



CINE

First cow: por un cine libre de excesos

A

FERNANDA SOLÓRZANO

A fines de 2020 se publicaron las habituales listas con las mejores películas estrenadas a lo largo del año. En casi todas ellas apareció entre los primeros lugares la cinta *First cow*, de la estadounidense Kelly Reichardt, a pesar de que se estrenó en agosto de 2019 en el Festival de Telluride. Al tiempo de escribir esta nota, el círculo de críticos de Nueva York le había otorgado el premio a la mejor película, y es muy probable que reciba nominaciones a los Óscar. Esto de las menciones no es nuevo para Reichardt: las siete películas que ha filmado a lo largo de veintiséis años han sido elogiadas por los sospechosos de siempre: jurados de festivales, cineastas, crítica y prensa es-

pecializada, y una audiencia pequeña y leal que hace lo posible por cazar su siguiente película. Fuera de ese círculo, sin embargo, pocos la conocen.

Estos casos se repiten cada año.

Listas como las mencionadas revelan un abismo entre el cine que estuvo al alcance de todos (y que quedó a deber) y aquel que apenas se vio (pero que abrió nuevos caminos). Hay muchas formas de racionalizar esto. La más usada es la que argumenta que hay películas para entretener y películas para “exquisitos”. Es una premisa falsa que parte de la suposición de que todas las películas están a disposición de todos (y es condescendiente, ya que pone la culpa de que algunas películas pasen inadvertidas en el gusto del espectador). La pandemia y el cierre intermitente de salas han dado lugar a una nueva justificación: si apenas hubo estrenos grandes cómo espe-

rar que las “otras” películas tuvieran visibilidad. De acuerdo con este pretexto, en un año sin pandemia películas como *First cow* habrían estado en boca de todos. Sabemos que no es así. El cine independiente tiene una distribución que no puede competir con la del cine hecho por los grandes estudios. *First cow* tuvo su estreno comercial en los primeros días de marzo de 2020, pero solo en cuatro cines a lo largo de Estados Unidos. En menos de dos semanas tuvo que ser retirada por el brote de la pandemia para, tres meses después, ser vendida a plataformas como Amazon y iTunes. Durante su breve exhibición en salas recaudó solo 101,068 dólares: un 5% de su presupuesto. Aun así, tuvo la taquilla de estreno más alta en la carrera de Reichardt. Esto confirma que hay un tipo de cine condenado a existir debajo del radar; que su escasa visibilidad en salas lo vuelve poco atractivo a las audiencias que podrían verlo en línea (y entonces queda atrapado en los catálogos de Estados Unidos) y que hay una legión de cineastas que, a cambio de filmar un cine al margen de algoritmos y notas de ejecutivos de estudio, se han habituado

a los números rojos. Todo esto, insisto, al margen de la pandemia.

Se ha dicho que el fin del mundo tal y como lo conocemos debería llevarnos a examinar inercias. Sobre la crisis en la industria cinematográfica, uno se pregunta qué habría pasado si las cadenas de exhibición en el mundo hubieran dado más cabida al cine independiente (en vez de inscribirlo en la carrera por la recaudación) y le hubieran construido una audiencia constante. El cine de gran presupuesto concebido para complacer a todos ha creado un círculo vicioso, ya que, durante décadas, es el cine que acaparó salas y ahora parece que solo él puede salvar a los millones de personas que dependen de la exhibición. Una tarea monumental. Concédame el lector la herejía de mencionar lado a lado *Wonder woman 1984*, de Patty Jenkins, y *First cow*, de Kelly Reichardt. La primera pretendía probar el valor de las superproducciones, presumiendo además credenciales feministas: la historia de una superheroína dirigida por una mujer. (*First cow* también es la obra de una directora cuyo cine siempre ha comentado la inequidad de género, pero no de la forma estridente que sirve para promoción.) El estreno de ambas películas se vio afectado por la pandemia, pero solo una fue un despilfarro mayor. *ww84* costó doscientos millones de dólares; *First cow*, solo dos. La primera es desechable, la segunda permanece como una crítica en clave al mundo hostil que hemos construido, y una reivindicación de los lazos que, en el infierno de la pandemia, han sido tabla de salvación.

A pesar de situarse en el lejano Oeste, *First cow* está a tono con la melancolía de los tiempos que corren. Lo mismo el resto de la filmografía de Reichardt: historias de personajes aislados deseosos de conexión humana. A todos los rodea una naturaleza imponente, pero sus paisajes internos son más bien desolados. Los cierrres de los relatos de Reichardt suelen ser ambiguos y esto causa desasosiego en espectadores habituados a una

dieta de finales claros. Todos sus finales, sin embargo, responden a una misma pregunta: ¿logró el protagonista tocar o ser tocado por otro? No me refiero al contacto físico sino a las formas de complicidad.

En *First cow* esa pregunta se responde en la primera secuencia. En el presente, una chica y su perro pasean en el bosque. El perro olfatea un hueso que resulta ser un cráneo humano. Más curiosa que asustada, la chica escarba la tierra hasta dejar al descubiertos dos esqueletos masculinos, tendidos lado al lado, tomados de la mano. Lo que parecía el comienzo de una historia de crímenes da un giro inesperado: comienza un largo *flashback* que narra la historia de esos hombres, hace doscientos años, cuando ese bosque formaba parte del llamado sendero de Oregón. En las primeras décadas del siglo XIX, era una ruta recorrida solo por comerciantes de pieles y otros exploradores; años más tarde, pasarían por ahí caravanas de colonizadores. La vida ardua de esos pioneros es el tema de *Meek's cutoff* (2010), donde Reichardt también habla del encuentro de soledades (en ese caso, entre una de las mujeres del grupo de colonizadores y el indio nativo que capturaron).

