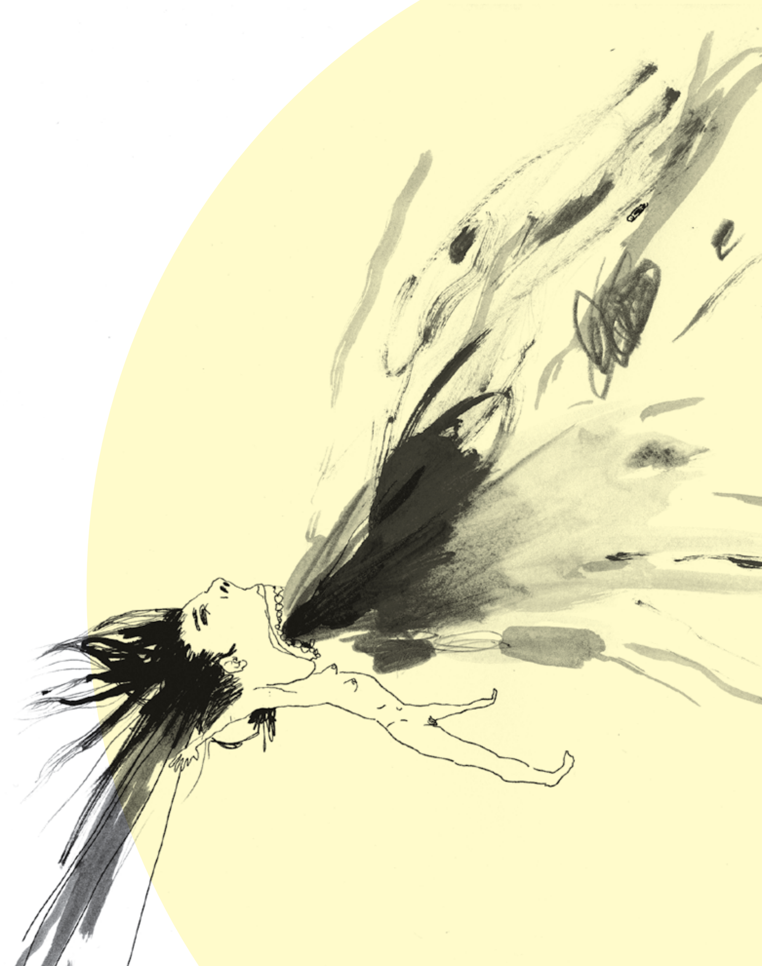
Revista trimestral gratuita
edición Junio - Agosto número 1
Revista de divulgación
e intercambio cultural
en lengua española
Madrid 2009



El día en que Robert Fripp se levantó de su silla

Por Wolfeimer vive
Ilustración Ernesto Ramírez

Vuelvo de un festival de animación en la República Checa, donde he tenido la oportunidad de ver un montón de cortometrajes a cuál mejor, y no solo por habilidad técnica ni por narrativas complacientes y fáciles de ver, sino por la frescura de las propuestas. Vale, al final casi todas son metáforas de algún tipo de trastorno psicológico o alguna fobia social, pero ¿no va de eso toda esta mierda? Pienso en la entrega minuciosa que hay detrás de cada trabajo, de cada segundo filmado, en ocasiones, años de esfuerzos guiados solo por la convicción y por la necesidad de contar... lo que se quiere contar. Veo el resultado y me digo: «¡Hostias!, lo han hecho. Olé sus huevos y sus ovarios».

No hay ningún foco que apunte, señale e identifique a ninguno de esos artistas. Cuando era más joven esto era algo que me frustraba al compararme con los músicos, ya que coges un instrumento, interpretas algo con él y puedes obtener una respuesta de empatía inmediata de quien te escucha. Siempre he pensado que el exceso de ego de los músicos tenía que ver con ese reconocimiento inmediato, algo aún más acusado, pero más real que el aplauso continuo que en el teatro se dedican unos a otros aunque no haya público alguno. Todos necesitamos ese calor no paternal que nos diga que sí, que somos de puta madre. Quien no tiene ese calmante regocijo casi a diario se acostumbra a no echarlo de menos. Pero ¿y los músicos?

Uno de mis pasatiempos preferidos es rescatar cadáveres musicales en youtube. Esos que tuvieron su momento de gloria y luego desaparecen arrastrados por las modas. Si combinas esa búsqueda con el dios definitivo (wikipedia) puedes seguir el rastro de entretenidas historias de auge y caída: Haircut 100 y su «Love Plus One», o John Wetton saliendo del llamado *rock progresivo* para hacerse *muchimillonario* con Asia y disiparse en el alcoholismo... Joder, John Wetton. Todavía me dan escalofríos cuando le escucho cantar en «Starless» o en «Fallen Angel», aquellos temas del álbum *Red* de King Crimson... King Crimson. Y es que *youtube* también te puede ayudar a escarbar lo más granado, aquello con lo que siempre has tenido una relación íntima pero que nunca estuvo tan al alcance de la mano como ahora.

He buceado en busca de directos para la tele de Led Zeppelin, en los que compruebas que los presentes no están siendo conscientes del momento histórico del que son partícipes, he disfrutado de unos coleguillas que se marcan un cover del «Sketch for Summer» de la Durutti Column de Vini Reilly que suena mejor que el original, y me he quedado acojonado viendo lo que hace Adrian Bellew con su guitarra en un «Elephant Talk» para otro programa de la tele... Los King Crimson de los ochenta. Sí, lo admito; por un lado o por otro, vuelvo siempre a King Crimson. Vuelvo siempre a Robert Fripp.

He de confesar que yo llegué al *maelstrom* del Rey Carmesí a través del *mainstream*, exactamente con el disco *I Advance Masked* que mi policía favorito, Andy Summers, editó con otro tío en 1982, un tal Robert Fripp. Escuché una y otra vez aquella cassette quedando al principio un tanto abrumado por las cadencias repetitivas, esperando más cambios de tercio en las melodías, pero finalmente fui abducido por completo por la hipnótica combinación de aquellos dos tipos. Todavía considero entre los temas más preciados que he escuchado nunca cortes como «Girl On A Swing» o «Painting and Dance». Recuerdo que años después le ofrecí esa cassette a un buen amigo del instituto ya entonces guitarrista. Me dijo: «Joder, qué curioso. De toda la gente que conozco solo dos personas me habéis hablado de este disco: Manolo y tú». Manolo era el profesor de filosofía. Coño, dicho así, esto empieza a sonar esnob y sectario.

Hasta entonces todo mi conocimiento sobre quién era ese tal Robert Fripp se ceñía a una foto de la carátula en la que aparecía junto a Andy Summers. Un tipo serio, se diría. De Robert, claro, de Andy no. Esto último pude comprobarlo años después cuando acudí a verle junto a ese mismo amigo guitarrista del instituto en el Festival de Jazz de Vitoria: hizo piruetas sobre el escenario, se puso a interpretar un reggae, y cambiaba cada cinco minutos de guitarra sin que uno tuviera la impresión de que la hubiese exprimido. Vamos, lo suyo. Pero que nadie deje de leer su autobiografía, esa en la que cuenta cómo él, un guitarrista trotamundos al que la suerte llama a su puerta casi a última hora, logró con su improvisación para «Every Breath You Take» alcanzar el sueño de cualquier músico: crear una combinación de notas para la inmortalidad.

