

OPINIÓN

SILLÓN DE OREJAS

Uno, dos y tres:
de cine

Por Manuel Rodríguez Rivero

Uno

En no pocas películas estadounidenses de ciencia-ficción de posguerra, cuando los grandes estudios secundaban con entusiasmo la histeria anticomunista de la época, se utilizaron con liberalidad los efectos de sonido ominosos o alarmantes para anunciar la aparición en pantalla de los invasores, fueran estos de origen extraterrestre o insectos mutantes procedentes de experimentos nucleares. A veces tenían un origen artificial, como los que produ-

cía el theremin o eterófono, un magnífico instrumento electrónico cuya invención "soviética" (1919) fascinó a Lenin y que, más tarde, los compositores Miklós Rózsa y Bernard Herrmann utilizaron, por ejemplo, en sendas grandes películas de Billy Wilder (*Días sin huella*) y Alfred Hitchcock (*Recuerda*), ambas estrenadas en 1945, para subrayar, con sus sonidos perturbadores, la tentación del alcohol o la inestabilidad emocional de sus protagonistas. Sin embargo, a mí siempre me resultaron más inquietantes los efectos sonoros creados por la mezcla distorsionada de sonidos naturales, incluyendo la voz humana. En ese sentido, mi zurrido ominoso favorito es el que anuncia la aparición de las destructoras hormigas gigantes (comunistas, sin duda) en *La humanidad en peligro* (Them!, Gordon Douglas, 1954): un insidioso y penetrante silbido logrado a base de mezclar los cantos (no siempre armónicos) de distintas variedades de pájaros carpinteros, zorrales y hasta de reinitas encapuchadas (*Wilsonia citrina*). Un so-

Cartel de *La humanidad en peligro*, de Gordon Douglas.

nido desasosegante y taladrador que persiste en el cerebro del espectador hasta mucho después de que la pantalla haya virado a negro.

Dos

Sin duda, se trata de un prejuicio (y muy culposos), pero ese de las hormigas gigantes es también el sonido que no puedo evitar escuchar por dentro cada vez que se cuele en mi (pequeña) pantalla la señora Milá (Mercedes). Y el mismo programa percibi a lo largo de su nuevo programa *Convézneme* "con z de Zweig" (y también de zafiedad). Se trata de un programa (en el canal BeMad) de y sobre libros en el que se proclama orgullosamente que los protagonistas son (como si nunca antes ¡los lectores! Está grabado con teléfono móvil (hay pela de Samsung, entre otros) y todo rezuma aparentemente —como es habitual en el estilo de nuestra más conspicua presentadora de realities— naturalidad, espontaneidad, anticitismo,

EN POCAS PALABRAS

Jennifer Thorndike

"Quiero escribir con intensidad de videojuego"

Con su segunda novela, *Esa muerte existe* (Literatura Random House), Jennifer Thorndike (Lima, 1983) se ha convertido en una de las promesas de las letras latinoamericanas. Devota de Michel Foucault y de los videojuegos, la asfixia familiar es uno de sus grandes temas.

¿Qué libro le hizo querer ser escritora? *El lobo estepario*, de Hermann Hesse. Lo leí a los 14 años y me impactó porque decía todo lo que yo sentía en ese momento.

¿Qué libro no pudo terminar? *Los detectives salvajes*, de Bolaño, porque lo leí después de sus novelas cortas *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, que me dejaron impactada.

¿Qué libro ajeno le habría gustado escribir? *Claus* y *Lucas*, de Agota Kristof, o cualquiera de Thomas Bernhard.

¿Qué aprende una escritora de un videojuego? A lidiar con personajes en situaciones extremas y que tienen algún tipo de trastorno emocional. Me gustan también las atmósferas decadentes, donde la destrucción prevalece frente al orden y entender las reacciones frente a eso. Y me gusta la intensidad del juego, que te mantiene al borde las emociones todo el tiempo. Eso es también lo que quisiera transmitir en mi literatura.

