

¿Te perdiste una edición?

IDENTIDAD
REVOLUCIONES
EXTINCIÓN
PROPIEDAD
ÉXODOS
TIEMPO
VIDAS AL MARGEN
MEXAMÉRICA
TABÚS
MAPAS
DAÑOS COLATERALES
M68
UTOPIÁS Y DISTOPÍAS
CULTOS
ORÍGENES
GÉNERO
ABYA YALA
RITMO
EL PACÍFICO

¡Te la enviamos!

unam.numerosatrasados@gmail.com

El poeta Paul Valéry escribió [...] que un poema “es el resultado de la lucha entre sensación y lenguaje” y que “la poesía extiende la acción que gravita sobre nuestros nervios y músculos”. Su intuición de poeta ya imaginaba lo que ahora empieza a confirmar la neurociencia: que las palabras activan áreas sensoriales y motoras en el cerebro.

FERNANDA PÉREZ GAY JUÁREZ

Si le tuviera que describir esto a alguien que no supiera, fácilmente me podrían preguntar: si los heptápodos ya saben todo lo que van a decir o escuchar, ¿para qué usar lenguaje? Es una pregunta razonable. Pero el lenguaje no sólo sirve para comunicarse; es también una forma de actuar.

TED CHIANG

El vocabulario conformado por los gestos, las posturas y los movimientos, íntimamente imbricado con los afluentes de las emociones, ofrece, para quien sabe mirar, un atisbo a las cajas negras que son las mentes de los demás y, con frecuencia, la propia.

MAIA F. MIRET



Hablar es algo anclado al tempo del corazón; un acto performativo que toca y es tocado por los otros: podemos decir lo mismo dos veces, pero un pequeño desplazamiento de una sílaba, una alteración en el acento, una pausa aquí o allá, pueden hacer de una frase una caricia, una orden, una advertencia o una burla.

JAZMÍN RINCÓN

A fin de cuentas toda forma de lenguaje implica en algún punto un desencuentro. Su incompletud y agotamiento motiva a la invención de nuevas voces. Un hallazgo afortunado de este proceso ha sido el de la caligrafía cetácea. Se trata de un idioma formado por signos primitivos, ideogramas y poemas caligráficos. Representa enunciados y a la vez partituras.

ARIEL GUZIK

Familiarizarme con el lenguaje de las abejas aumentó mi fascinación por ellas: no sólo son albañiles talentosas, campesinas incansables y guerreras kamikaze (pues mueren después de picarnos), también son oradoras elocuentes, y en la crisis ecológica que apenas comienza vale mucho la pena detenernos a escucharlas con atención.

JORGE COMENSAL

LENGUAJES

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NÚMS. 850/851, NUEVA ÉPOCA

\$50 ISSN 0185 1330

LENGUAJES

¿Qué revela la lengua acerca de nuestro inconsciente? ¿Qué parte de nuestro cerebro se activa con el lenguaje? ¿Cómo se comunican las plantas, las abejas y las ballenas? ¿Qué expresan nuestros gestos sin que nos demos cuenta?

Yásnaya Elena A. Gil • Jazmina Barrera • Jessica Bekerman Chiara Carrer • Ulises Carrión Ted Chiang • Jorge Comensal Gustavo Cruz • Mirtha Dermisache • Paulina Deschamps T. S. Eliot • Maia F. Miret • María del Mar Gámiz • Nayeli García Sánchez • verónica gerber bicecci Ariel Guzik • Manuel Hernández Javier Ledesma Grañén • Miguel A. López • Erika Lozano • Fabio Morábito • Fernanda Pérez Gay Juárez • Jazmín Rincón Juan Pablo Ruiz Núñez • Jorge Torres Sáenz • Claudia Ulloa Donoso • Cecilia Vicuña

ENTREVISTA
CON SANTIAGO
RONCAGLIOLO

ÁNGEL PLASENCIA

ROMA
O LA NUEVA BALSA
DE LA MEDUSA

MARÍA PAZ AMARO

LO MÁS BELLO QUE
HICE EN LA VIDA

LUCÍA PI CHOLULA

LA CARA OCULTA
DE LA LUNA

JOSÉ FRANCO

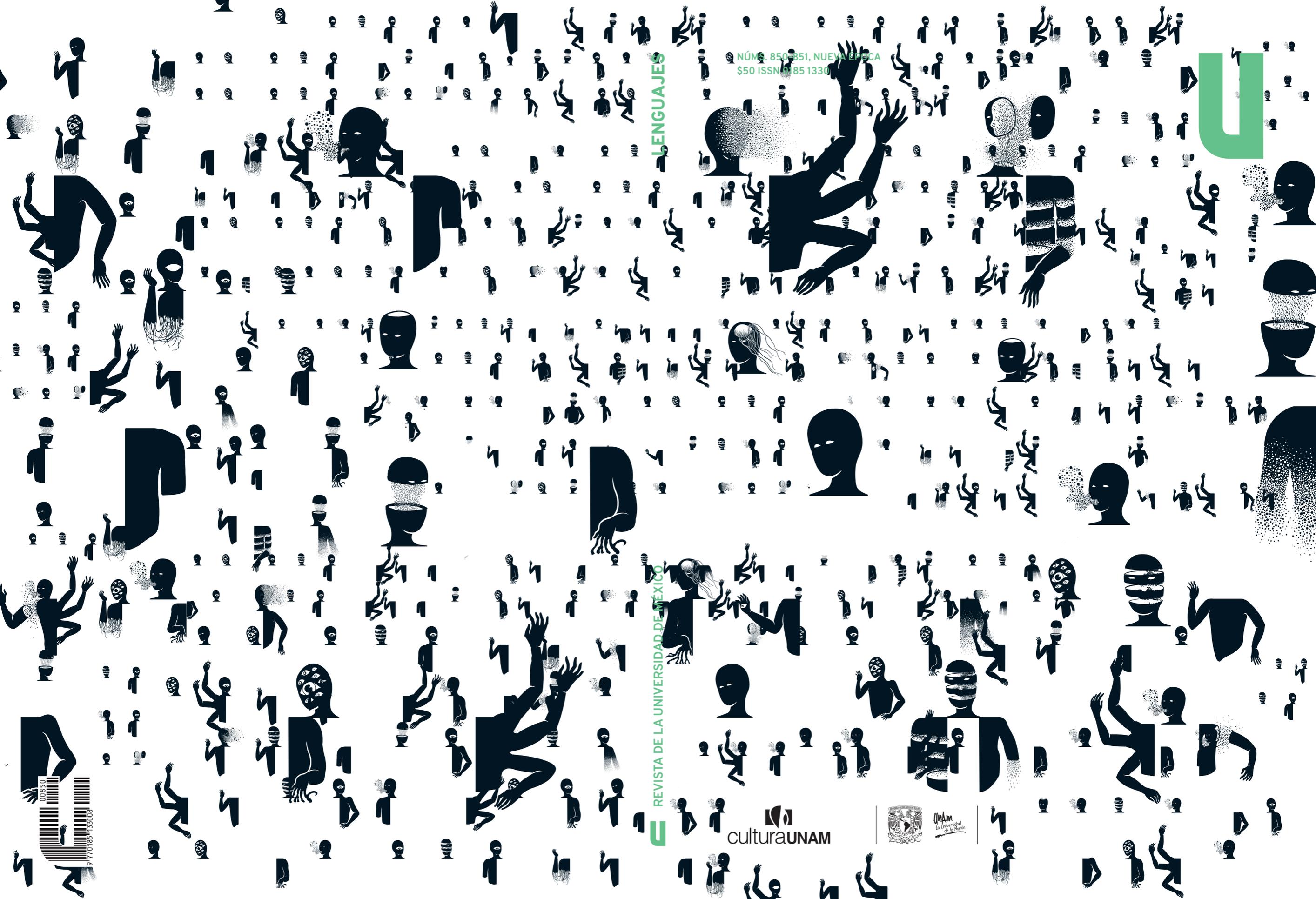
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



culturaUNAM



Visita nuestra plataforma digital:
www.revistadelauniversidad.mx



LENGUAJES

NÚM. 850-851, NUEVA ÉPOCA
\$50 ISSN 0185-1330

U

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



culturaUNAM



RECTOR

Dr. Enrique Graue Wiechers

COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dr. Jorge Volpi

CONSEJO ASESOR UNIVERSITARIO

Dra. Rosa Beltrán
Dr. William H. Lee Alardín
Dr. Jorge E. Linares Salgado
Mtra. Socorro Venegas
Dr. Alberto D. Vital Díaz

CONSEJO EDITORIAL

Miguel Alcubierre
Magalí Arriola
Nadia Baram
Roger Bartra
Jorge Comensal
Abraham Cruzvillegas
José Luis Díaz
Julieta Fierro
Luzelena Gutiérrez de Velasco
Hernán Lara Zavala
Regina Lira
Pura López Colomé
Frida López Rodríguez
Malena Mijares
Carlos Mondragón
Emiliano Monge
Paola Morán
Mariana Ozuna
Herminia Pasantes
Vicente Quirarte
Jesús Ramírez-Bermúdez
Papús von Saenger

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Andrea Bajani
Martín Caparrós
Alejandra Costamagna
Philippe Descola
David Dumoulin
Santiago Gamboa
Jorge Herralde
Fernando Iwasaki
Edmundo Paz Soldán
Juliette Ponce
Philippe Roger
Iván Thays
Eloy Urroz
Enrique Vila-Matas

DIRECTORA

Guadalupe Nettel

COORDINADOR EDITORIAL

Javier Ledesma Grañén

COORDINADORA DE REVISTA DIGITAL Y MEDIOS

Yael Weiss

JEFA DE REDACCIÓN

Nayeli García Sánchez

CUIDADO EDITORIAL

María del Mar Gámiz

DIRECTORA DE ARTE

Roselin Rodríguez Espinosa

DISEÑO Y COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA

Rafael Olvera Albavera

INVESTIGACIÓN ICONOGRÁFICA

Carmen Uriarte Acebal

INVESTIGACIÓN Y ARCHIVOS

Verónica González Laporte

DISTRIBUCIÓN

Graciela Martínez Corona

COMUNICACIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS

Monserrat Ilescas

ASISTENCIA EDITORIAL

Elizabeth Zúñiga Sandoval

ASISTENCIA DE DISEÑO

Betzabé Montes

FOTOGRAFÍA

Javier Narváez

DISEÑO DE LA NUEVA ÉPOCA

Roxana Deneb y Diego Álvarez

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB

Fabian Jendle

IMPRESIÓN

Impresos Vacha, S.A. de C.V.



IMAGEN DE PORTADA: COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA CON *THE GUILTY HAND FONT*. ILUSTRACIÓN DE RUBÉN CHUMILLAS, 2019. CORTESÍA DEL ARTISTA

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: editorial@revistadelauniversidad.mx

www.revistadelauniversidad.mx

Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón, 01090, Ciudad de México

La responsabilidad de los artículos publicados en la *Revista de la Universidad de México* recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto.

Certificado de licitud de título núm. 2801 y certificado de licitud de contenido núm. 1797. *Revista de la Universidad de México* es nombre registrado en la Dirección General de Derechos de Autor con el número de reserva 04-2017-122017295600-102.

¿Escribes crítica literaria?

La Revista de la Universidad de México te invita a

Pico de galló

Ciclo de seminarios especializados
con críticos internacionales

Silvina Frieria (Argentina)

19, 20 y 21 de septiembre de 2019

Berna González Harbour (España)

24, 25 y 26 de octubre de 2019

Joca Reiners Terron (Brasil)

7, 8 y 9 de noviembre de 2019

Sophie Hughes (Reino Unido)

19, 20 y 21 de diciembre de 2019

Alejandro Zambra (Chile)

9, 10 y 11 de enero de 2020



#nuevacriticaliteraria

INSCRIPCIONES HASTA EL
6 DE SEPTIEMBRE DE 2019



Consulta las bases en
<https://www.revistadelauniversidad.mx/announcements>



*Los límites de mi lenguaje
son los límites de mi mundo.*

LUDWIG WITTGENSTEIN

*Sin diferencias no hay discurso,
no hay juicio posible. El lenguaje
es el gran mapa de las diferencias.*

CHANTAL MAILLARD

*Lo indecible me será dado
solamente a través del lenguaje.*

CLARICE LISPECTOR

ÍNDICE

4 EDITORIAL

Guadalupe Nettel

DOSSIER

6 DONDE LA MÚSICA PIENSA

Jazmín Rincón

12 LAS CADERAS QUE NO MIENTEN:

LA DANZA DE LAS ABEJAS

Jorge Comensal

18 PRIMERAS PALABRAS

Jazmina Barrera

24 PONERLE UN NOMBRE A UN GATO

T. S. Eliot

27 SIN PALABRAS

Maia F. Miret

37 LA HISTORIA DE TU VIDA

Ted Chiang

44 EL LENGUAJE, LA LENGUA Y JACQUES LACAN

Manuel Hernández

50 POEMAS VISUALES

Mirtha Dermisache

54 RAZONES PARA LA DISTANCIA

María del Mar Gámiz

62 NUESTRO NO SABER DE DÓNDE VIENE LA LENGUA

Jessica Bekerman

70 UNA DE BOLLYWOOD

Claudia Ulloa Donoso

72 PENSAR EL ESPACIO

REFLEJOS, SUPERFICIES

Y COLORES

Chiara Carrer

82 APUNTES SOBRE EL LENGUAJE ENTRE BOSQUES Y COMUNIDADES

Paulina Deschamps

88 el vocabulario b

verónica gerber bicecci

94 LOS SENDEROS DEL CEREBRO SEMÁNTICO

Fernanda Pérez Gay Juárez

102 ENTRE EL CHISME Y LA CALUMNIA

Ulises Carrión

107 EL GRAN POLÍGLOTA

Fabio Morábito

108 CALIGRAFÍA CETÁCEA

Ariel Guzik

ARTE

116 LOS HILOS DE VIDA DE CECILIA VICUÑA

Miguel A. López

PANÓPTICO

EL OFICIO

- 126** **HISTORIAS QUE NO PUEDES SOLTAR**
ENTREVISTA CON
SANTIAGO RONCAGLIOLO
Ángel Plasencia

PALCO

- 130** **ROMA O LA NUEVA Balsa DE LA MEDUSA**
María Paz Amaro

ALAMBIQUE

- 133** **LA CARA OCULTA DE LA LUNA**
José Franco

ÁGORA

- 136** **EL AGUA Y LA PALABRA**
MÉXICO Y SUS MUCHOS
NOMBRES OCULTOS
Yásnaya Elena A. Gil

PERSONAJES SECUNDARIOS

- 138** **LO MÁS BELLO QUE HICE EN LA VIDA**
Lucía Pi Cholula

OTROS MUNDOS

- 142** **VIAJAR AL PRESENTE**
Javier Ledesma Grañén

CRÍTICA

- 148** **LA TROPA. POR QUÉ MATA UN SOLDADO**
PABLO FERRI, MÓNICA
GONZÁLEZ Y DANIELA REA
Erika Lozano

- 151** **LECTURA FÁCIL**
CRISTINA MORALES
Nayeli García Sánchez

- 155** **NECESIDAD DE MÚSICA**
GEORGE STEINER
Jorge Torres Sáenz

- 159** **FILMOGRAFÍA DE ALAN CLARKE**
Juan Pablo Ruiz Núñez

- 163** **1994**
DIEGO ENRIQUE OSORNO
Gustavo Cruz

- 167** NUESTROS AUTORES





Elsa-Louise Manceaux, sin título, instalación de 40 dibujos individuales, 2016

EDITORIAL

“El lenguaje —dice Noam Chomsky— va más allá de las palabras. Es una cultura, una tradición, lo que aglutina a una comunidad. Es toda una historia comunitaria.” Sin lengua no hay sociedad. La lengua es como un archivo o un sitio arqueológico. Historiadores, lingüistas, antropólogos y filólogos pueden encontrar ahí las huellas de las distintas culturas y sociedades que las hablaron. Para Lacan la estructura de nuestra psique funciona como una lengua y las palabras con las que soñamos o que decimos sin darnos cuenta enuncian los mensajes cifrados de nuestro inconsciente. Además de la lengua existen otros sistemas, los lenguajes, que nos ayudan a comunicarnos de manera alternativa y quizá más sutil, como la música, codificada en notas y representada en partituras, o como la expresión gestual que compartimos con los primates y conservamos en nuestros genes desde tiempos inmemoriales.

Esta edición está dedicada a los lenguajes, no únicamente humanos, sino de los otros seres que pueblan el planeta. En su ensayo “Donde la música piensa” la musicóloga Jazmín Rincón explica ese sistema tan propicio para abordar las emociones, mientras que Paulina Deschamps describe los últimos descubrimientos que han hecho los biólogos sobre la comunicación entre las plantas. Jorge Comensal relata su experiencia como apicultor y todo lo que aprendió sobre la *Tanzsprache* de las abejas por medio de la cual estos insectos comunican localizaciones exactas y cantidades de polen. Fernanda Pérez Gay y Manuel Hernández exploran la mente humana y su relación con el lenguaje: la primera desde la neurociencia, mientras que el segundo nos explica con una

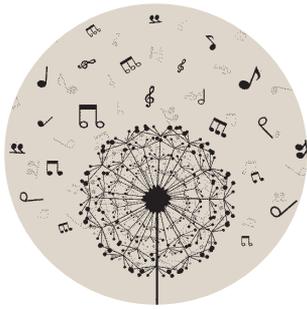


Cortesía de la artista

sencillez deliciosa la teoría lacaniana. El fragmento de “La historia de tu vida”, la *nouvelle* de Ted Chiang, imagina un lenguaje extraterrestre no consecutivo, cuya importancia radica en su función performativa. A un año del nacimiento de su hijo, Jazmina Barrera establece un inventario de las primeras palabras de Silvestre y la forma en que se fue constituyendo su vocabulario. Los poemas visuales de Ulises Carrión y Mirtha Dermisache demuestran que la poesía existe más allá o independientemente de las palabras, mientras que Chiara Carrer explora en su novela gráfica un lenguaje basado en un código abstracto —casi siempre líneas y puntos sin imágenes figurativas— de modo que el lector se pregunta desconcertado: ¿cómo lo comprendemos y qué es lo que logra atraparnos?

El lenguaje, recuerda Chomsky, puede ser usado para transmitir información, pero sirve también para otros fines, como establecer relaciones entre la gente, expresar y aclarar los pensamientos, para jugar, crear y ganar comprensión. Usar un lenguaje implica una serie de consecuencias, y requiere no sólo pericia sino también responsabilidad. Los lenguajes son instrumentos de poder, quien los posee aumenta su campo de acción y, a la vez, adquirir nuevos lenguajes vuelve más preciso y poderoso nuestro pensamiento. Enunciar, ya sea con palabras o de otras maneras, equivale a crear el mundo. A darle una forma a la realidad.

Guadalupe Nettel



DONDE LA MÚSICA PIENSA

Jazmín Rincón

*Una vez, de repente, a medianoche
se despertó la música. Sonaba
como debió sonar antes que el mundo
supiera que es la música el lamento
de la hora sin regreso, de los seres
que el instante desgasta a cada instante.*

JOSÉ EMILIO PACHECO

La música no existe, es decir, la música como valor en sí mismo que es igual para todos o, más aún, como algo estable y fijo para cada uno. No existen la "música clásica", "la música popular", la "música contemporánea", la *world music* ni el "jazz". Son tan sólo etiquetas; productos de discursos, origen de códigos culturales, ordenaciones jerárquicas e instituciones que terminan haciéndonos considerar al lenguaje sólo eso: un discurso certero como una flecha, el orden lineal de las cosas, las palabras disponibles en una lengua. Tal vez a eso se deba la creencia, tan antigua como moderna, tan rebelde como obediente, de que la música está más allá del lenguaje. No obstante, si la música está más allá de la clasificación, de la seriedad del concepto o del bienestar cultural, entonces el lenguaje también está más allá de sí mismo, como cuando Nina Simone declara irónica que puesto que "el jazz es un término de los blancos para definir la música negra, yo hago música clásica negra". El lenguaje es eso que te esclaviza y discrimina pero que, paradójicamente, está lleno de grietas por las cuales es posible desplazarse, migrar, buscar otros lenguajes. Al respecto, Roland Barthes de-

cía que el lenguaje no es progresista ni reaccionario sino fascista. Y al decir *fascista* no se refería a lo que éste prohíbe sino a lo que te obliga a aplaudir, a estar de acuerdo, a *retuitear* y *favear*; por lo que a nosotros, según Barthes, no nos quedaría más que engañarlo, hacerle trampas o, en palabras de John Cage: desmilitarizarlo, "salir de la jaula, poco importa en la que se esté".

El lenguaje es un murmullo perdido en el exterior que nos atraviesa y nos divide, a nosotros y entre nosotros. Tanto la escritura de la música en todas sus facetas como su interpretación son efectos del lenguaje. La comunicación también lo es, las identificaciones, el intercambio de información, que comprendemos

tal o cual equipo de sonido, que nos inclinemos más por la "música de concierto" o el "rap", es decir, por esas etiquetas que en su afán de englobar tanto no nos dicen casi nada. El lenguaje nos obliga a adaptarnos al mundo exterior y al atravesarnos, al atravesar la singularidad de nuestro cuerpo, siempre distinta a lo "universal", nos desadapta profundamente. Y es que, como decía Heitor Villa-Lobos, el oído externo no tiene nada que ver con el interno, por lo que nunca habrá un entendimiento absoluto. Nombramos lo que nos rodea y a nosotros mismos, pero siempre hay algo que no embona, que sobra, que falta, que no se puede atrapar... Y es desde ahí donde la música, esa música innombrable que nos habita más

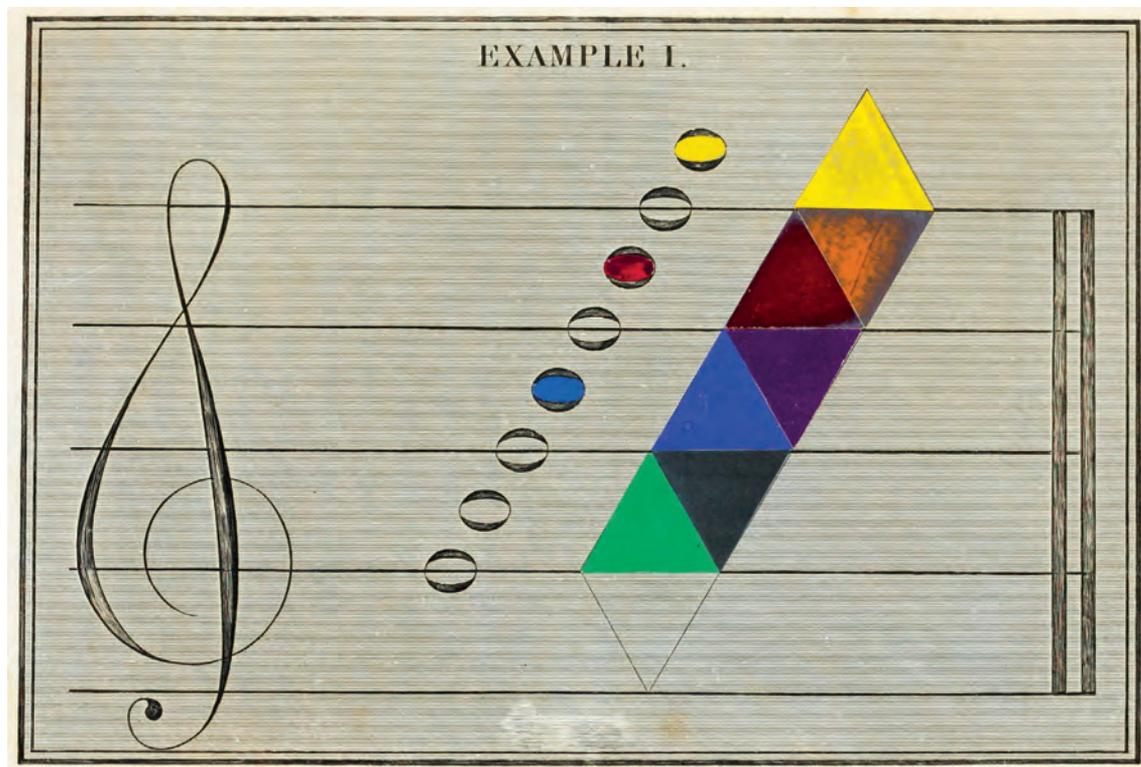


Ilustración de David Ramsay Hay en su libro *The Laws of Harmonious Colouring*, W. S. Orr, Londres, 1836. ©



Ilustración que muestra las formaciones de la laringe durante la pronunciación de diferentes letras. John Wilkins en *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, 1668. Fuente: Wellcome Collection. © BY

allá de la música, nos hace sentir: "Allí donde el pensamiento tiene miedo, la música piensa. La música que está ahí antes de la música. La música que sabe 'perdersé' no tiene miedo del dolor", escribe Pascal Quignard.

Hubo un tiempo en que más que entender lo que los otros decían, escuchábamos su tono, el ritmo inestable con el que nos hablaban, sus cadencias rotas y sus secuencias. Lo seguimos haciendo, pero cuando éramos bebés sólo escuchábamos eso: el canto de los otros que echaba raíces en el silencio previo a las

palabras.¹ Luego vinieron la gramática, la sintaxis, un montón de hábitos regulados por el lenguaje, aquel "querer decir tal o cual cosa", expresarse, encontrar sentidos. Pero antes de aprender la lengua estuvo ese canto desnudo de la madre y del mundo exterior que, como un instrumento musical, tocaba nuestros sentidos:

Duérmete, niña bonita,
 duérmete, mi chiquitita,
 duérmete, que ahí viene el viejo
 y te arrancará el pellejo
 y te pondrá uno más viejo...

El texto de este arrullo popular pasa totalmente desapercibido para una bebé cuando el tono de la madre es seguro, tranquilo y amoroso. También el niño que te pide que le leas mil y una veces el mismo cuento, aunque ya domina una lengua, escucha más ese canto-instrumento del aquí y el ahora que un cuento repetido una y otra vez. Nosotros, en cambio, hacemos esfuerzos sobrehumanos por darle más importancia a las palabras que al tono. Si le cantamos el mismo arrullo a un adulto es porque es una broma o una ironía, y si escuchamos a una madre cantárselo a su niña no deja de llamarnos la atención el texto, así que lo analizamos, nos preguntamos con asombro por qué es tan cruel.

La melodía de la voz, que tan fácilmente escuchan los niños, tiene que ver más con la ilusión que con la precisión en donde un texto pretende asentarse. La voz es eso que trae consigo lo que se dice pero, también, lo que no se dice: "Como cuando 'estoy lleno de dudas' oculta 'estoy seguro en cuanto a algo, y

¹ En latín, *infans* significa "el que no habla".

es eso”, dice un poema de Kenneth Koch. Alzar la voz, confrontarla con lo incalculable de los otros y lo contingente de la vida, nos obliga a aprender a nosotros mismos, a atisbar de reojo nuestros pliegues, escuchar nuestras resonancias. ¿No será por esto que, actualmente, en una era en la que cualquier opacidad es rechazada, evitamos hablar directamente con la gente que nos rodea? Tan sólo para llamarle a alguien por teléfono le pedimos primero

presentes que la búsqueda de un pensamiento inequívoco. Si una palabra como *silencio* no existe en muchas lenguas mexicanas es porque, más que un concepto sobre el cual se pueden escribir tratados filosóficos, el silencio es una acción, un acaecer atado a la tierra y al tiempo. Por ejemplo, para decirle a alguien en náhuatl que guarde silencio, se le dice *xitlamata*, que significa “cállate”.² De la misma forma, si la palabra *música* no exis-

Cuando éramos bebés sólo escuchábamos eso: el canto de los otros que echaba raíces en el silencio. Luego vinieron la gramática, la sintaxis, un montón de hábitos regulados por el lenguaje, aquel “querer decir tal o cual cosa”.

permitted a través de un mensaje de WhatsApp o, cuando mucho, le dejamos un mensaje grabado que le dé tiempo para pensar, así como la opción de escribir su respuesta. ¿No será también que uno de los precios a pagar por estar todo el día conectados es precisamente el acallamiento de la voz? Sin voz, además, no hay silencio. Y sin silencio no es posible escuchar música.

Que las primeras notaciones musicales en Occidente hayan sido al mismo tiempo los primeros signos de puntuación no es casualidad. Escribir, para un lector medieval, era primeramente un intento de representar el sonsonete de la voz, los sentidos que de ésta se desprenden. No olvidemos que palabras como *poesía*, *canto* y *recitación* significaban lo mismo en las lenguas antiguas de muchas culturas, y lo siguen haciendo en las contemporáneas que han resistido la homogeneización capitalista, como el náhuatl, y en donde, por lo mismo, la tradición oral y la intuición están más

tía en la antigua India, es porque la música era algo que transcurría permanentemente. Para ellos, nos cuenta Cage, “escuchar música era como mirar por la ventana un paisaje que no cesa cuando apartamos la vista”.

Cuando el texto escrito y las mil certezas informativas sustituyen la voz, se nos olvida entonces que hablar es algo anclado al *tempo* del corazón; un acto vivo que incluye a los otros y, por lo mismo, se encuentra en transformación continua: podemos decir lo mismo dos veces, pero un pequeño desplazamiento de una sílaba, una alteración en el acento, una pausa aquí o allá, pueden hacer de una frase una caricia, una orden, una advertencia o una burla. Y ya no digamos si al mismo tiempo le guiñamos un ojo a alguien, lo agarramos del brazo súbitamente o nos dejamos llevar

² Agradezco a Victorino Torres, Gabino Salas y a Leticia Martínez (hablantes de náhuatl, chinanteco y mixe) por haberme compartido sus conocimientos.



Representación de la “Mano guidoniana” en un manuscrito ubicado en Mantua, ca. 1475. ©

por su risa riéndonos también. El lenguaje está hecho de muchos lenguajes que no pueden verse en espejo, que fracasan en repetirse exactamente igual pero se complementan en su irreductible diferencia. Un compositor

primer lugar en donde los humanos tejen sus historias. ¿No es cantando como aprendemos en un principio las tablas de multiplicar? Y ya no digamos todos esos juegos que los colectivos infantiles escriben en melodías, ritmos y lenguajes corporales que se han transmitido generación tras generación. Cosa curiosa: cantamos cuando estamos contentos, enamorados, despechados, cuando tenemos miedo o estamos tristes. Como dice el refrán: “si no puedes decir algo, cántalo”.

Si queremos otra historia más allá de la de los expertos en escritura, basta con escuchar el canto de los pueblos. Pero no escuchar lo que dicen sino su acontecer, la intensidad sonora con la que comunidades africanas, que han sufrido durante siglos la brutalidad de un sistema de explotación y esclavitud, encontraron otros lenguajes posibles en el movimiento incesante de la música. Otro ejemplo es el canto cardenche de Durango y Coahuila a través del cual los campesinos pudieron volcar su corazón con el paso del tiempo en el

Para sentir la música es necesario también naufragar en la sombra incierta de nuestro lenguaje particular, sentir el vértigo que nos causa el tratar de describirla en el tiempo de cada quien.

como Mozart, por ejemplo, nunca dejó de jugar genialmente con este tipo de fallas: en sus óperas escuchamos con asombro cómo la música es capaz de cuestionar lo dicho, o cómo una palabra cantada puede decir algo muy distinto que cuando se declama, se grita o se susurra.