El guion de *First cow* fue escrito por Reichardt y por Jonathan Raymond, su coguionista habitual y el autor de la novela en que se basa la cinta. Presenta primero al personaje de Cookie (John Magaro), cocinero de una banda de tramperos. A diferencia de ellos, rudos y escandalosos, Cookie es callado y poco dispuesto a la caza (algo que, sobra decir, le gana burlas e insultos). Un día, Cookie descubre a un hombre escondido entre los arbustos: un marinero y comerciante chino que huye de un grupo de rusos. En vez de entregarlo, Cookie ayuda a King-Lu (Orion Lee) y le prepara algo de comer. Esto sienta las bases para una amistad que florece cuando, tiempo después, se reencuentran en un puesto de comercio. Ahí entablan conversaciones largas y se cuentan sus planes de vida. El día que llega una vaca al campamento —la pri-

mera en la región— deciden unir sus habilidades y emprender un negocio: vender galletas preparadas con leche, de sabor incomparable. ¿Su único obstáculo? La vaca pertenece a un inglés acaudalado, Chief Factor (Toby Jones), el único propietario de una casa en forma y con sirvientes a su disposición. Cookie y King-Lu ordeñan la vaca a escondidas y su negocio es un éxito. La reputación de las galletitas llega a oídos de Chief Factor, quien les encarga preparar un postre para impresionar a un capitán. Este no sospecha del robo de leche, aun cuando lleva a los amigos a conocer su vaca y esta se muestra cariñosa con ellos. Eventualmente algo sale mal, y el desenlace revela que Cookie y King-Lu forjaron un vínculo que trascendía el mero pacto comercial. Su historia de lealtad mutua da sentido al descubrimiento que ocurre en la primera secuencia. Lejos de ser macabra, la imagen de los esqueletos juntos es la culminación de un western a contracorriente: intimista, con protagonistas “suaves” y sin desplantes de dominación.

Los subtextos del cine de Reichardt yacen bajo tramas engañosamente simples. Este es un logro creativo, pero es una de las razones por las que sus películas tienen bajo potencial de *marketing*. (En entrevistas ha dicho, en broma, que *First cow* es solo una película sobre “alguien que se roba una cubeta de leche”.) Casi todos sus personajes son mujeres y hombres de clase trabajadora, o en los márgenes de un sistema que solo beneficia a quienes se someten a él. Esto último aplicaría a la propia directora, quien, a cambio de tener el control total de sus películas, filma con presupuestos bajos (“lo que también significa —dice— que a mis cincuenta y tantos años no gano un sueldo ni tengo una casa”). En *First cow*, la anécdota de los ladrones reposteros habla de la fundación de un sistema económico que ha causado un tremendo desequilibrio social. Así, la sola propiedad de la vaca le da a Chief Factor derechos de todo sobre los demás. El juego de estratos se resu-

me en una secuencia, cuando Cookie y King-Lu le llevan al inglés el pastel que les encargó. En una sola habitación se reúnen colonizadores blancos, sus sirvientes, indios nativos y un inmigrante chino. Surge una conversación absurda sobre castores y sus posibles usos, donde lo único que queda claro es que nadie debe contradecir a Factor.

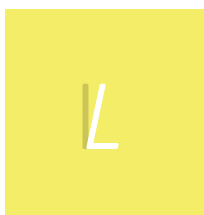
El cine de Reichardt también aborda la inequidad de género y otras formas de sexismo (algo que Reichardt confiesa haber padecido como cineasta), pero no son denuncias explícitas de esa inequidad. Es el caso de *Wendy y Lucy* (2008) y de *Certain women* (2016), cuyas protagonistas están lejos de ser caricaturas de “empoderamiento” (te saludo otra vez, *www84*) y son vistas desde ángulos que no interesan al cine industrial. A la luz de esto, uno podría preguntarse por qué en *First cow* solo aparece un puñado de mujeres. Sirva esta película para mostrar que hay formas variadísimas de cuestionar actitudes y roles asociados al género, sin necesidad de embarrar la tesis en el rostro del espectador. No es que Cookie y King-Lu sean hombres “femeninos”, sino que el vínculo que forman y que mantienen hasta la muerte jamás podría darse entre el resto de los personajes masculinos. ¿Qué separa a unos de otros? Su noción de masculinidad. En los amigos protagonistas, esta noción (o ausencia de ella) da cabida a la intimidad. Para el resto, la hombría es sinónimo de hosquedad y rivalidad. Con ayuda de los wésterns, la idea de masculinidad tosca también formó parte del mito fundacional. Nótese que lo “vigoroso” también es un atributo de las películas que inundan salas, y que hacen que el cine “quieto” quede enterrado bajo la superficie, a merced del olfato de algún perrito y de otros curiosos de vocación. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México* (2017) y *España* (2020).



MÚSICA

Ritmo peligroso



EDUARDO HUCHÍN SOSA

a idea de que la música puede resultar una mala influencia para las personas es tan vieja como la humanidad misma y parece renovarse cada década. Para quienes crecimos en los ochenta había un amplio repertorio que incluía las portadas, para ese entonces terroríficas, de Megadeth o Iron Maiden, las obscenidades sin tapujos del álbum de 2 Live Crew *As nasty as they wanna be* y las numerosas investigaciones acerca de los mensajes subliminales contenidos en discos como los de Venom, que podían descubrirse reproduciendo las canciones al revés, un procedimiento bastante imbécil cuando las letras decían cosas como “Soy un aliado de Satán” si las reproducías de la forma ordinaria.

Pero, contrario a lo que aseguraban los medios, las catequistas y las asociaciones de padres de familia, nuestra época no era especialmente decadente. En los sesenta los Beatles ya se habían proclamado más populares que Jesucristo, en los cincuenta las caderas de Elvis ponían nerviosos a los productores de televisión, en los treinta corrían rumores de que el guitarrista Robert Johnson había firmado un pacto con el diablo y poco antes de la Primera Guerra Mundial la música de Stravinski y de Schönberg provocaba zafarranchos en las salas de concierto. Con pulso único, Greil Marcus trazó en *Rastros de carmín* (1989) una ruta que conectaba el punk de finales de los setenta con la Internacional Situacionista de los cincuenta y el dadaísmo de principios de siglo hasta llegar a las herejías de la Edad Media, para poner de manifiesto que esa explosión aparentemente espontánea encarnada por



TED GIOIA
LA MÚSICA.
UNA HISTORIA SUBVERSIVA
 Traducción de Mariano Peyrou
 Madrid, Turner, 2020, 576 pp.

El recorrido que propone *La música. Una historia subversiva* comienza en una era tan lejana como la de las cavernas y hay algo más que el mero capricho para que así sea. El componente violento, ritual y persuasivo de la música viene de aquellos tiempos en que los cantos en grupo servían para infundir miedo a los animales y en el que los arcaicos instrumentos de cuerda eran apenas armas a las que se les había dado un uso distinto. A partir de esas tempranas manifestaciones, Gioia explora la capacidad de ciertas melodías para tener efectos *en la realidad*—su aspecto, por llamarlo de alguna manera, “performativo”— e identifica en aquellas pulsiones primarias alentadas por el ritmo el elemento “peligroso” que a lo largo de los siglos ha puesto los pelos de punta a toda clase de personas—gobernantes, clérigos, estudiosos universitarios—, incluso hoy día en que nunca falta algún distraído que culpe al reguetón de fomentar el coito entre los jóvenes.