Más pegado al suelo, cuando me hice con mi primer reproductor de CD, tardé poco en completar la colección de discos de King Crimson. Aún hoy no deja de sorprenderme la distancia que hay entre los pasajes líricos, en todas sus etapas, incluido el «Walking On Air» del disco *Thrak*, con sus fogonazos instrumentales, también en todas las etapas. Leí que Fripp afirmaba que la energía de la banda era fruto de la frustración creativa. Un vecino que me desafió con el volumen de su equipo de música pudo comprobar que Fripp no bromeaba cuando coloqué el *Thrakattak* contra su pared. Y es que en el recorrido de cuarenta años de King Crimson está toda la música que puedas imaginar, de lo más delicado a lo más disociado.

Así, fui descubriendo que Fripp era uno de los héroes que estaba detrás del Bowie berlinés, que con sus llamados *Frippertronics* fue uno de los adelantados en procesar electrónicamente la música de sus instrumentos, que en su disco *Exposure* se atreve a introducir en uno de los temas una discusión grabada en su vecindario, que no ha dejado de realizar colaboraciones con Peter Gabriel, Brian Eno o David Sylvian, que siempre ha estado a la cabeza de la música de vanguardia. Con focos o sin ellos. Recuerdo el relato de un músico local que había estado en Nueva York a principios de los noventa, supongo que de turismo, en el que tachaba de esnob y sectaria a la gente que acudía a unos conciertos que Fripp daba entonces junto a un grupo de guitarristas. Yo había escuchado una grabación de esos conciertos. Era *The League of Crafty Guitarists.*

Estos conciertos formaban parte de una serie de cursos que, bajo el nombre de *Guitar Craft*, Robert Fripp se encargó de dirigir, entendiéndolos como un desarrollo en la relación con la guitarra, con la música y con uno mismo.

OK, así de primeras, suena un poco esnob y sectario. Cuando me hice con el disco, sentí lo mismo que años atrás con el *I Advance Masked*: perplejidad, ansiedad y, finalmente, la hipnosis. Treinta guitarristas tocando las mismas notas al mismo tiempo en una cadencia repetitiva y, en ocasiones, una guitarra solista marcando una melodía: Fripp.

Finalmente, durante uno de mis pasatiempos en youtube probé a buscarlo en imágenes. En efecto, son treinta tíos sentados dispuestos como los tres lados de un rectángulo que completa el público. Y sí, resultan lúgubres e inquietantes tocando todos al mismo tiempo, como un monstruo sin cabeza, hasta que la guitarra solista alcanza el clímax y toda la emoción contenida se libera con un simple gesto: Robert se levanta pulsando las cuerdas de su guitarra, incapaz de mantenerse sentado, doblándose, retorciéndose, disfrutando, contándonos su historia de trastornos psicológicos o fobias sociales, perdiéndose en su *maelstrom*.

Para la edición de estos discos, Fripp creó su propio sello discográfico con el nombre de *Discipline*. No es casual. Es lo que hay detrás de años de dedicación, de esfuerzos, de convicción, lejos de los focos, lejos del *mainstream*, por la simple necesidad de contar... lo que se quiera contar. Lo ha hecho y aún sigue haciéndolo. ¡Qué más da lo que digan los turistas! Todos los días habrá un Robert Fripp levantándose de su silla. Olé sus huevos.

-bestia-

Powerpaola

Entrevista

Powerpaola es el nombre de guerra de Paola Gaviria, una artista colombiana emergente que tiene mucho que decir. Hace seis años que, becada en París, descubrió qué era lo que quería hacer el resto de su vida: dibujar historietas.

Por Irene Serrano

¿Cómo te encuentras con el mundo del cómic y la historieta?

En Colombia es algo casi inexistente. Si hay algo, es underground y difícil de conseguir. Conocí el mundo del cómic cuando viví en París, gracias a una vecina. Y me empezaron a interesar sobre todo las historietas autobiográficas. Cuando descubrí a Julie Doucet y su *Diario de Nueva York*, no podía creer que alguien pudiera hacer eso, ¡era genial! Se me quedó en la cabeza y pensé que eso era justo lo que yo quería hacer.

Además de ella, ¿hay otros que te sirvan de modelo, que te influencien?

Sí, casi todo mujeres que hacen historieta autobiográfica. Me gustan Marjane Satrapi, Aline Kominsky y Debbie Dreschler.

De hecho, tus historietas son muy autobiográficas...

Sí. Todo empezó en una época en que viví en Sydney. Allí trabajaba de asistente de chef en un restaurante y sentía que mi vida era una mierda. Empecé a burlarme de ella dibujando cómics. En momentos de depresión uno mismo cae en la autocompasión, y me pareció que era un poco necesario reírme de eso, porque las cosas no me iban tan mal. Los cómics me ayudaron a salir del bache.

¿Estás haciendo ahora algo reseñable respecto a esto?

En la actualidad estoy trabajando en una novela gráfica que se llama *Virus tropical*, que cuenta mi historia vital desde que mi madre estaba embarazada. Cada viernes subo una página a mi blog. Tendrá como 11 capítulos, cada uno de 10 ó 12 páginas. Puede que sea el comienzo de varios volúmenes, porque mi idea era narrar hasta que me gradúo en el colegio. Y de momento mis anécdotas llegan hasta que tengo un año, así que igual me demoro un poco más.

¿Y vives de los cómics?

A ratos. Pero no solamente dibujo y hago historietas, también coso. Diseño camisetas con telas recicladas cosidas a mano.

Pero ya no tienes que ser asistente de chef...

Ahora estoy pintando bastante y dibujando, me salí de la autobiografía un poco. Estaba un poco cansada de contar siempre mi vida, mis días, así que estoy haciendo trabajos sobre situaciones absurdas de los políticos latinoamericanos.

Me decías que en Colombia el cómic es el gran desconocido.

Sí, como acá no se oye tanto, uno siente que se pueden hacer muchas cosas. Cuando estaba en Australia o en Francia pensaba que nunca podría llegar a nada, que con tanta producción de historietas yo no iba a destacar. En cambio, en Colombia todavía no existen las novelas autobiográficas, hechas por colombianos, claro. Conozco a varios que están peleando y haciendo, pero es muy difícil porque no hay una cultura de esto. Sin embargo, hay mucha gente como que quiere leer cómics y creo que de pronto uno puede luchar para que las próximas generaciones sepan qué es y puedan disfrutar de una gran producción propia.

Pero tú colaboras con gente de otros países también, ¿no?

En Argentina el movimiento es muy grande, y gracias a un grupo argentino he conseguido difundir un poco más mi trabajo. Allá sí hay más gente que se dedica a la historieta. Publico mis historias en un blog de allí, *historietasreales.wordpress.com*. Este lo pusieron en marcha dos chicos argentinos y en un principio colaboraban solo artistas de este país, ahora somos unas veinte personas de diferentes lugares.

Y ¿cómo funciona?

Cada uno de los participantes tiene que publicar semanalmente una historieta. Yo, por ejemplo, publico los viernes. Es muy chévere, porque uno tiene el feedback de la gente, y además te obligas a trabajar, a no desistir. Como somos muchos, siempre vamos a tener público, aunque seamos solo los que escribimos. Además, en los cinco años que lleva en marcha, a casi todos los colaboradores les han publicado libros.

¿Crees que existe la historieta latinoamericana, con características comunes que la diferencian de la europea o la estadounidense?