Antes de cualquier partitura, de cualquier obra maestra, genio solitario o espectador privilegiado, el canto fue y ha sido siempre el

alma popular (como diría Machado), manteniéndose lejos del juicio estético de Occidente. Los cantores de Saporiz —Antonio, Fidel y Genaro— cuentan cómo para ellos y sus antepasados, cantar al calor del fuego después de una larga jornada de trabajo se convirtió en una especie de tabla salvadora en medio de un océano, una forma de liberar su mal de amores, de aceptar su malestar con el mundo. Como la espina de la flor que lleva su nombre, sus

voces te hacen llorar de dolor cuando penetran en tu piel. Al respecto, dice Louis Moholo:

Cuando las personas están oprimidas, cantan, se ve por todo el mundo y a lo largo de toda la historia. Puede que estén tristes, pero cantan. Es como exprimir un limón: acaba saliendo el jugo.

Salir de la jaula, como dice Cage, ¿no será entonces encontrar otra jaula donde poder crear al borde de la supervivencia?

Para sentir la música es necesario también naufragar en la oscuridad de nuestro lenguaje particular, sentir el vértigo que nos causa tratar de explicar esa sombra incierta del no poder decirlo todo. Una tarde, caminando en las calles de la ciudad, escuchas por primera vez una canción y es como si alguien te asaltara, así que sin pensarlo siquiera le entregas al olvido cualquier cosa que tenías en mente hasta aquel momento. Vuelves a escuchar una y otra vez la canción durante el día, y al otro día, en tu casa, en el coche, en el metro... A todos nos ha pasado esto, una época que nos deja canciones tatuadas en el alma, tener que habitar una etapa en la que la violencia del ruido interior es tan intensa que la música se convierte en un refugio para respirar. Años después escuchamos de nuevo la misma canción y es como si el exceso que limitó aquella época se volcara de nuevo en nuestros sentidos, el momento que habíamos vivido es despertado por la música. Claro que también puede pasar que no sea una canción la que te deja una marca de por vida sino, por poner otro ejemplo, una sonata de Schubert, o la versión de tal pianista que la toca.

Frank Zappa decía que hablar sobre música era como bailar sobre arquitectura. Es decir, imposible. Pero ¿no es por lo mismo que lo

seguimos intentando? Finalmente, lo imposible es aquello que siempre nos llama. Pero más allá de hablar sobre música, de intercambiar versiones e intérpretes, de pensar sus múltiples lenguajes y clasificaciones a través del tiempo y el espacio, está la cuestión de que para que ésta se deje oír y grite en tu corazón, como decía el maestro Eckhart, hay que construir en el corazón el desierto donde grita. Es decir que, si el lenguaje es una búsqueda de sentido, antes que nada, la música, tiene que ser sentida. **U**



Litografía sobre el desarrollo de la notación musical, Bibliographisches Institut Leipzig, Leipzig, 1906. ©



LAS CADERAS QUE NO MIENTEN: LA DANZA DE LAS ABEJAS

Jorge Comensal

*I'm on tonight
You know my hips don't lie
And I'm starting to feel it's right
All the attraction, the tension
Don't you see, baby, this is perfection?*

SHAKIRA

1

Sabemos que las abejas son aviadoras célibes y abnegadas, pero a veces olvidamos que una de ellas vive en perpetua oscuridad, pariendo sin reposo ni aguijón: la llamamos neciamente *abeja reina*. La vida en la colmena no es ningún tipo de monarquía. Todas las abejas trabajan por el bien común, en un orden exacto y prodigioso. Hay alrededor de 20,000 especies de abejas, muchas de ellas solitarias, pero la que conocemos mejor es la abeja social de la miel, *Apis mellifera*: el único insecto plenamente domesticado por nuestra especie. Hay muchas clases de abejas en la colonia. Los machos (para variar) se llaman *zánganos* y solamente sirven para copular una vez en su vida con la reina. Ciertas "obreras de interior" construyen celdas hexagonales donde las nodrizas alimentan a las larvas. La mayoría de las "obreras de exterior" son recolectoras (o pecoreadoras), vírgenes proletarias que convierten las excrecencias genitales de las plantas (eso es el néctar de las flores) en un vómito dorado y muy sabroso que llamamos *miel*. A cambio de sus insumos vegetales (néctar, polen, resinas), las abejas fungen como me-

diadoras sexuales de las plantas angiospermas. Por último, algunas obreras experimentadas arriesgan su vida explorando terrenos ignotos; cuando encuentran nuevas fuentes de alimento, vuelven a la colmena y realizan una danza pregonera, un baile en círculos y ochos que dice, que habla, que anuncia dónde está el banquete.

2

Aprendí a imitar el lenguaje coreográfico de *Apis mellifera* en una chinampa de Xochimilco. Debido a mi pasión por las abejas (y a mi deseo de comerme a sus deliciosas larvas) me acerqué a un apicultor en una feria de productos orgánicos y le pedí que me enseñara su oficio. Se llamaba Agustín, tenía bigote blanco y tupido —nietzscheano—, y siempre usa-

ba sombrero de paja y camisa blanca. Era un hombre locuaz, vehemente y generoso. Me invitó a acompañarlo, junto con otros aprendices, a visitar sus colmenas todos los jueves por la mañana.

Desde temprano Agustín empezaba a beber un licor casero de hierbas, endulzado con miel, que él mismo preparaba; le llamaba *chín-guere* y nos lo ofrecía como si se tratase de un tónico milagroso. Mientras disertaba sobre apicultura repetía a cada rato que su método de enseñanza era teórico-práctico. Por un lado estaban los apicultores prácticos, intuitivos, que nomás sabían sacar la miel sin conocer nada sobre sus empleadas voladoras; por otro lado estaban los técnicos, los académicos que sabían muchos datos pero carecían de oficio. La clave estaba en ser teórico-práctico como



Miel de Brasilia, 2016. Fotografía de Andre Borges/Agência Brasília. © BY

él. Ése era su mantra: todo en la vida debía ser teórico-práctico.

Como era de esperarse, sus clases teóricas siempre incluían un componente de la praxis. Para enseñarnos la anatomía de la abeja nos hizo dibujar una obrera con minuciosidad, así como su parásito más temible: el espantoso ácaro *Varroa destructor*. Cuando llegó el día de estudiar la famosa danza comunicativa de las abejas, nuestro senséi teórico-práctico nos puso a bailar sobre el pasto de la chinampa. Debíamos turnarnos para hacer la danza, y los demás tenían que descifrar en qué dirección y a qué distancia se encontraba la fuente

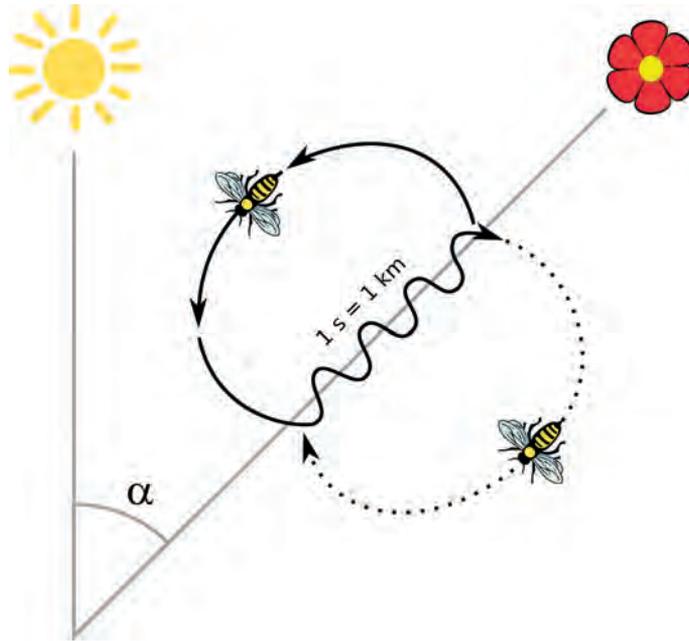
de alimento simbolizada por nuestra burda imitación de las abejas. Entre más chingueres bebíamos más teórico-prácticos nos poníamos. Trotábamos en círculos o en ochos y meneábamos las caderas (equivalentes homínidos del abdomen entomológico) avanzando en la dirección del alimento: cuanto más rápido hacíamos el recorrido meneando las caderas, más cerca se encontraba el alimento. También debíamos agitar las alas (brazos) mientras danzábamos para dispersar el aroma de la fuente de comida anunciada. Era un espectáculo tan didáctico como ridículo (del cual afortunadamente no existe registro en video). Así fue como un grupo variopinto de jóvenes soñadores (una ingeniera alemana, un junior peruano, una diseñadora chilanga y un escritor mexiquense) aprendimos a hablar el lenguaje de las abejas.

3

La danza ávida transmite cuatro tipos de información: 1) el llamado a recolectar insumos recién detectados por la abeja mensajera; 2) el tipo de insumo hallado; 3) la calidad y la cantidad del recurso; 4) su ubicación. El hecho mismo de realizar la danza basta para anunciar el descubrimiento (1); al moverse y batir las alas se comunica qué clase de recurso fue hallado a través de la dispersión de su perfume (2); si la intensidad del meneo de abdomen es mayor, mejor y más abundante es el botín (3); la dirección del meneo en la pared vertical de la colmena reproduce, con respecto al eje vertical de gravedad, el ángulo formado por la posición del Sol y la del alimento, cuya distancia de la colmena es representada por la duración del meneo (entre más tiempo dura el meneo, más lejos se encuentra la comida) (4).



Ilustración para el libro de Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas*, Blue Ribbon Books, Nueva York, 1901. ©



Ángulo alfa del Sol con la flor, velocidad de vuelo de la abeja. Ilustración de Emmanuel Boutet. © BY-SA

Ésta, de manera muy sucinta, es la gramática de la danza. Cuando se da un movimiento muy veloz en redondo, la abeja anuncia que la fuente de recursos se encuentra a menos de cincuenta metros del panal. Cuando la danza forma una hoz imaginaria, sin meneo, la fuente se halla entre 50 y 150 metros de distancia, y cuando los recursos se encuentran más lejos aparece la famosa danza con meneo para indicar qué tan lejos y hacia dónde están aquéllos.

Para ser honesto, aprender la danza de las abejas no contribuyó en absoluto a mejorar mi desempeño como apicultor urbano; que uno sepa menear las caderas como abeja no mejora la calidad de la miel que obtiene. Sin embargo, me gusta pensar que aquel ejercicio gratuito al menos ayudó a mejorar mi desempeño como bailarín ocasional de reguetón. Aparte de eso, familiarizarme con el lenguaje de las abejas aumentó mi fascinación por ellas: no sólo son albañiles talentosas, campesinas incansables y guerreras kamikaze (pues mueren después de picarnos), también son ora-

doras elocuentes, y en la crisis ecológica que apenas comienza vale mucho la pena detenernos a escucharlas con atención.

4

Plinio el Viejo cuenta en su *Historia natural* (XI, 19) que Aristómaco de Soles, naturalista del siglo III a. n. e., dedicó cincuenta y ocho años de su vida al estudio de las abejas, y que Filisco de Tasos se retiró al campo para cuidar colmenas silvestres. Estos testimonios antiguos (y seguramente exagerados) dan cuenta de que hay algo profundamente satisfactorio en la convivencia con estos insectos.

La danza de las abejas fue descubierta por un Aristómaco moderno de nacionalidad austriaca: Karl von Frisch (1886-1982). Nadie ha contribuido tanto como él a nuestro conocimiento de la percepción, conducta y comunicación entre abejas (por ello fue laureado con el premio Nobel de Fisiología en 1973). En 1965 publicó el libro *Tanzsprache und Orientierung der Bienen*, cuyo título cito en alemán no por petulancia sino porque esa lengua per-

La desaparición mundial de los insectos es un aspecto poco mediático de la crisis ecológica en la que nos encontramos, pero es uno de los más graves. Sin ellos se derrumbará la mayoría de los ecosistemas terrestres.

mite nombrar con una sola palabra un fenómeno biológico tan enigmático y maravilloso que se merece un título resonante como *Tanzsprache*, que literalmente significa lenguaje o habla (*Sprache*) de la danza (*Tanz*). En aquella publicación Frisch presentó los numerosos experimentos con abejas marcadas, colmenas transparentes y fuentes de alimento controladas que le permitieron descifrar el lenguaje de *Apis mellifera*.

Las abejas europeas de la miel no son las únicas que se comunican por medio de movimientos dancísticos. Otras especies de su género tienen distintas formas de baile, y su árbol filogenético (la antigüedad evolutiva de cada una) nos permite especular sobre la forma en que evolucionó este sistema de comunicación. Las especies enanas *Apis andreniformis* y *Apis florea* construyen sus colmenas alrededor de ramas de árboles y bailan encima de ellos, horizontalmente, su meneo apunta literalmente en la dirección deseada. Al observar el baile de estas abejas podemos suponer que su lenguaje surgió como una exageración llamativa del acto de emprender el vuelo rumbo a la fuente de alimento. De algún modo, ciertas abejas aprendieron a detectar e imitar la conducta "emocionada" de las abejas que estaban a punto de salir volando seguras de la dirección en la que encontrarían alimento, y este rasgo fomentó la supervivencia de las colonias de abejas que se comunicaban de esa forma. La exageración del

despegue se fue convirtiendo en una danza codificada cuya complejidad aumentó cuando especies más nuevas evolutivamente comenzaron a bailar en la superficie vertical de sus colmenas (por fuera del panal, como la abeja gigante *Apis dorsata*, o por dentro, como *Apis mellifera*). El baile vertical interior de especies como *Apis nuluensis*, *Apis cerana* o *Apis nigrocincta* requiere orientar la dirección del baile con respecto al centro de gravedad de la Tierra y traducir ese ángulo al que se forma entre el Sol y la fuente de alimento. Aún no se comprende cómo las abejas procesan neuronalmente esta información, pero existen hipótesis plausibles sobre los mecanismos cerebrales responsables de la danza.¹

5

¿Cómo es posible que unos animales tan pequeños, con cerebros milimétricos y periodos de vida de un par de meses, sean capaces de comunicarse a través de un ritual tan sofisticado como la *Tanzsprache*? Para quienes no estén familiarizados con la teoría de la selección natural y con el lenguaje básico de la vida (el código genético), resultará muy difícil asimilar que la danza de las abejas haya surgido evolutivamente y que esté completamente predeterminada en el ADN de las abejas.

Para unos, la *Tanzsprache* es un argumento a favor de la necesidad de un diseñador inteligente de la vida ("¡Sólo Dios!", gritaba mi tía protestante); para otros, esta danza es un motivo de asombro ante las maravillas que la ciega selección natural es capaz de realizar. En 1916, el entomólogo mexicano Moisés He-

¹ Sugiero leer Andrew B. Barron y Jenny Aino Plath, "The Evolution of Honey Bee Dance Communication: A Mechanistic Perspective", *Journal of Experimental Biology*, 2017, núm. 220, pp. 4339-4346.

rrera (curiosamente hay un pastor evangélico homónimo, muy popular en YouTube) concluyó su artículo sobre "La inteligencia y el instinto de los insectos" para el recién inaugurado *Boletín de la Dirección de Estudios Biológicos*, con la siguiente reflexión:

[E]l observador concienzudo puede ver allí [en la organización de las colonias de abejas] una actividad sin ejemplo, una asombrosa suma de raras virtudes, de costumbres inteligentes, de experiencia, de ciencias, de industrias y de previsiones que bastarán por sí solas para convencerle de que no es el hombre el único ser en la Tierra que tiene el privilegio de pensar, y entonces se avergonzará de su ciego y ridículo orgullo que le ha hecho creerse una criatura especial, formada por un Dios antropomorfo, y comprenderá que ya es tiempo de que relegue al olvido sus erróneas creencias, y entre con paso firme por la espléndida senda del progreso y de la civilización.

No obstante el optimismo científico de Herrera, la "espléndida senda del progreso y de la civilización" nos ha traído al umbral de la sexta extinción masiva de especies en la historia del planeta. La desaparición mundial de los insectos es un aspecto poco mediático de la crisis ecológica en la que nos encontramos, pero es uno de los más graves. Sin ellos se derrumbará la mayoría de los ecosistemas terrestres. En el ámbito de la apicultura, la desaparición masiva de abejas se conoce como *Síndrome del colapso de las colonias*, y ha puesto en riesgo la industria melífera y la polinización de cerca de la tercera parte de los cultivos que alimentan a la humanidad. El uso excesivo de pesticidas y de cultivos transgénicos, junto con la urbanización y los fenó-



Postal con litografía de abeja europea, 1957. ©

menos climáticos extremos, han contribuido a crear este escenario catastrófico.²

Para evitar los peores futuros posibles hace falta cambiar nuestras prácticas agrícolas, lo cual involucra modificar nuestros hábitos alimenticios por completo. Por lo pronto, recomiendo con modestia que sembremos flores para las abejas y que dejemos de comprar miel adulterada en el supermercado (miel diluida con jarabe de maíz y colorantes). Salgamos a las ferias de productos orgánicos a buscar apicultores locales como mi maestro Agustín, quien me enseñó que la vida es una danza teórico-práctica y que para entender de veras cómo viven los otros hace falta ponernos a bailar como ellos. **U**

² M. A. Klein et al., "Importance of Pollinators in Changing Landscapes for World Crops", *Proceedings of the Royal Society B*, 2007, núm. 274, pp. 303-313.



PRIMERAS PALABRAS

Jazmina Barrera

Silvestre acaba de cumplir un año y aunque ya dice algunas palabras, hoy por hoy, siguen predominando entre nosotros las señas. Está de moda enseñarles a los bebés de más de seis meses lenguaje de señas, para que puedan comunicarse antes de que logren pronunciar ciertas palabras. A los pocos meses, los bebés ya entienden muchas cosas, pero no tienen la capacidad física de decir ciertas palabras, y sí, en cambio, de gesticular. Con Silvestre tuvimos la intención de intentar ese método, pero nunca encontramos el momento. Lo que no sabíamos era que él nos iba a enseñar su propia simbología de gestos y señas. Por ejemplo: cuando quiere que cantemos, mueve los brazos arriba y abajo. Cuando nos jala las manos hacia el suelo, es porque quiere que lo carguemos, y cuando se lleva la mano a la frente (un gesto derivado de sus ocasionales tropezones) es porque algo anda mal.

Comenzó a hablar hace un par de meses. Su vocabulario crece a paso acelerado y sé que va a llegar un día en que se desborde. Algún día, nuestro lenguaje de señas y gestos, con el que tan bien nos entendemos, será superado por el imperio equívoco de las palabras.

Rivka Galchen dice en su libro *Pequeñas labores* que cuando su hija comenzó a hablar empezaron los malentendidos. Hasta ese momento creía que se comunicaba con su hija mejor que nadie, pero con el lenguaje hablado descubrió que quizá no tanto después de todo, o que dejó de entenderla cabalmente. Ahí empezaron las confusiones. Con Silvestre tengo una sensación similar y a la vez distinta. Sus palabras



Fotograma de Mamoru Hosoda, *Mirai, mi hermana pequeña*, 2018

son pocas y singulares, y puedo todavía enlistarlas y decir muchas cosas sobre cada una de ellas, sobre sus matices y las connotaciones que sólo conocemos quienes lo vemos a diario. Hasta el día de hoy, éste es su vocabulario completo, junto con algunas onomatopeyas y gestos que funcionan, pienso yo, como palabras.

MAMÁ Y PAPÁ

Dicen que *mamá* y *papá* suenan casi igual en todas las lenguas, porque son las sílabas más fáciles de pronunciar. Silvestre las decía por azar todo el tiempo y después esas borucas se fueron cargando de intención. El sonido y las personas se asociaron de manera paulatina, hasta que un día yo era mamá y Alejandro era papá. No hubo primera vez; estas palabras se fueron construyendo a lo largo de los días y de los meses.

En *La metafísica de los tubos*, Amélie Nothomb cuenta la historia de una niña que empieza a hablar a los dos años. Pasó sus primeros veinticuatro meses sumida en una especie

de vida vegetal de la que despierta gracias al pedazo de chocolate que le da a probar su abuela. Cuando cumple dos años comienza a familiarizarse con las palabras y muy pronto entiende una gran cantidad, aunque por cautela prefiere no utilizarlas. Durante un buen tiempo se debate en la elección de la primera palabra que pronunciará, porque sabe que es crucial, y con plena conciencia elige decir *mamá*. Lo hace, dice la narradora, no por amor ni por apego, sino por conveniencia y cortesía.

CABALLO (ONOMATOPEYA)

Después de *mamá* y *papá* vino el caballo: un chasquido de la lengua con el paladar que se repite dos o más veces. Silvestre nunca había visto un caballo, nunca lo había escuchado galopar, sólo conocía los dibujos de sus cuentos infantiles. Daban ganas de creerle a Platón, de pensar que esas imágenes le recordaban a un caballo que conocía de otro mundo, del que eran imitaciones. Cuando vio a uno de verdad, una yegua pinta, en Santiago de Chi-



William Blake, "The Fly", en *Canciones de inocencia y experiencia*, Londres, 1826. ©

le, no mostró miedo ni sorpresa. Parecía reconocerlo con toda naturalidad y permitió que la dueña lo subiera y lo pasara, mientras él chasqueaba con la lengua al ritmo del paso de la yegua.

Para dormirlo, le canto a Silvestre una canción que me cantaba mi madre. El intérprete original es Paco Ibáñez y la letra es de un poema de Antonio Machado. Cuenta la historia de un niño que soñaba con un caballo, y siempre que se despertaba, pensaba que el animal se le había vuelto a escapar. Cuando el niño creció, llegó a la conclusión de que "todo es soñar, el caballito soñado y el caballo de verdad". Muchas veces, al despertar de una siesta larga, lo primero que hace Silvestre es un chasquido que se repite.

TEN

De los personajes célebres conocemos muchas veces sus últimas palabras y casi nunca las primeras, seguramente porque se desvían muy poco de mamá y papá. Pero la tercera palabra es fundamental. Tiene, sí, mucho de azarosa, pero existe ya una mínima libertad de elección. Hay algo oracular, algo de presagio en la tercera palabra. La de Silvestre fue el imperativo en segunda persona del verbo tener: *ten*. Cerca del momento en que entendió cómo soltar objetos (se dice fácil, pero no es cualquier cosa), aprendió a dárselos en la mano a otra persona, y que la palabra para esa transacción era "ten". Entre nosotros se volvió muy pronto un juego: aceptar un objeto de su parte y casi inmediatamente volver a dárselo, siempre diciendo de nuevo "ten". Empezó a usar "ten" como sinónimo también de "dame", con resultados ambiguos. Al convivir con otros niños, Silvestre se dio cuenta de que *ten* era un verbo unidireccional, que las cosas que entregaba casi nunca se le devolvían.

Por la forma en que alarga la consonante *n*, *ten* tiene un timbre metálico, suena como una campana de cobre.

Walter Benjamin hizo una lista enorme de las primeras palabras de su hijo Stefan. En un diario que llevó por varios años anotó también expresiones divertidas o peculiares que usaba el niño. Por ejemplo, un día que vio la luz del sol en el piso y dijo que el sol "había pintado el suelo".

"La primera palabra significativa que dijo fue *silen-cio*. Alzó el dedo, como hacía Dora, cuando le decía 'silencio' a él." Como no sé alemán, leo las expresiones espontáneas de Stefan traducidas al inglés. Quién sabe cómo serán en el idioma original, pero al menos sé

que alguna variación de silencio (“qui-a”) fue la primera palabra significativa de Stefan (no está claro a qué se refiere Benjamin con “significativa”, pero yo creo que debe ser la tercera palabra). Me parece hermoso comenzar el larguísimo discurso de una vida pidiendo silencio. Es como si Stefan le solicitara su atención al mundo antes de empezar a hablar. Es una historia digna de Beckett. La tercera palabra de Beckett debió haber sido también ésa.

Mi tercera palabra fue *agua*. No sé qué significa eso, probablemente sólo sed.

GATO (GESTO)

Gato no es una palabra y tampoco una onomatopeya, es el gesto que se hace con la mano para atraer a un gato: un baile de los dedos con la palma de la mano abierta. Le enseñamos a Silvestre que con ese gesto podía llamar a Chimino, el gato que vive en casa de su tía. Chimino no ha respondido ni una sola vez a ese llamado. Parte de la rutina diaria de Silvestre consiste en perseguir a ese gato, llamarlo con la mano y ver cómo se escapa y se aleja, una y otra vez. Es su primera experiencia con el deseo no correspondido.

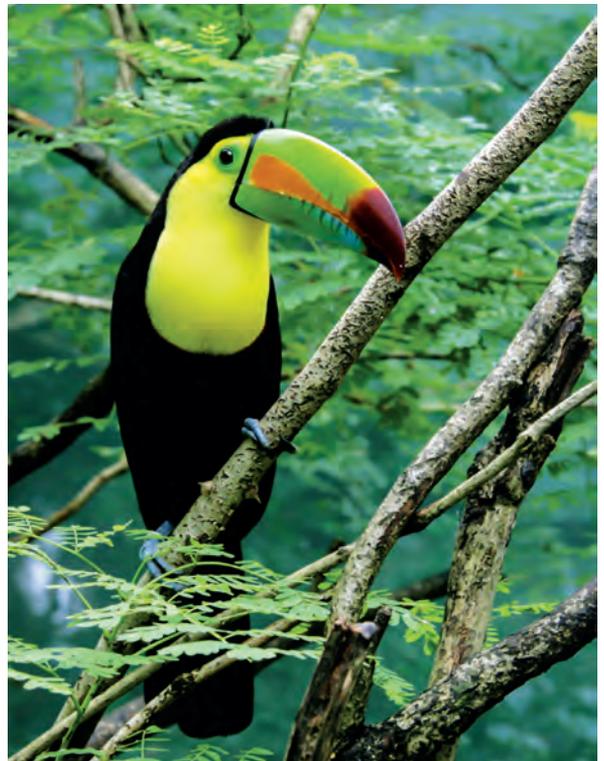
ELEFANTE (ONOMATOPEYA)

Antes de las sílabas espontáneas, Silvestre se convirtió en un experto en trompetillas. Las hacía a toda velocidad o lentas, en un espectro muy amplio de registros y tonos. Por eso no le costó ningún trabajo imitar el sonido de los elefantes con una trompetilla aguda. El elefante no debe confundirse con la paloma, que Silvestre interpreta con un sonido similar pero proferido en un tono ligeramente más grave.

Gato no es una palabra y tampoco una onomatopeya, es el gesto que se hace con la mano para atraer a un gato: un baile de los dedos con la palma de la mano abierta.

TUCÁN

Éste es hasta el momento el único animal que se representa con el sustantivo que le corresponde: *tucán*. Aunque casi siempre es sólo la segunda sílaba: *can*. Cuervos, flamings y pingüinos han sido llamados también por ese nombre, así que, en su cosmovisión, *tucán* vendría a ser una clasificación taxonómica más amplia. Me parece un misterio venturoso por qué de todos los animales del reino eligió al tucán, que aparece apenas como personaje se-



Tucán en Roatán, Honduras, 2007. Fotografía de Sheila Sund. © BY



Claudine Bouzonnet-Stella en *Juegos y placeres de la infancia*, París, 1657. ©

cundario en un par de sus libros ilustrados. De cualquier forma, celebro la adquisición lingüística de una de las aves tropicales más hermosas y coloridas.

GALLO (ONOMATOPEYA)

El gallo hace *cocó*, apócope de *cocorocó*, porque todavía no sabe pronunciar la *í* en el más extensamente convenido *quiquiriquí*.

PERRO (ONOMATOPEYA)

El perro es una especie de tos. La onomatopeya que le sugerimos (el clásico *guau guau*) no le pareció adecuada. Y tiene razón, el ladrido de los perros es mucho más parecido a una tos humana que al dichoso *guau guau*, que bien visto es una mala ocurrencia. Aunque Alejandro dice que lo que Silvestre imita es a un perro muy prudente que quiere intervenir en una conversación ajena.

TIGRE (ONOMATOPEYA)

El tigre es un rugido. Para Silvestre, el león también es un rugido. Aunque nosotros lo percibimos idéntico al tigre, quizá para Silvestre no lo sea. Cuando estábamos en Santiago y su padre en São Paulo, sintió la voz de Alejandro en el teléfono y me lo quitó. Alejandro le preguntó cómo hace el tigre y Silvestre articuló el rugido. Fue, oficialmente, la primera conversación telefónica de su vida.

ABUELA

No eran fáciles las tres sílabas de este sustantivo, pero era tan importante la presencia de su abuela materna en la vida de Silvestre que necesitaba invocarla. *Alela*, fue la solución que encontró, y lo dice casi siempre en volumen alto, quizá para que lo escuche hasta donde vive, en la casa de al lado.

NO

No siempre es un número mayor a uno. Se repite en cadenas a veces cortas y a veces larguísimas: *nonononono*. Para que no quepa duda del mensaje.

SILVESTRE

La pronunciación de su nombre se le complicaba, pero encontró una sílaba que, duplicada, forma una idea general del conjunto: *Tete*. Utiliza *Tete* para hablar de sí mismo, en particular cuando ve una fotografía suya o se mira en el espejo. Siempre lo dice en un tono agudo, más agudo todavía en la primera sílaba. En general, cuando se dirige a otros niños, o se refiere a ellos, usa ese timbre agudo, como son las voces de los niños. Aunque en el caso de su nombre pienso que el tono replica más bien el entusiasmo con el que lo llamamos. Es como si a él mismo le diera emoción decirse. Aunque ortográficamente sea incorrecto, por puro énfasis

dan ganas de acentuar *Tete* en la primera e: *Téte*.

ARABESCO

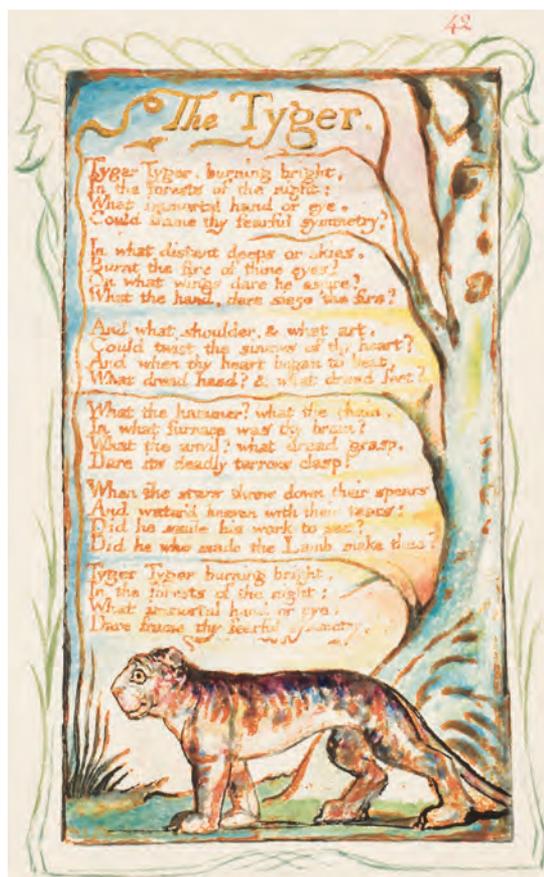
Cuando era muy pequeño y lloraba, lo único que lograba distraer a Silvestre eran las delirantes imitaciones que su padre hacía de alguien hablando una especie de idioma oriental. Dejaba de llorar y lo miraba. Según Alejandro esa mirada significaba "estoy triste, quiero llorar, pero me tocó un padre imbécil y eso es infinitamente más grave". No estaba claro que a Silvestre le gustara la imitación, pero sí que lo desconcertaba. Y si la imitación terminaba, reanudaba el llanto a voz en cuello. Ahora hay veces en que se lanza en un soliloquio armado a punta de balbuceos y de verdad parece que hablara una lengua distinta. Esos soliloquios (que eso son, porque no parece esperar respuesta) suenan verdaderamente parecidos a la lengua inventada que improvisaba su padre.