Gioia hace un esfuerzo admirable para suplir la escasa documentación que presentan algunas épocas con hipótesis convincentes y, sobre todo, con un legítimo interés por los grupos olvidados, los personajes al margen y las creaciones de las que apenas han quedado registros. Formula preguntas lo suficientemente curiosas para desafiar la versión oficial de los acontecimientos y explorar zonas donde los musicólogos por alguna extraña razón se hacen de la vista gorda. Es conocida la deuda que los poetas—de los más tradicionales a los más malditos— tienen con Safo de Mitilene, pero ¿por qué se ha hablado tan poco de su papel como compositora, obviando el vínculo de la música con la expresión individual, un nexo tan revolucionario que domina desde hace algunos siglos nuestra idea de lo que debe ser una canción? Y más adelante, ¿cómo eran

esas melodías “afeminadas” que parecían alarmar a los pensadores romanos, de Séneca el Viejo a Quintiliano? ¿Por qué algunas de las más perdurables metáforas de la poesía trovadoresca hacían referencia a la servidumbre? ¿Y en qué medida los esclavos y las mujeres influyeron en el acervo cultural de determinadas regiones y fueron borrados para causar la impresión de que ese influjo no había ocurrido jamás?

El quiebre que dará un nuevo rumbo a la música, a decir de Gioia, viene con la creación del “auditorio” en algún punto de la baja Edad Media. El hecho de que un artista se sienta validado por sus oyentes parece obvio para el escucha contemporáneo, pero hay que tomar en serio los incontables ejemplos que pone el autor para demostrar que, durante buena parte de la historia, la música se experimentaba con fines rituales o propósitos prácticos y no había siquiera una distinción clara entre intérpretes y público. El cambio radical que supuso que algunas personas se limitaran a prestar atención y otras a ofrecer su arte tendrá efectos en la composición y la ejecución, además de alterar la posición social de los músicos. Los artistas itinerantes darán paso a las organizaciones gremiales, que a su vez dejarán la puerta abierta a los compositores de genio, cuyos talentos serán materia de disputa entre las élites. En otro libro no menos recomendable—*El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* (2008)—, Tim Blanning examina el imparable ascenso de los músicos, desde aquellos que, en el siglo XVIII, eran despedidos del trabajo “con una patada en el culo” (para usar una expresión de Mozart) hasta quienes, en el siglo XX, terminaron codeándose con presidentes y altos jerarcas de la Iglesia (el caso de Bono, para no ir más lejos).

Con el arribo de los grandes nombres (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven), el libro de Gioia abre un nuevo frente, en el que sus observaciones sobre el carácter rebelde de la música son más sutiles y separar los márgenes del centro se vuelve una tarea

los Sex Pistols y dirigida contra el orden social, las buenas costumbres y la música misma tenía raíces profundas.

Nadie, sin embargo, se había mostrado tan ambicioso como el historiador y crítico de jazz Ted Gioia (Palo Alto, 1957) al momento de sumergirse en “el lado oscuro de la música”. Esto es en los grupos marginales, las canciones peligrosas y las letras prohibidas, pero al mismo tiempo populares e influyentes, y su tránsito a la cara respetable de la historia. En poco menos de seiscientas páginas, Gioia describe el movimiento de los márgenes al centro que parece definir toda la música y que ha convertido, entre otros casos, a un señor mal portado como Johann Sebastian Bach—que siempre tuvo problemas con las autoridades eclesiásticas y al que alguna vez acusaron de meter a una desconocida a la iglesia durante sus ensayos— en una figura venerable para el conservatorio y casi prueba irrefutable de la existencia de Dios. Ha sido el mismo proceso de legitimación que, por poner un ejemplo reciente, llevó a Mick Jagger de estar en la cárcel por posesión de drogas al Palacio de Buckingham para recibir la Orden del Imperio Británico.

más ardua. Dadas las complejas transformaciones socioeconómicas de aquel periodo, en que los creadores empiezan a liberarse del yugo de las cortes y de la Iglesia para abrazar las bondades y penurias del mercado, el musicólogo decide restaurar el carácter subversivo de obras que ahora nos parecen parte del *establishment*. Todos los bandos del espectro político —los nazis, el gobierno de Merkel, la Unión Europea o Sendero Luminoso— han querido hacer suya la *Novena* de Beethoven, de modo que no es fácil reconstruir el momento en que el compositor clásico por antonomasia asustaba más de lo que complacía. Algunos testimonios de su tiempo lo dibujan más parecido a Johnny Rotten que a cualquiera de sus actuales intérpretes y, en un principio, los críticos tuvieron algunos problemas para aceptar piezas que consideraban estridentes y poco convencionales. Gioia aprovecha esta peculiaridad para ilustrar el modo en que la tradición absorbe a quienes pretendían desestabilizarla y las distintas guerras culturales que ocasionan aquellos artistas que han impuesto su estilo sobre los prejuicios de la época.

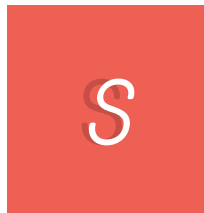
En ocasiones el libro puede parecer reiterativo, como si cada época, cada ejemplo, cada periodo de tensión entre instituciones y creadores indisciplinados corroborara su idea central. Es un problema inherente a las historias que siguen una tesis, tal como ha sostenido Ramón González Ferriz. No obstante, el espíritu que anima su investigación —su necesidad de establecer vínculos entre Oriente y Occidente, la música académica y las creaciones populares, el carácter terapéutico y el uso ritual, el pasado más remoto y el más próximo— permite enriquecer nuestra idea de música, que no solo abarca las obras sancionadas por la tradición, el buen gusto o la alta cultura, sino que incluye un número sorprendente de manifestaciones para las que deberíamos tener oídos más abiertos. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México).



ARTE

Brüggemann o la hecatombe del lenguaje



MARÍA EUGENIA SEVILLA

Brüggemann (Ciudad México, 1975).

Desde sus inicios en los años noventa, el texto escrito ha sido materia prima de la práctica de corte neoconceptual de este artista, quien divide su residencia entre Londres y la Ciudad de México.

A casi tres décadas de llevar a su territorio los efectos de la globalización, la cultura del hiperconsumo y la debacle poscapitalista es ahora, en el caudal de la posverdad, que el trabajo de Brüggemann reviste su peso específico en el discurso del arte contemporáneo: cuando el consenso sobre los significados se resquebraja y las palabras se han consumido al grado de perder su principal función: la capacidad de decir. De crear sentido. De construir mundo. Cuando,

hay un artista que se pregunta con obsesión por el sentido de las palabras y exhibe su desgaste vertiginoso como rasgo esencial de la época, es Stefan

en términos de Karl Kraus, “el lenguaje ha corrompido la cosa”.