¿Por qué le interesan tanto las relaciones familiares? Porque en ese espacio aprendemos a obedecer las estructuras de las que se supone no debemos movernos.

¿Qué canción usaría como autorretrato? *Watching the Wheels*, de John Lennon.

¿Qué está socialmente sobrevalorado? La belleza. Es una lástima que la valoración de las mujeres se base en cómo se ven y no en su talento.

¿A quién le daría el próximo Premio Nobel de Literatura? A Margaret Atwood.



ILUSTRACIÓN DE SETENTA

FIBRAS Y CONFABULACIONES / FERNANDO ARAMBURU

Gregor Samsa,
humano hasta el final

En el curso de una conversación, Milan Kundera le preguntó a su interlocutor si había leído a Kafka en alemán. Este respondió que no y Kundera, categórico, le dijo: "Entonces usted no ha leído a Kafka".

A mí se me figura que, en el caso concreto del escritor aludido, el problema no radica tanto en lo que por fuerza se pierde en una versión traducida como en lo que en ocasiones los traductores añaden por su cuenta. En diversas lenguas europeas, a Gregor Samsa se le ha hecho protagonizar una narración titulada *La metamorfosis*. Pongo en duda la casualidad. Barrunto un desafuero inicial seguido de una ristra de traductores dados a la imitación.

Juraría que el título apócrifo habría disgustado a Kafka. La razón es que lo obliga a incurrir en un sobrepeso de literatura. Como todas las de su autor, la historia de Gregor Samsa, literalmente *La transformación*, está limpia de citas, símiles, juegos de palabras, hipérboles, neologismos y cualesquiera ornamentos y tropos encaminados a compensar las presuntas insuficiencias del lenguaje humano o a llevarlo más allá de su último límite comunicativo. Tanto como en Gustave Flaubert hay que buscar en Kafka la palabra justa, la idónea e imprescindible para decir con precisión el mundo.

La lectura del original depara otra sorpresa además de la del título. Ya en la primera frase averiguamos que Samsa no amanece convertido en un insecto como nos habían dicho. El término usado por Kafka es *Ungeziefer*, por tanto un bicho repulsivo, feo, dañino. Una pulga, una cucaracha o una chinche pertenecerían a esta categoría; pero también, según el diccionario Duden, algunas clases de arácnidos, e incluso ratas y ratones. Lo determinante, en cualquier caso, es que la transformación de Samsa constituye una degradación.

Este hecho condiciona todo el relato, cuya clave se concreta en las dos frases con las que se abre el párrafo segundo. La primera dice: "¿Qué me ha pasado?, pensó". Ahora ya sabemos que la transformación de Samsa afecta sólo a la envoltura corporal. Por dentro, él sigue siendo un ser humano que posee conciencia, comprende lo que le ha ocurrido, reconoce a sus familiares, reflexiona, recuerda y es capaz de sentir afectos propios de las personas. La segunda frase es asimismo fundamental: "No era un sueño". Por consiguiente, su vivencia completa desde el momento en que, por razones que ignoramos, se despierta convertido en un bicho monstruoso hasta que muere cubierto de polvo y con una manzana incrustada en el caparazón sucede en su mundo real de todos los días.

En un primer momento, aún no perdida del todo la facultad del habla, al bicho pensante le causa angustia la posibilidad de perder el tren de las siete y llegar tarde a la oficina. Tan fuerte sentido de la responsabilidad tiene que ver con la circunstancia de que su trabajo es la fuente de sustento de sus padres y su hermana; pero también con un rasgo primordial de su carácter: la sumisión. Samsa es un hombre temeroso del jefe. Jamás, ni siquiera convertido en bicho, osaría cuestionar su autoridad ni las normas por las cuales se rige su vida laboral. Y aun se diría que su transformación degradante es una especie de somatización en grado máximo del servilismo del protagonista.