CODA

Tengo un recuerdo de los cuatro o cinco años. En el coche va adelante mi madre, manejando, y yo estoy sentada en el asiento trasero. Desde allá alzo la voz para preguntarle el significado de la palabra *panteón*. Es donde entierran a los muertos, me responde. Yo me imaginaba una panadería. La bodega de una panadería, quizá. Me quedo pensando en la posible relación entre los panes y los muertos, y el pan de muertos, y luego pienso que hay muchas palabras que todavía no conozco, pero que algún día las voy a conocer todas. Ser adulto, pensaba, significa conocer todas las palabras. Eso creí durante mucho tiempo. No sé en qué momento me di cuenta de que era

imposible, pero tampoco me imaginé lo que me pasa ahora, que conozco todas las palabras de alguien más.

Decir que hablas el mismo idioma que otra persona es siempre medio exagerado. Habrá siempre palabras que no compartas y definiciones o asociaciones que difieran. Pero con Silvestre ahora siento que sí, que hablamos el mismo idioma. Así debe sentirse eso que dice Blake: "Ver al Mundo en un Grano de Arena/ y al Cielo en una Flor Silvestre/ Contener el Infinito en la palma de tu mano/ Y la Eternidad en una hora". **U**



William Blake, "The Tyger", en *Canciones de inocencia y experiencia*, Londres, 1826. ©

THE NAMING OF CATS

T.S. Eliot

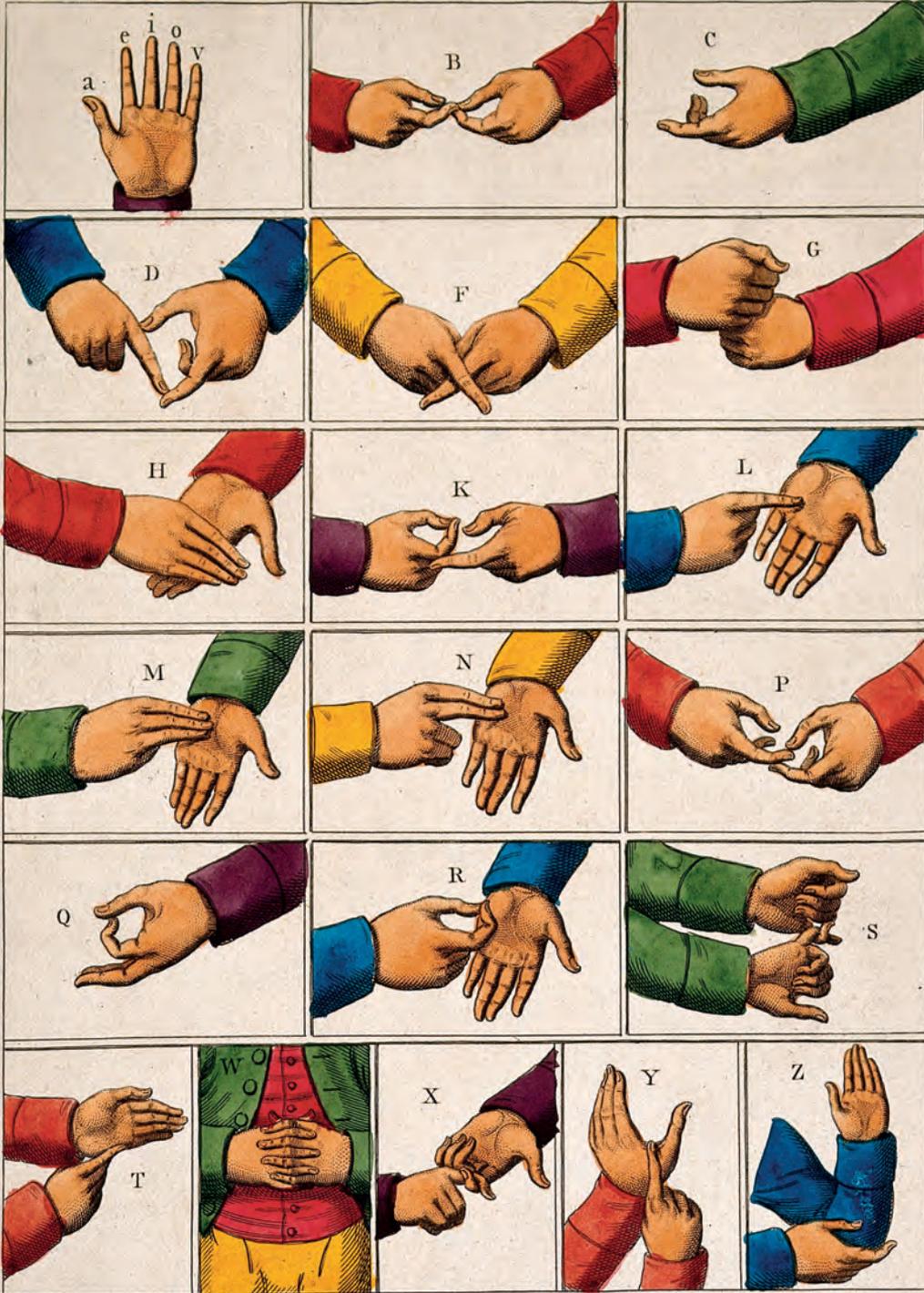
Traducción de Elisa Díaz Castelo

The Naming of Cats is a difficult matter,
It isn't just one of your holiday games;
You may think at first I'm as mad as a hatter
When I tell you, a cat must have THREE DIFFERENT NAMES.
First of all, there's the name that the family use daily,
Such as Peter, Augustus, Alonzo or James,
Such as Victor or Jonathan, George or Bill Bailey—
All of them sensible everyday names.
There are fancier names if you think they sound sweeter,
Some for the gentlemen, some for the dames:
Such as Plato, Admetus, Electra, Demeter—
But all of them sensible everyday names.
But I tell you, a cat needs a name that's particular,
A name that's peculiar, and more dignified,
Else how can he keep up his tail perpendicular,
Or spread out his whiskers, or cherish his pride?
Of names of this kind, I can give you a quorum,
Such as Munkustrap, Quaxo, or Coricopat,
Such as Bombalurina, or else Jellylorum—
Names that never belong to more than one cat.
But above and beyond there's still one name left over,
And that is the name that you never will guess;
The name that no human research can discover—
But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess.
When you notice a cat in profound meditation,
The reason, I tell you, is always the same:
His mind is engaged in a rapt contemplation
Of the thought, of the thought, of the thought of his name:
His ineffable effable
Effanineffable
Deep and inscrutable singular Name.

PONERLE UN NOMBRE A UN GATO

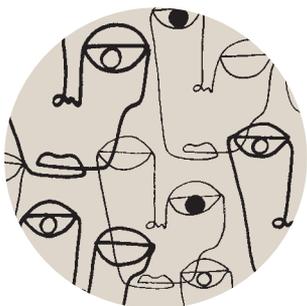
Ponerle un Nombre a un Gato es complicado,
no es un simple juego para pasar el rato;
tal vez podrás pensar que yo estoy bien pirado
por decir que TRES NOMBRES debe tener un gato.
Primero está el nombre que usa la familia,
tal como Pedro, Silvia, Alonso o Don Mario,
o bien Víctor o Juan, Jorge o Emilia;
todos nombres razonables de uso diario.
Nombres que suenan como una canción,
de sonido elegante, ya sea varón o damita:
tales como Admeto, Electra, Deméter, Platón;
nombres sensatos que el uso diario desquita.
Pero insisto, un gato precisa un nombre particular,
uno peculiar, decoroso o bien ¿cómo podría
mantener la cola perpendicular,
desplegar los bigotes, valorar su gallardía?
Nombres de este tipo puedo mentar un quórum,
tales como Munkustrap, Quxo o Harolo,
tales como Bombalurina o bien Jellylorum;
nombres que pertenecen a uno solo.
Pero sobre y ante todo hay un nombre específico,
uno que a ti no se te ocurrirá
ni con ayuda del método científico;
pero que EL GATO MISMO SABE y nunca revelará.
Cuando notes a un gato en meditación profunda,
la razón, afirmo, es siempre su costumbre
de estar absorto en contemplación fecunda
del tema, del tema, del tema de su nombre:
su inefable efable
effainefable
profundo, singular, e inescrutable Nombre.

The DUMB LANGUAGE or the Art of talking with the FINGERS.



Printed for BOWLES & CARVER, N° 69, S^t Pauls Church Yard, LONDON.

Ilustración "El lenguaje mudo o el arte de hablar con los dedos", Bowles & Carver, Londres, 1644.
Fuente: Wellcome Collection. © BY



SIN PALABRAS

Maia F. Miret

Mi sensibilidad al lenguaje corporal de otros se ha incrementado al punto de que puedo hacer estas observaciones sin ayuda de imágenes o sonidos: puedo oler las feromonas que exuda su piel. Hasta cierto punto, mis músculos incluso pueden detectar la tensión en los suyos, tal vez gracias a sus campos eléctricos. Estos canales no pueden transmitir información precisa, pero las impresiones que recibo ofrecen bases de sobra para extrapolarla; le añaden textura a la red.

“Comprende” de Ted Chiang, uno de los cuentos de su antología *Historias de tu vida*, es una exploración radical de la inteligencia y de sus alcances, un tema que en el fondo guía toda su estupenda obra y un atributo que es requisito tanto para producirla como para leerla (tal vez usted, lector, opina que la ciencia ficción es un género fácil o frívolo). Aunque el protagonista lleva la capacidad de leer el lenguaje corporal a niveles insólitos, no está solo en ese afán. Buena parte del estudio y la discusión sobre el tema, desde las microexpresiones faciales que forman parte central de la serie televisiva *Lie to Me* hasta la proxémica o la háptica, que se ocupan respectivamente del espacio personal y del tacto, se filtra a la cultura popular en forma de libros de autoayuda, páginas de internet y cursos de superación personal que tienen como consigna enseñar a leer y a controlar los diversos componentes de la comunicación no verbal para tener éxito en el amor, los negocios, la política y el póquer.

¿Quiere detectar en una reunión de negocios quién busca ocultar un talante agresivo o una propensión a la ansiedad? ¿Le gustaría proyectar una personalidad dominante o segura durante la presentación de un proyecto? ¿Qué tal desenmascarar, mediante la hábil lectura de la dirección de los globos oculares, el ángulo de los hombros o el diámetro de las alas de la nariz, a un mentiroso a punto de hacer su movimiento? Es la promesa de conferencistas TED como Amy Cuddy, famosa por

da. Ajustarse la corbata puede ser lo mismo un gesto de nerviosismo que señal de una corbata chueca. El escepticismo puede expresarse tocándose las orejas y arrugando la nariz o poniendo los ojos en blanco...

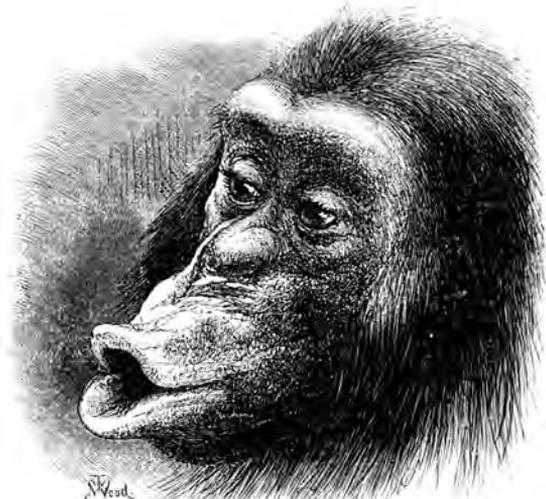
Más allá de los méritos de esta mezcla casi cómica entre psicología cognitiva y teoría del ligue, no debe extrañarnos que estos esfuerzos de divulgación atraigan a lectores que buscan hacer un poco más sencillas sus complejas vidas sociales, en las que tanto parece estar

La llamada hipótesis gestual sugiere que los ancestros de los humanos podrían haber hablado primero en lengua de señas, y más adelante las regiones cerebrales dedicadas a las señas se habrían adaptado para la emisión de sonidos.

animar a adoptar *power poses* o “posturas de poder” con el objetivo de elevar exógenamente los niveles de testosterona y cortisol en preparación para un reto (y esto con base en investigaciones que, por cierto, ahora se han puesto en entredicho). Es el argumento de ventas de un célebre autor cuyas credenciales incluyen —presumiblemente para tranquilidad de los compradores de sus libros— haber trabajado durante 25 años como agente especial del FBI en contrainteligencia y evaluación conductual, sea esto lo que sea. Y es el anzuelo de sitios como www.bodylanguageproject.com, que ofrece instrucciones para volverse irresistible para las mujeres en ocho sencillos pasos y con ayuda de un diccionario de más de mil términos (¡con fotografías!), una guía infalible para el observador cuidadoso. Este útil diccionario explica que meter las manos a los bolsillos indica falta de autoestima, la intención de ocultar un secreto o bien la búsqueda de una posición más cómo-

fuera de su control o de su conocimiento. El vocabulario conformado por los gestos, las posturas y los movimientos, íntimamente imbricado con los afluentes de las emociones, ofrece, para quien sabe mirar, un atisbo a las cajas negras que son las mentes de los demás y, con frecuencia, la propia.

No hay que alejarse mucho de esta especie de militarización de la ciencia del lenguaje corporal antes de que empiecen a asaltarnos preguntas más interesantes que las que animan a la industria de la motivación. ¿Qué provoca este vínculo instantáneo e inconsciente entre las emociones y los sentimientos y los innumerables nervios y músculos que producen desde el más sutil entrecerrar de ojos hasta el más ostensible gesto de rechazo o de afecto? ¿Cómo está codificado el lenguaje corporal en el sistema nervioso por vía de los genes? ¿Por qué se conservó en el transcurso de la evolución de los homínidos en forma paralela al verbal? ¿Cómo es que se materializa con



Ilustraciones en Charles Darwin, *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, John Murray, Londres, 1872. Fuente: Wellcome Collection. © BY

tanta regularidad entre miembros de distintas culturas, por más que haya diferencias claras? (No vaya a saludar con la mano en Marruecos ni a mostrar el pulgar como señal de acuerdo en ciertas culturas árabes) ¿Y cómo es que se comparte entre especies, como han constatado muchos observadores? En uno de sus libros para público general el biólogo evolutivo Richard Dawkins, etólogo de formación, narra una escena en el comedor de Oxford en la que, tras tomar una clase en la que aprendieron los gestos de dominancia de los grandes simios, él y sus compañeros ven entrar al equipo de rugby de la universidad caminando exactamente como gorilas lomo plateado que se pavonean frente a sus rivales o sus hembras.

Un par de cientos de años antes, y a unos 150 kilómetros de distancia, este despliegue le habría provocado la misma fascinación, y posiblemente la misma gracia, a uno de los primeros científicos que estudiaron seriamente el lenguaje corporal de los humanos y los animales. Este científico era Charles Darwin, que incluso escribió un tratado sobre la materia: *La expresión de las emociones en el hombre y los ani-*

males. Parece un tema curioso para el autor de *El origen de las especies* y *El origen del hombre* pero en realidad formaba parte del mismo programa ideológico. En *La expresión...*, el último libro en el que se ocuparía de los animales antes de dedicar el resto de su vida a escribir sobre plantas, Darwin usa el caso de la manifestación de las emociones para argumentar a favor de la naturaleza instintiva de ciertos comportamientos complejos, el origen común de humanos, simios y otros animales y la posibilidad de darle explicaciones biológicas a fenómenos que sólo unos pocos años antes se entendían como exclusivamente culturales o inmanentes. Con ello, y aún sin tener una noción funcional sobre la unidad de la herencia, sentó las bases de la genética conductual moderna.

Darwin era un obsesivo de amplio espectro. Para escribir *La expresión* observó y se documentó vastamente sobre los gestos de los primates. Se carteó con correspondientes de todo el mundo, a los que sometió a interrogatorios epistolares sobre los detalles de las posturas y las expresiones faciales de personas de muchas latitudes durante distintos estados emocionales. Se informó sobre el lenguaje



James Ensor, *Autorretrato*, 1899. ©

El lenguaje corporal es mucho más que las expresiones faciales, e incluso mucho más que las posturas y los gestos que cita nuestro diccionario en línea para seductores.

corporal de personas ciegas de nacimiento (que, por si se lo preguntaba, se corresponden en buena medida con el de sus pares videntes, como ha demostrado, entre otros, un estudio sobre los gestos de triunfo de luchadores de yudo ciegos durante las Paraolimpiadas de 2004). Examinó cuidadosamente las fotografías de los pacientes del francés Guillaume Duchenne, el padre de la neurología, que forzaba a sus pacientes con parálisis faciales a hacer rictus exagerados mediante la interesante técnica de la faradización, y las incluyó en su libro, una de las primeras obras así ilustradas. Incluso se sometió a sí mismo y a sus hijos a experimentos sencillos como éste:

Cuando volví a casa hice que tres de mis hijos, sin tener ninguna pista de mi propósito, miraran tan larga y atentamente como fuera posible a la cima de un árbol alto que se recortaba contra un cielo extremadamente brillante.

Esta prueba está inspirada por una de las fotografías de Duchenne, en la que un joven que ve también una luz brillante contrae, involuntariamente, los mismos músculos que entran en acción durante los gestos de aflicción: la nariz y la frente se arrugan, las cejas se juntan, los ojos se entrecierran. La pregunta tácita —más allá de la mención del músculo piramidal, el orbicular o el corrugador—, es qué vincula un gesto con un claro propósito práctico (el de protegerse los ojos de la luz) con uno sin ninguna aplicación orgánica inmediata.

Porque a diferencia de sus coetáneos, como Duchenne mismo o como Charles Bell —que en su tratado *La anatomía y la filosofía de la expresión* hace un recuento extraordinariamente minucioso de la fisiología y la anatomía que

producen las expresiones de humanos y otros animales, cita a Petrarca y conjetura que la respiración y el corazón son los encargados de hacer manifiestas las emociones—, Darwin quería *entender* su origen evolutivo: qué circunstancias, repetidas y sumadas a lo largo de milenios, y transmitidas de una generación a otra por medios sin explicación en ese tiempo, dan forma a un gesto de comunicación.

Era algo muy difícil de responder con el conocimiento y los prejuicios de su época, y lo sigue siendo con los de la nuestra. Muchas de sus preguntas e intuiciones mantienen su validez hoy, aunque con frecuencia Darwin se deslizara hacia un lamarckismo un poco inquietante para los que estamos acostumbrados a pensar en él como en el campeón del antilamarckismo; tal vez porque sin un mecanismo conocido para guardar, codificar y transmitir la información de un ser a otro resultaba un salto de la imaginación demasiado grande. También incurre en afirmaciones que hoy nos parecen de un franco racismo:

Tampoco es un hecho anómalo que los niños de los salvajes exhiban una tendencia más fuerte a protruir los labios, al estar enfurruñados, que los hijos de los europeos civilizados, pues la esencia del salvajismo parece consistir en la retención de la condición primordial, y en ocasiones esto se conserva incluso en las peculiaridades corporales.

Para entenderlo en su contexto hay que recordar lo siguiente: era un inglés acomodado y

sedentario que dependía en buena medida de los reportes de informantes foráneos que veían el mundo por los cristales de sus propios prejuicios y que no necesariamente eran observadores tan metódicos como Darwin mismo. También debemos tener presente lo progresis-

producto de una interacción compleja entre naturaleza y crianza que nadie entiende aún del todo. El lenguaje corporal se convirtió en un fructífero campo de estudio de la psicología cognitiva, la fisiología, la neurología y la comunicación.

¿Pero qué pasa con las formas más abstractas, como el baile de las abejas o los elaborados cortejos de ciertos peces y aves? ¿Y es posible que eventualmente dieran lugar al lenguaje verbal exclusivo de nuestra especie?

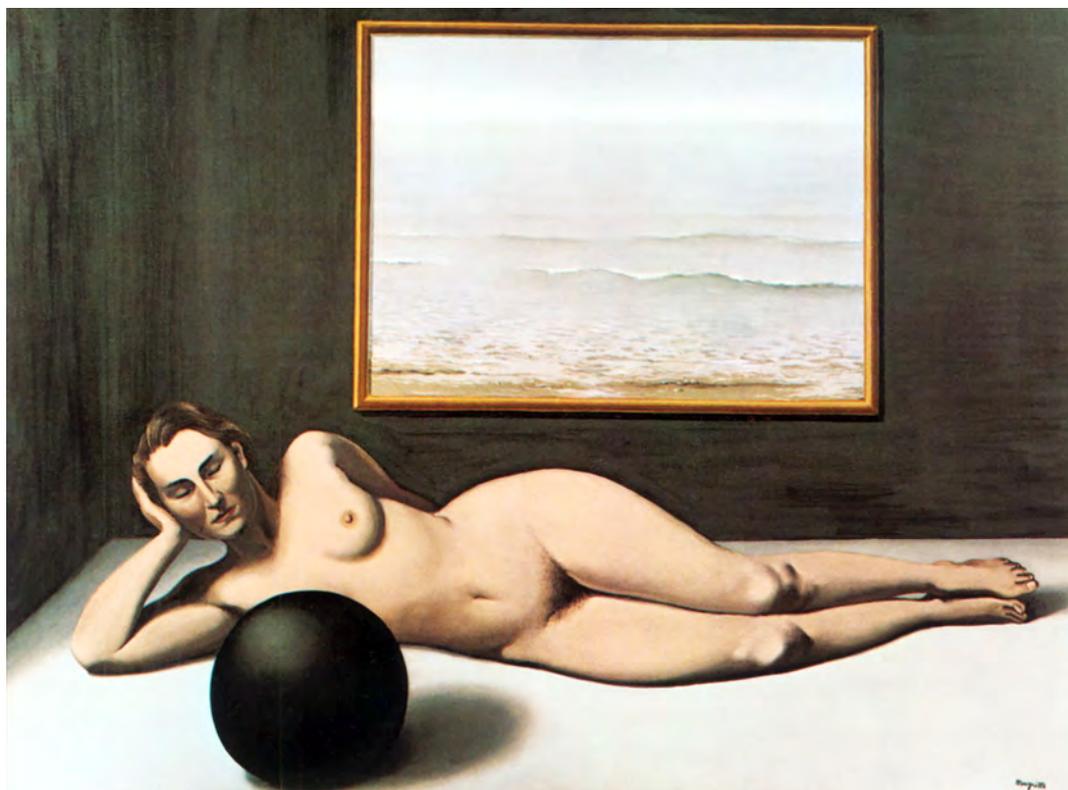
ta que fue en su tiempo una afirmación como ésta, en línea con el gradualismo de su teoría evolutiva y en defensa del parentesco de simios y humanos. "Aquel que admita en términos generales que la estructura y los hábitos de todos los animales han evolucionado gradualmente verá el tema de la expresión bajo una luz nueva e interesante." En efecto.

Pero su enfoque entraría en un *impasse*: el conductismo, que nació a pocas décadas de muerto Darwin y se convirtió en una de las escuelas dominantes en psicología hasta mediados del siglo XX, no era un terreno fértil para la exploración de lo innato. El programa darwinista debió esperar hasta que la psicología cognitiva tomó la estafeta con la consigna de estudiar las formas en las que el cerebro humano reacciona, desde el subconsciente, para afectar el cuerpo con el fin de sobrevivir. A partir de la década de 1960 se retomó la línea de investigación evolutiva, ahora enriquecida por la nueva síntesis con el mendelianismo. Se planteó que buena parte del comportamiento humano es instintivo, de origen genético y producto de la evolución. Se comenzó a pensar en el lenguaje como un instinto humano,

Volviendo a la pregunta sobre los orígenes, en principio podemos especular sobre cómo surgieron en toda clase de animales, desde invertebrados hasta humanos, las formas más primitivas de lenguaje corporal que tienen consecuencias inmediatas sobre la supervivencia de un individuo: la aceleración de la respiración para oxigenar la sangre y preparar la respuesta de ataque o de huida, la dilatación de las pupilas, la distensión de las fosas nasales. ¿Pero qué pasa con las formas más abstractas, como el baile de las abejas o los elaborados cortejos de ciertos peces y aves? ¿Y es posible que eventualmente dieran lugar al lenguaje verbal exclusivo de nuestra especie? (la llamada hipótesis gestual sugiere que los ancestros de los humanos podrían haber hablado primero en lengua de señas, y más adelante las regiones cerebrales dedicadas a las señas se habrían adaptado para la emisión de sonidos, hipótesis que recuperó Jean M. Auel en su saga *El clan del oso cavernario*, en donde una de las cosas que distinguían a la protagonista humana del grupo Neanderthal en el que fue criada era su capacidad para emitir sonidos articulados). Posiblemente nun-

ca sepamos la respuesta. Es fácil caer en una de las tentaciones de la psicología evolutiva: la de sugerir procesos verosímiles pero imposibles de demostrar. Se ha planteado, por ejemplo, que los gestos abstractos de los primates pueden haber evolucionado mediante un proceso llamado *ritualización filogenética*, que consiste en tomar prestados movimientos prácticos para convertirlos en medios de comunicación. Así, ciertos gestos de dominio tendrían su origen en la posición copulatoria, y los golpes en el piso o en el pecho como muestra de agresión habrían sido trasladados desde la violencia física genuina hacia una abstracción de ésta. Suena como una progresión lógica. Es lo que hacemos continuamente

al inventar metáforas; es la base de los alfabetos logosilábicos y en cierta medida constituye el origen de las lenguas de señas (aunque cabe aclarar que éstas son lenguajes verdaderos, gramaticales, recursivos y abstractos como los verbales). Pero por más lógico que suene, como ocurre con muchos otros procesos evolutivos intangibles —las motivaciones reproductivas diferenciales entre mujeres y hombres, por ejemplo—, las hipótesis que buscan explicarlos son básicamente incomprobables y no se trata más que del equivalente científico de *Los cuentos de así fue* de Rudyard Kipling. Tal vez llegue un día en el que podamos hacer una neurogenética que nos permita entender, experimentar y com-



René Magritte, *Bather between Light and Darkness*, 1935

parar las vías neurales del lenguaje corporal, pero no se avizora ni lejanamente en el horizonte. Y es por eso que hoy la mayor parte de la investigación se hace del lado de la recepción y termina en el ánimo del público en su forma procesada y lista para el consumo.

El lenguaje corporal es mucho más que las expresiones faciales, e incluso mucho más que las posturas y los gestos que cita nuestro diccionario en línea para seductores. Como escribe Joe Navarro, ese experto del FBI del que hablábamos al principio, incluye todas las formas de comunicación no verbal: olores, cambios fisiológicos como el rubor, ruidos o gritos, el ritmo de la respiración, el uso del espacio que nos rodea e incluso símbolos y marcas como los tatuajes. "Hay tanto que permanece con nosotros como parte de nuestro ADN y como antiguos circuitos cerebrales que aún nos comunicamos fundamentalmente por vías no verbales", concluye uno de sus artículos de divulgación para una revista de psicología popular.

No es fácil medir el porcentaje de la información que se transmite efectivamente en forma sólo verbal y el de la que se transmite mediante las pistas que dan el tono de voz o el lenguaje corporal, pero hay quien aventura que hasta un 50 por ciento de la comunicación frente a frente ocurre mediante este segundo canal ancestral, profundamente conservado en las zonas más primitivas de nuestro cerebro. Incluso si fuera menos, 20 o 10 por ciento, ya nos obligaría a pensar en qué medida somos de verdad una especie lingüística, qué tanto controlamos conscientemente nuestros mensajes (no mucho al parecer) y dónde quedan el libre albedrío y otros atributos con-



Fuente: emojiopedia.org. © BY

sentidos de los que nos preciamos los seres racionales. ¿Explicaría esto, por ejemplo, la popularización de los emojis en los mensajes de texto? ¿Será que no los usamos para suplir



el tono de voz que transmite sarcasmo, dulzura o risa, sino las expresiones del rostro y en menor medida la postura del cuerpo?

Sea como sea, su importancia en nuestra vida es innegable y exige que nos preguntemos ya no sobre su origen sino sobre su permanencia, aun a riesgo de caer en otra de las trampas de la psicología evolutiva: la falacia adaptacionista, que encuentran procesos ancestrales en cualquier circuito, conducta, instinto y huesito vestigial.

Una primera opción es que somos una especie joven: apenas tenemos 200 mil años de historia, y seguramente cargamos con más rasgos atávicos de los que pensamos, en forma de dientes, instintos, reflejos y órganos de los que no hemos tenido ocasión de deshacernos. Tal vez el lenguaje corporal es un circuito primitivo, básico, que le servía a las criaturas que no podían reflexionar, pensar lógicamente ni fijar sus pensamientos de ningún modo,

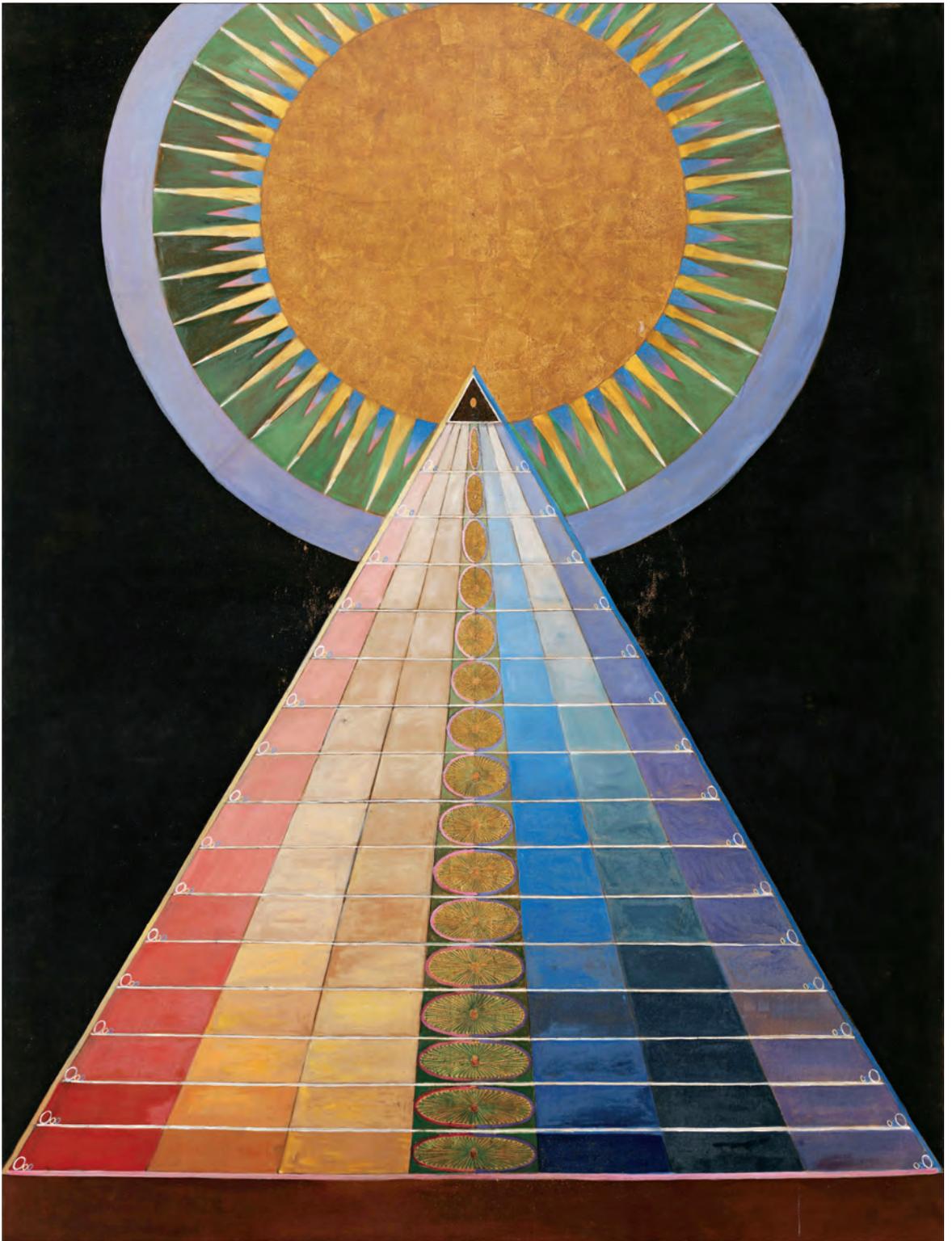


y el lenguaje verbal o escrito, o incluso lenguajes aún más abstractos, lo sustituyan pasado suficiente tiempo.