Hay una tradición en la historieta argentina, en la chilena y en la mexicana. Ellos sí tienen una historia. Pero para cada uno, por mucho que exista, siempre ha sido muy amateur, muy inspirada en la de afuera. Aunque sí creo que hay cosas comunes en la historieta latinoamericana, como que su temática es muy política. Pero tengo la sensación de que todo está cambiando, de que hay una fuerza común. Se está logrando que cada vez más haya una historieta latinoamericana, con características únicas. Y está pasando que como somos muy pocos, estamos muy unidos. Hay mucha solidaridad.

http://www.flickr.com/photos/powerpaola
http://powerpaola.blogspot.com

Mentiras

Por Nicolas Serrano Zbinden
Ilustración Ernesto Jaramillo

«Sexo, amor, esperanza y violencia en la mejor película latina desde Amores perros». Esta afirmación encabeza el afiche promocional de la coproducción EE. UU./Colombia, Paraíso Travel (2007). La cita es de un crítico de una conocida revista española de cine y, aunque no figura en el afiche de otros países donde se ha distribuido la película, fue incluida a modo de presentación en su página web oficial.

Es común que los afiches de las películas ostenten los sellos de los premios que hayan recibido en festivales para atrapar espectadores. Lo de incluir la cita positiva de algún crítico o periodista es más una costumbre de Hollywood ya que sus películas rara vez participan en festivales. Lo de llamar "latina" a una película de América Latina, también es muy de allá.

"*(...) la mejor película latina desde Amores Perros*", es decir, desde 2000. ¿Qué hace de esa película el *anno domini* del cine hecho en América Latina? Es una *opera prima* y la película más premiada del cine mexicano; costó menos de dos millones de dólares y recaudó más de diez en taquilla; su director huyó del cine latinoamericano para hacer cine *latino* y dirigió a Sean Penn en su segunda película y a Brad Pitt en su tercera; uno de sus protagonistas saltó a la fama y ha rodado veinte películas en nueve años; su guionista desarrolló rápidamente un complejo mesiánico y protagonizó un duelo de vanidades con el director que los medios se tomaron muy en serio. En fin, fue un éxito. Puede que hasta haya contribuido en poner de moda en los festivales al cine hecho en América Latina. Y, según el crítico español, la mejor desde entonces es *Paraíso Travel*.

Si una cosa es mejor que otra, es porque es más buena que algo bueno. ¿Y qué es *bueno*? Se podría decir que lo bueno es el valor que se le da a lo que contribuye a hacer el bien, pero el bien en sí no es nada ya que depende del mal para ser puesto en valor. Así que el bien se desea por encima del mal, es lo deseable. Como lo deseable no existe aún debe existir un ideal de lo que se llama el bien. Si se dice que algo es bueno, por ejemplo una película, debe ser porque se acepta que contribuye al bien, a un ideal escondido, inabarcable, detrás de su forma y su intención. Una película será buena en la medida en que se acerque a ese ideal. Pero, por supuesto, ese ideal es relativo, al igual que lo es el éxito. Sin embargo, algo hay que admitir: una película se hace para ser vista por otros. El cine, como la voz, es un medio de comunicación. Aunque, a diferencia de la voz, el cine siempre lleva un mensaje impersonal que va dirigido a todos en general y a nadie en particular. El éxito o fracaso de una película se mide en la cantidad de gente que la vea, que reciba su mensaje. Entre más gente la vea mayor será el consenso sobre lo cerca que esté de su ideal

Según Boris Groys, es el elemento inédito que se añade a un discurso existente lo que hace que una obra adquiera relevancia y se le ponga en un pedestal, es decir, lo novedoso. Que una película llegue a ser proyectada en una sala de cine la convierte, de hecho, en un objeto relevante. Sin embargo con mucha frecuencia las películas llegan a las salas más por los tratos y negocios de los productores que por que realmente valgan la pena ser vistas. En tal caso la prueba de fuego será el tiempo que duren en cartelera. La obra permanecerá vigente en el tiempo en la medida en que lo novedoso no se vuelva irrelevante.

Hace poco, en una charla que dio en Albacete, escuché a Carlos Reygadas decir algo que me parece, valga la redundancia, relevante. Alguien del público le preguntó algo así como que si no le importaba que sus películas resultaran inaccesibles para mucha gente. Él contestó algo así como que probablemente *Armageddon* reventara la taquilla durante unas semanas y vendiera muchos dvd, mientras que La Palabra de Dreyer (o alguna otra, no recuerdo) lleva siendo vista durante 55 años y no perderá nunca su relevancia. ¿Quién ha vuelto a ver *Armageddon*?

Volviendo de nuevo al comentario promocional del afiche de *Paraíso Travel*, supongo que lo que el crítico llama "latino", será traducible a "latinoamericano".

¿Existe hoy en día el *cine latinoamericano*? De ser así, habría elementos unificadores, miradas compinchadas sobre la diversa realidad de su extenso territorio. En ese caso, aparte de juzgar a una película como buena o mala, habría que pensar si es una buena o mala película *latinoamericana*, asumiendo entonces que habría un ideal de tal película. ¿Cuál podría ser ese ideal?

En 1968, en el festival de cine de Viña del Mar, un grupo de cineastas combativos, herederos de la ideología de la revolución cuba na en sus respectivos países, se reunió por primera vez para compartir sus visiones y preocupaciones sobre la vida en el continente y sembrar así la semilla de lo que sería el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Era una generación de cineastas muy comprometidos políticamente que se propusieron reafirmar la identidad de un pueblo oprimido y explotado durante siglos, despojado de su voz y, por tanto, de su dignidad. Se trata de cineastas como Glauber Rocha, Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Miguel Littín, Jorge Sanjinés, Paul Leduc, Fernando Solanas, Tomás Gutierrez Alea, Fernando Birri, entre otros. Entre sus filmografías se encuentran hitos del cine como *Antonio Das Mortes* (G. Rocha, 1969), *El Chacal de Nahueltoro* (M. Littin, 1969), *Reed – México Insurgente* (P. Leduc, 1970), *Las Aventuras de Juan Quinquín* (J. García Espinosa, 1967), *La Hora de los Hornos* (Pino Solanas, 1968) ó *Memorias del Subdesarrollo* (T. Gutiérrez Alea, 1968). Todas estas películas, por mencionar solo algunas, fueron hechas antes de *Amores Perros*. Teniendo en cuenta lo difícil que era producir una película en ese entonces, vale la pena mencionar que no ha vuelto a haber en Latinoamérica cineastas tan prolíficos como los mencionados arriba. En la base de su trabajo había un fuerte compromiso político, ético y social.

En 1978 se celebró el primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana como continuación del espíritu de Viña del Mar. En 1985 se creó la fundación del Nuevo Cine Latinoamericano para la gestión, promoción y conservación del patrimonio fílmico de América Latina y ese mismo año se abrió la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Estas iniciativas se dieron para lograr la unidad cultural del continente, garanti zar su producción cinematográfica y protegerla de la abrumadora incursión de películas del norte que mostraban sociedades y valores completamente ajenos. Durante las décadas de los 60, 70 y 80, era posible hablar de *cine Latinoamericano*.