“Algo que me ha interesado siempre es la velocidad, la aceleración que estamos experimentando en todo sentido, porque es parte de lo que va a marcar la historia de este momento. Generamos demasiada información en segundos, por demasiados canales, y todos podemos opinar sin mediaciones; eso tiene algo positivo porque hay una libertad, pero en este vértigo no hay posibilidad de editar un tuit, o de pensarlo: lo que salió, ahí va. Entonces se genera este ruido blanco, que ya no sabes si es ruido o silencio. ¿Quién escucha cuando todos hablan a la vez?” El artista comparte este cuestionamiento en una llamada vía WhatsApp desde Londres.

“Es como si todos tomáramos el coche y nos pusiéramos a circular sin leyes de tránsito”, dice. Todo atropello. Esquive. Trancazo. ¿Qué le sucede a la palabra cuando se usa así, como mero vehículo de reacciones emocionales, de pulsiones? Brüggemann responde: “Imagina que pudiéramos ver todos los mensajes que se envían virtualmente en el mundo durante un

segundo.” El artista visualiza este bombardeo constante de palabrería que golpea sin parar la esfera que habitamos, la del *logos*, como una pistola de agua a presión para pulir piedra. “Por eso hablo de la erosión del lenguaje. Esa pistola de agua es capaz de cortar la piedra.”

Su pieza *Headlines and last lines in the movies (Guernica)*, que el Centro Pompidou exhibió en 2019, captura con potencia brutal la maraña semántica en la que la sociedad contemporánea se ve atrapada, cuando aquello que todavía llamamos conversación se nutre de titulares de prensa, *trending topics* y una sobredosis de repetición y cultura pop.

En esta obra —que evoca la crítica que Kraus hizo al periodismo vienés hace un siglo— Brüggemann recupera encabezados de periódicos que garbata encima de frases cinematográficas sobre un espejo que tiene las dimensiones monumentales del cuadro holocástico de Picasso. El espejo grafitado devuelve una instantánea de nuestra decadencia: la sobresaturación, ese ruido, la palabra vaciada, hecha jirones; un amontonadero de grafismos emborronados, incomprensibles ya, para hablar de la ruina de la casa que habitamos.

En julio del año pasado, en medio del confinamiento a causa de la pandemia de covid-19, el artista grafitó dos letras con aerosol negro sobre la fachada de un edificio londinense que previamente recubrió con pan de oro: OK. Jesús Silva-Herzog Márquez apuntó sobre esta intervención a pie de calle, realizada con la galería Hauser & Wirth: “La tinta del aerosol se escurre como se escurre también su significado. ¿Son esas dos letras aceptación, denuncia, conformismo, disenso? La más simple afirmación se convierte en signo que interroga.” El halo dorado de la certeza, del estar a salvo detrás de una puerta, se resquebraja en la perversión de un par de trazos: OK.

Brüggemann desnuda la palabra. La desarma. La revienta. Con enorme ironía expone sus mecanismos internos. La enfrenta y nos la exhibe, indefensa, sin más artificio que su poder de evocación; sin más contexto que el pre-

sente y el soporte elegido a su arbitrio: un lienzo, luz neón o un muro de estética minimalista que nos dispara:

THOUGHTS ARE PRODUCTS
MISUNDERSTANDING
FEAR CONTEXT

Al contrario del escritor que —observó Roland Barthes— no escribe sino es escrito por el texto, Brüggemann se rebela ante la escritura y mira con sorna el acto —siempre esquivo, cuando no fallido— de comunicación. Nos entrega los pedazos de esa utopía y los deja hablar por sí mismos: eslogans, entradas de diccionario o vocablos sueltos son acertijos que interrogan a la palabra por la dignidad perdida, o por su ser; como *koans* occidentales de la era hipermoderna que el artista lleva al acto visual y despliega como pistas de un tiempo confundido: ¿*Qué significa?*, su *leitmotiv*.

“Me interesa que mi obra genere dudas, porque dudar es un acto de libertad, en el momento en que no hay duda, hay sometimiento”, sostiene Brüggemann.

Truth/Lie, su más reciente pieza, lleva el *leitmotiv* y el guiño irónico al borde. Se trata de un letrero de luz neón con el que intervino la línea fronteriza de Tijuana. Un juego en el que la palabra *Truth* (verdad) da nombre a la obra lumínica, en la que se lee: “LIE” (mentira); mientras que *Lie* da título a la pieza en la que se lee: “TRUTH”. Esta instalación se inauguró en la víspera de las elecciones estadounidenses que perdió Donald Trump, y permaneció expuesta hasta el pasado 30 de enero.

“En este clima de crisis mundial sanitaria y económica, las campañas electorales en Estados Unidos generaron una crisis política también. Esas dos palabras me resonaron mucho y me propuse trabajar con ellas. Cuando me plantearon hacer la pieza en la frontera, la metáfora geopolítica me pareció ideal porque la obra habla del límite entre la verdad y la mentira, que actualmente casi se vaporiza. Incluso yo quería que el le-

trero girara porque siempre estamos dudando o la retórica está cambiando. *Que* estas dos palabras tan absolutas te generen incertidumbre resulta un juego mental perverso. Mi pieza habla, en ese sentido, de la crisis del lenguaje, de cómo lo usamos y cómo esas palabras, que en una democracia son fundamentales, están perdidas. Las palabras han perdido valor. Decir verdad o mentira da igual, como si ya nadie estuviera escuchando”, explica.

“Pero mi obra no juzga nada —advierte—. No digo que estoy a favor o en contra, simplemente ahí están las palabras, y a ver qué nos dicen. La palabra así, sola, te hace reflexionar sobre su propia integridad. Me considero un observador, alguien que absorbe. Uno va intuyendo cosas y a veces la pieza va más rápido que uno. Como artista no hago conclusiones. Lo que disfruto de hacer arte es que puedo generar cualquier pregunta, esa es mi licencia.”

En su luminoso ensayo *Afinidades vienesas*, Josep Casals recuerda las palabras de Karl Kraus sobre “la conciencia de fin de trayecto que inevitablemente acompaña a la sátira: ‘El satírico —dice— llega al término de un desarrollo a lo largo del cual han quedado prohibidas todas las artes.’ Cuando el espíritu ya no puede morar en el gran arte afirmativo, cuando no queda sino organizar su ordenada retirada, entonces adviene el satírico para prestar este último servicio: ‘después de él, el diluvio’. Por eso sus pensamientos nacen póstumos”.