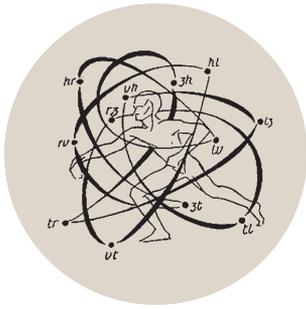
Pero una segunda posibilidad es que este canal de comunicación constituya una auténtica ventaja que nos permite relacionarnos mejor con los otros, encontrar parejas sexuales y detectar a los mentirosos y oportunistas. Tal vez es una forma de reducir nuestra carga cognitiva: es relativamente fácil olvidar palabras, incluso las que tienen cargas emocionales fuertes (a mí me pasa todos los días) pero es raro olvidar gestos que están almacenados en un circuito cerebral más profundo, y con frecuencia sustituimos palabras por gestos elocuentes, una operación que posiblemente aligere un poco las tareas de la mente consciente. Por otro lado, el lenguaje corporal complementa muy bien el verbal, y no sólo para que nuestros oyentes puedan contrastar lo que decimos con el léxico de nuestros cuerpos, tan conectado a nuestras emociones primigenias, sino para nosotros mismos. Hay estudios que sugieren que sonreír mejora el estado de ánimo, al menos transitoriamente, y otros que parecen demostrar que los ges-

tos espaciales nos ayudan a ubicarnos tanto en el lugar en el que nos encontramos como en las escenas y las historias que recordamos y describimos. Mientras más nos estudiamos, más imposible se nos antoja la perspectiva de terminar como cerebros en un frasco. Hoy sabemos que no somos fantasmas en la máquina sino animales corpóreos, situados en un organismo que no es un esclavo: hace lo que el cerebro le dice, a veces y a su modo, pero también produce información y tiene diálogos con la mente y con el mundo.

Para terminar, el lenguaje no verbal también podría conservarse en nuestra especie porque confiere una aptitud que suena menos virtuosa: podría ser una herramienta de manipulación por la que algunas personas consiguen mandar mensajes contrarios a los de sus intenciones y sentimientos reales (hay gente que lo hace con gran maestría, y eso que somos enormemente sensibles al desfase entre expresiones faciales y posturas corporales). Tal vez sin saberlo llevamos millo- nes de años poniendo nuestra inteligencia al servicio en una pelea armamentista que se combate en el escenario de la comunicación no verbal. La lengua hablada y la corporal podrían ser medios de contrainteligencia mutua en continua evolución. Quién sabe, quizá Ted Chiang sea un vidente y esa persona que toma café al lado suyo y parece estar ocupándose de su sudoku sabe ahora mismo si la conductividad de su piel acaba de aumentar, si su tono muscular subió imperceptiblemente, si por los músculos erectores del fino vello de sus brazos está pasando una diminuta carga eléctrica... ¿Qué pensaría entonces, lector, sobre ese género no tan fácil ni tan frívolo que es la ciencia ficción? **U**



Hilma von Klint, *Altarpiece (Grupo X, No. 1)*, 1915



LA HISTORIA DE TU VIDA

FRAGMENTO

Ted Chiang

Traducción de José Rojo

¿Es posible conocer el futuro? No intentar adivinarlo. ¿Es posible conocer lo que va a pasar, con certeza absoluta y detalles específicos? Alguna vez Gary me explicó que las leyes básicas de la física eran simétricas en el tiempo, que no existía una diferencia física entre el pasado y el futuro. Algunos podrían afirmarlo, pero diciendo que sólo se cumple teóricamente. Concretamente, la mayoría respondería que no, por el libre albedrío.

Me gusta imaginar la objeción como una fábula de Borges: Consideren a una persona parada junto al *Libro del Tiempo*, la crónica de todos los eventos, pasados y por venir. Aunque el texto es un resumen de la edición completa, es enorme. Con una lupa en mano, ella pasa las delgadísimas páginas hasta encontrar la historia de su vida. Encuentra el pasaje que la describe hojeando el *Libro del Tiempo*, y salta a la siguiente columna, que detalla lo que hará más tarde, ese mismo día; a partir de la información que lee, apostará cien dólares al caballo *Qué Diablos* y multiplicará veinte veces su inversión.

Había pensado hacer eso, pero como le gusta llevar la contraria, decide evitar hacer cualquier apuesta.

Ahí está el problema. El *Libro del Tiempo* no puede estar equivocado; este escenario está basado en la premisa de que se otorga conocimiento del futuro verdadero, y no de uno posible. Si esto fuera un mito griego, las circunstancias conspirarían para obligarla a ocupar su destino a pesar de sus mejores esfuerzos, aunque las profecías en los mitos son

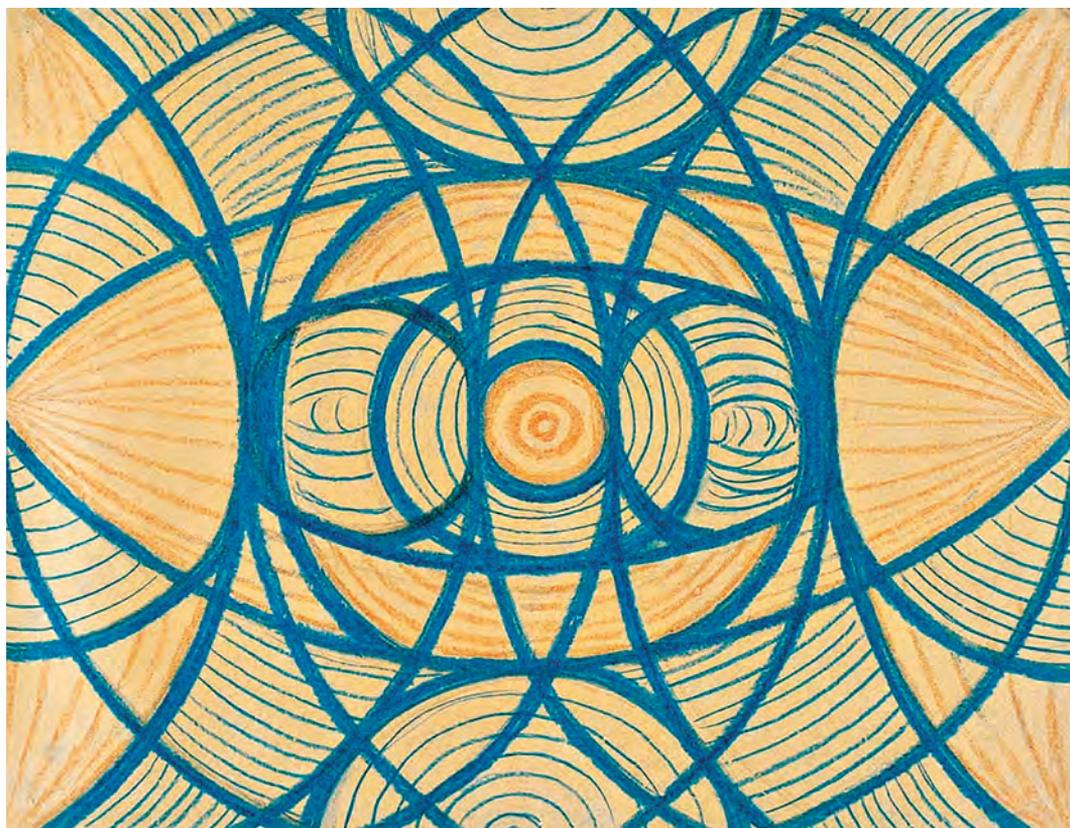
notablemente vagas. El *Libro del Tiempo* es bastante específico, y no hay manera de obligarla a apostar en un caballo de carreras de la forma especificada. El resultado es contradictorio: el *Libro del Tiempo* debe estar en lo correcto, por definición, pero sin importar lo que el libro declare que hará, ella puede tomar otra decisión. ¿Cómo se pueden reconciliar ambos hechos?

“No se puede” es la respuesta común. Un libro como el *Libro del Tiempo* es imposible a nivel lógico, precisamente porque su existencia resultaría en dicha contradicción. O, siendo generosos, algunos dirían que el *Libro del Tiempo* podría existir, siempre y cuando na-

die lo pudiera leer: el volumen quedaría alojado en una colección especial, y nadie tiene privilegios para acceder a él.

La existencia del libre albedrío significa que no podemos conocer el futuro. Y sabemos que el libre albedrío existe porque tenemos una experiencia directa de su ejercicio. La voluntad es una parte intrínseca de la conciencia.

¿Y si no? ¿Qué pasaría si la experiencia de conocer el futuro cambiara a la persona? ¿Qué pasaría si provocara un sentimiento de urgencia, un sentimiento de obligación para actuar de la manera que ella sabía que lo haría?



Vatslav Nijinsky, sin título [arcos y segmentos: líneas], 1919

¿Qué pasaría si la experiencia de conocer el futuro cambiara a la persona?

Me detuve en la oficina de Gary antes de ir a casa.

—Suficiente para mí. ¿Quieres comer algo?

—Claro, espérame un segundo

—me contestó.

Apagó su computadora y recogió unos papeles. Me volteó a ver.

—¿Quieres que te prepare una cena en mi casa?

—¿Sabes cocinar? —le pregunto.

—Sólo un platillo —contesta—, pero me sale muy bien.

—De acuerdo. Cenemos.

—Perfecto, sólo tenemos que comprar algunos ingredientes.

—No quiero que te preocupes...

—Hay un mercado camino a mi casa, tomará cinco minutos...

Cada quien condujo su carro, yo lo iba siguiendo. Casi se me pierde al meterse a un estacionamiento. Era un mercado *gourmet* no muy grande, pero lujoso; altos jarrones de comida importada compartían los estantes de acero inoxidable con utensilios especializados.

—Hay una pescadería aquí junto, podemos pasar por unas almejas —me dijo Gary, después de agarrar tomates, ajo, lingüini, y albahaca fresca.

—Suenan rico.

Pasamos junto a los utensilios de cocina. Mi mirada se distrae en los estantes, molinos de pimienta, prensas de ajo, pinzas para ensalada, y se detiene en un platón de madera para ensaladas.

Cuando cumplas tres años, jalarás una toalla de cocina con todo y ese platón de ensaladas, que caerá sobre tu cabeza. La orilla del platón te dejará una cortada en la parte superior de tu frente que requerirá una pequeña puntada. Tu padre y yo te abrazaremos,

llorando y manchada de aderezo César, durante la larga espera en la sala de urgencias.

Agarro el platón. Mi movimiento no parece algo que estuviera forzado a hacer. Será tan urgente como mi fallido intento de detener el platón antes de que te golpeará; un instinto que se siente bien seguir.

—Necesito un platón como éste.

—¿Ya viste? De algo nos sirvió que nos detuviéramos en el mercado.

—Efectivamente.

Nos formamos para pagar nuestras compras.

Consideren la oración: "El conejo está listo para comer". Interpreten *conejo* como el objeto de *comer*, y la oración se convierte en un anuncio de que la comida será servida en cualquier momento. Interpreten *conejo* como el sujeto de *comer* y se convierte en una pista, que bien podría decirle una niña a su mamá para convencerla de abrir una bolsa de alimento para conejos. Dos declaraciones muy diferentes; de hecho, es muy probable que mutuamente excluyentes en la misma casa. Sin embargo, ambas interpretaciones son válidas, sólo el contexto determinará lo que significa la oración.

Consideren el fenómeno de la luz que se encuentra con un volumen de agua en cierto ángulo, y que viaja a través del líquido con un ángulo diferente. Explíqueno diciendo que la diferencia en el índice de refracción provocó que la luz cambiara de ángulo, y uno estará viendo el mundo tal y como lo hacen los humanos. Explíqueno diciendo que la luz minimizó el tiempo necesario para llegar a su destino, y uno estará viendo el mundo como

lo hacen los heptápodos. Dos interpretaciones muy diferentes.

El universo físico es un lenguaje con una gramática perfectamente ambigua. Todo evento físico es una declaración que puede formularse de dos maneras completamente distintas, una causal y otra teleológica, ambas válidas, y ninguna descalificable, sin importar la información del contexto.

Cuando los ancestros de los humanos y los heptápodos adquirieron la chispa de la conciencia por primera vez, ambos percibían el mismo mundo físico, pero formularon sus percepciones de manera diferente; las visiones del mundo resultantes fueron producto de esa divergencia. Los humanos habían desarrollado un modo secuencial de conciencia, y los heptápodos uno simultáneo. Nosotros vivíamos los eventos en un orden, y percibíamos sus relaciones como causa y efecto. Ellos vivían los eventos simultáneamente, y percibían un propósito bajo todos ellos. Un propósito que maximizaba o minimizaba.

Tengo un sueño recurrente sobre tu muerte. En el sueño, yo soy la que está escalando —yo, ¿te lo puedes imaginar?— y tú tienes tres años, y me acompañas en algún tipo de mochila que llevo en la espalda. Estamos apenas a unos metros de una saliente donde podremos descansar, pero tú ya no puedes esperar a que llegemos. Intentas salirte de la mochila; te ordeno que te detengas, pero por supuesto me ignoras. Siento cómo tu peso se alterna de un lado a otro de la mochila al salir de ella. Después, puedo sentir tu pie izquierdo sobre mi hombro, y después el derecho. Te grito, pero no tengo ninguna mano libre para agarrarte. Puedo ver el ondulado diseño de la suela de tus tenis cuando empie-

zas a escalar, y también puedo ver cómo una roca cede bajo tu pisada. Tu caída te hace pasar junto a mí, y yo no puedo mover ni un músculo. Miro hacia abajo y puedo ver cómo te haces más pequeña rumbo al fondo.

Entonces, de repente, estoy en la morgue. Un ayudante levanta la sábana para descubrir tu rostro, y me doy cuenta de que tienes veinticinco años.

—¿Estás bien?

Estoy sentada en la cama; había despertado a Gray con mis movimientos.

—Estoy bien, un poco confundida. Por un momento no sabía dónde estaba.

—Nos podemos quedar en tu casa la próxima vez —me dice, medio dormido.

—No te preocupes, tu casa está bien —lo beso. Nos acurrucamos, mi espalda contra su pecho, y volvemos a dormir.

Cuando tengas tres años y estemos subiendo una empinada escalera en espiral, apretaré fuertemente tu mano. Tú zafarás la tuya.

—Lo puedo hacer sola —insistirás, y te alejarás para probarlo y recordaré el sueño.

Repetiremos esa escena mil veces durante tu niñez. Casi puedo creer que, debido a esa característica tan tuya de llevar la contra, mis intentos de protegerte crearán tu amor por la escalada; primero el gimnasio de jungla en el parque, después los árboles que rodean nuestra colonia, las paredes en la rocósfera, y al final, paredes de roca en los parques nacionales.

Terminé el último radical en la oración, bajé el gis y me senté en mi escritorio. Me incliné hacia atrás y observé la gigantesca oración en Heptápodo B que había escrito y que ocupaba todo el pizarrón de mi oficina. Incluía varias oraciones complejas subordinadas, que



Spiral Staircase, 2012. Fotografía de Rodrigo Soldon Souza. © BY-ND

había logrado integrar de una manera particularmente elegante.

Al observar una oración como ésta, podía entender por qué los heptápodos habían desarrollado un sistema de escritura semasiográfico: era ideal para una especie con un modo de conciencia simultáneo. Para ellos, el habla era un cuello de botella porque requería que una palabra fuera después de la otra secuencialmente. Con la escritura, sin embargo, cada trazo en la página era visible de manera simultánea. ¿Por qué constreñir la escritura con una camisa de fuerza glotográfica, pidiéndole que sea tan secuencial como el habla? Nunca se les hubiera ocurrido. La escritura semasiográfica naturalmente tomaba ventaja de la bidimensionalidad de la página; en vez de escribir morfemas uno tras otro, ofrecía una página completa a la vez.

Y ahora que el Heptápodo B me estaba permitiendo aprender un modo de conciencia simultáneo, entendía las razones que sostenían

la gramática del Heptápodo A: lo que mi mente secuencial había percibido como una complicación innecesaria, ahora podía verlo como un intento de otorgar flexibilidad al habla secuencial. Como resultado, me era más fácil usar el Heptápodo A, aunque era un sustituto pobre del heptápodo B.

Alguien tocó la puerta. Gary asomó su cabeza.

—El coronel Weber llegará en cualquier momento.

—Correcto —hice una mueca.

Weber venía a participar en una sesión con Aletas y Frambuesa. Yo iba a ser la traductora, un trabajo que detestaba y para el cual no estaba entrenada.

Gary entró y cerró la puerta. Me jaló de la silla y me besó.

—¿Intentas ponerme de buenas antes de que llegue? —sonreí.

—No, estoy intentando ponerme de buenas yo.

La palabra infante deriva de una palabra en latín que significa “el que no puede hablar”, pero tú serás perfectamente capaz de decir una cosa: “Sufro”.

—No te interesaba hablar con los heptápodos cuando entraste al proyecto, ¿verdad? Todo lo que querías era meterme en tu cama.

—Mis intenciones son transparentes para ti.

—Más vale que lo creas —le dije mirándolo a los ojos.

Recuerdo que cuando cumplas un mes, me despertaré y saldré tambaleando de la cama para darte de comer a las 2:00 am. Tu habitación tendrá ese olor a bebé de crema contra las rozaduras de pañal y talco, con un ligero toque a amoníaco que sale de la cubeta de los pañales sucios en la esquina. Me recargaré en tu cuna, te cargaré con todo y tus llantos, y me sentaré en una silla mecedora para amamantarte.

La palabra *infante* deriva de una palabra en latín que significa “el que no puede hablar”, pero tú serás perfectamente capaz de decir una cosa: “Sufro”. Y lo repetirás sin cansarte ni pensarlo dos veces. Tendré que admirar tu completa devoción a dicho enunciado; cuando lloras, te conviertes en la indignación encarnada, y utilizas toda fibra de tu cuerpo expresando esa emoción. Es curioso: cuando estés tranquila, parecerás irradiar luz, y sin alguien pintara un retrato tuyo así, insistiría en que incluyeran ese halo. Pero cuando te sientas infeliz, te convertirás en un claxon, construida sólo para emitir ese ruido, y entonces tu retrato podría ser el de una alarma para incendios.

En ese momento de tu vida, no entenderás ni pasado ni futuro; hasta que te dé mi pe-

cho, no tendrás memoria de satisfacción en el pasado, ni expectativas de alivio en el futuro. Una vez que empieces a alimentarte, todo se revertirá, y el mundo será tranquilidad. AHORRA es el único momento que podrás percibir; vivirás sólo en el tiempo presente. En más de una manera, es un estado envidiable.

Los heptápodos no son libres ni están predefinidos tal como nosotros entendemos esos conceptos; ni actúan de acuerdo a su voluntad ni son autómatas impotentes. Lo que distingue la modalidad de conciencia de los heptápodos no es sólo que sus acciones coinciden con los eventos de la historia, sino que también sus motivos coinciden con el propósito de la historia. Actúan para crear el futuro, para representar la cronología.

La libertad no es una ilusión; es perfectamente real en el contexto de la conciencia secuencial. Pero en el contexto de una conciencia simultánea, la libertad no tiene sentido, pero tampoco la coerción; simplemente es un contexto diferente, ni más ni menos válido que otros. Es como esa famosa ilusión óptica, el dibujo de una joven elegante, el rostro apartado del espectador, o el de una anciana con una verruga en la nariz, la barbilla apoyada en el pecho. No hay interpretación “correcta”, ambas son perfectamente válidas. Pero no puedes ver las dos al mismo tiempo.

De la misma manera, el conocimiento del futuro es incompatible con el libre albedrío. Lo que me permite tener libertad de elección también me impide conocer el futuro. Y de la misma manera, ahora que conozco el futuro, nunca actuaría para impedirlo, y eso incluye decirle a otros lo que sé. Los que conocen el futuro no hablan de eso. Los que han leído el *Libro del Tiempo* nunca lo admitirán.

Prendí la videocasetera e inserté el casete de una sesión del espejo en Fort Worth. Un diplomático hablaba con los heptápodos de allá; Burghart actuaba como traductor.

El negociador estaba describiendo las creencias morales de los humanos, tratando de sentar bases para explicar el concepto de altruismo. Yo sabía que los heptápodos sabían qué sucedería en la conversación, sin embargo, participaban con entusiasmo.

Si le tuviera que describir esto a alguien que no supiera, fácilmente me podrían preguntar: si los heptápodos ya saben todo lo que van a decir o escuchar, ¿para qué usar un lenguaje? Es una pregunta razonable. Pero el lenguaje no sólo sirve para comunicarse; es también una forma de actuar.

De acuerdo con la teoría de los actos de habla, enunciaciones como “Estás bajo arresto”,

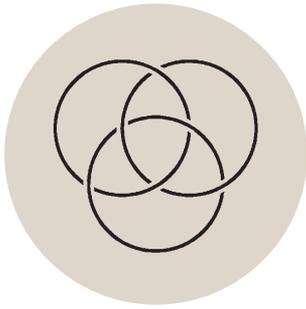
“Bautizo esta nave” o “Te lo prometo” son todas performativas; el que las enuncia sólo puede realizar el acto diciendo las palabras. Todos los asistentes en una boda pueden predecir y anticipar las palabras “Los pronuncio marido y mujer”, pero la ceremonia no es válida sino hasta que el ministro las pronuncia. En el lenguaje performativo, el decir es el hacer.

Para los heptápodos, todo el lenguaje es performativo. Ellos utilizan el lenguaje para realizar, no informar. Seguro los heptápodos saben qué se dirá en cualquier conversación, pero para que ese conocimiento sea verdadero, la conversación tiene que ocurrir. **U**

Fragmento de la nouvelle “La historia de tu vida”, en Bef y Pepe Rojo (coords.), *25 minutos en el futuro. Nueva ciencia ficción norteamericana*, Pepe Rojo, Bernardo Fernández, Bef y Alberto Chimal (trads.), Almadía, Oaxaca, 2013. Reproducido con autorización.



Hansjörg Mayer, [Verde-rosa], 1966. Colección MUAC, UNAM. Donación Amigos del MUAC



EL LENGUAJE, LA LENGUA Y JACQUES LACAN

Manuel Hernández

Para comprender algo de la importancia del lenguaje en la obra de Jacques Lacan es preciso recordar que él era un psicoanalista con una práctica cotidiana en la que, a lo largo del día, escuchaba personas que sufrían por algo, a las que su existencia las interrogaba, pues se había salido de rumbo en algún punto, y no conseguían reencauzarla. Entonces acudían a él para hablar de eso... y tratar de cambiar. Él escuchaba. A veces intervenía con alguna pregunta o alguna frase que en primera instancia era enigmática. Pero también, en ocasiones, sin hablar, hacía algo significativo, como acompañar a una nueva analizante al funeral de su analista, recién fallecido.

¿En qué se distingue el diálogo entre un psicoanalista y su analizante de otras formas de relación humana? ¿Por qué no da lo mismo hablar con un amigo o un confesor, o incluso con un psicólogo o un psiquiatra? Es que, en todas las sesiones de análisis, lo que ocurre entre ambas partes se da siguiendo una forma de hablar totalmente específica del psicoanálisis, que Freud llamó *regla fundamental* o *asociación libre*. ¿En qué consiste? En que el analizante se compromete a decir todo lo que se le ocurra sin censurar nada, ni en el contenido ni en la forma. Debe evitar darle lógica a su discurso y nunca tratar de llevarlo a ningún destino predeterminado. El analizante abandona el timón de su hablar y deja de conducir lo que dice para permitir que las ocurrencias vengan, y las dice en el orden (o desorden) en que aparezcan; también comunica si tiene sensaciones corporales o algún sentimiento repen-

tino hacia sí mismo, hacia alguien conocido o incluso hacia su analista. No omite nada. Ni los sueños, ni las fantasías que en otros lados resultan inconfesables. Incluso, y sobre todo, si lo que se le ocurre tiene que ver con su psicoanalista, que puede ser halagador u ofensivo. Da igual: de todas formas, lo debe decir.

¿Se comprende que esta manera de hablar es imposible en cualquier otra relación humana? Ningún matrimonio podría soportarla, ni siquiera la más íntima de las amistades podría continuar si Pedro cotidianamente le dijera a Juan, su gran amigo, todo, sin censura y en detalle, acerca de lo que realmente piensa en su fuero íntimo de cada cosa que se le ocurre, de Juan mismo o de la esposa de éste, e incluso de sus hijos. Cualquier relación hu-

mana sometida a esta forma de hablar simplemente... explotaría.

Pero lo mismo ocurre en la relación de cada quien consigo. Hay cosas inconfesables, o bien que se pueden aceptar y reconocer, pero cuyas consecuencias no pueden ser admitidas. Por ejemplo, los deseos incestuosos hacia un hijo o una hija. O los deseos de muerte hacia ellos. Es decir, los seres humanos entramos en conflicto con nosotros mismos porque no podemos ser congruentes, albergamos deseos muy intensos que son contradictorios entre sí y con el amor. La regla de asociación libre, al buscar eliminar por principio la censura, abre las puertas hacia esa zona oscura de nuestro ser. Y lo hace a través del diálogo con el psicoanalista.



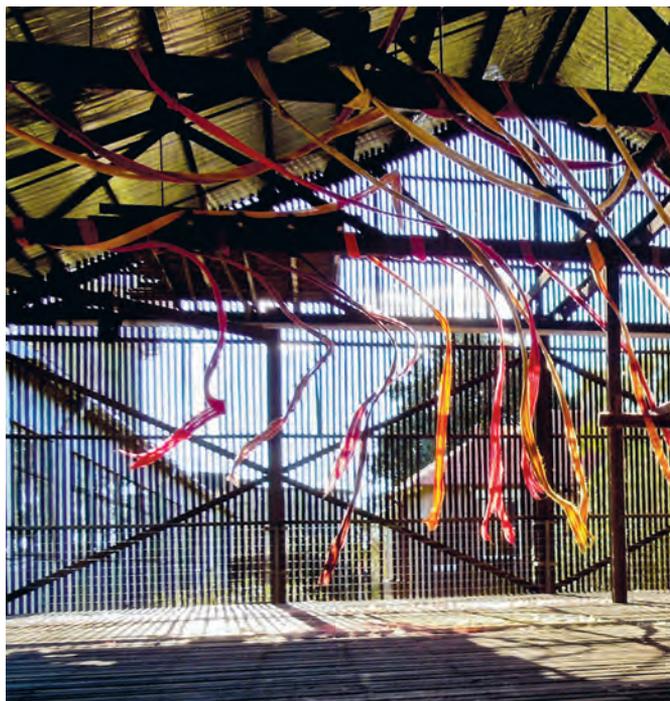
Santiago Borja, *Divan / Free Floating Attention Piece*, Freud Museum London, 2016. Cortesía del MUAC/UNAM

¿Por qué son tan extraños los sueños? Porque para entregar su mensaje y cumplir los deseos que los animan, deben pasar por una censura que disfrace su tarea.

Desde el inicio de su recorrido Jacques Lacan le dio la máxima importancia a esta forma de hablar, única del psicoanálisis. Y, a la vez, comprendió que para el analizante es muy difícil practicarla, por lo cual es preciso que el psicoanalista intervenga para que lo consiga.

En el camino, formuló la famosa frase de que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, y otra, menos famosa, pero no menos importante: “el inconsciente es el discurso del Otro”. Esta última quiere decir que el núcleo de nuestro ser no nos resulta directamente accesible, pero se revela a través de los sueños, los actos fallidos, los olvidos, los pequeños o grandes síntomas que nos hacen padecer, pero también en esas repeticiones que atormentan nuestras existencias. Y ese núcleo de nuestro ser, oscuro para nosotros mismos, que es el inconsciente, está construido por el conjunto de palabras pronunciadas por los demás (el campo del Otro) a lo largo de nuestra existencia.

En su juventud, Freud conoció la hipnosis y la practicó. Se dio cuenta de un fenómeno muy interesante. Cuando alguien estaba hipnotizado y recibía una orden, al despertar de la hipnosis la ejecutaba y no sabía por qué, ni recordaba nada de la orden recibida. Un día, en una demostración pública en un auditorio cerrado, el hipnotista ordenó al hipnotizado que, al despertar, fuera por su paraguas y lo abriera sobre su cabeza adentro del auditorio. Al despertar y volver a su lugar, el hombre, antes de sentarse, abrió su paraguas y lo puso sobre sí como si lloviera. Entonces el hipnotis-



Cecilia Vicuña, *Quipu austral*, 2012. Instalación de sitio específico con lana sin hilar y grabación sonora de la artista cantando poemas.

ta le preguntó: “Pero, ¿qué hace? ¿Está loco?” Y la persona, totalmente desconcertada, después de dudar un momento, dijo: “Estoy viendo que mi paraguas funcione bien”, tras lo cual el público rio mucho.

Esta experiencia le confirmó a Freud la existencia del inconsciente. Es decir, los seres humanos actuamos sin conocer las verdaderas razones de lo que hacemos. Pero no sólo eso, al ser tan inteligentes, podemos encontrar de inmediato una explicación “razonable” a esas acciones, es decir, las racionalizamos desconociendo por completo que estamos respondiendo a otra cosa, como pueden ser las palabras que alguien más ha dicho. Así, alguien puede escuchar de pasada, en una conversación familiar, que el abuelo, el patriarca familiar, siempre despreció a las personas morenas.



Foto: 18th Biennale of Sydney

Esas palabras, oídas en la infancia, pueden marcar toda una existencia. Pueden pesar, en un sentido u otro, sin que la persona recuerde de dónde viene esa carga que siente respecto de su propia apariencia. El inconsciente es el discurso del Otro.

La regla de asociación libre permite explorar territorios que hace mucho han sido abandonados por la memoria.

Así, el diálogo analítico, mediado por la asociación libre, es la puerta de acceso al inconsciente. Pero, ¿qué quiere decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje?

Cuando nacemos, cada uno de nosotros tiene un lugar asignado por el lenguaje. En efecto, no sólo se trata de la elección del nombre del niño o de la niña, sino de que en las fami-

lias a veces tiene un peso importante precisamente si será varón o nena quien llega a ese lugar. Y en función de eso se le asignará un nombre propio que puede, que incluso *suele* estar muy cargado de significaciones o de historia familiar. Ése es un peso que cada uno porta consigo toda su vida. Por ejemplo, cuando una familia tiene la pésima idea de poner a un hijo recién nacido el mismo nombre del otro hijo que ha muerto antes de él. Devastador.

Pero todavía más: al nacer, nos preexiste una cadena generacional en la cual nos vamos a insertar en un lugar muy preciso. Ese lugar en la cadena generacional sólo se puede situar gracias al lenguaje, y en esas cadenas los apellidos, o los nombres familiares o del clan, son una parte esencial. Regulan los parentescos y por lo tanto los matrimonios que son legítimos y los que no lo son. Es decir, regulan la prohibición del incesto, que es la matriz de cualquier sociedad humana.