"Hace treinta años afirmábamos nuestra identidad y hoy la prolongamos, la proyectamos hacia el futuro. No solo fuimos una generación, son cuatro generaciones que hoy en día están haciendo cine latinoamericano con un claro compromiso con el hombre, con su historia"(1), decía Littín al recibir el coral de honor en el 30 festival de La Habana. Hay una diferencia grande entre su generación y las dos siguientes. La suya optó por la unidad y la lucha contra un enemigo común de Latinoamérica, o sea contra la explotación de la potencia de turno que heredó el látigo de las metrópolis colonialistas. Sin embargo ese enemigo común se impuso violentamente y logró dividir a América Latina y hacer que con una decena de dictadores cada país viviera su infierno particular, por separado: divide y vencerás. Como en toda dictadura, muchos artistas e intelectuales fueron asesinados, desaparecidos o exiliados, como fue el caso de Raúl Ruiz o Miguel Littín, aunque éste último regresó de forma clandestina para registrar con su cámara lo que estaba sucediendo en su país en un momento de absoluta censura (Gabriel García Márquez escribió su historia en *Miguel Littín, clandestino en Chile*). Pino Solanas, por poner solo otro ejemplo, sobrevivió a un atentado a balazos por ver las cosas de una manera distinta a la de los que estaban en el poder en su país.

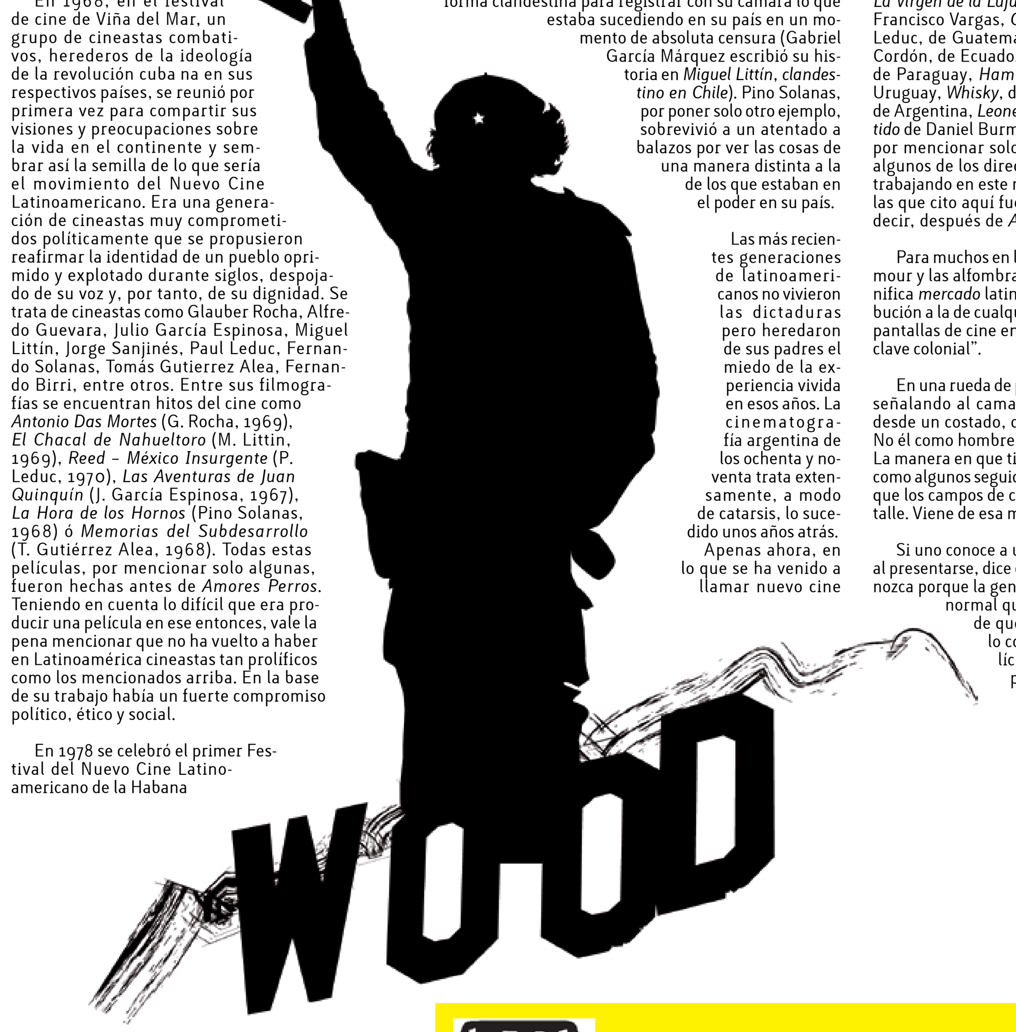
Las más recientes generaciones de latinoamericanos no vivieron las dictaduras pero heredaron de sus padres el miedo de la experiencia vivida en esos años. La cinematografía argentina de los ochenta y noventa trata extensamente, a modo de catarsis, lo sucedido unos años atrás. Apenas ahora, en lo que se ha venido a llamar nuevo cine Argentino, se tratan temas personales, ajenos a los contextos políticos y sociales puramente latinoamericanos, es decir, ligados a su historia. Cineastas como Lucrecia Martel, que admite formar parte de la generación "que mira para otro lado" (1) (corroborando la idea de que el *cine latinoamericano* como se entendió en un principio ya no existe) ha tratado los temas que le son cercanos a ella en *La Ciénaga*, *La Niña Santa* y *La Mujer sin Cabeza*. Algunas otras películas que creo que representan bastante bien lo que se está haciendo en cine en América Latina son, por ejemplo de México, *Japón* de Carlos Reygadas, *Sangre*, de Amat Escalante, *La Virgen de la Lujuria*, de Arturo Ripstein, *El Violín* de Francisco Vargas, *Cobrador: in god we trust*, de Paul Leduc, de Guatemala, *Gasolina*, de Julio Hernández Cordón, de Ecuador, *Crónicas*, de Sebastián Cordero, de Paraguay, *Hamaca Paraguaya* de Paz Encina, de Uruguay, *Whisky*, de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, de Argentina, *Leonera* de Pablo trapero, *El Abrazo Partido* de Daniel Burman ó *Liverpool* de Lisandro Alonso, por mencionar solo algunas estupendas películas de algunos de los directores latinoamericanos que están trabajando en este momento. La mayoría de las películas que cito aquí fueron hechas después del 2000, es decir, después de *Amores Perros*. Y hay muchas más.

Para muchos en la industria cinematográfica del glamour y las alfombras rojas "cine latinoamericano" significa *mercado* latinoamericano equiparando su distribución a la de cualquier otro producto, convirtiendo sus pantallas de cine en lo que Miguel Littín llama un "enclave colonial".

En una rueda de prensa en Cannes en 1988, Godard, señalando al camarógrafo que lo filmaba, invasivo, desde un costado, dijo al público "Este es el enemigo. No él como hombre sino la cultura. Este es el enemigo. La manera en que tiene que filmarme es tan asquerosa como algunos seguidores de, digamos Le Pen, que dicen que los campos de concentración son solamente un detalle. Viene de esa manera de mirar las cosas".

Si uno conoce a una persona por primera vez y ésta, al presentarse, dice que es muy aconsejable que se le conozca porque la gente dice que es una gran persona, es normal que a uno se le encienda la sospecha de que esa persona es, en realidad, todo lo contrario. Lo mismo pasa con las películas. Así que, aparte de las vacuas promesas de "*sexo, violencia, amor y esperanza*" que enjugan la boca de cualquier espectador sin criterio, es Paraíso Travel "*la mejor película latina desde Amores Perros*"? Pues, como dice Godard, depende de cómo se mire.

(1) *entrevista concedida al diario del 30 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.*



LACABEZA

Artista invitada
Póster
Powerpaola

Diseño
Ernesto Ramírez /
kofla@quetengoenlacabeza.com

Editora
Julie Turcas /
julie@quetengoenlacabeza.com

Portada - Muertita - Powerpaola

Han colaborado en este número:

Textos
Verner Duarte, Adriana V. López, Elisa Puerto Aubel, Pedro Rivero, Irene Serrano Vázquez, Nicolás Serrano Zbinden.