Para los padres y la hermana, el bicho continúa siendo Gregor. Corrobora esta convicción el tamaño del animal. Aunque el texto no lo especifica (salvo, tal vez, en el calificativo de monstruoso), se deduce que dicho tamaño es enorme en comparación con lo que abulta un animal de la misma especie. De otro modo no se entendería que Samsa, luego de su transformación, pudiera alcanzar con la boca el pacerfactible de besar a su hermana en el cuello.

Justo ella, Grete, encargada de su alimentación, es quien tras largos meses de incomodidades y problemas cifra la desgracia familiar en el error de haber admitido que el bicho era Gregor y había que tratarlo, hasta donde fuera posible y sin contacto físico, como a miembro de la familia. Pero ya basta. Grete le niega ahora la humanidad y el nombre, y sugiere que ha llegado la hora de deshacerse del monstruo repugnante. Si este fuera Gregor, se habría percatado del infortunio que su presencia supone para la familia y se habría marchado de forma voluntaria.

El veredicto de Grete establece un dilema letal. Si el bicho es Gregor, entonces Gregor, culpable de no haberse sacrificado, no merece las atenciones que garantizan su supervivencia; si no lo es, urge su eliminación. Escuchado y entendido el razonamiento de su hermana, el sentenciado se retira a su cuarto. Tiene por el trayecto el mayor rasgo humano desde que le sobreviniese la transformación. El narrador omiscente nos cuenta que Gregor pensó con emoción y amor en su familia. Es la despedida de los seres queridos que lo observan en silencio. Al día siguiente, la criada encontrará a Samsa muerto. Algún lector tal vez constata entonces que llevaba cincuenta páginas compadeciéndose de un bicho monstruoso o al menos del hombre clarividente y sensible aprisionado dentro del caparazón.

“Samsa es un hombre temeroso del jefe. Jamás, ni convertido en bicho, osaría cuestionar su autoridad ni las normas que rigen su vida laboral”

frescura. Lo que hay detrás, en mi opinión: una actitud agresivamente antiintelectual (en el sentido, por ejemplo, que le atribuimos a Trump), un desprecio a los profesionales de la crítica y, sobre todo, un monumento al "me gusta / no me gusta", a los sentimientos viscerales y a la identificación con los personajes como supremos argumentos críticos (olvidando que, ya puestos, lo más eficaz es el auténtico boca a boca): "Del lector al lector, sin que nadie sepa más que nadie" es uno de los eslóganes del programa. Milá, una profesional del entusiasmo, necesita ser "convenzada" (y, la verdad, resulta muy fácil) y da cancha a quienes atribuye ese poder. Por supuesto que, como cree haber descubierto esta contumaz inventora de mediterráneos, el lector es, después del autor, la piedra angular del universo del libro: a ellos también va dirigida la crítica y las opiniones de cualificados profesionales que contextualizan y aclaran lo que el lector no tiene por qué conocer (incluidos los editores, los traductores, los agentes, los libreros); y con los que, desde luego, se puede o no estar de acuerdo (nota: a menudo la opinión negativa del crítico incita a leer el libro). Por lo demás, debo añadir que, si uno está en el *mood* ade-

cuado, *Convénzeme* puede resultar hasta divertido (algo que —reconozcámoslo— no suele darse en los programas de libros), pero de puro patético: como ver una pegajosa peli de Pedro Lazaga en un día de lluvia y melancolía en el que se decide silenciar (por un rato) al lado izquierdo del cerebro. De nada por la publi, Mercedes.