Brüggemann es el satírico que hace recuento de esta época que ha colapsado sobre sí misma. Su cuerpo de trabajo, esa obsesión por hilvanar retazos de un lenguaje depauperado, es al mismo tiempo memoria del presente y la cartografía de una intuición *post mortem*: la hecatombe del siglo XXI. —

MARÍA EUGENIA SEVILLA es periodista cultural. Ha sido editora y conductora de televisión, sus textos se han publicado en diarios y revistas tanto de México como del extranjero. Actualmente hace periodismo independiente y consultoría.

HISTORIA

El Moctezuma de Oswald Spengler



ANKE
BIRKENMAIER

Justo al terminar la Primera Guerra Mundial, la más devastadora para el continente europeo desde que la peste negra había llegado en el siglo XIV, el filósofo alemán Oswald Spengler se hizo mundialmente famoso por la publicación de su obra *La decadencia de Occidente* (1918 y 1922), en la cual profetizó el inminente ocaso de la civilización occidental. Spengler había sido prácticamente desconocido hasta entonces: doctorado en filosofía en 1904 con una tesis sobre Heráclito y luego maestro de colegio, se jubiló tempranamente gracias a una modesta herencia. Había escrito a lo largo de sus años de juventud fragmentos de obras de teatro y de novelas históricas sobre los héroes clásicos del pasado sin publicar ninguno. *La decadencia de Occidente* fue un golpe magistral presentando una nueva visión del mundo en un estilo polémico y elegante. Escrito entre 1911 y 1914, capturaba el *zeitgeist* del momento, al distanciarse de una Europa decaída y adoptar una mirada de larga duración sobre las culturas del mundo. El libro fue traducido en seguida a varios idiomas y se convirtió en un *best seller* internacional.

El autor anuncia en su introducción una suerte de “morfología” de ocho culturas: la Antigüedad clásica, Occidente, la India, Babilonia, China, Egipto, Arabia y el México prehispánico. Sin embargo, en lo sucesivo, comenta muy poco sobre México. Es más, en el segundo volumen de su obra, señala que el imperio azteca es una trágica excepción a su teoría de crecimiento y declive naturales: “es-

ta cultura es el único ejemplo de una muerte violenta. No falleció por decaimiento, no fue ni estorbada ni reprimida en su desarrollo. Murió asesinateda en su plenitud de su evolución, destruída como una flor que un transeúnte decapita con su vara”.¹ Según Spengler, lo que destruyó a los aztecas no fue el genio de Hernán Cortés ni la debilidad trágica del tlatoani azteca Moctezuma, tesis que había cundido entre los lectores de novelas y obras de teatro históricas, especialmente desde la influyente épica de William Prescott, *Historia de la conquista de México* (1843). En vez de ello, un puñado de bandidos españoles, según Spengler, habían descubierto y vencido a los aztecas por azar, dejando inválida cualquier noción de sentido o justicia histórica.

Frente a la relativa falta de comentario sobre México en *La decadencia de Occidente*, es sorprendente que la obra más destacada de los años de juventud de Spengler haya sido una tragedia en versos, titulada *Montezuma. Ein Trauerspiel*, conservada en un manuscrito, pero sin publicarse en vida del autor.²

Moctezuma es una versión especulativa de los hechos dramáticos alrededor del encuentro de Cortés y Moctezuma como era de esperar, pero con una línea de interpretación original, presentada de manera elocuente: se toma partido por Moctezuma, el cual tiene claro desde el principio del drama la intención enemiga de los españoles de conquistar su territorio. Spengler no sigue las famosas escenas descritas por el mismo Cortés y por

Bernal Díaz del Castillo, como por ejemplo la del primer encuentro entre el conquistador y el tlatoani en Tenochtitlán. En vez de ello, representa a su héroe como un hombre dividido entre las convenciones del trato amable y su instinto de protección. Lo notable en la interpretación del joven Spengler es no solo su crítica a los españoles y a la hipocresía de sus pretensiones de conversión cristiana. También lo es al momento histórico, pues cuestiona el colonialismo español —el drama data de alrededor de 1897, coincidiendo con la expansión imperial de Alemania, bajo Guillermo II—. Spengler presenta ya en ese entonces una visión de la historia mundial que es crítica del colonialismo y que interpreta las culturas como radicalmente iguales en sus ciclos vitales.

¿Qué hacer con el interés temprano de Spengler por la figura de Moctezuma y su afirmación posterior de que la caída del imperio azteca es un caso excepcional? Los apuntes de Spengler conservados en su patrimonio nos ayudan a hilar los elementos de esta curiosa historia. Resulta que el interés de Spengler por la figura de Moctezuma no fue solo la ocurrencia de un adolescente, sino que continuó hasta los años de la Primera Guerra Mundial y más allá. En los ciento cincuenta fragmentos dedicados a Moctezuma, este se convierte en un héroe “póstumo” por excelencia, trágico por tener que ser testigo del final de un imperio y no porque hubiera cometido un error. Eso sí, en la época en que Spengler empieza a escribir *La decadencia de Occidente* surge en los apuntes un impulso hacia lo impersonal anunciando su determinación de deshacerse del énfasis en los héroes individuales como actores de la historia, manifiesta en su *magnum opus*. Luego vinieron los años de fama mundial con sus invitaciones honorosas —incluyendo el ofrecimiento de una cátedra de filosofía en la Universidad de Göttingen—. Pero en los años anteriores a su muerte, en 1936, reinó el silencio a su alrededor, debido a su re-

1 Spengler, *La decadencia de Occidente* II, p. 63.

2 Esa obra, editada y publicada por mí en alemán en 2011, está ahora disponible también en español, traducida por Manuel Cuesta y publicada por Iberoamericana/Vervuert.



chazo a las ofertas de Hitler para incorporarse a la ideología nazi. A pesar de haber sido un pensador conservador toda su vida, Spengler no era antisemita y rechazaba el biologismo racial nazi. Fue entonces que volvió una vez más a reflexionar sobre lo trágico y sobre la figura de Moctezuma. Sin embargo, ahora el acento en sus apuntes era otro, cayendo ya no en Moctezuma sino en la Malinche, a quien Spengler veía como una víctima resignada.

Spengler ha sido criticado, hoy y entonces, por su falta de credenciales como historiador, por sus imprecisiones y su determinismo. Vemos mucho de eso en su tratamiento de Moctezuma y de las civilizaciones prehispánicas en *La decadencia de Occidente*. Para empezar, nunca se interesó realmente por las fuentes bibliográficas latinoamericanas que unos amigos entrañables suyos, el sociólogo argentino Ernesto Quesada y su esposa, la escritora alemana Leonore Deiters-Quesada, le recomendaron en los años veinte. Si bien eran admiradores de su obra, no ignoraron sus omisiones sobre la historia de América en *La decadencia de Occidente*. Con la excepción de un breve artículo en homenaje a Quesada, Spengler nunca le prestó atención a América como un ámbito cultural de gran riqueza y diversidad.