Ilustraciones
Ernesto Jaramillo, Didaç Pérez, Ernesto Ramírez.

Corrección de textos
Henar Pérez

Más información sobre los colaboradores y colaboraciones:
www.quetengoenlacabeza.com

Las opiniones vertidas en las notas firmadas o por las personalidades entrevistadas no reflejan necesariamente la opinión de LACABEZA.

Todos los derechos de las ilustraciones y textos aquí reproducidas son de sus creadores.

La espada

Por Elisa Puerto Aubel
Ilustración Ernesto Jaramillo

Todo el barrio sabía que Eugenio había estado en la guerra, de joven, cuando aún quería ser alfarero y tenía una novia en Alicante que había conocido en un tren.

Cada tarde se sentaba en la barra del Umbral y saludaba a Camarero, que le ponía un café solo y un chupito de coñac. «El coñac, para la tensión», decía Eugenio.

Era un ser apacible que, a diferencia del resto de los presentes, no se metía en ninguna de las conversaciones. Miraba un punto fijo entre las patatas fritas y la bollería industrial, parpadeaba de vez en cuando, y le daba un sorbo a su chupito. A veces, también a su café. Cuando se terminaba el coñac, Camarero se acercaba a él y, con la parsimonia del oficio, le preguntaba cómo le había ido ese día en el frente. Entonces Eugenio solía contestar más o menos lo mismo: a Paco le había estallado una bomba en el pie y había saltado por los aires. Temía que tuvieran que amputarle la pierna; se sonrojaba un poco al contar que había recibido por la tarde una carta de Alicante, y se rascaba una mano mientras pronunciaba el nombre de Mari Pili con aire infantil. También solía cambiar lentamente de postura en el taburete usado y retomar un aire más grave para decir que el enemigo estaba siendo cauteloso en sus estrategias. No había manera de saber por dónde iban a salir la próxima vez.

Camarero lo escuchaba atentamente mientras secaba vasos con un trapo asintiendo con la cabeza de vez en cuando. Cuando Eugenio volvía a callarse, Camarero preguntaba si había comido algo en el frente, a lo que Eugenio siempre contestaba que sí, que una sopa de garbanzos aguada, pero que la guerra era la guerra. Ahí terminaba la conversación diaria. Camarero se retiraba para poner alguna caña y Eugenio volvía a mirar con languidez hacia las bolsas de patatas.

Un día Eugenio apareció en el bar con una escopeta de madera colgada al hombro, de las que usaban los niños en sus juegos a mediados del siglo pasado. Como cada día, se sentó en la barra y esperó a que Camarero le sirviera su licor. Camarero tuvo que calmar las risas que estallaron entre los demás clientes.

"¡Pero qué es eso que llevas, Eugenio, cagondios!", gritó alguna mujer desde el fondo del local. Camarero la miró con desaprobación, y el resto de clientes retomó sus copas. Sirvió un chupito de coñac y se inclinó hacia Eugenio al ponerse delante. "Mira Eugenio", susurró, "si te traes aquí la escopeta me pones nerviosa a la gente". Eugenio alzó la vista hacia Camarero con solemnidad. "¿No lo has oído por la radio? Están al caer." Eugenio miró hacia la puerta de entrada del bar con el cuello estirado y expresión arrogante. "Pero tú tranquilo, que conmigo aquí sentado tu bar está a salvo" dijo en voz muy baja. Camarero lo observó durante un par de segundos y asintió finalmente con una mirada cómplice.

Desde aquella tarde nadie volvió a ver a Eugenio sin su escopeta. El juguete le daba un aire digno y una energía en su caminar que no tenía antes de llevar colgado el artefacto. Al cabo de unos días nadie volvió a mencionar la novedad, como si el palo de madera hubiera formado siempre parte de la vestimenta del anciano. Eugenio hablaba de trincheras y barro, de desaparecidos, sacrificios y lealtad. Si se sentaba, nunca se quitaba el arma de encima. Se tomaba sus coñacs con una expresión más quejumbrosa y gestos más pausados que antes. Tanto, que si algún joven se tomaba la molestia de fijarse en el abuelo lo que sentía era cierto respeto hacia aquellos veteranos olvidados. Eugenio no se daba cuenta, pero había alcanzado sus días de gloria.

La vida de Eugenio dio un giro al abrirse una tienda de cómics en la esquina de la calle del Albergue. En la vitrina se dispusieron iconos de ciencia ficción y pósteres de inmensa envergadura. Eugenio no pareció prestarle atención a la nueva tienda, hasta que una mañana se expuso una espada láser de plástico fluorescente en el centro del escaparate. Profundamente asombrado, Eugenio se acercó despacio al resplandeciente objeto y pegó las palmas de sus manos al cristal que los separaba. No vio pasar los minutos, aturdido por el diseño y el color brillante del arma ficticia. Finalmente una vecina lo separó de la vitrina, alegando que lo estaban esperando en el Umbral. Sentaron a Eugenio en la barra ante un chupito de coñac, aunque sin la expresión altiva que lo caracterizaba.

Durante tres tardes Eugenio tuvo a Camarero preocupado: no terminaba sus coñacs ni probaba sus cafés. Su mirada era la de siempre, lánguida y desdibujada, aunque Camarero notó su ceño fruncido y un pliegue desagradable bajo los labios del soldado. Camarero disimuló y le hizo las preguntas de rigor, a las que Eugenio contestó como cada día, aunque con menos garbo.

Cuenta el sin techo Pepe que en una de esas madrugadas se pudo ver a Eugenio salir a la calle descalzo, en pijama y bata. Con paso sigiloso se acercó a la tienda de cómics, sacó un paraguas de sus ropas y empezó a dar golpes a la vitrina del comercio en medio del silencio nocturno. Según Pepe, Eugenio se esforzó durante largos minutos hasta que la vecina salió a su encuentro pegando gritos, «con camisón de vieja», dijo Pepe. La señora le arrancó el paraguas de las manos y guió a Eugenio hasta su casa.

Pepe se echaba una cabezada en su banco cuando, al día siguiente, percibió de reojo a la vecina entrar en la tienda de cómics, de la que salió al poco rato con un paquete alargado. Según Pepe, se dirigió decidida hacia el portal del edificio de Eugenio con «el coso ese» bajo el brazo. Todos creyeron aquél testimonio, por la simple razón de que Eugenio no apareció ese día en el Umbral. Camarero se dedicó a acallar cualquier rumor con su mirada severa.

Pasaron otros tres días. A la cuarta tarde, la vecina se asomó por el Umbral. Camarero le preguntó inmediatamente por Eugenio. Sorprendida, contestó que ella tampoco lo había visto en toda la semana. "¿No lo has visto por las noches?" preguntó Camarero. "No, ¿qué noche?" contestó la vecina.

Camarero salió de la barra abandonando el Umbral, cosa que jamás se le había visto hacer. Cruzó de acera y descolgó el teléfono público. Llamó a los bomberos, dio la dirección de Eugenio, colgó y volvió a entrar en su local. Ningún cliente se aventuró a pedirle nada. Todo permaneció en silencio hasta que Camarero escuchó las sirenas invadir la calle; entonces retomó su trapo, ordenó dos montaditos para la mesa cinco y se sirvió una cerveza sin alcohol que se bebió con calma, apoyado en una esquina de su barra.