Tres

Hacia tiempo que no traía a este año Sillón de Orejas libros de cine, de modo que permitanme que hoy me refiera a un par de ellos. Dejo aparte dos *bios* de calidad acerca de sendas estrellas masculinas: la de *Jack Nicholson*, de Marc Eliot (Lumen), y la de *Woody Allen*, de David Evanier (Turner), para comentar, por muy distintos motivos, los tres que conozco mejor. *El imperio del miedo*, de Antonio José Navarro, publicado por la siempre elusiva Valdemar, es un documentado y ameno ensayo acerca del cine de horror estadounidense posterior al 11-S (y luego a Lehmann Brothers), cuando el miedo y la paranoia permeabilizaron los espíritus y los dejaron preparados para la aceptación de una nueva hornada de películas de te-

rror mucho más siniestra, claustrofóbica y moralmente desasosegante que sus predecesoras, y de las que la serie *Saw* podría ser el ejemplo. *El cine al servicio de la nación*, de Gabriela Viadero Carral (Marcial Pons), constituye un riguroso y eficaz repaso a esa "comunidad imaginada" de valores políticos, familiares, morales y religiosos que los aparatos ideológicos de la dictadura buscaron imponer a través del cine, desde 1939 hasta 1975. Por último, *Kubrick en la luna y otras leyendas urbanas del cine*, de Héctor Sánchez y David Sánchez (Errata Naturae), es un vademécum de algunas de las más curiosas anécdotas, bulos y leyendas protagonizados por las gentes del cine (estadounidense): desde cómo Errol Flynn, célebre por sus hazañas sexuales, tocó al piano sin utilizar las manos (¡adivinen!) *You Are My Sunshine* ante una atónita Marilyn Monroe, hasta el secreto que guardaba el maletín de Marsellus Wallace (Ving Rhames) que Jules (Samuel Jackson) enseñó al *pringao* de Pumpkin (Tim Roth) en *Pulp Fiction*, pasando por las veleidades satanistas de Jane Russell o por las putadas que, en el rodaje de *¿Qué fue de Baby Jane?*, se infligían sin parar Joan Crawford y Bette Davis.

IDA Y VUELTA

ANTONIO MUÑOZ MOLINA



Música sacra

Hace años, una noche invernal de ventisca, me enfrenté al frío y a la nieve y a los peldaños bruñidos de hielo de las estaciones de metro para escuchar *A Love Supreme* en una iglesia de exterior cochambroso y acústica limpiísima en el East Village, no muy lejos de donde había estado un club de jazz legendario, el Five Spot. En el Five Spot, al lado de Thelonious Monk, John Coltrane vivió durante varios años uno de los episodios fundamentales de su educación como artista, y también de su regreso a la vida después del largo túnel siniestro de la heroína y el alcohol. El testimonio de aquel regreso, que para Coltrane tenía el significado religioso de una redención, de un renacer después de la conversión y el bautismo, fue *A Love Supreme*: no solo, cincuenta y tantos años después de su publicación, una de las cimas de la música religiosa o sacra del siglo XX.

Lo vi más claro que nunca esa noche en lo peor del invierno, en febrero, *the dead of the winter*, pasando del frío y el viento y los copos de nieve erizados como agujas al interior de la iglesia, donde había una iluminación menos de concierto que de servicio religioso, una severidad de liturgia luterana. No era una nave muy grande, pero los asistentes, no sé si llamarnos los fieles, la ocupábamos y la caldeábamos entera, con nuestros abrigos y gorros, nuestra bufandas y guantes y narices enrojecidas de invierno soviético.

Muchas iglesias protestantes de Nueva York son centros culturales o comunitarios, núcleos de militancia social y política, albergues para indigentes y desamparados. En ésta abundaban los murales humildes de armonía étnica y de apoyo a minorías perseguidas o marcadas, a transexuales, a emigrantes ilegales, mujeres maltratadas, enfermos de sida. En el ábside se había instalado una tarima que no llegaba a escenario, y allí estaban preparándose los músicos, que iban casi tan abrigados como los demás, y que tenían ese aire concentrado y tranquilo de las personas que se preparan para iniciar un turno de trabajo. El grupo lo dirigía el pianista Uri Caine, que iba de un lado para otro ajustando luces, comprobando altavoces y enchufes, más como un operario que como el músico de renombre universal que es. Me fijé en que no había cuatro atriles, sino cinco. *A Love Supreme* lo compuso John Coltrane en 1964 pensando en su cuarteto de aquellos años, McCoy Tyner al piano, Jim Garrison al contrabajo, Elvin Jones a la batería, un grupo tan compenetrado entre sí que era como un solo instrumento musical, tan unitario y flexible como era su orquesta para Duke Ellington. Cuando los músicos ocuparon sus sitios, alguno de ellos con bufanda y gorro, soplando las manos, porque ni la calefacción ni el calor