En efecto, Claude Lévi-Strauss señaló que si bien las leyes que regulan las relaciones sexuales en las diferentes sociedades humanas pueden variar, siempre existen. La prohibición del incesto es universal y constituyente de las sociedades humanas. De nuevo, un acto de habla. El lenguaje, a través de los apellidos o nombres de familia, indica con quiénes está prohibido sostener relaciones eróticas, lo cual, ya se ve, es el fundamento del complejo de Edipo y de todas sus ramificaciones.

Ahora bien, el que algo esté prohibido no impide que se lo desee, más bien ocurre lo contrario. De esta manera, la existencia del lenguaje instituye a la vez tanto el mundo humano como el de los deseos prohibidos, que son inconfesables incluso ante uno mismo. Así, *existe una íntima relación entre el lenguaje y los deseos inconscientes*. Freud demostró, a

través de los sueños, esa relación. Ningún libro ha generado tanto interés en practicar el psicoanálisis como *La interpretación de los sueños*. Ahí Freud demostró que es posible descifrar los sueños y encontrar los deseos inconscientes que los generan. Pero, ¿por qué son tan extraños los sueños? Porque para entregar su mensaje y cumplir los deseos que los ani-

cluso si una no está presente, aquélla sobre la cual se hace el chiste). Pero no sólo eso, el chiste revela que lo importante está no sólo en lo que se dice, sino en lo que no se dice, en su negatividad.

En efecto, el chiste vive gracias a aquello que no se dice, que sólo se implica o se alude. Si eso no-dicho se explica, el chiste deja de

La capacidad que los seres humanos tenemos de operar con *lalengua* no depende de nuestros logros académicos. Somos hablados. *Lalengua* nos es inherente y nos constituye.

man, deben pasar por una censura que disfrace su tarea. Lo que soñamos (el contenido manifiesto del sueño) es el resultado de la pugna entre los deseos inconscientes y la censura; el deseo siempre triunfa y consigue su objetivo, pero a través de un disfraz. La interpretación de un sueño lo revela, con lo cual suele producirse un efecto muy gracioso.

Cuando el mejor amigo de Freud en aquella época, su confidente y colaborador Wilhelm Fliess leyó *La interpretación de los sueños*, le preguntó a Freud: "¿por qué todas las interpretaciones de los sueños parecen chistes?". Lo cual fue una especie de revelación para Freud que, acto seguido, escribió otro gran libro, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Ahí muestra, a través del análisis del funcionamiento de los chistes y de la risa, que el inconsciente funciona en las palabras y con las palabras. Sin embargo, no todo lo que da risa es un chiste, pues no es lo mismo lo cómico que un chiste. Lo cómico es básicamente gestual y puede suceder sólo entre dos personas. En cambio, el chiste es una construcción verbal y requiere de al menos tres personas (in-

serlo. Por eso el inconsciente está estructurado así, como un lenguaje, en una lengua y con todos los matices retóricos, sintácticos y creativos de los que los seres humanos somos capaces, incluso sin haber ido a la escuela. El albur es un ejemplo clarísimo de eso, muestra lo que sabe hacer la lengua, que Lacan escribía *lalengua* para significar ese lado lúdico, creativo, húmedo del hablar y... de ser hablados, por ejemplo, con un lapsus (decir una cosa por otra) que a veces se puede volver un chiste.

Le dice la analizante al psicoanalista: "¡ya sé que usted está esperando que yo haga un lapsus!... Pero sepa que yo no le voy a dar el busto".

Es que la capacidad que los seres humanos tenemos de operar con *lalengua* no depende de nuestros logros académicos. Somos hablados. *Lalengua* nos es inherente y nos constituye. Lacan se percató de eso y tomó nota de que en un psicoanálisis todo sucede en palabras, en lo que ellas dicen y también lo que no dicen, pero aluden. Y que incluso los actos significativos lo son porque hay cosas que se dicen ha-

ciendo. Lacan, durante casi cincuenta años, exploró cada uno de los aspectos de esa característica específicamente humana de habitar el lenguaje polisémico. Así, quiso dar cuenta de qué es el psicoanálisis como experiencia de habla y cómo opera en ella ese registro simbólico, que también incluye al silencio.

Lacan distinguió tres registros de la realidad humana y de la práctica analítica: el imaginario, el simbólico y el real. El lenguaje pertenece al orden simbólico y es el que permite los intercambios humanos, como el pacto, la traición, la política, la vida familiar, la academia, el trabajo remunerado, etcétera.

No es aquí el lugar para siquiera esbozar el vastísimo recorrido que Lacan hizo por los múltiples ángulos de la experiencia de hablar y del lenguaje (desde Pichon y Damourette,

al *De Magister* de San Agustín, la lingüística de Saussure, de Benveniste y de Jakobson, la lógica de los estoicos, la lógica formal, la gramática generativa de Noam Chomsky, el barroco de Góngora y de Baltasar Gracián o la poesía china).

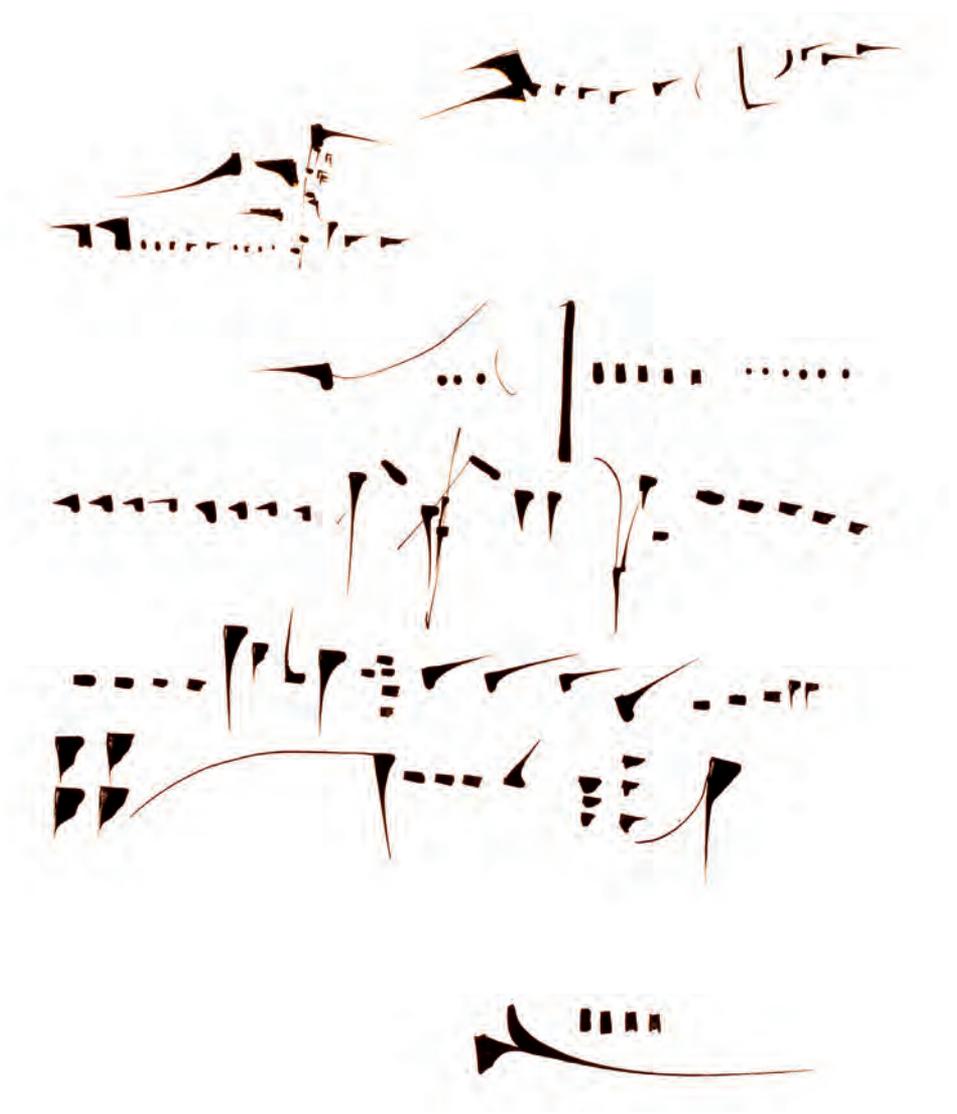
Baste decir que Lacan siempre tuvo presente la experiencia germinal de Freud y de su propio psicoanálisis, ése que él mismo hizo, gracias al cual entendió en carne propia el rol crucial y la potencia de ese régimen enunciativo único del psicoanálisis que consiste en decir, sin censura, todo lo que a alguien se le ocurre y le ocurre en cada sesión de análisis. Un hablar sin dirección preestablecida y sin omisiones. Un decir que, a la vez que es dramático, tiene mucho de poesía. **U**



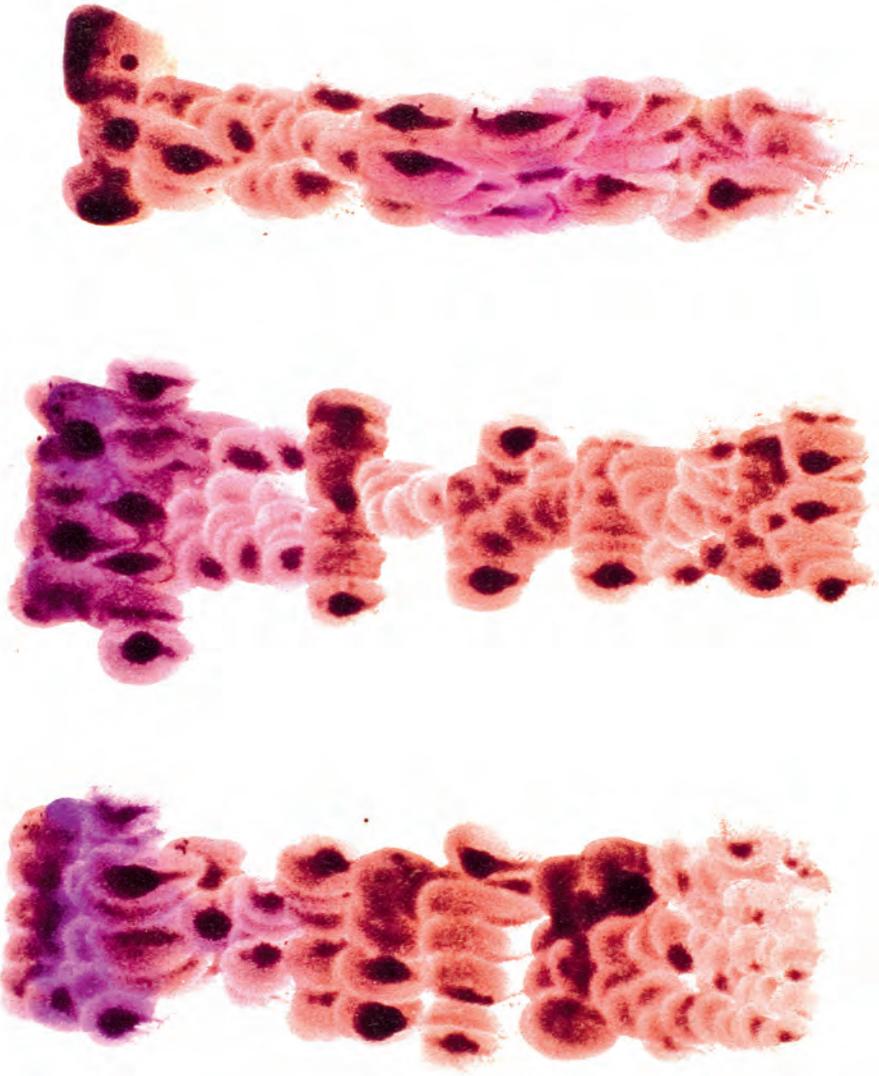
Fotograma de Silvia Gruner, *In situ*, 1995. Cortesía del MUAC/UNAM

POEMAS VISUALES

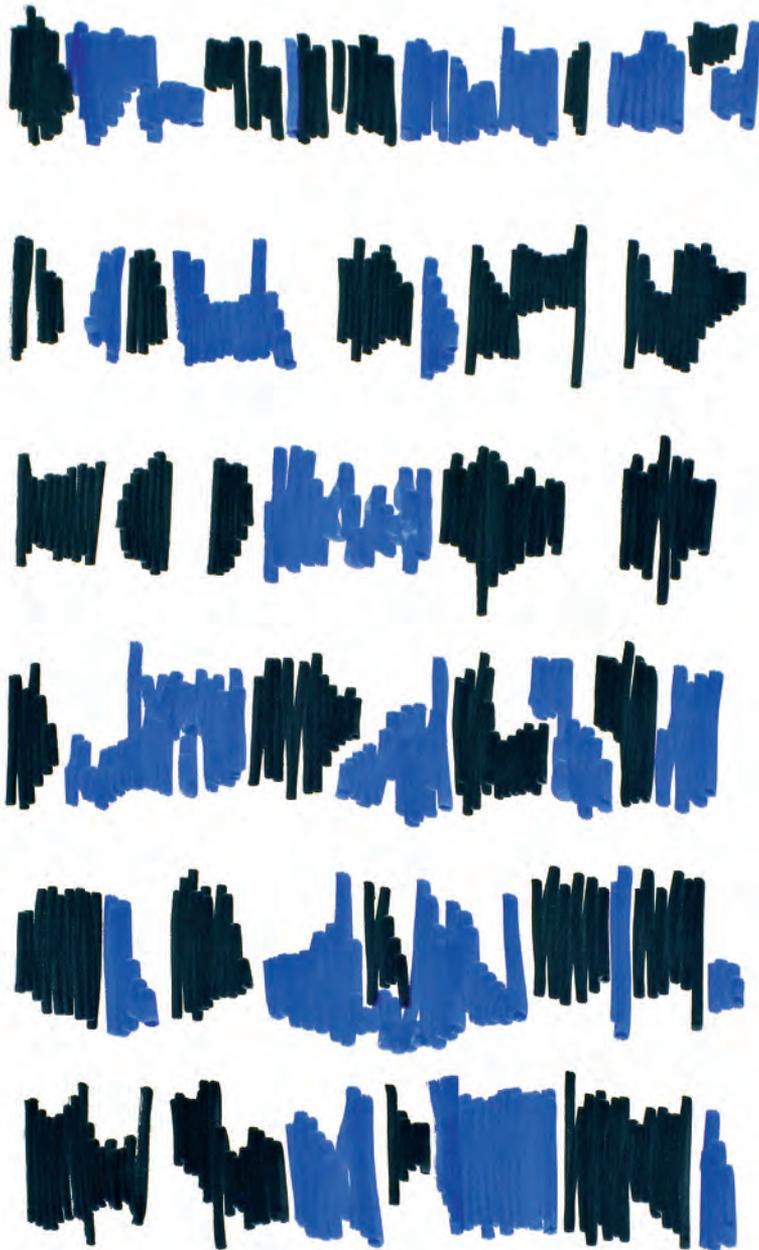
Mirtha Dermisache



Carta, ca. 1970, tinta sobre papel, 24.4 x 18.2 cm. © Legado Mirtha Dermisache, Buenos Aires, 2019



Texto, 1974, tinta color sobre papel, 28.1 x 23.1 cm. © Legado Mirtha Dermisache, Buenos Aires, 2019



Texto, ca. 1970, marcadores color sobre papel, 28 x 23 cm. © Legado Mirtha Dermisache, Buenos Aires, 2019



Carta, ca. 1970, tinta sobre papel, 26.4 x 17.5 cm. © Legado Mirtha Dermisache, Buenos Aires, 2019

El legado de Mirtha Dermisache se encuentra actualmente bajo la protección de sus herederos y su albacea en el archivo que lleva su mismo nombre y funciona bajo la dirección de Cintia Mezza. Los documentos catalogados se encuentran disponibles para consulta e investigación en el Centro de Estudios Espigas y el Centro Tarea de la Universidad de San Martín, en la ciudad de Buenos Aires. archivomirthadermisache.com.



RAZONES PARA LA DISTANCIA

María del Mar Gámiz

*Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi à la fin.
Dear incomprehension, it's thanks to you I'll be myself, in the end.*

SAMUEL BECKETT

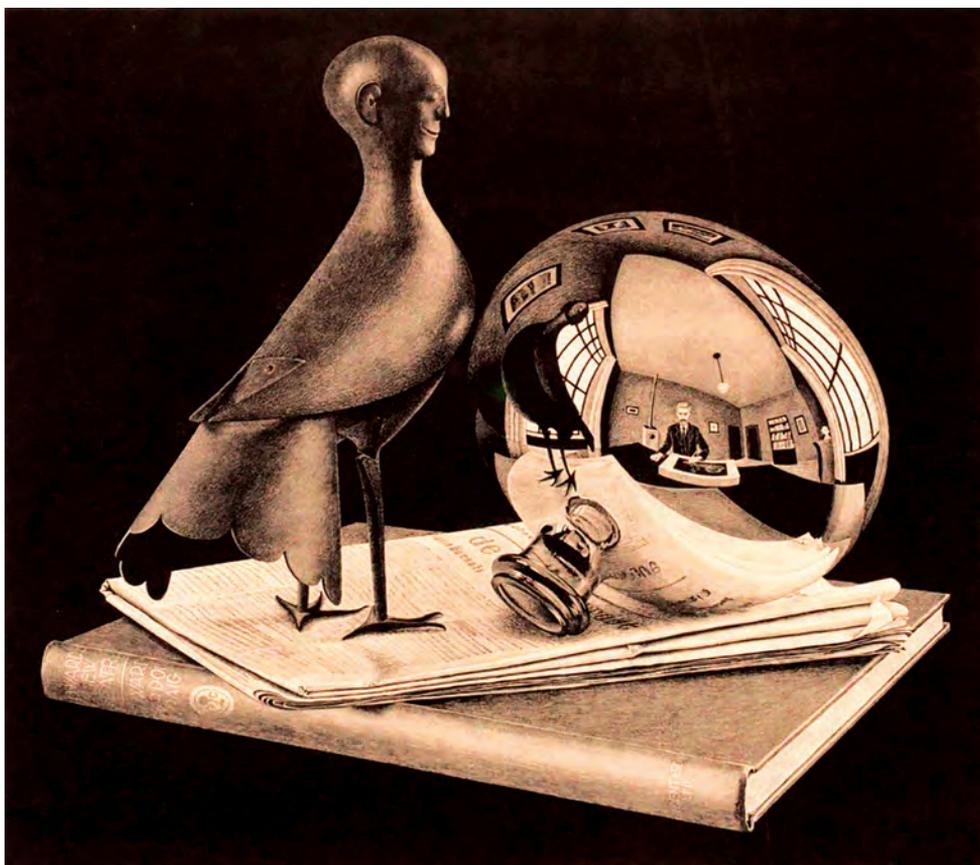
Cualquiera que haya estudiado otro idioma sabe que uno de los síntomas que le confirman que lo está asimilando es soñar en él, pues en la materia arcana de los sueños se expresa lo incontrolable de nuestra psique. Sin embargo, cuando cambia el código en el que solíamos nombrar nuestra identidad, ¿qué pasa con ella, se modifica? ¿Hemos dejado de ser nosotros mismos?

Hay quienes no pueden salir de esta experiencia incólumes y deciden ahondar en ello para darle sentido. Una de las formas en las que esa actividad puede llevarse a cabo es, naturalmente, la escritura, porque mediante ella se traducen, se ensayan y comunican los pensamientos. En la búsqueda de la comprensión de eso que somos y de cómo lo nombramos, la ficción ha sido uno de los campos más socorridos, pues interpone la distancia necesaria con la realidad que permite generar el artificio de descolocar nuestro yo habitual para imaginar otros posibles. Quienes eligen este camino, los escritores, deben trabajar el lenguaje de forma que sus palabras produzcan una experiencia estéticamente significativa. Después de tanta dificultad, parecería obvio pensar que la materia idónea para el escritor es su lengua materna, ésa que adquirió por imitación y, en un primer momento sin

esfuerzo consciente, en la que se informó su yo y expresa sus recuerdos más antiguos. Sin embargo, hay una larga lista de escritores que trabajan en una lengua distinta a la primera, no obstante el dolor de cabeza que implica sólo aprenderla.

Puede ser que para algunos ese proceso se haya dado de manera natural, sin mayores dificultades ni grandes pérdidas. Así le pasó a Antonio Tabucchi, quien creció en italiano pero muy pronto sucumbió al embrujo de las lenguas —más precisamente, de las que derivaron del latín— y dedicó los esfuerzos de su juventud a conocerlas como instrumentos de

comunicación. De ellas vivió como profesor y filólogo, especializado en manuscritos barrocos escritos en español y portugués. Pasó largas temporadas en los países donde se hablan y después de una rica convivencia con ellas, el portugués se perfiló como su predilecta, acompañada en el afecto, claro está, por lo que la rodea: Portugal y Pessoa. Ello se refleja en su extensa obra literaria, en la que el vínculo elegido con la tierra lusitana es el protagonista de la mayoría de sus títulos. Pero sólo uno de sus libros fue ideado y escrito enteramente en esa lengua: *Réquiem. Una alucinación*. En una entrevista con Alexis Libaert, explicó:



M. C. Escher, *Naturaleza muerta con esfera reflectante*, 1934

Ahora bien, ¿por qué escribí *Réquiem* en portugués? Es bastante simple. Un día me desperté en París y me di cuenta de que acababa de pasar las últimas noches soñando en portugués. [...] Escribí fragmentos de conversaciones que escuché en sueños. Y después seguí escribiendo en el mismo idioma. Me pareció natural.

También puede ser que algunos escriban en otra lengua obligados por las circunstancias, porque tuvieron que salir de su país y llegaron a otro al que debían adaptarse. Tal es el caso del poeta Charles Simic, cuya fami-

toman Coca-Cola". La aparente ligereza y facilidad de asimilación con las que asumió su nuevo idioma (su nueva vida) no ahuyentaron los tonos que expresaron su infancia, dieron forma a su primera identidad y continuaron influyendo en su mente poética, a tal grado que en la introducción a su antología de los poemas de Ivan Lalilc, reflexiona: "Todo este asunto de la traducción me resulta particularmente interesante pues tengo, por así decirlo, dos lenguas maternas... Así que hay dos madres, o sólo una madre hablando por distintas comisuras de la boca".

Para que la poesía pudiera ser usada como una herramienta de seducción, el primer requisito era que pudiera ser comprendida, pues "ninguna chica estadounidense se enamoraría de un joven que le leyera poemas en serbio mientras toman Coca-Cola".

lia emigró de la entonces Yugoslavia a Estados Unidos, con una escala de un año en París. Del serbio al inglés, matizado por el francés. Aunque se ha dedicado a traducir poesía serbia y francesa, Simic es un poeta de habla inglesa. En ella escribió su primer poema y ése es el idioma en el que ha desarrollado su oficio. Llegó con dieciséis años y quizá su condición de adolescente, con la conciencia de los cambios que se suceden vertiginosamente durante ella y la acuciosa necesidad de aceptación que conlleva, haya jugado en su favor. A riesgo de sonar frívolo, Simic explica que eligió escribir poesía en inglés porque entendió que para que la poesía pudiera ser usada como una herramienta de seducción, el primer requisito era que pudiera ser comprendida, pues "ninguna chica estadounidense se enamoraría de un joven que le leyera poemas en serbio mientras

Más o menos la misma sensación de no reconocer quién es la madre lingüística la comparte una poeta y antropóloga, también exiliada. Ikram Antaki nació y creció en Siria (en árabe), estudió en París (en francés) y vivió más de la mitad de su vida en México (en español), lugar al que llegó sin conocer nada ni a nadie del país, pero en el que floreció su vida. Sus árboles, su hijo y veinte de sus veintidós libros pertenecieron a México. En una entrevista que dio un año antes de morir, declara:

Tengo finalmente una cabeza dividida en compartimentos pero con muchos agujeros en medio que dejan pasar una lengua hacia la otra, finalmente no tengo ninguna lengua materna en este momento, ninguna es mía, estoy de paso en todas. Y tengo que asumirlo de esta manera.

También obligado por las circunstancias —en este caso más familiares que políticas—, Elías Canetti adoptó la lengua en la que escribió la obra que más tarde le valdría el Nobel. Como refiere en *La lengua absuelta*, Canetti nació en ladino, ese curioso español medieval conservado entre la comunidad judeoespañola que entonó las canciones de cuna para dormirlo y en el que suenan los primeros romances que aprendió de niño. Y habría llegado a su vida adulta en esta lengua que vincula a una comunidad históricamente itinerante, de no haber muerto su padre y, con él, el espacio de estrecha intimidad que man-

tenía con su madre y que la salvaba de perderse a sí misma en medio de la tragedia y de las mudanzas. Los padres de Canetti habían estudiado en Viena cuando jóvenes, en la temporada quizá más feliz de sus vidas. Allí aprendieron alemán y a él recurrían siempre que querían hablar sólo entre ellos, en un mundo lingüístico impenetrable para el hijo, pero que despertaba, obviamente, su curiosidad. Tras la muerte del padre y con el pretexto de mandar al niño a la escuela en Viena, la madre de Canetti lo sometió con un método un tanto extravagante y cruel a aprender alemán. Pero lo que en realidad buscaba era recuperar el



Fotografía para publicidad de Coca-Cola, ca. 1950. ©



John F. Peto, *Rack Picture for William Malcolm Bunn*, 1882. ©

lenguaje de su intimidad. El alemán fue para Canetti “una tardía lengua materna, inculcada a base de sufrimientos”, al mismo tiempo que “la lengua de nuestro amor —¡y qué gran amor!—”, un idioma sin el cual “el posterior transcurso de mi vida hubiera sido insensato e incomprensible”. Una segunda lengua materna asumida como si fuera la primera.

Tolstói y despertar en sí la necesidad, casi fisiológica, de aprender y dominar la lengua rusa para penetrar en los misterios del espíritu de esa sociedad. Regresó a Alemania, donde dedicó diez meses a estudiar ruso por su cuenta y en las clases de este idioma que se impartían en la universidad más cercana. Invirtió diariamente entre dos y tres horas a la

Rilke estuvo en territorio ruso en dos —muy breves— ocasiones, [...] con eso le bastó para iniciar una verdadera historia de amor con el idioma eslavo.

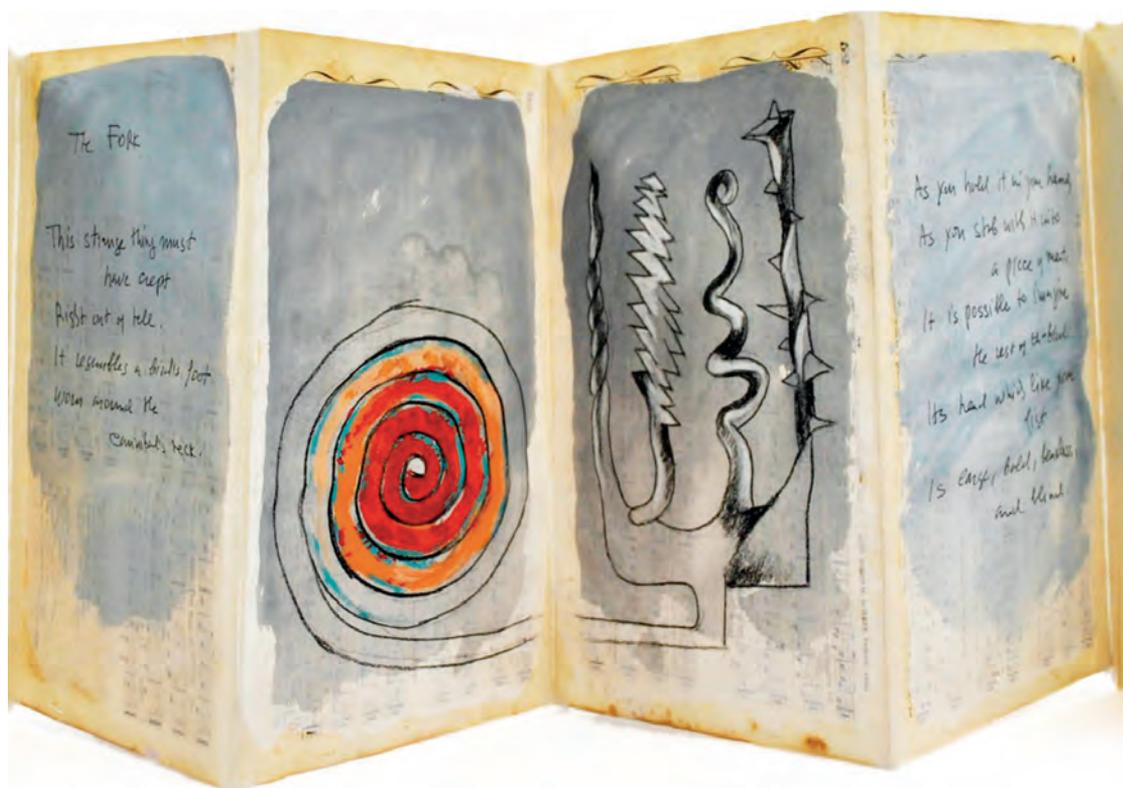
Otros lo hacen claramente por decisión propia, porque algo del idioma extranjero los atrae fuertemente y quieren dominar el nuevo código, apropiarse de la cultura que soporta, porque en ella encuentran la forma para revestir con palabras ciertas profundidades de su alma. Así le pasó a Rainer Maria Rilke, cuya fascinación por Rusia lo llevó a bautizarla como su *patria espiritual* y a confesar en una carta a Marina Tsvietáieva, en su último año de vida: “¿Qué le debo a Rusia? Ella me convirtió en lo que soy ahora, de ella surgí interiormente, todas mis raíces más profundas se encuentran allá [...]. Rusia fue en gran medida la base de mi percepción y mi experiencia”. La declaración sorprende cuando nos enteramos de que, en total, Rilke estuvo en territorio ruso en dos —muy breves— ocasiones, y que con eso le bastó para iniciar una verdadera historia de amor con el idioma eslavo. La primera fue en 1899, cuando llegó, acompañado de la filósofa rusa Lou Andreas-Salomé y su esposo, a Moscú, durante la celebración de la semana santa ortodoxa, que lo impresionó fuertemente. Ese viaje no duró más de dos meses, pero le alcanzó para conocer a León

lectura en original de textos de autores rusos e incluso se construyó una casa al estilo de la isba rusa. Para mayo del siguiente año, estaba listo para regresar al país que lo tenía obsesionado. En su segunda visita, volvió a entrevistarse con Tolstói en Yásnaia Poliana, pero también viajó por otras ciudades del imperio, muy distintas entre sí, como Kiev y Yaroslavl, y culminó su odisea rusa en San Petersburgo, donde se pasó los días estudiando en la biblioteca pública. En cuatro meses absorbió como una esponja diferentes variantes del ruso y se expuso a realidades urbanas y campesinas que sacudieron su interior. Como resultado de esta experiencia, Rilke escribió ocho poemas en ruso, dedicó gran parte de su vida posterior a traducir al alemán obras tan alejadas en el tiempo como *El cantar de las huestes de Ígor* y *Los hermanos Karamázov* y alcanzó la madurez intelectual para escribir *El libro de horas*, en el que traduce poéticamente el alma, la religiosidad y los rezos rusos.

En esta última división de escritores que eligen otra lengua por gusto está el subgrupo de los que deciden hacerlo deliberadamente

para reinventarse, dejando de lado el código rancio e insuficiente que hasta ahora los ha explicado y experimentarse en otro. Como hizo Beckett cuando decidió específicamente pasar del inglés al francés porque éste “tenía el efecto debilitador que buscaba”. Cuenta que “durante la liberación [de París], conseguí mantener mi departamento, regresé a él y empecé a escribir de nuevo —en francés— con el deseo de empobrecer mi yo todavía más”. Según Michael Edwards, Beckett había elegido este procedimiento para que su obra literaria trascendiera. Escribir en francés le dio la posibilidad de llegar a través de un lenguaje completamente distinto a un tipo original de excelencia literaria.