Eugenio fue encontrado muerto sentado en su sillón. Llevaba puesta una chaqueta roída aunque impecablemente planchada. De su hombro colgaba su escopeta de madera y, fuertemente apretada con su mano derecha, una espada láser de plástico verde lucía, elegante, posada sobre sus rodillas. Los bomberos y la policía tiraron la escopeta junto con otras de sus viejas pertenencias. Aunque, a petición de la vecina y Camarero, Eugenio fue enterrado con la espada de plástico.

Libros en los tiempos de Grossman

Edith Grossman ha «reimaginado» la literatura en español para lectores de inglés, convirtiéndose en una de las más renombradas traductoras del mundo.

Por Adriana V. López
Ilustración Didaç Pérez

Edith Grossman vive en un clásico aparta mento de techos altos del Upper West Side de Nueva York. Cuando entras al centro del recibidor, no sabes muy bien en cuál de los seis cuar tos, con paredes blancas y ubicuas estanterías de madera, centrar tu atención. Conversamos un rato paradas firmes en la entrada. Noto unas familiares reproducciones de Picasso y Goya sobre las paredes, mientras Grossman sostiene su mentón tratando de recordar dónde nos conocimos.

No tardé mucho en darme cuenta de que Gross man aún no tenía planeado el itinerario que seguiríamos por la vida interior de las estanterías de su apartamento en el que ha vivido los últimos veintinueve de sus setenta y dos años; ella es así de relajada.

Por otro lado, me abrumaba la sola idea de cómo absorber en un par de horas una colección constituida por cinco décadas de ficción internacional y nor teamericana, materiales académicos para el estudio de literatura clásica y contemporánea en castellano, y su obra de traducciones. Debo admitir que Edith («Llámame Edie, por favor»), ha sido como una estrella del rock para mí desde que empecé en el mundo editorial.

Grossman, la célebre traductora de la literatura en español al inglés, ha re-imaginado el canon latinoamericano para lectores en inglés que, quizá como ella, solo se han aventurado a Latinoamérica a través de sus páginas.

Con sus elogiadas traducciones, Edith ha escoltado a la gloria a escritores de alto prestigio. Algunos de ellos aún viven, como por ejemplo Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Álvaro Mutis. Otros, como Miguel de Cervantes, ya murieron hace tiempo. Hoy en día cualquier escritor en español desearía a Grossman como traductora. Y en la industria editorial norteamericana, donde se cuidan de ocultar al comprador de un libro el hecho de que sea traducido, es una de las pocas traductoras a quienes se les da crédito en la portada.

Grossman es alta, con cabello ondulado y mechones plateados. Hay algo en su apariencia que te recuerda a Lauren Bacall; también en su voz ronca, con una dicción genuina de la costa este de los Estados Unidos.

Criada en un barrio de clase media de Filadelfia, asistió al Girls High School («por mis pecados», dice ella, aunque el colegio gozaba de buena reputación). Grossman tenía buen oído y un don para la memorización. Pero siendo una alumna renuente, se encontró «aburrida como una ostra» hasta que conoció a la profesora de español Naomi Zieber. Con ella se dio cuenta de que tenía facilidad para los idiomas. Pero más importante aún, Grossman encontró en Zieber a alguien para emular. «Era una mujer tan humana... –dice Grossman– Era seria y exigente, pero no era rígida. No podías payasear. Aprendí tanto en su clase que pensé: "Ah, cualquier cosa que ella haga, yo lo voy hacer también"».

Grossman asistió becada a la Universidad de Pensilvania, en donde se graduó en Español. Fue allí, en la revista literaria de la Universidad, donde publicó su primera traducción: un poema del escritor español y premio Nobel Juan Ramón Jiménez. Después se fue al Oeste, a la Universidad de California en Berkeley. En 1962 viajó a España con una beca Fulbright y regresó a Nueva York para terminar su doctorado en estudios latinoamericanos. Su tesis sobre el poeta chileno Nicanor Para atrajo la atención de su asesor, quien la recomendó a Ronald Christ, en ese tiempo, el editor de la que ahora se conoce como la American Society's Review. Así fue como Grossman empezó a escribir críticas.

Lo que pasó enseguida continuaría por el resto de su vida: gente contactándola por trabajo. Christ le preguntó a Grossman si quería traducir el cuento corto, sobre cómo borrar la memoria, *Cirugía psíquica de extirpación* del escritor argentino Macedonio Fernández. Grossman estuvo vacilante. «Dije, "Ronald, yo no soy traductora, soy crítica"». Y él le dijo: «Llámate lo que quieras, pero inténtalo». Grossman recuerda que le encantó el trabajo. Otros proyectos siguieron, incluyendo una novela escrita por el peruano Manuel Scorza y publicada por Harper & Rowe en 1977. Luego vino la oferta para traducir a Gabo. Recuerda que un agente que vivía en su edificio la llamó y le preguntó directamente: «Edie, ¿estarías interesada en traducir a García Márquez?». Grossman pone los ojos en blanco y estruja su boca reviviendo aquel día y dice que contestó: «¿Qué? ¡Pues claro que estoy interesada!». Grossman presentó una prueba de veinte páginas de *Amor en los tiempos del cólera* para la casa editorial Knopf y fue escogida. «Supe que este escritor colombiano era excéntrico cuando me escribió diciéndome que no utilizaba adverbios que terminaban en –mente y que le gustaría evitar el uso de adverbios terminados en –ly en inglés». Recuerda que pensó «¿qué se dice en inglés en vez de slowly?». «Pues bien, me inventé todo tipo de cosas, como without haste».

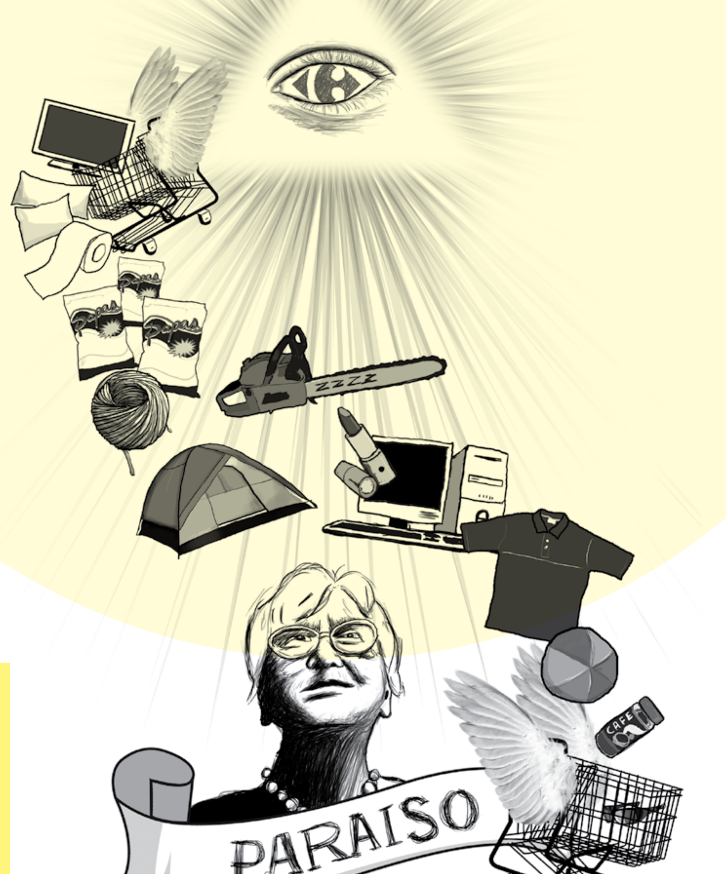
La oficina de Grossman se encuentra escondida en una esquina lejana del apartamento, cerca de la cocina. Adentro tiene una pared llena de fotos de sus músicos favoritos y confiesa que si el mundo literario no la hubiese cautivado le habría gustado ser una cantante de blues. Las estanterías de Grossman van desde el piso hasta el techo y las divide en «repisas para libros que he leído y repisas para libros que he traducido y que por lo tanto puedo regalar». Me da una copia de La edad de oro: Poemas del Renacimiento Español, recopilación que hizo para la editorial Norton. «No te puedo hacer una recopilación académica –le dijo al editor –. Tienen que ser poemas de poetas que me gusten». La recopilación empieza con Coplas de Jorge Manrique y termina con Sor Juana Inés de la Cruz. Cuando le hago un comentario sobre la repisa llena de trabajos de la escritora cubana Mayra Montero, Grossman me dice con gusto: «¡Ah, mi querida Mayra, es una escritora con tanto talento!». La última novela de Montero, Almendra, traducida por Grossman, llegó a la lista «Notable Books» de The New York Times en 2007. Ese fue un buen año: Grossman también tuvo Nada, escrita por la catalana Carmen Laforet, en la lista del «Best-of» del Washington Post, y *La niña mala* de Vargas Llosa apareció en las dos listas.