Dada la continua reflexión de Spengler sobre Moctezuma a lo largo de su vida, yo propondría que la conquista de México constituye no solo una excepción en su teoría sobre las culturas del mundo, sino la simiente de la misma. Fue para él la primera instancia de reflexión sobre las razones del auge y el declive de las culturas en el mundo y el primer momento de crítica de una cultura occidental, la española. Podemos ver en *Moctezuma* también el núcleo imaginario inherente en toda su visión histórica, más enfocada en las correspondencias entre los grandes relatos literarios que en los detalles de la historia. Y, finalmente, otro hecho notable: el conocimiento de Spengler sobre México era superficial a pesar de su fascinación por el tlatoani azteca. Eso, sin embargo, no afectó la influencia que tuvo su obra en América, que fue profunda, incluyendo a escritores como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y tantos otros. Ese interés de los escritores e intelectuales latinoamericanos por Spengler hizo que, a pesar suyo, el filósofo alemán se convirtiera de un profeta de la decadencia en un vate del americanismo. —

ANKE BIRKENMAIER es catedrática de literatura latinoamericana en la Universidad de Indiana. En 2020 Iberoamericana/Vervuert publicó en español su edición de *Moctezuma. Un drama* (1897), de Oswald Spengler.

MÚSICA

McCartney, confinado pero suelto



RODRIGO FRESÁN

Lo primero que se escucha —en la casi hipnótica “Long tailed winter bird”— es un insistente y disonante rasgueo de guitarra acústica.

Minutos después entra esa voz que es la de siempre preguntando una y otra vez “¿Me extrañas?” Y lo cierto es que no: porque Paul McCartney siempre está ahí. En sus buenas y en sus malas. Nunca pasó por crisis creativas. Sus frecuentes entregas siempre tienen como mínimo un nivel medio/alto y —suele ocurrir con los grandes de verdad; ahí está esa canción con coro de sapos— sus errores son más bizarros, interesantes y hasta meritorios que los aciertos de la mayoría. En más de una ocasión, el paso del tiempo acaba dándole la razón de haber estado en lo cierto solo que mucho tiempo antes de que la mayoría estuviese a la altura para comprenderlo. Así sucedió —vilipendiados en su momento y, mucho después, primero reconsiderados para enseguida ser consagrados como revolucionarios e imprescindibles— con los dos anteriores ejercicios de introspección a solas. Pruebas a las que McCartney no se somete sino que, más bien, se entrega y se dedica en momentos muy puntuales, marcados y remarcables de su vida y obra.

Así, *McCartney* (1970) fue en principio una suerte de arrebatado capricho que encendió los motores del fin de The Beatles con lo que para muchos fue un rejunte de bocetos sónicos

a medio hacer y hoy es entendido como la piedra fundamental de la mística indie/lo-fi. Así, de nuevo, *McCartney II* (1980), luego de desarmar al exitoso pero para él ya agotado proyecto de Wings, fue acusado de sucumbir a la frívola moda tecno-disco (aunque su hipnótica “Coming up” despertó la envidia de John Lennon y estaba tanto más cerca del kraut-rock y de la inminente y mejor post-punk new wave sintetizada y etno-polirritmia de Talking Heads & Co.) y ahora es pieza habitual en el sampleo-loop de los más respetados gurús de la electrónica cayendo de rodillas ante “Temporary secretary”.

El método ha sido siempre el mismo: tocarlo todo, ejecutar todos los instrumentos, autoexponer al incuestionable animal social y siempre tan feliz en banda y en constante *tour* mágico y misterioso a la soledad del estudio y a ver qué pasa y qué hace allí la Morsa que cantaba John, pero –lo reconoció él mismo– en verdad era Paul. Y, sí, a esta altura ya ha quedado sobradamente establecido que McCartney fue siempre el más vanguardista-aventurero de los Fab Four. Y su carrera a solas, que el año pasado cumplió medio siglo, siempre ha ofrecido (y ahí está lo suyo junto a Youth bajo el inflamable alias de The Fireman) sitio para el experimento sónico de científico más o menos loco pero jamás demente.

La flamante tercera entrega (aunque, si nos ponemos obsesivos, podría considerarse al magnífico *Chaos and creation in the backyard* de 2005 o *Memory almost full* de 2007 como sendos *McCartney II y 1/2*) se titula, inevitablemente, *McCartney III*. Y –con portada de Ed Ruscha y fotos de su hija Mary suplantando a las de la fallecida Linda– llega otra vez a tiempo para inaugurar nueva década. Repite sistema e instrucciones, pero por circunstancias diferentes y más que atendibles: el arrebato solipsista esta vez fue provocado no por una virulenta crisis personal sino por una vírica mutación global que dejó bien clara la diferencia entre aislado y naufragio. De pronto el *hit* mundial en *very very heavy rotation* fue covid-19.

Y todos adentro y McCartney (suspendido *tour* mundial y postergados los fastos por el lanzamiento del *box set* cincuentenario de *Let it be*) decidió que su *lockdown* sería un *rockdown*. Así que se puso a jugar en su estudio doméstico en Sussex. Y de nuevo volvió a suceder y a sucederle lo mismo a McCartney, como ocurrió a sus casi treinta y casi cuarenta años de edad. Otro autorretrato sónico del ahora casi octogenario titán del género (es un ejercicio interesante comparar al encandiladoramente crepuscular *Rough and rowdy ways*, de su igual en historia y permanencia Bob Dylan, con el constante amanecer de *McCartney III*), quien se descubre una y otra vez y sin sorpresa alguna como alguien que sigue siendo muy feliz de ser quien es y de que lo dejen ser.