En el extremo más enérgico de la voluntad está el caso de Yiyun Li, quizás el más sorprendente. Esta escritora de nacionalidad china llegó a Estados Unidos en 1996, cuando tenía 23 años y se disponía a gozar de una beca para estudiar algo relacionado con la inmunología. Muy pronto se reveló su verdadero deseo: abandonó la seguridad de una carrera científica por la incertidumbre de otra en escritura creativa. Sin embargo, el abandono también incluyó el rechazo consciente del chino, un esfuerzo por deshacerse completamente de él y recrearse en inglés. Erradicó tan absolutamente su primer idioma que ya no sólo sueña y se habla a sí misma en la lengua adoptada, sino que incluso sus recuer-



George Nama en colaboración con Alfred Brendel y Charles Simic, *The Fork*, 2007

dos anteriores al inglés sólo llegan a su memoria si los refiere en ese lenguaje. Es decir, recuerda a su familia, su casa, su escuela, sus vecinos, el servicio militar y a sus amigos, pero en su mente todos aparecen hablando en inglés. Por supuesto lee, comprende y en caso de ser necesario habla chino, pero ella misma ya no se entiende en ese idioma. En "To Speak is to Blunder", un ensayo iluminador publicado por *The New Yorker* el 25 de diciembre de 2016, Li, además de explicar su adopción del inglés, habla sobre la distinción vital necesaria entre el lenguaje público y el privado:

Cuando entramos a un mundo —un nuevo país, una nueva escuela, una fiesta, una reunión familiar o escolar, un destacamento militar, un hospital— hablamos el lenguaje que requiere. La sabiduría para adaptarse es la sabiduría de tener dos lenguajes: el que se habla con los otros y el que se habla con uno mismo. [...] El inglés es mi idioma privado. [...] En mi relación con el inglés, en esta relación con la distancia intrínseca entre una hablante no nativa y un idioma adoptado que hace a la gente mirar con recelo, me siento invisible pero no aislada. Es ésta la posición que creo querer siempre en la vida. Pero con cada victoria está el peligro de cruzar una línea, de la invisibilidad a la desaparición.

Sin embargo, no fue fácil para Yiyun Li alcanzar esta claridad respecto a su identidad lingüística. En 2012 fue hospitalizada en Nueva York y California por dos intentos de suicidio. No explica los motivos que la orillaron a intentar quitarse la vida, pero creo intuir que había llegado a un límite de la incompreensión, del desgarramiento existencial que concilió después gracias a que renunció al chino y abrazó el inglés.



Leonid Pasternak, *Rainer Maria Rilke en Moscú*, 1928. ©

Es en la migración lingüística que se ensanchan las posibilidades de exploración del ser al mismo tiempo que se evidencian los huecos de la idea de "lengua materna". Cada quien, en su devenir por el mundo, va construyendo el código con el que reviste la distancia ontológica gracias a la cual se asombra con la existencia, comprende que es adentro y afuera y participa de la creatividad humana. La migración lingüística es una especie de migración del alma, pues, como dice Fabio Morábito, el escritor que escribe en lengua extranjera "absorbe el idioma ajeno para renacer en el seno de una nueva expresividad y, al hacerlo, se convierte en otro individuo". ¿Cuántos renacimientos podemos tener en una vida? La respuesta se encuentra, tal vez, en la distancia existente entre la lengua y la conciencia de sí, un espacio que se puede explorar y rehacer, mas nunca salvarse. **U**



NUESTRO NO SABER DE DÓNDE VIENE LA LENGUA

Jessica Bekerman

Antes de que se reciten los primeros versos de los poetas judíos de Europa Oriental, quisiera decirles, distinguidos señoras y señores, que ustedes entienden mucho más idish de lo que creen. Si permanecen quietos se encontrarán repentinamente en medio del idish. Y cuando éste se haya apoderado de ustedes —el idish es todo, palabra, melodía jasídica y el espíritu mismo de este actor judío oriental— no recobrarán ya la calma anterior...

FRANZ KAFKA¹

Unzere Kinder, rodada en Polonia en el año 1948, cuando ya había terminado la ocupación alemana, filmada al borde del abismo, entre las ruinas de lo que había sido una comunidad judía vibrante, está hablada en idish.²

Cosa evidente, aunque para mí absolutamente inesperada, que me produjo una conmoción fuerte. Quiero decir que me tocó de una manera muy precisa³ pues ni siquiera sospechaba en mí la posibilidad de reconocer esa lengua fantasmal, oída y olida en mi infancia (“el idish es el único idioma que tiene perfume” dijo Bashevis Singer), de recono-

¹ Del discurso de Franz Kafka sobre el idish presentando en febrero de 1912 a Isaac Löwy, actor trashumante de esa lengua, citado en Eliahú Tokker, *El idish es también Latinoamérica*, Desde la Gente, Buenos Aires, 2003. raoulwallenberg.net/wpcontent/.../1288794407ebookidishchylatinoamerica.pdf.

² El vocablo *idish* se puede transliterar de diferentes maneras. Se impuso el modo inglés que escribe *yiddish*. Por mi parte elijo la propuesta de Eliahú Tokker que decide vertir en español: *idish*. Eliahú Tokker, *op. cit.*

³ Es importante aclarar que durante varios años me ocupé de la Shoá en mi tesis de doctorado aún inédita. Jessica Bekerman, *La Shoá y el problema de la representación*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, agosto de 2008.

cerme en los sonidos de esa lengua que no hablo, ni comprendo (salvo algunas palabras y alguna frase) y que, sin embargo, podía identificar, identificarme, podía encontrarme en esos sonidos, en esa musiquita, al mismo tiempo familiar y venida de otra parte, tan extraña.

Ese reconocimiento me estremeció. Pensé que sólo podía venir de la infancia con mis abuelos maternos, llegados como tantos otros a Argentina tras huir de la persecución nazi en Polonia, el abuelo de Varsovia, la abuela de Lodz. De niña escuchaba el idish junto al español mal hablado pues mis abuelos entre ellos hablaban en ese idioma. Hablaban en idish porque era su lengua materna. Hablaban y vivían en idish. Ésta es, además, la lengua que se escuchaba cuando, por alguna razón, los abuelos no querían que los *kinderen*

entendieran eso que se decía. La siguiente generación, "nacida en idish y educada en castellano",⁴ para que los niños no comprendieran, hablaba en inglés. Digo esto porque hay entonces una fractura, una ruptura que pasa, entre una generación y la siguiente, por la pérdida de una lengua materna. Pero después de la Shoá, ¿qué es una lengua materna? Pienso que esa ruptura y esa pérdida afectan nuestra recepción de la Shoá.

Bashevis Singer en su discurso de recepción del Premio Nobel en 1978 dijo: "el idioma idish y la conducta de aquellos que lo hablaban son idénticos". Sin forzar mucho las cosas se puede decir que este filme y la lengua en la que está hablado son idénticos. *Unzerer Kinder* no existiría en otro idioma.

⁴ Eliahú Tokker, *op. cit.*



Natan Gross durante el rodaje de la película *Unzere Kinder*, 1948. Fotografía de Joram Gross. © BY-SA

Entonces, en primer lugar, quiero plantear que la conmovición a la que me referí más arriba pasa por una lengua hablada, tan diferente del lenguaje de la racionalidad que rige el modo de la recepción académica. Se deduce de esto que no es lo mismo contar la terrible experiencia de los judíos durante la primera mitad del siglo XX en idish que en otras lenguas. Sencillamente porque las juderías, los *shtetls* idish-parlantes fueron físicamente destruidos de raíz, y la mayoría de los hablantes,

en idish. Último, también en el sentido de epílogo de un gesto que fue constante durante el suplicio nazi, pues hoy tenemos conocimiento de la determinación de muchos judíos polacos que, sabiendo que no se salvarían, quisieron dejar un registro escrito en cartas, relatos, diarios, crónicas del gueto, poesías, documentos vertidos en su gran mayoría en idish, que han sido resguardados en archivos escondidos durante mucho tiempo y encontrados cuando finalizó la guerra.⁶ Escritos que cifran una es-

Hannah Arendt diferencia el milagro del fenómeno religioso para darle un sentido político ligado a la ocurrencia de algo nuevo en relación al determinismo de los procesos que interrumpe.

que llegaron a ser 12 millones en el siglo XIX, fueron exterminados. Esa lengua que lleva las marcas de las persecuciones, del destierro y los asesinatos, que absorbió el desamparo de un pueblo, el “veneno y la amargura de la historia”, esa lengua en la que vivieron los judíos europeos antes de ser destruidos por el nazismo, esa lengua descansa en este filme como una lengua de resistencia, que no necesita retorcerse de dolor para nombrar la violencia, la humillación, el ultraje, el aniquilamiento infligido sobre nuestro pueblo.⁵

En este sentido, no importa tanto si *Unzere Kinder* es un documental o una ficción, o si mezcla imágenes documentales con imágenes ficticias. Su relevancia como documento histórico de inigualable valor pasa por la lengua. Se trata del último filme polaco hablado

peranza, aunque débil, en una “especie de milagro”, una esperanza de justicia; pero también, y fundamentalmente, una posición no victimizante. Hannah Arendt diferencia el milagro del fenómeno religioso para darle un sentido político ligado a la ocurrencia de algo nuevo en relación al determinismo de los procesos que interrumpe. El milagro implica, pues, un acto de un sujeto productor de un nuevo comienzo. En este sentido, en un punto extremo de interpelación, cada uno de estos escritos fue una respuesta, un acto de resistencia que es, según Foucault, como la subje-

⁵ Es el caso del alemán, lengua en la que fue perpetrado el aniquilamiento de millones de seres humanos y la destrucción de los judíos europeos. Baste como ejemplo la poesía de Paul Celan que expone literalmente el duelo de la lengua alemana.

⁶ Sabemos que en todos los lugares de la Europa ocupada, a pesar del terror, los judíos registraron su terrible experiencia y que, en algunos guetos hubo una decisión deliberada de generar archivos clandestinos que guardaran las pruebas y el registro de las vejaciones sufridas. Es el caso de Emanuel Ringelblum, con su *Oneg Shabat*, el célebre archivo que fue encontrado al final de la guerra. Véase Lucy Dawidowicz, “The Perspective of Catastrophe: The Holocaust in Jewish History”, *The Holocaust and the Historians*, Harvard University Press, Cambridge, 1997, pp. 125-141.



Marc Chagal, *Judío en negro y blanco*, 1914

tividad se introduce en la historia y le da un soplo.⁷

Unzere Kinder conmemora este gesto político y ético desde el inicio cuando la cámara se detiene en el monumento a la resistencia de los héroes caídos del Gueto de Varsovia, entre ellos los niños. No hay, como se verá, ningún triunfalismo allí. E inmediatamente, nos plantea varias preguntas: ¿qué recordar y por qué? ¿Qué valor tiene la pretendida psicoprofilaxis del trauma que se anuncia en boca de uno de los personajes?⁸ ¿Es posible prescribir la me-

⁷ Michel Foucault, "¿Es inútil sublevarse?", publicado en *Le Monde* n° 10661, 11 de mayo de 1979. sociales.uba.ar/wp-content/uploads/14-Foucault-In%C3%BAtil-Sublevarse.pdf.

⁸ *Trauma* es uno de esos conceptos cuyo valor se ha degradado en razón proporcional a la generalización de su uso. Cuando decimos *trauma* ya no tenemos que explicar nada porque todos comprendemos inmediatamente y damos por sentado su valor explicativo. No es posible aquí realizar las escalas necesarias para devolver al trauma una dignidad conceptual. Sólo mencionamos que, respecto del trauma, no es posible un discurso exterior. El trauma obliga a un discurso del sujeto sobre sí mismo. Es decir,

moria? Digo, en el sentido tan al uso hoy de los mandatos de la memoria, del deber de la memoria, de la política de la memoria, del imperativo del recuerdo como respuesta a una máxima que aceptamos acríticamente, aun cuando el terror que acecha nuestro presente la demuestra totalmente caduca: "recordar para no repetir". "El hombre con buena memoria", escribió Beckett, "no se acuerda de nada porque no se olvida de nada". ¿Qué es la memoria? ¿Y qué es el olvido? ¿Y qué relación hay entre la memoria, el recuerdo y la resistencia? Anotemos que en su artículo "Recuerdo, repetición y elaboración" Freud señala que hay un límite del recuerdo, y que la resistencia (en un sentido que ahora podemos ampliar) surge allí donde el recuerdo se detiene.

Como sea, aquí, los actores trashumantes de este filme andan un poco desorientados. Detengámonos en la escena en la que uno de ellos les dice a los niños: "Quien mejor retrate o dramatice lo que vieron con sus propios ojos o lo que experimentaron durante la ocupación va a tener un premio".

Como el coro en las antiguas tragedias griegas, el personaje de la preceptora comenta lo que está ocurriendo y nos advierte acerca de la verdadera dimensión del problema: "extraño negocio", dice, "¿por qué molestar a los niños?". Tomemos nota, en tiempos de las políticas de la memoria, ésta puede ser un negocio extraño. Anticipación señera de lo que muy pronto ocurriría: *Kapo* de Gillo Pontecorvo cuya crítica precisa realizó Jacques Rivette en

no hay trauma *a priori*, el trauma no está en el pasado, sino que implica esta vuelta del sujeto sobre sí y, por lo tanto, en el mejor de los casos podrá efectuarse, constituirse como efecto de dicha vuelta. El tiempo que conviene al trauma es el futuro anterior. Esa vuelta del sujeto sobre sí puede tomar la forma del testimonio.

su artículo titulado “De la abyección”;⁹ Hollywood con su *Lista de Schindler*, con sus series del Holocausto... “¿Realmente cree que vale la pena que los niños evocuen sus terribles experiencias?”, pregunta aún la preceptora.

Podemos preguntarnos por qué la guionista, Raquel Auerbach, cronista del Gueto de Varsovia, incluye un comentario semejante, ¿no será acaso para mostrarnos que es eso muy precisamente lo que está en juego? La respuesta de la directora del orfanato, quien encarna la autoridad del saber, no se hace esperar: “Si no lidiamos con estos recuerdos durante el día, los van a sufrir durante la noche como terribles pesadillas. La única salida es expresar su experiencia creativamente”. En efecto, dice uno de los actores (Israel Schumacher): “¿Cuál es el propósito del teatro sino, justamente, la catarsis, la liberación del daño (traumático) de una manera creativa?”.

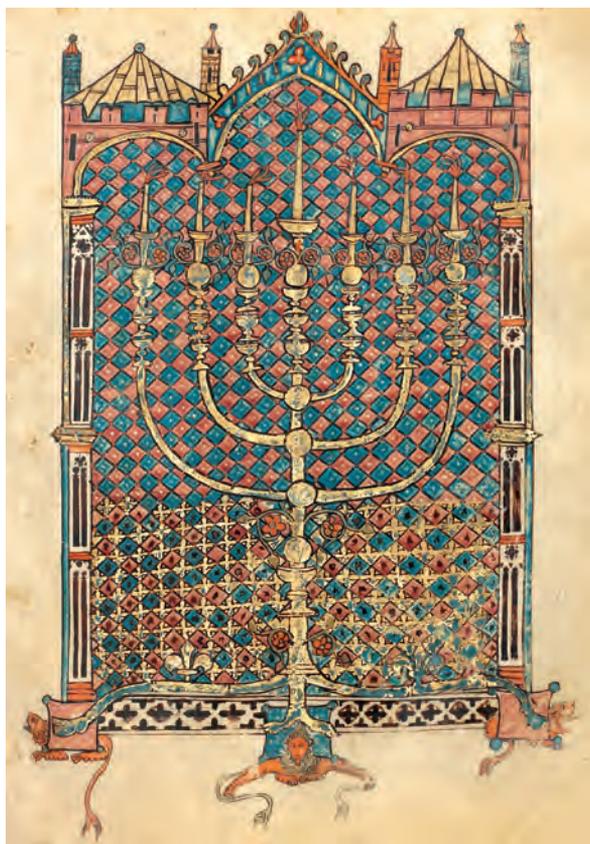
Si antes la preceptora insinuó que en esto de la memoria y del recuerdo puede tratarse de un extraño negocio, a continuación despliega el comentario: “Yo pienso, dice ella, que la mejor cura para nuestros niños es ayudarles a comprender cómo los judíos finalmente resistieron y lucharon”. Hay aquí dos posiciones encontradas: por un lado la prescripción memorial, recuperar los recuerdos, elaborar el trauma, hacer activo lo sufrido pasivamente; por otro, ayudar a la comprensión de la resistencia y la lucha. *Comprensión* no en el sentido psicológico del entendimiento, sino en la acepción de acoger, abrazar, recibir a “esa víctima conmovedora [...] a la que recogemos cuando viene a nosotros, a ese ser de nada, a

esa víctima, a quien nuestra tarea cotidiana consiste en abrir de nuevo la vía de su sentido en una fraternidad discreta”.¹⁰

Y en un truco de magia, sin que podamos advertir el momento en que el doble fondo de la bolsa se da vuelta para sacar dos palomas,¹¹ los mandatos del recuerdo, el juego del tea-

¹⁰ Jacques Lacan, “La agresividad en psicoanálisis”, *Escritos I*, Siglo XXI, México, 1987, p. 142.

¹¹ Se trata de la canción de las palomas blancas, cuya referencia busqué en vano. Es una canción de duelo que canta al piano Israel Schumacher, donde el sonido de las palomas blancas metaforiza los susurros de los niños muertos, que aún se escuchan en la noche.



Artista desconocido, “Menorá del tabernáculo (libro del Levítico)” del manuscrito *Rothschild Pentateuch*, Francia, 1296. Cortesía de Getty’s Open Content Program

⁹ Jacques Rivette, “De l’abjection”, publicado en *Cahiers du Cinéma*, núm. 120, junio 1961, París. univ-conventionnelle.com/Le-travelling-de-Kapo-De-l-abjection--texteintegral_a200.html

No hay idish sin exilio. El idish, como dice Eliahú Tokker, es “el país de la palabra sin territorio, sin ejército ni policía, sin gobierno ni legitimación política”.

tro como catarsis, todos los afanes terapéuticos con foco en el trauma, el volver activo lo sufrido pasivamente, tanto saber *psi* que pugna por la expresión creativa revela sus fisuras. Tampoco las madres que perdieron a sus hijos encuentran la cura trabajando en orfanatos, con niños huérfanos. “Quizás así debería ser. Pero no es así” —dice ahora la directora que súbitamente se revela como una madre en duelo—. La crueldad de la memoria se manifiesta al recordar aquello que se desvanece en el olvido.¹² “Cuanto más se está con otros niños, más los amas, es más dolorosa la pérdida de tu propio hijo que nunca volverá.”

Es de noche. Nadie duerme en el orfanato Helenowek Colony. Todos los sueños están rotos. Las ventanas ya están abiertas, las palomas entraron. “Mamá, no llores, cantan las palomas blancas”. La voz del niño muerto se hace oír en el recuerdo atroz de una madre, la directora del orfanato: “mame, no quiero ir a dormir. Mame, no quiero ir al gueto. Mame, sálvame, no quiero que me lleven... Mame...”

La voz, los gritos de ese niño que los nazis están arrancando de los brazos de su madre hacen escuchar la orfandad y el desamparo más brutal, mientras en las habitaciones vecinas, donde los fantasmas penetraron ya todos los muros entre la vigilia y el sueño, las niñas y los niños huérfanos están despiertos, relatándose cómo sobrevivieron, cómo se sal-

¹² Esta frase es del egipcio Naguib Mahfuz. La he tomado de un texto de Mario Betteo Barbieris, “Un sobreviviente de Varsovia”, en *Me Cayó el Veinte*, núm. 7, ¿A quién se le ocurrió esta cancioncita?, primavera de 2003.



Fotograma de Steven Spielberg, *La lista de Schindler*, 1993

varon. Despiertan en la noche para seguir durmiendo, para seguir soñando, para seguir jugando la siguiente mañana al teatro, avivando el fuego del relato de Sholem Aleijem, “A Fire in Kasrilevke”, que después de los campos de exterminio y de los crematorios ya no es el mismo fuego.

Pero la voz de ese hijo arrebatado del regazo materno es otra cosa. El llamado que lanza el grito, una vez que se ha hecho canto, ya no se dirige a nadie. Pues, “nadie puede decir qué es la muerte de un niño”.¹³ Encuentro inmemorable en esa audición atroz, encuentro imposible, encuentro de lo imposible. He aquí el ombligo en torno del cual se teje la trama de este filme, revelado en su forma más amarga y más cruel. Pues Natan Gross afronta aquí, apenas terminada la catástrofe, la horrorosa

¹³ J. Lacan, *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1990, p. 67.



y cruel realidad del exterminio sistemático de los niños (de los aspectos más oscuros y menos estudiados hasta hoy de la barbarie nazi) con los medios de la comedia y del humor. ¿Podríamos entonces inscribir este filme en la tradición de Charles Chaplin o de Ernst Lubitsch?¹⁴

Prefiero, retomando lo que decía al principio, pensar que esta película y la lengua en que está hecha, el idish, son la misma cosa. Aquí el humor es humor idish. Ese humor que muestra muy pronto, como nos enseña Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, su trasfondo de amargura, que brota del suelo de la más profunda aflicción. El humor idish es el humor del *shtetl*, "es el humor de la pobreza judía de los villorrios judíos".¹⁵

¹⁴ *El gran dictador*, de Charles Chaplin, fue estrenada en 1940; *Ser o no ser*, de Ernst Lubitsch, es del año 1942.

¹⁵ Abraham Lichtenbaum, "El humor judío, un humor basado en la ideología y la experiencia judías. La palabra y la situación",

Es el humor del *shnorer*, del *shlimazl*,¹⁶ de los pogromos, de la persecución, del destierro y del exilio. No hay idish sin exilio. El idish, como dice Eliahú Tokker, es "el país de la palabra sin territorio, sin ejército ni policía, sin gobierno ni legitimación política".¹⁷ En ese lugar de la palabra sin territorio mediante el equívoco, el disparate, la ironía, el retruécano, la homofonía un sujeto puede decir no, puede decidir no sucumbir, puede elegir aferrarse, contra todos los poderes que lo aniquilan, a su condición humana. Como dice Hannah Arendt: "que hablar sea en este sentido una especie de acción, que la propia ruina pueda llegar a ser una hazaña, si en pleno hundimiento se le enfrentan palabras".¹⁸

No hay, como mencioné antes, ningún triunfalismo cuando se nos invita a observar el monumento a la resistencia. Tampoco al final, cuando los niños acompañan a los actores que se despiden al compás del himno de los partisanos. El humor discreto que recorre todo el filme y ese canto del final hacen pasar como de contrabando, entre los poderes destructivos, esa pequeña hazaña *Mir zainen do*, que es posible traducir como "aquí estamos" o "aquí continuamos". **U**

en Perla Sneh, *Buenos Aires Idish*, es.scribd.com/doc/36616665/Buenos-Aires-Idish-Perla-Sneh.

¹⁶ *Shnorer* significa pediguño arrogante. *Shlimazl* significa desgraciado.

¹⁷ Eliahú Tokker, *op. cit.*

¹⁸ Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, Paidós, España, 1997, p. 76.

Fragmento del ensayo distinguido con el Premio Lucian Freud 2017, que otorga la Fundación Proyecto al Sur. Disponible en bit.ly/2XLACAJ

UNA DE BOLLYWOOD

Claudia Ulloa Donoso

Hoy por la mañana me detuvo en la calle un hombre joven con un claro acento extranjero. Con intensidad y confusión en la voz, me preguntó si yo era hindú.

—Sí soy —le contesté muy rápido, en castellano.

El hombre caminó unos pasos, se sentó en un banco de aquella calle y luego se quebró a llorar. Lloraba a lágrima viva, mientras decía palabras que yo no entendía. Me miraba como pidiendo consuelo. Movía la cabeza de un lado al otro y se tocaba el pecho.

Recordé que algún tiempo atrás había visto un documental sobre gente de la India que caminaba sobre brasas para limpiar sus almas. Este hombre tenía claramente el alma un poco enredada. Me dio curiosidad por saber si es que las plantas de sus pies tendrían cicatrices de quemaduras.

Me senté a su lado en silencio. Saqué de mi cartera un paquete de *kleenex* y se lo puse entre las manos, le hice un gesto habla-que-yo-te-escucho, arqueando las cejas y apretando los labios en una ligera sonrisa.

Tomó uno de los pañuelos y se secó las lágrimas. Empezó a hablar en esa lengua tan extraña pero tan musical que yo no entendía. Me recordó la primera vez que escuché una canción en persa. No entendía nada pero fue bellissimo.

Mientras me contaba su vida yo miraba su piel ceniza, observaba sus gestos, cómo cambiaba de expresión de golpe y estaba sorprendido, molesto, confundido, desolado, todo a la vez. Por ratos sonreía ligeramente con una mueca irónica que acompañaba con un aleteo rápido de la mano derecha, como si estuviera dándole botes a una pelota de béisquet.

Escuchaba sus palabras y decía "sisoy, sisoy". Yo pensaba que ese "sí soy" que le di como respuesta debía de significar algo en hindi para haber removido lo más profundo de su alma.

Quizás era un mantra trascendental:

sisoyyyyyyyyyyy

Mientras lo escuchaba, yo movía la cabeza hacia un lado como hacen los perros cuando tratan de entender algo; movía las manos tam-

bién como él dándole botes a la pelota de básquet y sonriendo ligeramente. A veces hacía un movimiento con ambas manos como si limpiara una mesa y al mismo tiempo torcía la cabeza bruscamente hacia un lado, como desaprobando algo. Trataba de demostrarle atención y empatía, le estaba dando consejo.

Él reaccionaba como si lo entendiera todo.

De pronto, arrugó las cejas y movió los brazos en cruz, como diciendo: "Aquí se termina todo". Le sonreí abiertamente, feliz de que, cualquiera que haya sido su drama, ahora seguramente había llegado a su fin.

Y así fue.

—*Patni pati* —me dijo sonriente.

Yo no le quité la sonrisa y le repetí "*patni pati sí soy*". Entonces sacó de uno de sus bolsillos una sortija de oro con un brillante, me tomó de la mano y me la puso en el anular derecho. Con sus manos grandes, morenas y gastadas, empuñó luego la mía, pequeña, encerrándola toda y cubriendo la sortija.

Acepté la sortija de buena gana. Me abrazó tan fuerte y me tocó la cara, como en las películas de Bollywood cuando se va a besar la pareja enamorada.

Miré la hora y era tiempo de volver a casa. Me puse de pie con un ademán de princesa teatral al final de una obra. Empecé a caminar y él no me detuvo; caminó a mi lado.

Ahora estoy en la casa con un hindú sentado en el sofá y estoy comprometida.

Voy a prepararle ahora mismo la cena a mi *fiancé*. Hoy no podrán ser hamburguesas. Tengo felizmente un sobre instantáneo de *tikka masala*. Tomo un poco de ketchup y me hago un lunar en medio de la frente, yo sé que eso tiene algo que ver con el matrimonio hindú, lo vi en un documental.

—¿*Tikka masala*? —le digo.



Fotografía de Mahesh Basedia. © BY- NC

Él sonríe y me abraza. Le ha gustado mi lunar.

Voy a poner unos palitos de colores de incienso y unas flores amarillas en la mesa. Luego pienso que tengo una falda hindú, un bolso hindú, un pareo que dice *made in India*, y también unas sandalias.

Él se ha acomodado en mi sofá y se ha quitado los zapatos. Dentro de poco me fijaré en esas cicatrices que seguro debe tener en las plantas de los pies, pues se ve que es un hombre de alma limpia.

Tenían razón todos mis libros. El destino siempre da señales y hoy he tenido la luz para verlas. He logrado liberarme de mis karmas de soledad. Este día ha sido el día del cambio y todo ha sido perfecto. Como dice el profeta: el universo ha conspirado para realizar mi deseo.

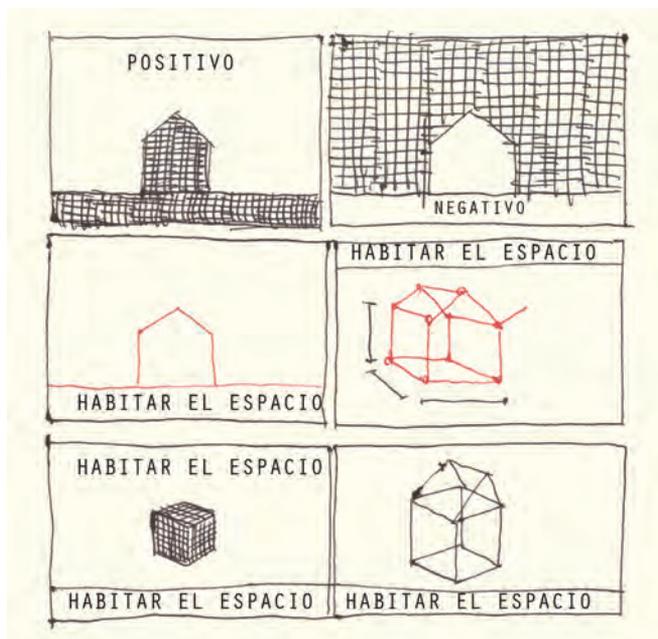
Ahora sólo me queda cambiar el cuadro del Corazón de Jesús por uno de Shiva. No quiero empezar mal una relación seria. U

PENSAR EL ESPACIO

REFLEJOS, SUPERFICIES Y COLORES

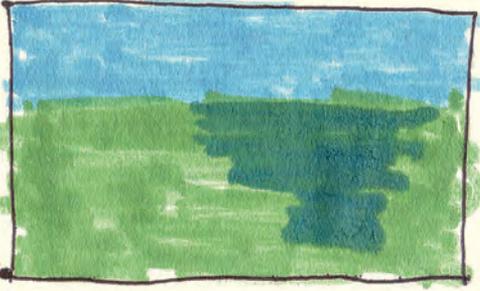
Chiara Carrer

Una manera de entender el lenguaje es a partir de las formas sensibles que nos permiten ocupar y transitar el espacio, una red de signos visuales, táctiles y olfativos que rebasan la mera textualidad y definen nuestra experiencia cotidiana al tiempo que tejen nuestra imaginación. La artista e ilustradora italiana Chiara Carrer explora esta clase de lenguaje donde lo textual apenas tiene un lugar mínimo en el universo de imaginarios posibles. *Pensar el espacio*, publicado recientemente por Editorial Petra en coedición con la Secretaría de Cultura, presenta un conjunto de ensayos visuales sobre variables espaciales y formales como la línea, el color, la sombra, la textura, la tensión, el volumen, la distancia y la escala. Estos pensamientos se presentan a través de una línea de dibujo sutil que avanza en la secuencia de los cuadros introduciendo al espectador, desarmado de su lengua, en un espacio propio e inédito.