Actuación de John Coltrane en Bélgica, en 1965. JAN PERSSON / CORDON PRESS



La vida póstuma de John Coltrane es tan rica que en 2007 le dieron un Premio Pulitzer y está incluido en el santoral de una Iglesia ortodoxa

hacia lo valioso que hemos recibido o alcanzado; un impulso de arrepentimiento y solicitud de perdón por el dolor que cada uno haya causado, voluntariamente o no; un trance de fervor que lo sacude a uno del pesado narcótico de la rutina y lo hace ascender hacia una claridad repentina, inesperada, inmerecida, del todo cotidiana.

Los músicos tocaban *A Love Supreme* con plena fidelidad a la partitura, pero también con ese margen de

colectivo del público aliviaban del todo el frío, vi que el instrumento extra era una trompeta.

En la concavidad misteriosa de un templo luterano, *A Love Supreme* revelaba plenamente su condición de música sagrada: pero no sagrada porque Coltrane aludiera a Dios en el disco y presentara su obra como una ofrenda de gratitud: sagrada porque desde los primeros acordes, los primeros golpes oscuros de la batería, es una música que estremece lo que hay de espiritual en quien la escucha: un sobrecogimiento hacia lo que es muy próximo, dentro de uno y en el mundo exterior, y permanecerá siempre desconocido; una efusión de gratitud

improvisación y libertad que siempre estuvo en la música, no solo la de jazz. Uri Caine era McCoy Tyner en 1964 y un posible McCoy Tyner de medio siglo después, y era también Uri Caine dejándose encarnar por McCoy Tyner como en una sesión de espiritismo. Guardé el programa, porque me gusta mucho guardar los testimonios materiales de momentos así, pero ahora no sé dónde estará, y no me acuerdo de quién tocó esa noche la trompeta, quién ocupó el atril que no existía en la grabación primitiva. Era un trompetista joven, y tocaba sus solos con una precisión afilada que rendía homenaje a Miles Davis sin incurrir en la trivialidad virtuosa de una imitación. Al añadir una trompeta, Uri Caine añadía al pasado una modesta corrección verosímil: Miles Davis y John Coltrane no volvieron a tocar juntos después del quinteto glorioso de finales de los

cincuenta. Pero habría estado bien, habría sido un acto de justicia poética, lo que Uri Caine sugiera en ese concierto de música sacra de John Coltrane en una iglesia: igual que Coltrane estuvo en la grabación de *Kind of Blue*, Davis habría podido acompañarlo en la de *A Love Supreme*.

Algunos músicos de jazz, como algunos poetas muertos en plena juventud, han tenido posteridades mucho más largas que sus vidas. No hacen falta las cifras redondas de los aniversarios para que John Coltrane esté aún más presente entre nosotros que cuando vivía. Habría cumplido 90 años en 2016; en tan solo unos meses será el aniversario de su muerte temprana. Su vida póstuma es tan rica que en 2007 le dieron un Premio Pulitzer, y desde hace bastantes años está incluido en el santoral de una Iglesia ortodoxa africana que tiene su sede en San Francisco. Uno de sus hijos, Ravi, es un saxofonista extraordinario. Yo lo vi hace solo unos meses en un dúo formidable con el pianista Fred Hersch. Este noviembre, el festival de cine documental de Nueva York se clausuró con la proyección de *Chasing Trane*, de John Scheinfeld, una película que tiene toda la ternura frágil de las filmaciones familiares en super-8 y el poderío supremo de una presencia que no ha dejado de crecer en todos estos años. Basta poner el principio de *A Love Supreme* y prestar atención.