De este modo –y mejorando con cada sucesiva escucha– los once temas de *McCartney III* se ofrecen, generosos, como la paradoja de lo introspectivo sonando extrovertido. Aquel “Let ‘em in” de Wings mutando a *let all out* y, se sabe, un artesano enciclopédico y multi-auto-referencial como McCartney tiene mucho para sacar fuera. Y lo cierto es que el sonido *minimal* y lleno de espacio resulta –luego de los un tanto hiper-producidos *New* en 2013 y el no. 1 en ventas *Egypt station* en 2018– soplo de aire fresco a pesar de su génesis en encierro. Mantiene las constantes vitales de siempre: melodías perfectas, versos sencillos (que no excluyen un cierto misterio), romanticismo a prueba de edad (la celebración del amor físico más allá de lo gerontológico viene siendo un rasgo recurrente en sus últimos álbumes), buen humor, revisitas a su legendario pasado, sabios consejos en su sencillez y primeros auxilios (ahí están el primer sencillo “Find my way” o la ecológica “Seize the day”) y, en más de una ocasión, graciosos chistes malos. Y, claro, puertas abiertas para buscar significados e influencias e influidos. ¿Se burla “Pretty boys” de las radiaciones provocadas por The Beatles o de las actuales *boy-bands by design*? ¿Fue invocado el espíritu del último Johnny Cash en la mansa pero apocalíptica “Women

and wives” con piano muy Nick Cave? ¿Será la boogie-marchosa y muy *Abbey Road* “Lavatory Lil” (otro macca-personaje a unirse a Jude, Eleanor Rigby, The Fool on the Hill, Rita, Junior, Rocky Raccoon, Jenny Wren, Maxwell, Lady Madonna, Uncle Albert & Admiral Halsey y tantos otros) un mensaje/*vendetta* contra su excazafortunas Heather Mills? ¿Suenan los más de ocho minutos de “Deep deep feeling” a una de esas suites aéreas y levitantes de Kate Bush? ¿Son la delicada “The kiss of Venus” o la feroz “Slidin” –donde “Helter Skelter” parece comulgar con los Arctic Monkeys– algo que bien podría haber salido o encajar sin esfuerzo en aquel tan influyente y blanco *The Beatles*? ¿La idea de la muy sexual “Deep down” es la de proponer versión soul-carapálida y pseudo hip-hop de Prince zombi? Una cosa es cierta e incuestionable: llegado el final con la bucólica y pastoral postal de granjero preocupado por pollos y zanahorias y corderos y cercas y zorros y árboles en “Winter bird/When winter comes” (a partir de un viejo demo producido por George Martin por los tiempos del muy beatlesco y mccartneyano *Flaming pie*) queda claro que, mientras muchos salen a aplaudir a los balcones o a componer tóxicas odas a un virus, McCartney ha preferido entrar a hacer lo que siempre ha sido buena medicina. Aquello por lo que se le aplaude desde que, junto a sus tres mejores amigos, rogó eso de “Love me do”.

Ahora (aunque las críticas han sido extáticas en su casi totalidad y esperando que siga allí mucho tiempo más para no empezar a extrañarlo de verdad; lo próximo suyo será marcha atrás en un bio-documental en seis episodios en conversación con Rick Rubin) solo queda aguardar el paso de veinte o treinta años para, por fin, enterarnos, comprender y descubrir qué fue lo que inventó y encontró Paul en el desde ya admirable y agradecible *McCartney III*. –

RODRIGO FRESÁN es escritor. En 2019 publicó *La parte recordada* (Literatura Random House).

TEATRO

Seis personajes continúan en la búsqueda



VERÓNICA BUJEIRO

El dramaturgo es un tipo peculiar de escritor que tiene que servir a dos realidades que se debaten en su cabeza: la fantasía y el reto de la creación íntima y aquella que más tarde encontrará en el escenario los embates de la decepción que implica el mundo real. Esta tensión puede leerse a través de las copiosas indicaciones que los escritores de teatro suelen agregar en forma de acotaciones, como supuestas obligaciones para la dirección, o las quejas que suceden ante todo estreno porque aquello que estaba en la cabeza del autor no fue dicho y hecho como se imaginaba. No es gratuito que Thomas Bernhard haya ejemplificado estas cuestiones en algunas de sus ficciones breves, tomando al dramaturgo como un personaje que bien puede acabar sus días recluido en una institución mental. Tampoco es de extrañar que ante el estreno de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, en un teatro de Roma en 1921 el público enardecido gritara: “¡Manicomio! ¡Manicomio!”, pues nunca antes se había mostrado tan frontalmente esa extraña dicotomía en la que un personaje dramático vive y se cuestiona al interior de su creador.

Como su título lo indica, la obra aborda la sorpresiva irrupción de un grupo de personajes ligados por cierto parentesco a un ensayo teatral con el desesperado propósito de compartir su drama, pues declaran haber nacido vivos y listos para ser contados, pero no han tenido la suerte de hallar un autor que los ayude a remediar su angustia.

El director y su compañía prestan oído a la infausta trama de muerte, incesito y decepciones que los personajes les presentan e intentan representar su drama, pero subsiste entre los entes imaginarios el descontento y la crítica, como si del autor mismo se tratara. La afrenta, que bien podría ser una comedia de enredos, adquiere gracias a Pirandello una densidad filosófica en donde las criaturas que emanan del misterio y la fantasía se revelan en contra de su artificio, expandiendo en ocasiones su conflicto a un entredicho que pone en jaque a la misma realidad: “la vida está llena de infinitos absurdos que ni siquiera necesitan aparecer descubiertamente verosímiles, porque son verdaderos”.

Sobre la génesis de su pieza, Pirandello contaba que se encontraba en una situación similar a la que plantea su propia ficción, en donde, al igual que el director de escena, él mismo soportaba las visitas de estos personajes sin saber qué hacer con ellos. El teatro le permitió ir más allá del melodramático conflicto para explorar la esencia del personaje, develándolo como un mecanismo de destino lineal que tiene la tragedia de ser identificado con el vínculo a un acontecimiento unívoco, una unidad inalterable que carga consigo la paradoja de trascender al tiempo por su inmutabilidad y a la vez padece la imposibilidad de ser otro. La estrategia que Pirandello explora dentro de la convención teatral al mostrar una escena desnuda le permite evidenciar su juego de ilusiones y verdades para dar paso a una reflexión filosófica en la que el personaje es un mero vehículo para abordar un cuestionamiento sobre la identidad del ser humano, una temática recurrente en su obra y que ejemplifica cabalmente en voz de sus personajes sin autor: “...hay en nosotros tal diversidad de sujetos como posibilidades de ser. Somos diversos con uno, ahora; con otro, más tarde. Y, sin embargo, vivimos con la ilusión de que siempre somos el mismo para todos y siempre creemos que este uno ‘único’ es el que se encuentra en todos nuestros actos”. Pirandello nos muestra a través de estos desamparados huér-

fanos que vamos improvisando por la vida con la máscara que elegimos por accidente o convicción, trastabillando en un estatus que nos da estabilidad, pero con el cual estamos permanentemente en conflicto. Con agrio humor, el autor concluye que todo intento de eludir este predicamento resulta una mera ilusión o acaso una gran pérdida de tiempo, ya que las verdades absolutas son inalcanzables y tenemos que vivir de alguna manera con la certeza de que solo podremos conocernos, como los personajes, a modo de fragmento.