Cruzamos un amplio comedor que albergaba a escritores rusos y alemanes en una estantería, y británicos en otra. Llegamos a una rústica sala, de estanterías bajas, donde la estación de jazz WBGO retumbaba al fondo. Apagó la radio y luego le echó la culpa a la emisora, esta es la razón por la cual nunca podría trabajar en otra ciudad que no fuese Nueva York: «Nunca tienes que levantarte para cambiar el CD». Hablamos de Auster, Saramago, Roth, y Coetzee; los vi en la repisa, pero la conversación terminó irremediablemente en escritores en español, lo cual nos llevó a la mejor novela de la historia, Don Quijote. Un día el editor de la editorial Ecco, Dan Halpern, llamó a Grossman para proponerle el reto de asumir la traducción de la obra maestra de Cervantes. «Le dije, "Dan, ¿estás seguro que me quieres a mí? Yo traduzco escritores latinoamericanos contemporáneos"». Halpern dijo que sí.

La interpretación artística que hizo Picasso de Don Quijote, con brochas negras y gruesas, un grabado que tiene en la pared de su oficina, fue utilizada para la portada de la versión británica de su traducción. La de los Estados Unidos tiene una portada en rojo profundo con un yelmo medieval. Grossman tiene varias ediciones de Don Quijote expuestas en su oficina actual, la cual era la antigua habitación de su hijo. Cuando él se fue de casa, Grossman le advirtió: «Dejaré todo tal cual como está durante un año, al cabo del cual este cuarto será mío». Ahora tiene dos profundos closets llenos de libros, cosas de su hijo y ferros de primeras y segundas galeradas de manuscritos altamente codiciados por muchas bibliotecas. «No soy una coleccionista de ediciones finas, pero sí soy un gran ratón de biblioteca». La librería que abarca toda la pared ejemplifica la seriedad de su trabajo y el detallismo de su dedicación investigadora. Se aprecian libros sobre México y Perú, referencias sobre Simón Bolívar que consultó para *El general en su laberinto* de García Márquez, y la undécima edición de la Enciclopedia Británica, colección que utilizó para dilucidar referencias de Mutis en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Una vez, Grossman intentó clasificar sus libros en categorías, pero al final se abstuvo. «La organización no ha sido uno de mis puntos fuertes. Siempre llega el momento cuando digo: "Al carajo con todo esto, no lo aguanto"». Adyacente a su gran escritorio de madera está una caseta con varios diccionarios internacionales en fila. Cuando está trabajando, mantiene el diccionario Inglés-Español-Inglés de Simon & Schuster (1973) abierto a su izquierda y el de Collins (1976) a su derecha. Ahora está en el medio de la traducción de la novela de Carlos Fuentes *Todas las familia felices*. Grossman también revela que recientemente se encargó dichosamente de un escritor joven, el peruano y ganador del premio Alfaguara, Santiago Roncagliolo. Espera trabajar con más escritores así en el futuro.

Sobre un estante en el pasillo fuera de su dormitorio hay una torre gigante de libros. «Estos están por leer, sin ningún orden de preferencia. Pero después de leer uno largo solo quiero leer uno corto». Grossman es una lectora para lectores, muy feliz de tener libros baratos de tapa rústica comprados en tiendas del vecindario como el viejo Shakespeare & Co., el Labyrinth Books (ahora Bookculture), o el Papyrus (ahora Morningside Bookshop). Le interesa el contenido, no las cubiertas ni las primeras ediciones. «Me gusta comprar libros por la calle también, pero ahora tengo serias dudas por las plagas de ácaros». Su colección también se ha nutrido de los viajes que hizo en su juventud. Sonríe ampliamente: «Mi ropa cabía en un mochila de fin de semana. Pero mis libros ocupaban baúles y baúles».

Copyright of BookForum February/March 2008



Imágenes del cielo en la tierra

-Pero sobre el mar es bien lindo, abuela.
-No, eso es muy lejos y no sabe nadie a dónde va uno a parar.
-Y aquí arriba en la montaña?
-Que frío tan horroroso. Eso es pa las bestias, mija.
-¿Entonces en un cementerio como hace todo el mundo?
-No, que pereza, no se compliquen la vida: a mí mejor me tiran sobre Makro, que por lo menos ahí voy todos los días.

Por Verner Duarte
Ilustración Ernesto Ramírez

Las cenizas de la abuela de Catalina fueron a dar a un cementerio y no a los techos del Makro del barrio La Floresta. De entrada, vale anotar que siendo una mujer católica, la abuela de Catalina hizo del supermercado su cielo en una sola imagen, por cierto muy poderosa y blasfema. Si el Cielo es reposo, tranquilidad y paz (lo mismo que ofrecen los cementerios del norte de Bogotá) ella encontraba todo eso en el Makro de su barrio, y era esa la razón de fondo, *por la que iba a diario.*

Cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa

He aquí una de las premisas fundamentales del supermercado. Un pensamiento que expresa en su apariencia de regaño paternal el papel del hombre en el cosmos: darle un nombre, una categoría, un sentido y un lugar a los seres conocidos. Ahora bien, el supermercado no hace otra cosa que poner aquellos seres de la naturaleza y aquellos nuevos seres creados por nosotros en el lugar que le corresponden a la hora de comprarlos. De hecho, en el supermercado *comprar* tiene un valor *epistemológico:* es un acto de conocimiento que se va refinando con el tiempo. Aprendemos a comprar.

Se decía antes que las modernas catedrales del consumismo eran los centros comerciales, porque allí no solo estaban todas las cosas que uno deseara comprar (y las que no también), sino porque en su heterogénea nómina de propietarios, marcas y ofertas, quedaba la impronta de la sociedad democrática que les servía de pivote ontológico. Ahora las modernas tiendas por departamentos, o grandes superficies, han ido tomando este carácter de una manera más sumaria y menos confortable (no es lo mismo ver los televisores expuestos en anaqueles gigantes, igual que si fueran latas de sopa, que verlos en el almacén de Sony ubicado en el mejor centro comercial de la ciudad). Las grandes superficies ampliaron el concepto del supermercado que vendía alimentos y artículos de higiene, ahora quieren venderlo todo. La diferencia política es que ahora es una sola corporación la que aspira a venderle a sus fieles clientes todo lo necesario para una vida plena.