Cortesía de la Editorial Petra

LO ACUÁTICO DEL VERDE

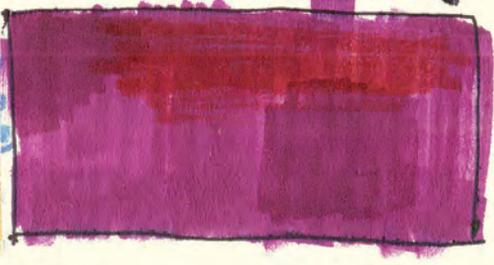
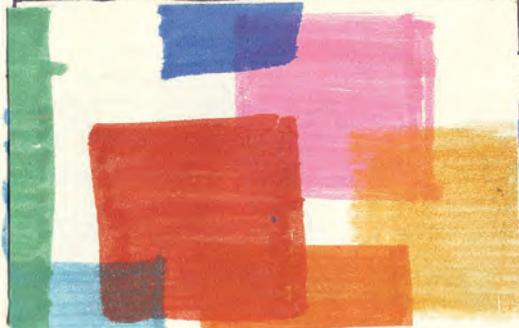
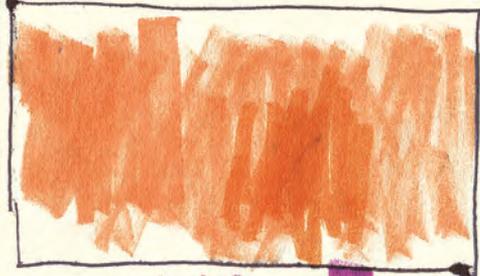


EL COLOR ES
EXPRESIÓN
SENTIMIENTO
DESCIENDE A
LAS PROFUNDIDADES
DEL SER

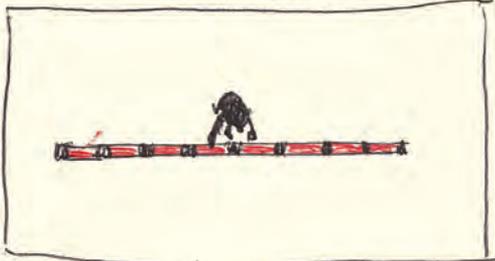


ES CONTEMPLACIÓN
O
ARDIENTE PULSIÓN
O
INQUIETANTE TINIEBLA

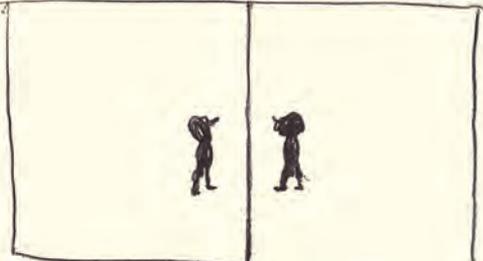
TODO CAMBIA
CON EL COLOR
POESÍA
Y BATALLA JUNTAS



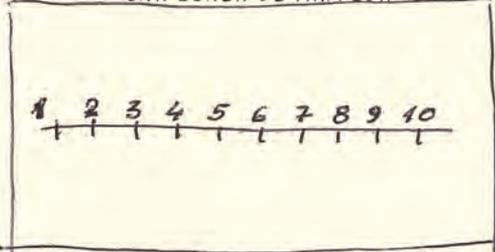
HISTORIA DE UNA LÍNEA



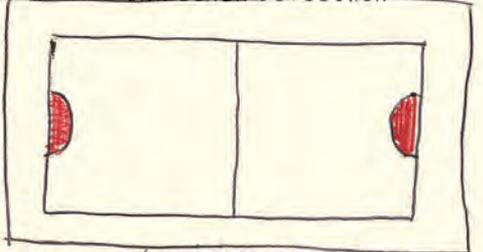
UNA LÍNEA DE PARTIDA



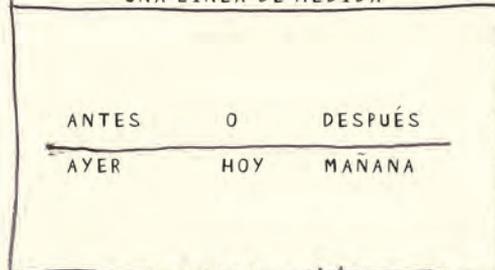
UNA LÍNEA DIVISORIA



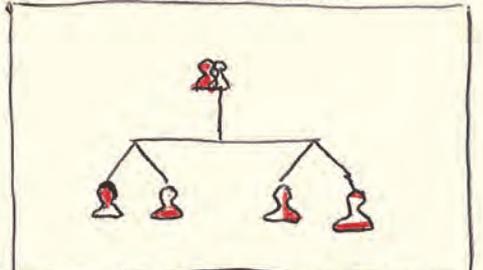
UNA LÍNEA DE MEDIDA



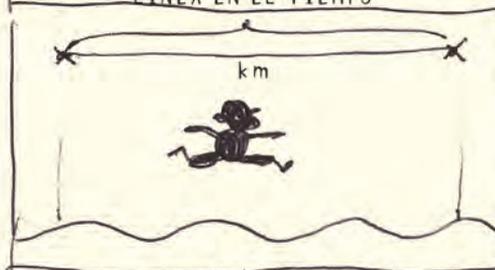
LÍNEA EN EL CAMPO



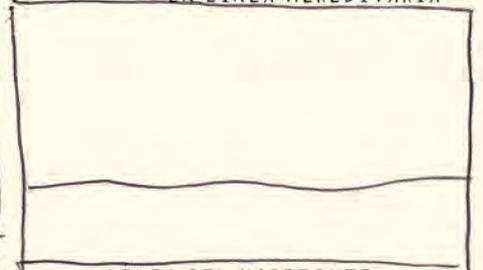
LÍNEA EN EL TIEMPO



EN LÍNEA HEREDITARIA



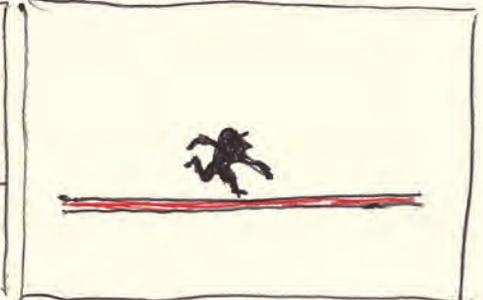
EN LÍNEA DIRECTA



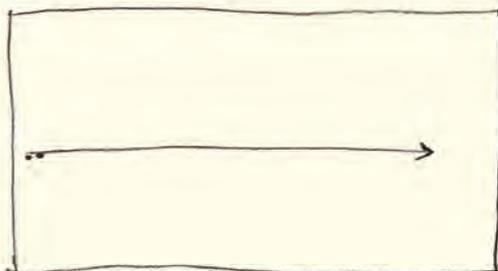
LÍNEA DEL HORIZONTE



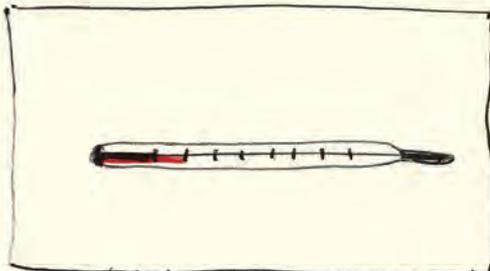
UNA LÍNEA DE TRANSPORTE



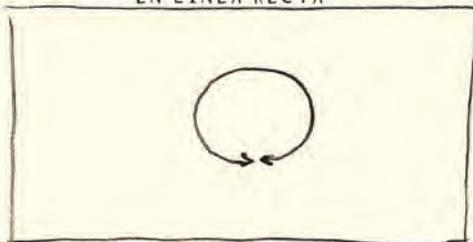
LÍNEA DE META



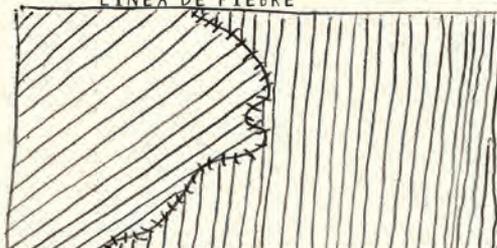
EN LÍNEA RECTA



LÍNEA DE FIEBRE



LÍNEA DE ARRANQUE



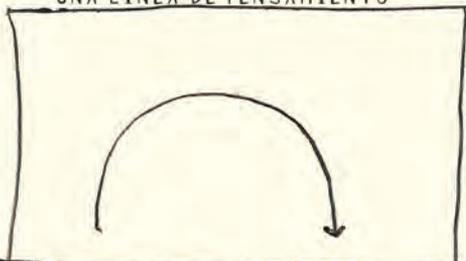
LÍNEA DIVISORIA



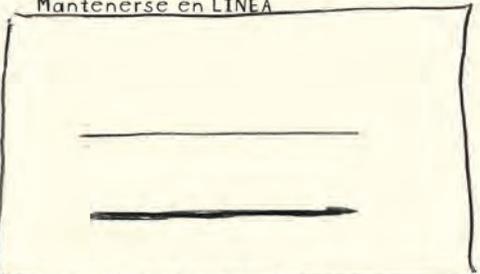
UNA LÍNEA DE PENSAMIENTO



Mantenerse en LÍNEA



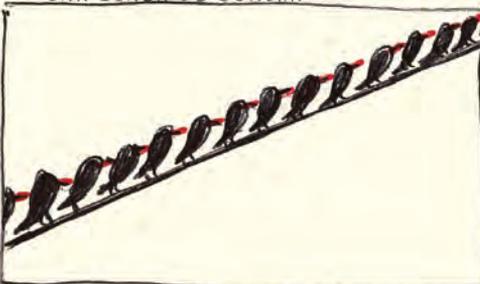
UNA LÍNEA CURVA



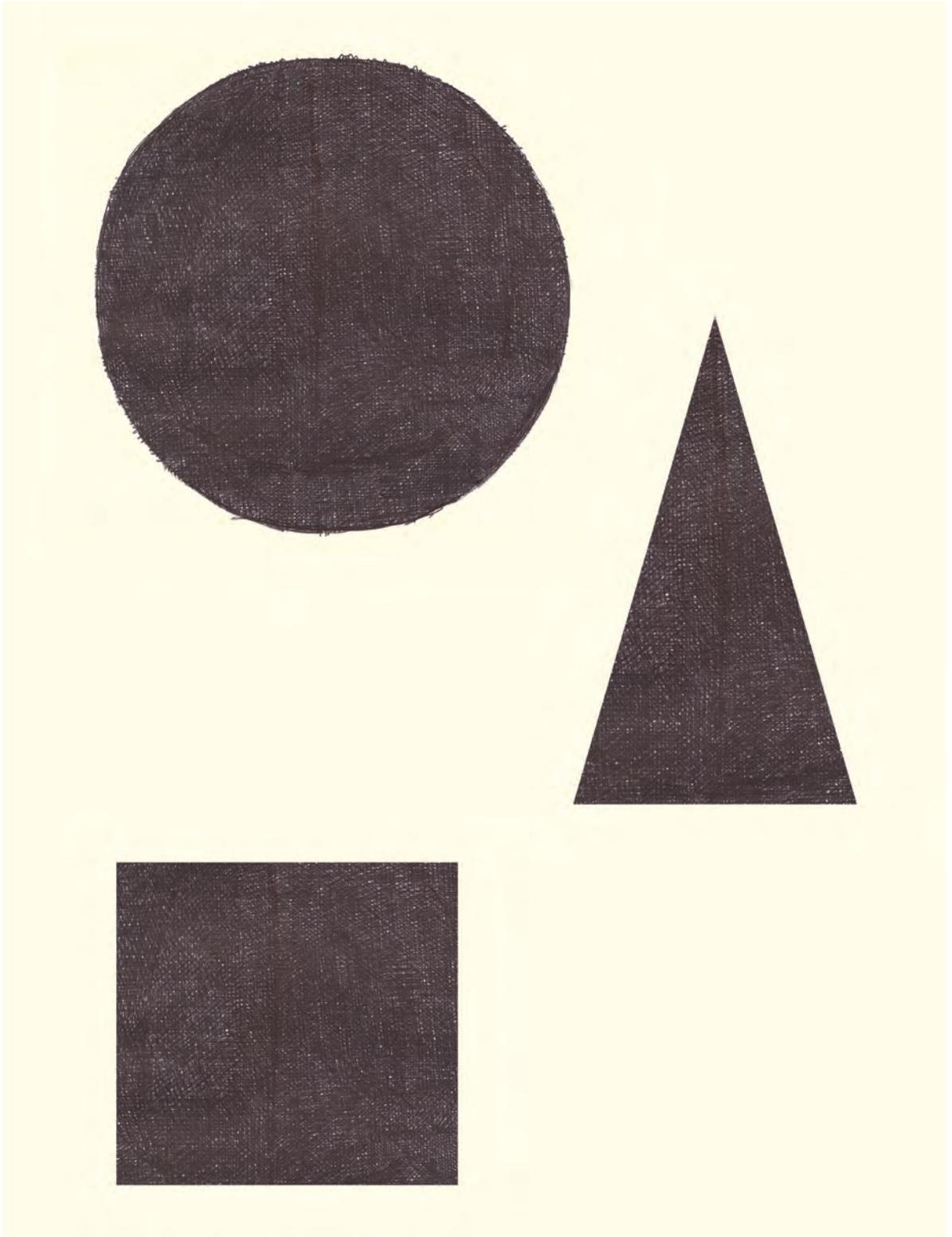
UNA LÍNEA DE SOMBRA

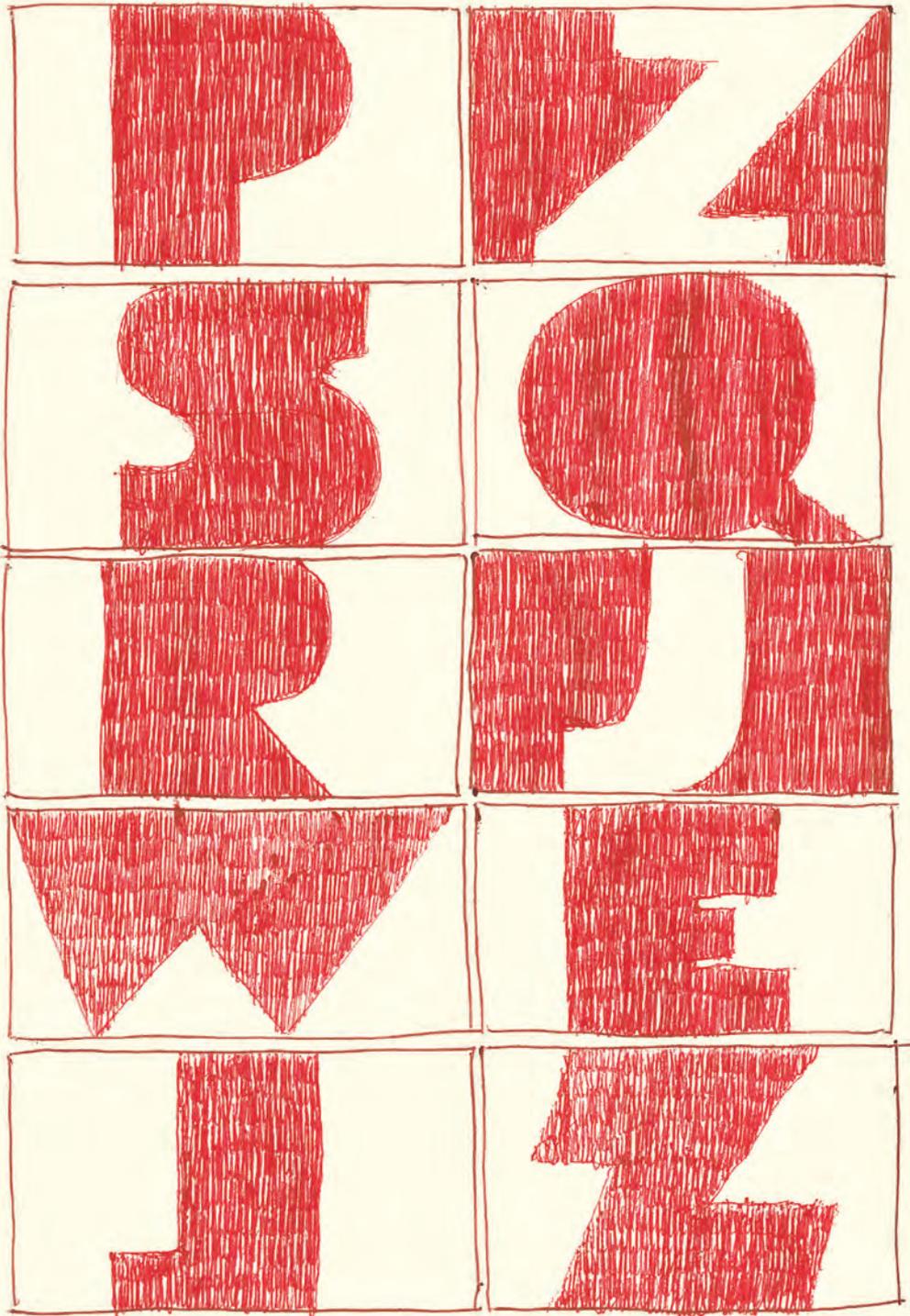


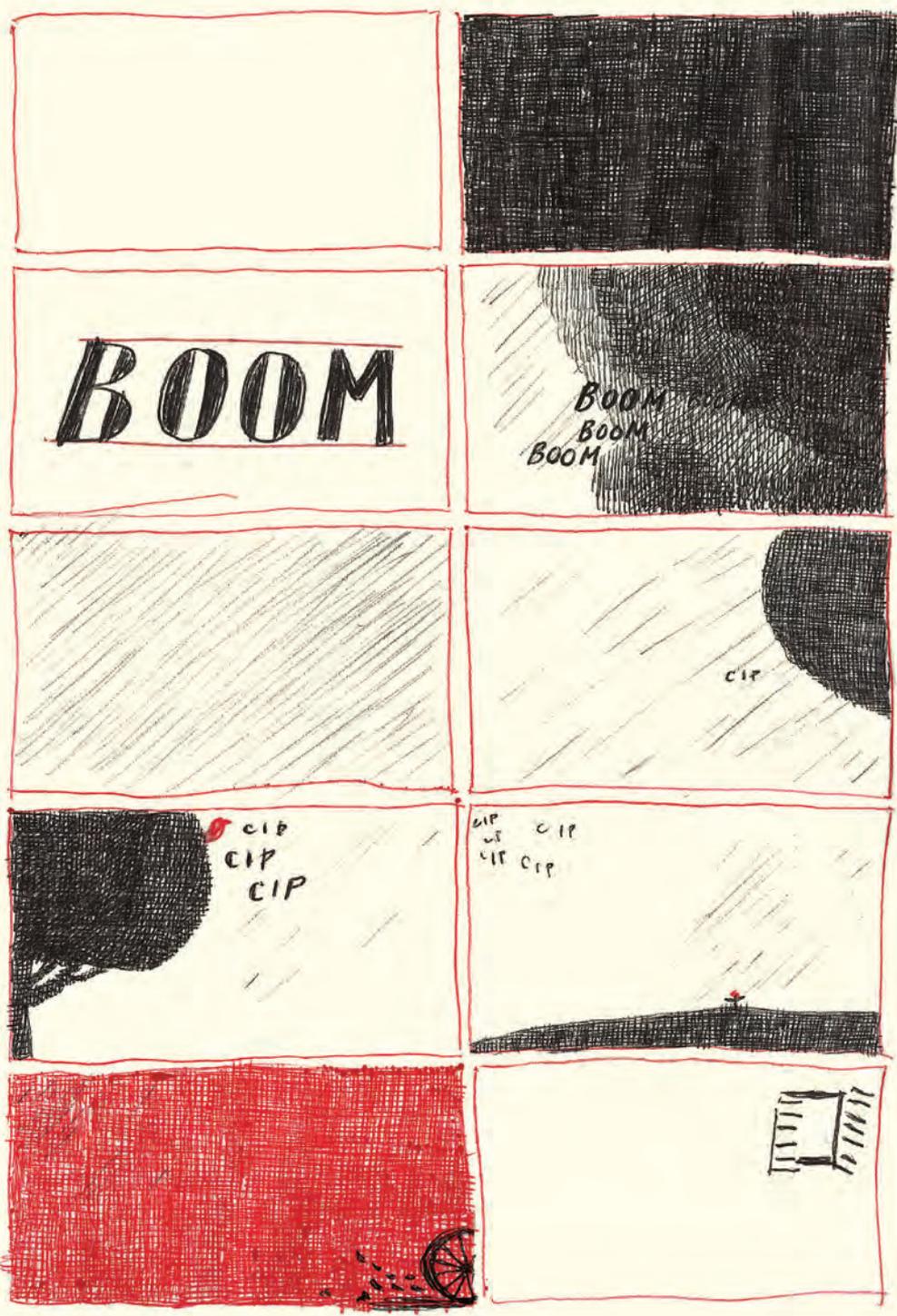
UNA LÍNEA TELEFÓNICA



UNA LÍNEA COMPARTIDA







BOOOM

BOOM

BOOM

BOOM BOOM BOOM
BOOM
BOOM BOOM
BOOM BOOM
BOOM

TAC TIC TA TIC TAC TIC
TIC TAC TAC TAC TIC TIC
TIC TIC TIC TIC TAC TIC
TAC TAC TAC TAC TIC TIC
TIC TAC TIC TIC TAC TIC
TAC TIC TIC TIC TIC
TIC TIC TAC
TAC TIC TIC

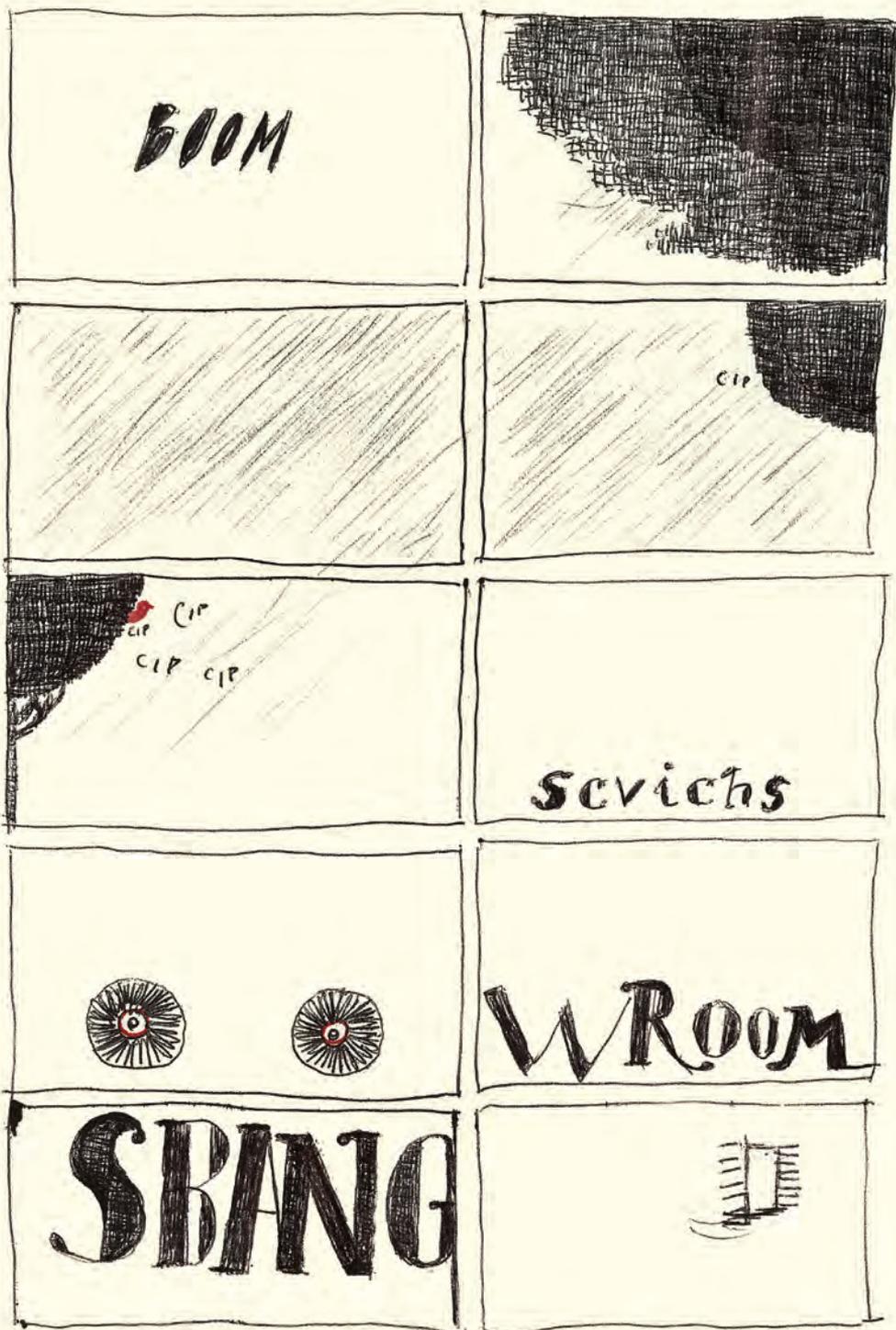
CIP

CIP
CIP CIP

CIP CIP CIP CIP
CIP CIP
CIP CIP

SWISCH swisch

SBANG





APUNTES SOBRE EL LENGUAJE ENTRE BOSQUES Y COMUNIDADES

Paulina Deschamps

En la región donde vivo existe un árbol tan poderoso que, se cuenta, con sólo recargar tu espalda en su tronco es posible recibir parte de su fortaleza. Se trata del cedro rojo occidental (*Thuja plicata*) y quienes entendieron —y recibieron— su fuerza son los pueblos originarios de la costa del Pacífico noroeste (ubicados en los estados de Oregon, Washington y Alaska en Estados Unidos, y en la provincia de Columbia Británica en Canadá). Este gigante se convirtió en piedra angular de los grupos nativos de la región y la versatilidad de sus usos impregnó cada aspecto del desarrollo de las culturas de la costa noroeste. No resulta difícil entender la enorme importancia espiritual de estos árboles. Un mito de los pueblos de la costa Salish nos cuenta que el Gran Espíritu creó este árbol en honor a un hombre que siempre ayudaba a los demás. El cedro rojo, por tanto, ayudaría eternamente a las comunidades. Existen múltiples ejemplos sobre las relaciones entre el cedro y los pueblos nativos. Por ejemplo, se sabe que las mujeres recolectaban la corteza de los cedros en una actividad que reunía a distintas generaciones (abuela, madre e hija) y, una vez que encontraban el árbol que sería aprovechado, se paraban frente al gigante para orar antes de arrancar su corteza, la cual tendría los más diversos usos (cobijas, sombreros, ropa térmica, forros de cunas y almohadillas menstruales, entre otros). Fue esta relación tan estrecha de interlocución y cuidado mutuo la que caracterizó el aprovechamiento y conservación del cedro rojo por parte de los grupos indígenas en el Pacífico noroeste.

Fue también en este rincón del planeta donde, en 2016, tuvo lugar una reunión de investigadores para entender la manera en que los descubrimientos sobre comunicación entre plantas (o comunicación vegetal) podrían moldear la innovación agrícola en el mundo con criterios de sustentabilidad. La doctora Suzanne Simard, investigadora y profesora de ecología forestal de la Universidad de Columbia Británica, era parte de ese grupo. Sus estudios en los bosques del Pacífico noroeste (que han involucrado ejemplares del cedro rojo occidental) advierten que la comunicación entre árboles existe como un hecho científicamente demostrable. Ha divulgado sus resultados en distintos medios, y su plática TED “Cómo

los árboles conversan entre ellos” (*How Trees Talk to Each Other*) se ha viralizado gracias a su difusión en YouTube.

Pero veamos qué hay detrás de la supuesta comunicación entre plantas. Albert Bernhard Frank en el siglo XIX acuñó el término *micorriza*, que literalmente significa raíz-hongo, para describir una de las adaptaciones más notables de la vida en la Tierra: la unión de dos organismos distintos (el hongo y la raíz de la planta) en un solo órgano morfológico. Se sabe que las micorrizas, asociaciones simbióticas entre las raíces de plantas y los hongos, se establecen como un mutualismo: las hifas del hongo que coloniza la raíz de la planta incrementan la superficie para absorción de agua y



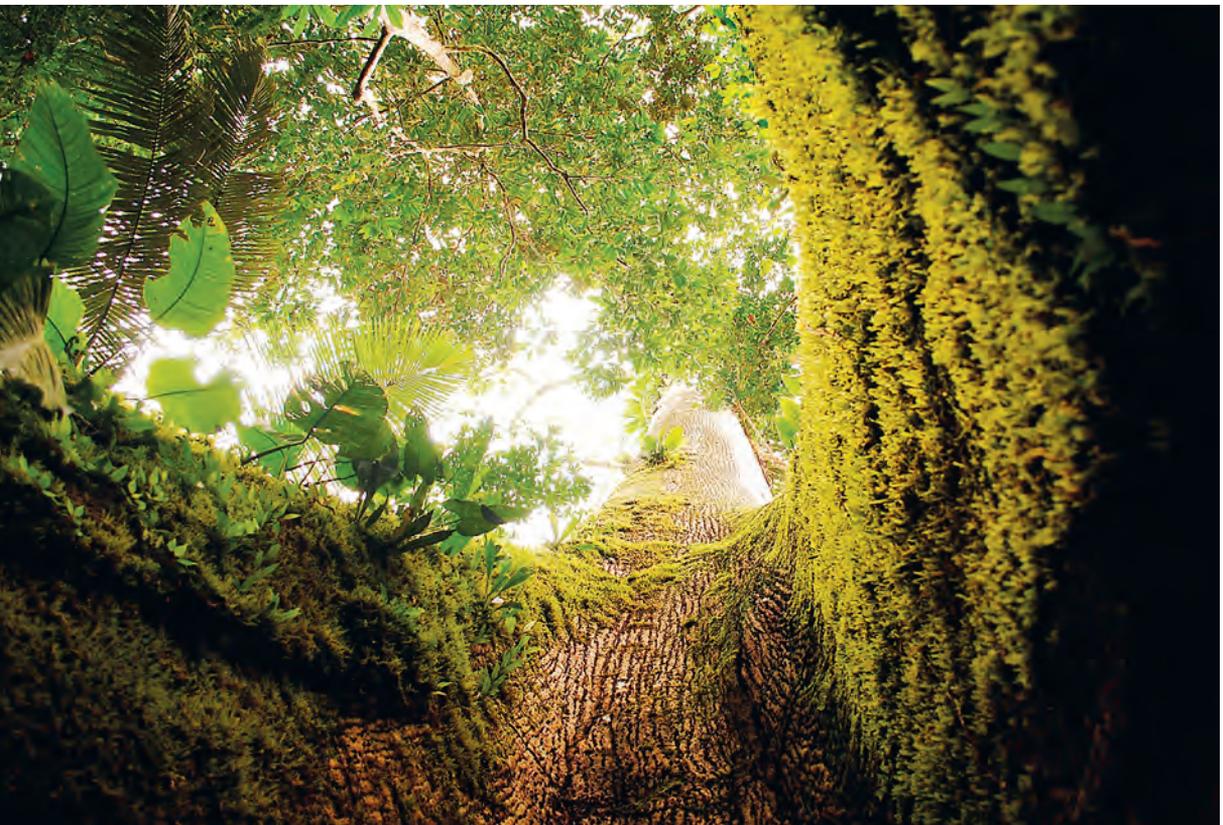
Agustín Ibarrola, *Bosque de Oma*, 1985. Fotografía de Javier Enjuto. © BY-NC

Los descubrimientos sobre comunicación vegetal podrían moldear la innovación agrícola en el mundo con criterios de sustentabilidad.

nutrientes, maximizando el acceso de la planta a estos componentes esenciales; el hongo, a cambio, recibe carbohidratos producidos por la planta.