Seis personajes en busca de autor marca el inicio de la tragedia propia del siglo xx, una farsa trágica fomentada en parte por el contexto del vacío y la desesperanza que deja tras de sí la Primera Guerra Mundial y abre paso a las obras de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter y aun el teatro de Jean-Paul Sartre, autores que también supieron adscribir a su manera el impacto y la desazón ante los diversos horrores con los que el siglo pasado sorprendió a la humanidad.

A cien años del estreno de la obra italiana, la serie *Staged* (BBC, 2020) muestra a los actores británicos Michael Sheen y David Tennant dentro de la farsa de estar involucrados en una frustrada producción del drama de Pirandello en medio de una inesperada pandemia. De forma burlesca, la serie ejemplifica la orfandad que experimentan actualmente los actores sin personaje en la imposibilidad de volver a los teatros. Una realidad ficticia que replica la interminable situación de los recintos cerrados y la incertidumbre de que pronto exista una fecha de reapertura permanente en varias partes del mundo. Ante semejante complicación no es difícil imaginar un escenario en donde grupos de histriones sin empleo lleguen a tocar a nuestra puerta. Lo mejor para todos será abrirles, ya que el clamor de los tiempos nos indica que la fantasía será benéfica, pues el absurdo de la realidad hace mucho que nos ha superado. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Creadores-Fonca.



Poesía y Filosofía: lo Mismo es diferencia

Ulalume González de León

En 1979 la poeta fue invitada a la XIII Bienal Internacional de Poesía de Knokke-Heist, Bélgica. Su discurso, del que reproducimos unos fragmentos, se publicó en el número 38 de *Vuelta*, en enero de 1980. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Recibí la poesía como una materia obligatoria de ese primer curso que todos hemos seguido, entre cero y casi dos años, para *aprender a hablar*. En una memoria anterior a mi memoria, y capaz de recordar por mí lo que sin duda he olvidado, las voces de mis padres tienen no solo un timbre que inspira confianza, sino además un *ritmo*, del que absorbí el secreto mucho antes que el sentido. Quiero decir que mis padres eran poetas y leían en voz alta, continuamente, poemas propios y ajenos.

Todavía niña opuse e identifiqué, por primera vez, poesía y filosofía. En aquel breve texto, como diría *El burgués gentilbombre*, había yo “hecho metafísica sin saberlo”: “Yo lo veo a Dios / lo veo en pensamiento / Ay que habla en el mar / Ay que habla en el viento”.

A los catorce años, mi madre me habló de la *velocidad poética*. “El poeta puede alcanzar de golpe”, me dijo, “un blanco comparable al de una larga disertación filosófica porque si-

gue el camino más corto, un camino en el que se prescinde de toda explicación”. Me recordó mi cuarteto de infancia, en el que poesía y metafísica se mostraban en su convergencia y en su diferencia. Y añadió: “Por la imagen, la poesía es más corta. Las imágenes no se discuten.”

La posible incompatibilidad entre dos discursos, *razonable* el uno, *emotivo* el otro, me parece menos clara. Razón y emoción se manifiestan en ambos, y si lo hacen a tensiones diferentes es debido a la diferencia de “largo-velocidad” entre el que quiere *demonstrar* y el que solo quiere *mostrar*.

No solo en la metafísica hay ideas poéticas. Toda experiencia del espíritu es inquietud o goce. Porque algunas emociones nacen de las ideas y otras son el motor mismo de la reflexión. La imaginación también es motor del pensamiento, lo ayuda a arrancar, como el lógico o el filósofo de la ciencia lo aceptan.

La poesía, a su vez, no puede ignorar a la razón. El poema habla al espíritu y a los sentidos, suscita una respuesta emotiva y racional. Si el pensamiento debe encarnar en la imagen, el ritmo, los sonidos y los colores de las palabras para *cargarse* de poesía, la emoción, para transformarse en construcción verbal, exige un acto mental diferente, una nueva forma de conciencia. Exigente consigo misma, difícil como todo arte, la poesía supone una vigilancia que está lejos de ser inconsciente e instintiva, pero que tampoco está lógicamente determinada; para que la lógica del silogismo no destruya la de las emociones, el poeta, como dice Wallace Stevens en sus *Adagia*, encarna al pensamiento en el acto mismo de defendernos contra el pensamiento.

¿Qué conocemos por la poesía? Las manifestaciones más concentradas de las capacidades expresivas del lenguaje, que otras formas literarias reducen en alguna medida, y que la filosofía debe justamente combatir, obligada como se ve, continuamente, a escoger un senti-

do a expensas de los otros. La poesía es también conocimiento de la poesía, reflexión sobre sí misma. Pero es además conocimiento de otros dominios que alcanzamos a veces *inmediatamente*, en el poema, y a veces, *por* el poema, como *visiones medias* que los poemas contribuyen a formar. Y en ello, se acerca a la filosofía.

Para penetrar la naturaleza de la velocidad poética, reflexionemos en esto: un texto filosófico puede resumirse, dentro de ciertos límites, y seguir diciendo el mismo “número de cosas” a mayor velocidad; resumir un poema sería, en cambio, escoger solo una parte de lo que dice, mutilarlo, tanto más cuanto que también suprimiríamos sus ecos interiores y destruiríamos así su estructura, también emisora de sentido; por ello, paradójicamente, esa reducción no entrañaría un aumento de velocidad. Por otra parte, el texto filosófico puede ser alargado siempre por comentarios o por un cambio de estilo. El caso del poema es diferente: que sea condensado no implica la existencia de un texto más largo del que sería un compendio; la prueba, todo cambio cuantitativo resulta cualitativo: diluido, el poema dice *otra cosa*; a diferencia del tema filosófico, el tema de un poema es su estilo, su manera de decir. Si un poema no resume nada, la velocidad poética es entonces el resultado de los mal llamados “recursos poéticos” —porque son la carne misma de la poesía y solo se vuelven “recursos” en otras formas literarias—. Estas figuras específicas, de palabras o de construcción, tienen un carácter paradójico: dicen *más* justamente porque son todas formas de la *omisión*. La filosofía, al contrario, para cargarse de sentido procede por la acumulación. Omisión y acumulación son dos necesidades distintas que obedecen a dos intenciones diferentes: el filósofo quiere *probar*, el poeta solo quiere *mostrar*. —

ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN (Montevideo, 1932-Querétaro, 2009) fue una poeta, traductora y ensayista mexicana de origen uruguayo. Entre sus obras destacan *Plagios. Poesía 1968-1979* y *El riesgo del placer*.