Cómo hacerse cómplice de los demás

El adolescente, que no es autónomo, que no gana lo suficiente, que no está a gusto con obedecer las reglas gratis, niega este orden y, mientras su fuerza vital se lo permite, pelea contra él, la mayoría de las veces, cambiando de uso y de lugar todas la cosas hechas por los adultos. Ahí lo vemos rompiendo los pantalones recién comprados. Poniéndose la gorra al revés. Tirando la cama al cuarto de San Alejo y durmiendo en el piso. El adolescente nada a contracorriente hasta que se cansa. Hasta que le echan de casa y la selva de la supervivencia se encarga de domesticar o exacerbar su rabia. Pero para el adulto el placer está en que por fin puede ir a favor de la corriente, por fin tiene una lancha a motor, por fin puede pagar por comprar todas las cosas que fueron hechas para su consumo. Ya no está en inferioridad de condiciones frente a las reglas. Ahora le pagan por cumplirlas. Ahora se puede desquitar cumpliéndolas.

Esta relación entre el adulto cómodamente instalado en el orden y el orden de la vida expuesto en vitrina por la sociedad de consumo es una vieja doctrina *hippie*. La novedad tal vez sea lo que la abuela de Catalina agregó: el cielo contemporáneo es este nuevo concepto de supermercado, el hipermercado, la tienda por departamentos, las grandes superficies. Simplemente porque conjuga el poder comprar ordenadamente y el encontrar todo aquello que puede llenar de sentido la vida (que no es otra cosa que aquello que ocupa nuestro tiempo).

En el hipermercado todo está prolijamente diseñado para cada necesidad. Hay camas, colchones, cubre-lechos, cobijas, mantas, edredones, fundas para las almohadas, mesitas para comer en la cama, mesas de noche y lámparas para poner sobre ellas. El dormitorio, todo ese microcosmos de la tragedia humana, que tantas guerras han visto nacer, está reducido a enseres especiales para comer en la cama, cubos de basura, toallas faciales, cortinas que combinan con los tapetes que serán puestos a lado de la cama y varias clases de muebles que ayudan a pasar bien la cena en la cama, como televisores y mesas para poner los televisores. Sin embargo, esta prolija reducción de la vida a los objetos que son imprescindibles para tener la experiencia de la misma está matizada con la ilusión de no serlo: el hipermercado es apabullante, enorme e inabarcable para los sentidos, y este hecho crea la ilusión de estar en ese lugar, digámoslo así, casi mágico, donde realmente «todo está», una especie de *Aleph* de la sociedad de consumo.

cuando arrancan los anaqueles y las cosas...

Y visto así, el universo ya no está en una biblioteca. El universo en todos sus planos, materiales y metafísicos, *aspira a estar* en un hipermercado. No de manera nominal (como sucede en las bibliotecas), sino de cuerpo presente: hay tornillos, taladros, hilos, alambres, sogas, piolas, armas, cables, panelas, café, papas. Todo lo que se necesita para vivir una vida plena y completa se puede comprar en el hipermercado. Y no solamente esto: se puede tomar del anaquel, como antes tomábamos un libro. El hecho mismo de exponer hasta los seres vivos en anaqueles parece una bizarra continuación del proyecto ilustrado: porque los libros de autoayuda, diccionarios de la lengua, máquinas para hacer ejercicio, computadores, películas, cámaras, pornografía disfrazada de pedagogía tántrica, amor en todas sus expresiones, ternura a raudales en forma de muñecos de peluche o de camisitas bordadas para bebés, se pueden tomar de los anaqueles.

Otro hecho fascinante es que las personas sean felices mientras están allí: la gratificación que se obtiene al encontrar lo deseado y luego poseerlo está garantizada. Pero también está el otro hecho nuevo: que antes de comprar, en el mero momento de elegir o soñar con el uso de los objetos, se extrae felicidad, la de la posesión hipotética de algo que por añadidura puede generar envidia entre los demás compradores. Ya otra cosa es pagar (para muchos, clímax; para otros, fuente de angustia), y ya otra muy distinta salir de este Paraíso y armar los muebles uno mismo en la casa. Pero mientras se escoge, se calculan precios, se evalúa el futuro uso de la compra, las hormonas de la felicidad trabajan a marchas forzadas.

En el supermercado la teología y la teleología se funden continuamente. Tenemos la evidencia de que alguien *en el más allá de las fronteras de lo conocido* ha pensado en todo, ha diseñado el plan maestro para nuestras vidas. Esta evidencia corrobora que el orden de las cosas existe y que es bueno. Cada departamento cubre un área de la vida humana, de la misma manera en que cada fibra del cuerpo humano posee un feroz equipo de marketing. El ojo tiene quien le venda gafas, gotas, lentes de colores, pestañina, sombras, intervenciones quirúrgicas. El pelo tiene sus champús, acondicionadores, rulos, secadores y tinturas. La piel, sus cremas; la nariz, sus gotas; los labios, sus labiales; los dientes; los oídos; las cejas; las pestañas; las orejas, las arrugas, todos ellos tienen más productos por separado que como parte de la unidad que, se supone, es quien las posee. La cabeza humana es ella misma una tienda por departamentos inagotable.

Y, poco a poco, también descubrimos que el hipermercado ofrece productos especializados para rodillas hinchadas, uñas encarnadas, hemorroides sangrantes, intestinos estreñidos, vellos no natos, pero también para cosas intangibles, como la aventura, convertida en carpas y lámparas Coleman. Para el romance hay flores, chocolates, ligueros y películas de Meg Ryan en descuento. El hipermercado progresa hacia el resumen de la vida humana, hacia la compra por partículas de la vida humana. Para alimentar cada átomo del cuerpo humano por separado. Lo cual es una misión tan dispendiosa e inacabable que perfectamente le da sentido a la corta vida de la mayoría de los mortales.

Fractalización

Finalmente arribamos al sueño de los propietarios de los grandes hipermercados: fidelizar la mayor cantidad de clientes, que al pertenecer al cosmos Carrefour, por ejemplo, se convierten progresivamente en ciudadanos Carrefour. Si alguien puede comprar desde una motosierra, una casa, un carro o toda la ropa de la familia en un lugar que le ofrece comodidades y descuentos, ¿por qué iría a perder el tiempo en otros lugares? Las dimensiones del concepto de este *Aleph* del consumo tiene dos ventajas. Por un lado, definir los contenidos materiales de la vida de los clientes (lo que otros llaman estilo de vida) y, por otro, venderle esos ingredientes de manera periódica e incluso a cuotas, con atractivos planes de crédito.

Es cierto que el modelo de la tienda por departamentos imita la vida, y viceversa. Pero en ese ir y venir, del supermercado a la casa, se genera otra tendencia: la de reproducir en casa y a escala el hipermercado y con él la sociedad, extendiendo el modelo de la vida como una tienda por departamentos. Y surge entonces una imagen fractal: cada hogar se vuelve una réplica o sucursal del hipermercado. Una minibodega donde todos los productos deben sustituirse periódicamente. Y es comprensible que la gente quiera dejarse llevar por semejante modelo: quién no quisiera convertir su hogar en una especie de cielo en la tierra, un remanso de orden, de paz, de reposo con «cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa».