boca, eliminando el contexto para informar de lo que le ocurría a Sabartés de ojos para adentro. “Picasso es, como Shakespeare o Balzac, un creador capaz de reflejar los cambios de su estado de ánimo y los de sus personajes”, afirma Cowling. Esa capacidad está bien resumida en el retrato que le hizo a su esposa, la bailarina Olga Khokhlova, a la manera de Ingres. En él logró reflejar no solo la frialdad con la que él la contempla, también la indiferencia de ella en un momento en que el matrimonio aún era vigente, pero el amor ya estaba muerto. En todos sus retratos Picasso emplea el ojo como un bisturí sobre sus modelos, pero en este la observación es casi vivisección.

Picasso pintó a quien quiso. Solo una vez aceptó un encargo: el de la millonaria Helena Rubinstein, coleccionista de su obra y amiga a ratos, que nunca vio acabar el espejo solicitado.

Lo que quedó fueron unos esbozos parecidos a un cómic, divertidos, pero nada halagadores y Picasso no aceptó nunca más una comanda. Esta pieza no está en la muestra de Barcelona por deseo de la comisaria, que tampoco ha querido incluir más que dos autorretratos. En uno Picasso aparece vestido como si viviera en el siglo XVIII, empolvado y con peluca. “La mascarada le ayuda a crear un personaje y le da un trasfondo histórico que lo relaciona con Goya, a quien admiraba tanto.” El otro es *Viejo sentado*, con el que emula los autorretratos de Rembrandt a una edad avanzada. En todos está la burla, que también empleó para homenajear a sus maestros. Se ríe de Degas, a quien pinta rodeado de prostitutas; parodia a personajes de cuadros del Greco y se mofa de la lujuriosa vida del pintor Rafael. De este modo, presentaba sus respetos y les “hablaba” como si fuera uno de ellos.

Con las estampas de sus predecesores, Picasso retrató su escuela y con las de sus contemporáneos, su época. Elocuentes son los retratos de Dora Maar, cuadros y esculturas en los que el cuerpo de la mujer se retuerce para reflejar el dolor de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Pero la muestra, con obras realizadas entre los quince a los noventa años, también es un paseo por la vida de Picasso, en el que pueden verse dos hechos destacables: uno es que no dejó de probar técnicas y estilos y el otro, que la vejez lo volvió niño. Las ganas de jugar se observan en una de las versiones que hizo de *Las meninas* de Velázquez, actitud en la que laten las ansias de desinhibición de alguien que apenas tuvo infancia porque fue precoz en todo.

Hay otro detalle llamativo en esta exposición: las firmas. Hay obras sin signatura, otras donde pueden verse los dos apellidos y el nombre reducido a una inicial y al final, Picasso, la rúbrica que convirtió en un emblema casi más conocido que su propio rostro. —

SILVIA CRUZ LAPEÑA es periodista.