Pero el estudio de las micorrizas no se limita al intercambio de bienes entre hongo y planta. La red de conexiones entre plantas facilitada por las micorrizas resulta ser tan vasta y compleja que se le describe como la *Wood Wide Web* en alusión a la red informática mun-

dial o *World Wide Web* (www). Las micorrizas interconectan subterráneamente a plantas de la misma o distinta especie, permitiendo la transferencia entre plantas de carbono y otros nutrientes, agua, señales de defensa y aleloquímicos. La red de micorrizas permite a Simard explicar, a partir de una serie de metáforas, la complejidad de interconexiones que regulan un bosque, la infinidad de vectores en el subsuelo que se establecen entre árboles y que les permiten comunicarse. Desde su postura, existe un lenguaje conversacional entre árboles, un diálogo encriptado en la red fúngica que les permite compartir información vital para su supervivencia y, en últi-

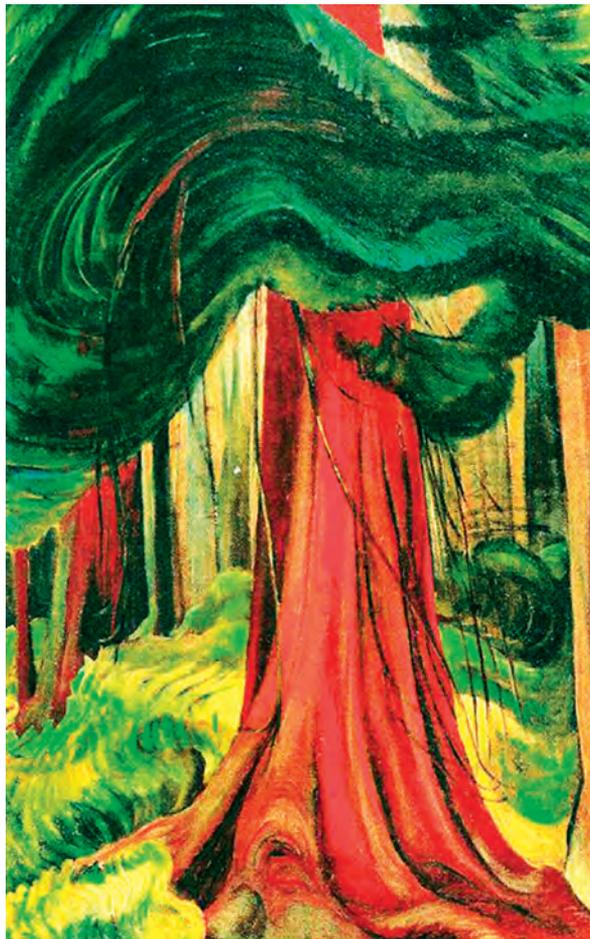


Señora ceiba, 2012. Fotografía de Mauricio Romero Mendoza. © BY-NC

ma instancia, para el funcionamiento de los ecosistemas.

Por ejemplo, Simard da cuenta de la existencia de árboles madre, los más antiguos y con amplias conexiones de micorrizas, los cuales parecen favorecer a las plántulas de su especie sobre las de otros árboles: a través de la red de micorrizas les envían más carbono para asegurar su crecimiento y señales de defensa, incrementando la resistencia de las plántulas ante futuros eventos de estrés. Sus estudios también demuestran la interdependencia entre distintas especies de árboles que, a través de una red de comunicación subterránea, interactúan para transferir carbono, nitrógeno, fósforo y otros nutrientes al árbol que los necesite. "A partir de conversaciones que van y vienen, [los árboles] incrementan la resiliencia de toda la comunidad", dice Simard para hacernos entender a los árboles como agentes a favor de la cooperación, y no sólo como competidores, en la complejidad de los ecosistemas forestales. "¡Los árboles conversan!", exclama antes de ser aplaudida en su famosa plática TED.

Simard y el resto de investigadores que arguyen a favor de la comunicación vegetal enfrentan críticas dirigidas hacia el antropomorfismo que supone un lenguaje conversacional entre plantas. Sus críticos enfatizan que los árboles carecen de intención y que nos basta la selección natural para explicar el mundo vegetal. Más allá de las críticas que se desprenden de identificar en los árboles características relacionadas con el diálogo, el cuidado, la cooperación y la preferencia, y que incluso sugieren una intención en el mundo vegetal, uno de los objetivos de Simard es claro: busca cambiar nuestro modo de entender los árboles y bosques (la parte y el todo) para



Emily Carr, *El cedro rojo*, 1933

verlos como sistemas complejos e interdependientes. Sistemas regulados por un lenguaje subterráneo que asegura su resiliencia y funcionamiento, pero que también es necesario fortalecer para enfrentar el cambio climático y otras amenazas a partir de estrategias diferenciadas para el manejo de los recursos forestales y, de este modo, asegurar su uso sustentable y conservación.

Si las discusiones sobre la comunicación entre árboles y la complejidad de los ecosistemas forestales buscan promover su conservación, me parece crucial resaltar ejemplos sobre otro lenguaje presente en muchos de estos ecosistemas en el planeta. Se trata de ejemplos contundentes sobre la estrecha re-

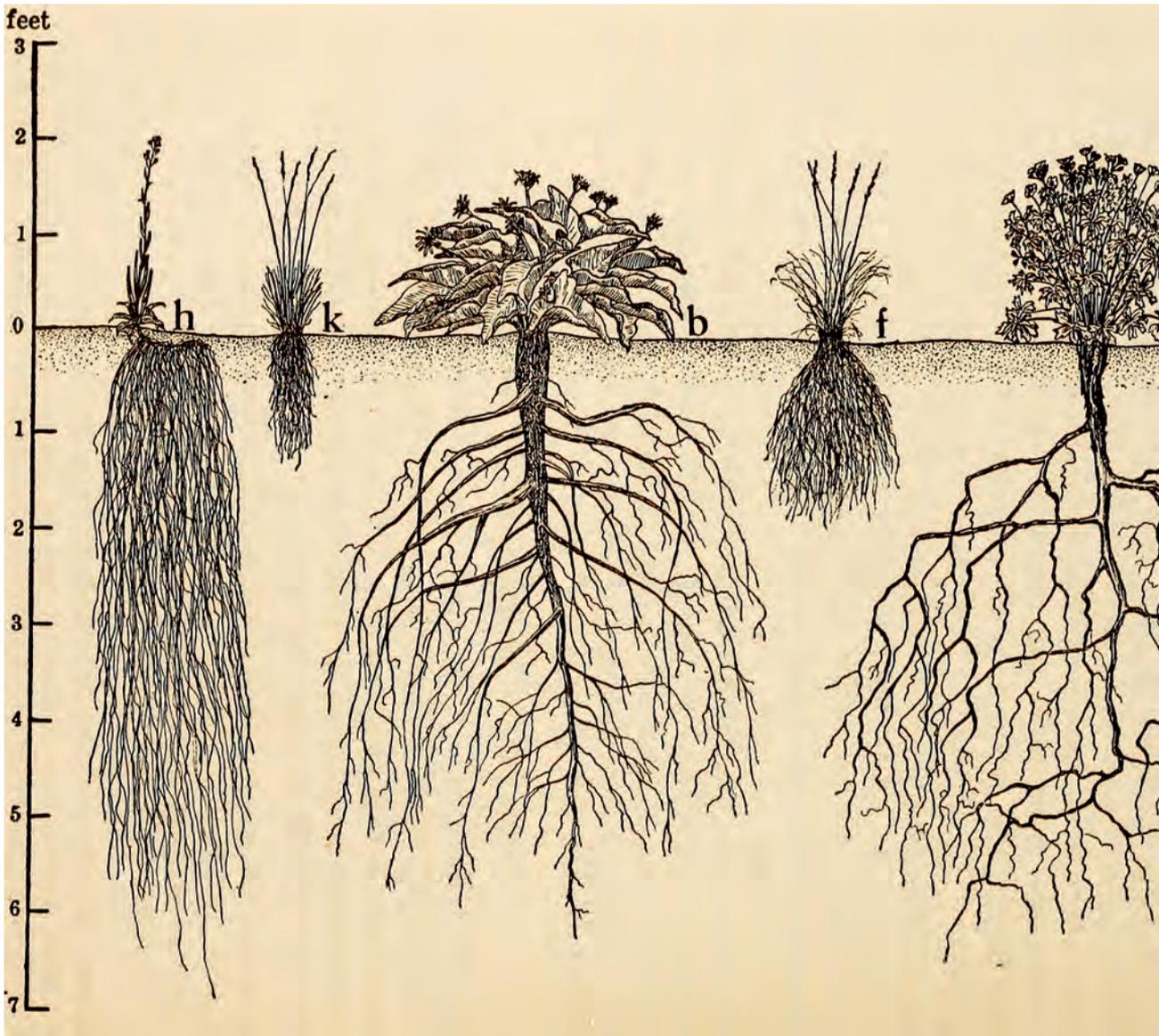
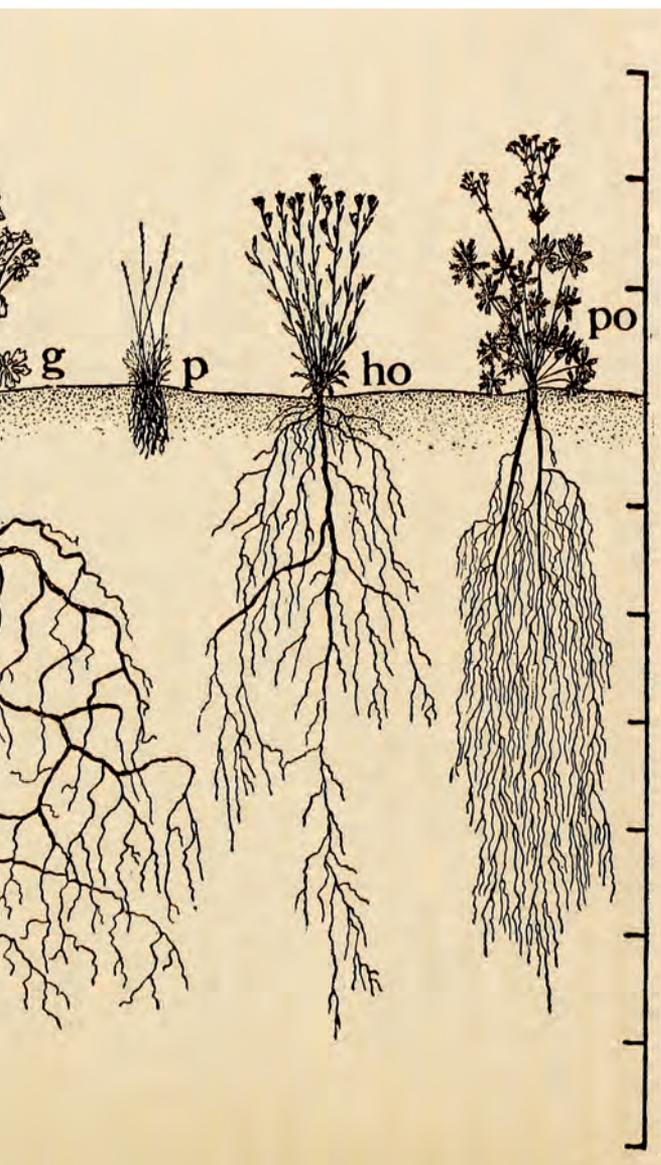


Ilustración de John E. Weaver, *The Ecological Relations of Roots*, Washington, 1919. ©

lación, el entendimiento y el liderazgo que las comunidades locales, en su gran mayoría grupos indígenas y los más marginados de todo el mundo, han desarrollado sobre los bosques que habitan y defienden en diversas latitudes.

En 2017, en el contexto de la Cumbre Global de Acción Climática en San Francisco, diver-

sos pueblos indígenas y miembros de comunidades locales de la Amazonía, Mesoamérica, Indonesia y Brasil lanzaron la declaración de los Guardianes del Bosque. Su mensaje da cuenta de un lenguaje construido a partir de la defensa del territorio y compartido por comunidades que buscan conservar sus medios



de vida, asegurar la protección de los bosques y selvas y hacer frente al cambio climático. La declaración se enmarca en un contexto en el que, a nivel mundial, prevalece la acentuada brecha entre la extensión de tierras en manos de grupos indígenas y comunidades locales y el poco reconocimiento legal de los dere-

chos territoriales de estos grupos. En el caso de los ecosistemas de bosques a nivel mundial, la mayor parte se encuentra en manos de grupos indígenas y comunidades locales, quienes históricamente han desempeñado un papel esencial en el manejo y protección de sus servicios ambientales. Sin embargo, estos grupos sólo poseen legalmente 15 por ciento de los bosques.¹

Asegurar el reconocimiento legal de los derechos territoriales de las comunidades que habitan y dependen de los ecosistemas forestales es fundamental no sólo para conservar los bosques que respaldan la vida en el planeta y hacer frente al cambio climático, sino para asegurar los medios de vida de estos grupos, aminorar la pobreza y avanzar en la equidad, reducir los conflictos y fortalecer la seguridad alimentaria, entre otros beneficios. Existe evidencia de que el reconocimiento de los derechos comunitarios sobre los bosques está asociado con menores tasas de deforestación y degradación de suelos, y con mayores tasas de captura de carbono y permanencia de la cobertura forestal.²

Es por ello que es necesario cultivar este otro lenguaje construido a partir de los procesos comunitarios de defensa del territorio, de aprovechamiento sustentable y conservación en manos de comunidades y que, al igual que las redes de micorrizas, resulta vital para garantizar la resiliencia de los ecosistemas forestales. **U**

¹ Rights and Resources Initiative (RRI), *At a Crossroads. Consequential Trends in Recognition of Community-based Forest Tenure from 2002-2017*, RRI, Washington, DC, 2018.

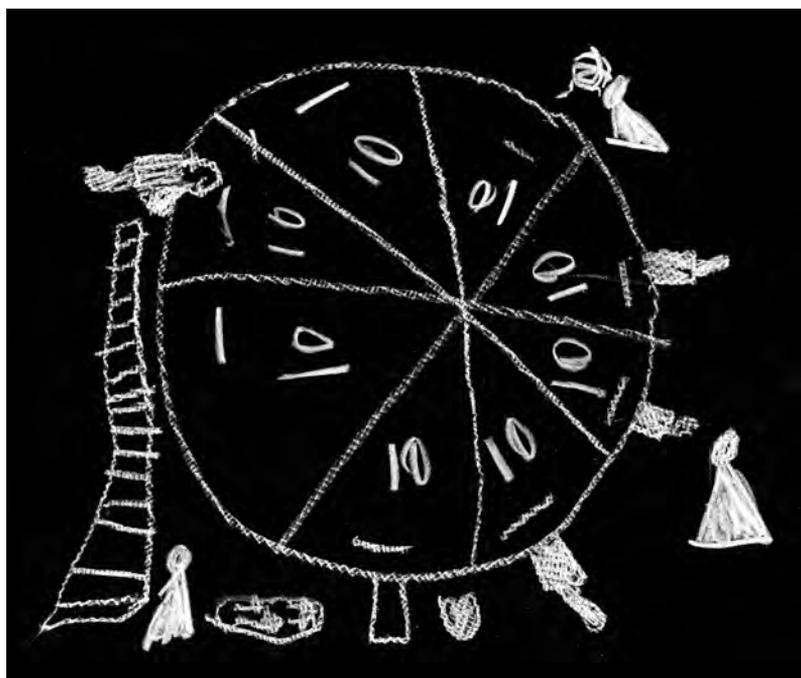
² RRI, *Securing Community Land Rights. Priorities and Opportunities to Advance Climate and Sustainable Development Goals*, RRI, Washington, DC, 2017.

el vocabulario b

verónica gerber bicecci

Necesitamos otro tipo de historias. Tenemos que cambiar las historias de la Tierra [...]. No tenemos palabras para eso ahora, y las que inventamos no sirven, pero siempre se piensa mejor cuando nos faltan las palabras.

DONNA HARAWAY



Subes la escalera, le das vuelta a la ruleta —pssttttt ttttttsss tttts track track track ta ta ta tá— y ves qué te sale, me dice Nadia saltando y gritando llena de energía. Oye, ¿pero todas las opciones de la ruleta son iguales?, ¿todas son ceros y unos? Pues sí... Me mira con cara de decepción. No sé muy bien qué hacer, por suerte ella rompe la tensión enseguida: ¡es una máquina del tiempo!, y vuelve a iluminarse su rostro.

El dibujo de Nadia —alumna de primero de primaria— es una ruleta de ceros y unos con una enorme escalera del lado izquierdo que responde a mi petición de imaginar un lenguaje del futuro. ¿Qué relación existe entre lenguaje y máquina del tiempo? Aunque no lo entendí en el momento, es cierto que casi todos los lenguajes que existen, con sus diferencias y coincidencias, se pueden traducir a código binario (imágenes, textos, sonidos). Pero hay una respuesta mucho más importante entre la pregunta y su dibujo: todo lenguaje es una máquina del tiempo y un juego en sí mismo. Aún más: cada palabra es una máquina del tiempo. Basta pensar en su genealogía, en sus variaciones y conjugaciones, o la forma en que saltan de un sentido a otro para entender que son justo eso: máquinas flexibles, objetos cambiantes que atraviesan el tiempo y el espacio mental.

Le escuché hace muy poco al antropólogo Néstor García Canclini una frase sobre su último libro; dijo que al escribir *Pistas falsas* estaba buscando en la ficción las respuestas que las ciencias sociales no nos dan. Reelaboro su comentario y me pregunto: ¿buscar en dónde las respuestas que la ficción no nos da? ¿Tal vez en otro vocabulario? El *estaorizonte*, "estallido en el horizonte" o "explosión del horizonte", la palabra que Ileana Berenice —estudiante de cuarto de primaria— inventó, nombra con precisión eso que *el vocabulario b* quiere producir: un dispositivo que fisure el horizonte, una máquina interior de imaginación de lo posible, aunque sea pequeñísima.

Las tarjetas que aparecen aquí son un comienzo, una selección de algunas de las palabras que resultaron del experimento de imaginar con niños, adolescentes y visitantes del museo Muca Roma un lenguaje para el futuro. Todas ellas (más de 700) conforman *el vocabulario b* y están catalogadas en siete grupos: 1. catástrofes naturales, 2. problemas sociales, 3. guerras, 4. híbridos y mezclas de cosas o seres vivos, 5. robots y cyborgs, 6. sentimientos nuevos y 7. contranarrativas.

amienglope-
de: calentamiento global y peligro.

1. temperaturas elevadas.
2. alguien que puede hablar varios idiomas.
3. hablante de las palabras del futuro.
4. el vocabulario b como lengua materna.

grupo 1 y 4

amimor-
de: amistad, amor y familia.

1. máquina para dar amor.
2. las familias que construye el amor y la amistad.
3. posibilidad de reinventar.
4. codificación de nuevos modelos afectivos.

grupo 5, 6 y 7

amirítico-

1. cuando no esperas nada del futuro.
2. sinónimo de aburrido, pero con una razón no lógica de decirlo.
3. el futuro no cambiará o no pasará nada importante.
4. padecimiento depresivo de la civilización en el siglo XXI, creado por la empresa farmacéutica miri.

grupo 2 y 6

bataflor-
de: flor y batalla.

1. una flor que muere en una batalla.
2. Una flor que cambia sus ciclos, da la batalla y se adapta al cambio climático.

grupo 1 y 7

castuvola-

1. casco que te ayuda a hablar cualquier idioma.
2. tecnología avanzada para flexibilizar las sinapsis.

grupo 5

fusado-
de: futuro y pasado.

1. algo que pasó y quieres que pase de nuevo.
2. suceso atemporal.
3. reconsideración de sucesos con tecnologías del pasado y del futuro.

grupo 7 y 5

imaluva-
de: imaginación y luna nueva.

1. imaginar cosas nuevas.
2. derecho a imaginar
3. desmontaje de los imaginarios neoliberales.

grupo 7

jadargría-
de: jio (tres), jadi (saludar),
árboles y alegría.

1. saludar a los árboles.
2. la indescriptible alegría de un niño.

grupo 6

mickey.exe-

1. se usa para decir: "ya me siento robot"
2. paulatina transformación del ser humano en cyborg.
3. ejecutar la transformación.

grupos

mundintación-
de: fin del mundo, extinción y
rehabilitación.

1. rehabilitación después de la muerte.
2. mutilación del mundo.
3. transformación inesperada del fin del mundo.

grupo 1, 2 y 7

retrucno-
de: retractar y humano.

1. el retractar del humano por sus acciones del pasado.
2. posibilidad de reinventar y/o regresar.
3. sentimiento que actúa contra los dispositivos del patriarcado.

grupo 6 y 7

terremasteza-
de: terremotos, alarmas y tristeza.

1. estado de alarma y tristeza ante posibles terremotos
2. medidor de pánico.

grupo 1



LOS SENDEROS DEL CEREBRO SEMÁNTICO

Fernanda Pérez Gay Juárez

Recuerdo que una amiga, a quien hacía notar la belleza de Berkeley, me decía: Sí, esto es muy hermoso, pero no logro comprenderlo del todo. Aquí hasta los pájaros hablan en inglés. ¿Cómo quieres que me gusten las flores si no conozco su nombre verdadero, su nombre inglés, un nombre que se ha fundido ya a los colores y a los pétalos, un nombre que ya es la cosa misma? Si yo digo buganvilia, tú piensas en las que has visto en tu pueblo, trepando un fresno, moradas y litúrgicas, o sobre un muro, cierta tarde, bajo una luz plateada. Y la buganvilia forma parte de tu ser, es una parte de tu cultura, es eso que recuerdas después de haberlo olvidado. Esto es muy hermoso, pero no es mío, porque lo que dicen el ciruelo y los eucaliptos no lo dicen para mí, ni a mí me lo dicen.

Procesar una palabra escrita o hablada implica la activación de diversos caminos en el cerebro. Uno de ellos, que solemos dar por sentado, permite que el lenguaje surta su efecto y logre comunicar un mensaje: en una fracción de segundo, la imagen o sonido de cada palabra activará en nuestro cerebro una representación (imagen o idea) de aquello que denomina. ¿Cómo sucede esto? ¿Qué conocemos sobre la forma en que se almacena y recupera el significado de las palabras en nuestro cerebro, esa masa de circuitos biológicos compuestos de miles de millones de neuronas? El significado es en algún sentido eso que Paz —en el pasaje citado de *El laberinto de la soledad*— definía como lo que “recordamos después de haberlo olvidado”, ese “nombre que se ha fundido y

que es ya la cosa misma” y se almacena en uno de los sistemas de memoria de nuestro cerebro: la memoria semántica. Una de las preguntas centrales de la neurociencia y las ciencias cognitivas, explorada desde hace siglos por lingüistas, filósofos y psicólogos, es dónde y cómo se representan en el cerebro los significados de las palabras; cómo son esos caminos neuronales que permiten ordenar, retener y evocar los conceptos del mundo a los que llamamos los senderos del cerebro semántico.

EL CUARTO CHINO

El lenguaje tiene muchas definiciones, y hay quien se prestaría a duelos a muerte por de-

fender la suya, pero me arriesgo a decir que todas coinciden en que el lenguaje es un sistema de símbolos que se manipulan y recombinan para transmitir información. ¿Tienen entonces lenguaje las computadoras? ¿Qué distingue nuestro pensamiento de un programa operativo, o en qué se diferencia el nuestro del lenguaje de programación? Para ilustrar este dilema, el filósofo John Searle propuso en los ochenta un experimento mental (*Gedankenexperiment*) conocido como *el cuarto chino*. Consistía (con un poco de licencia poética) en imaginarse a un hombre sin ningún conocimiento del chino encerrado dentro de un cuarto con dos ventanillas. Por la ventanilla iz-

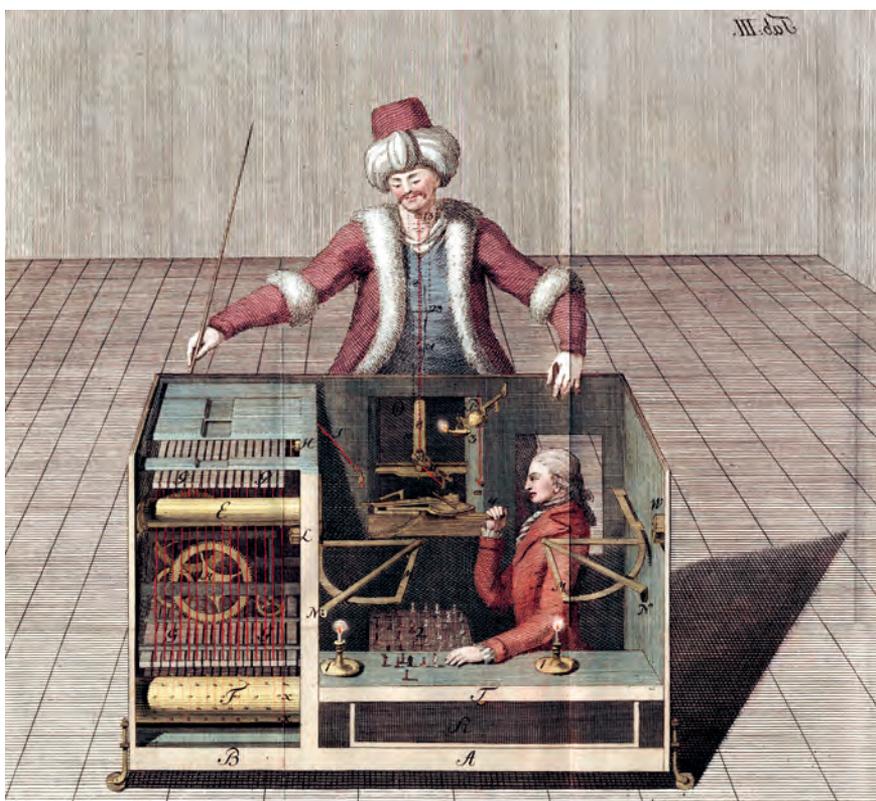


Ilustración que muestra el funcionamiento detrás del autómata de juego de ajedrez Kempelen (conocido como El Turco). Joseph Racknitz, 1789. ©

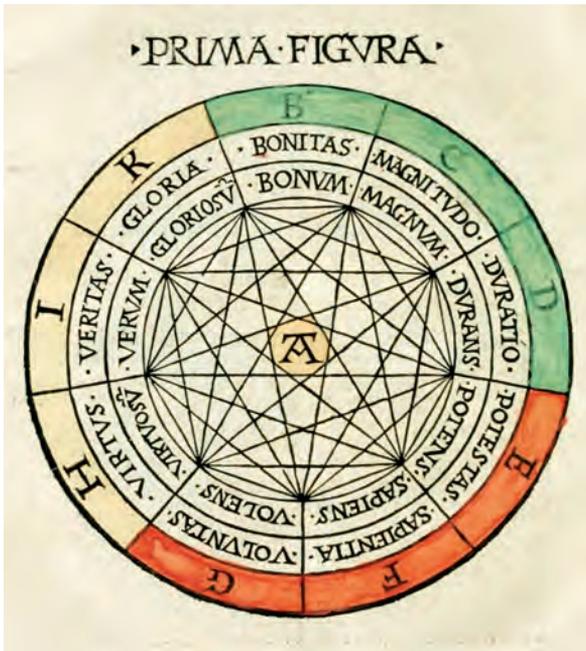


Ilustración de Gottfried Leibniz, “Prima figura”, en *Disertatio de arte combinatoria*, Leipzig, 1666. ©

quiera del cuarto alguien entrega al hombre un papel con una pregunta escrita en chino. Dentro del cuarto, el hombre tiene una caja llena de ideogramas chinos y un libro con reglas para manipularlos que responden a cualquier posible combinación que le den por la ventanilla de entrada. Al recibir la pregunta, que para el hombre del cuarto chino es absolutamente incomprensible y se reduce a trazos negros sobre un papel, abrirá su caja de ideogramas chinos y su instructivo para saber qué combinación debe tomar de la caja y deslizar como respuesta en la segunda ventanilla, de salida, que está a su derecha. Siguiendo el instructivo, todas las respuestas del hombre del cuarto chino serán correctas, pero, cuando salga del cuarto, no tendrá idea alguna de lo que le preguntaron. Contrario a lo que puedan pensar quienes reciben sus respuestas desde fuera del cuarto, el hombre sigue sin saber chino.

Con este experimento de pensamiento, Searle hace una analogía con las computa-

doras y esboza una de las principales críticas al computacionalismo (la visión de que la mente humana funciona como un programa computacional): la caja de ideogramas es una base de datos y el instructivo dentro del cuarto es un programa informático. Estas herramientas son suficientes para dar a la pregunta de entrada (*input*) una respuesta correcta (*output*), pero no generan entendimiento alguno de los símbolos. Como lo hacía el hombre del cuarto chino, las computadoras manipulan símbolos únicamente por su *forma*, siguiendo una serie de *reglas*, pero no tienen acceso a su *significado*. En términos lingüísticos: los programas de computación tienen sintaxis, pero no semántica.

EL ANCLAJE DE LOS SÍMBOLOS

¿Por qué no tienen acceso al significado de los símbolos las computadoras? ¿Qué es el significado, o cómo obtienen los símbolos el suyo? El problema del anclaje de los símbolos, desarrollado por Stevan Harnad, postula que, para adquirir significado, un sistema de símbolos debe estar conectado (o anclado) al mundo real. La forma en que los humanos conectamos nuestros símbolos (palabras) a sus referentes en el mundo es con el cuerpo, recibiendo y filtrando información a través de los sentidos e interactuando con los objetos, situaciones y lugares hasta entender “qué es qué” y “qué hacer con qué cosa (o en qué situación)”. A través de este proceso, aprendemos nuevas categorías (o conceptos): abstraemos las características esenciales (propiedades sensoriales y formas de interacción) de las cosas del mundo y descartamos los detalles irrelevantes y las infinitas singularidades para ordenar el mundo que nos rodea. En el momento en que aprendemos una categoría interactuando

con su referente en el mundo, anclamos o conectamos su símbolo (la palabra que lo denomina) al mundo "real", y ese símbolo adquiere un significado. Tras el anclaje de algunos símbolos, el poder del lenguaje radicará en su capacidad recombatoria: una vez que unas cuantas palabras adquieren sentido, podremos utilizarlas de distintas formas para explicar el significado de palabras nuevas, y usar estas nuevas palabras a su vez para crear otras definiciones, de forma ilimitada. Como resultado, no necesitamos interactuar con cada entidad posible del mundo para conectar los símbolos con sus referentes, bastará con unos cuantos que podamos combinar para definir el resto.

NEURONAS, CIRCUITOS Y SEMÁNTICA ENCARNADA

¿Qué es entonces la semántica, el significado o sentido de las palabras, símbolos de la comunicación humana? Los computacionalistas piensan en el lenguaje como un sistema de símbolos abstractos (a los que nos referimos como *palabras*) conectados entre sí, que podemos manipular y recombinar sin que importen demasiado las características de aquello que designan, sino más bien sus interrelaciones. Pero el argumento del cuarto chino y el problema de anclaje de los símbolos nos sugieren que manipular símbolos relacionados siguiendo una serie de reglas no es suficiente para comprenderlos, y que el significado surge cuando conectamos los símbolos con el mundo exterior a través de nuestro cuerpo y su acción. ¿Incluye entonces el significado de una palabra las sensaciones y formas de interactuar que nos evoca el objeto, la situación o el lugar que denomina? A esta idea se le llama en inglés *embodied semantics* y ha sido

traducida al español como "semántica encarnada" o "semántica corporizada".

En términos del cerebro, esta idea es apoyada por la tesis de un importante psicólogo canadiense, Donald Hebb, quien postuló que "las neuronas que disparan juntas, se conectan juntas" (fonéticamente, funciona mejor en inglés: "neurons that fire together, wire together"). Las neuronas son células que funcionan a base de impulsos eléctricos. Estos impulsos las recorren y les hacen liberar sustancias químicas (neurotransmisores), que ac-

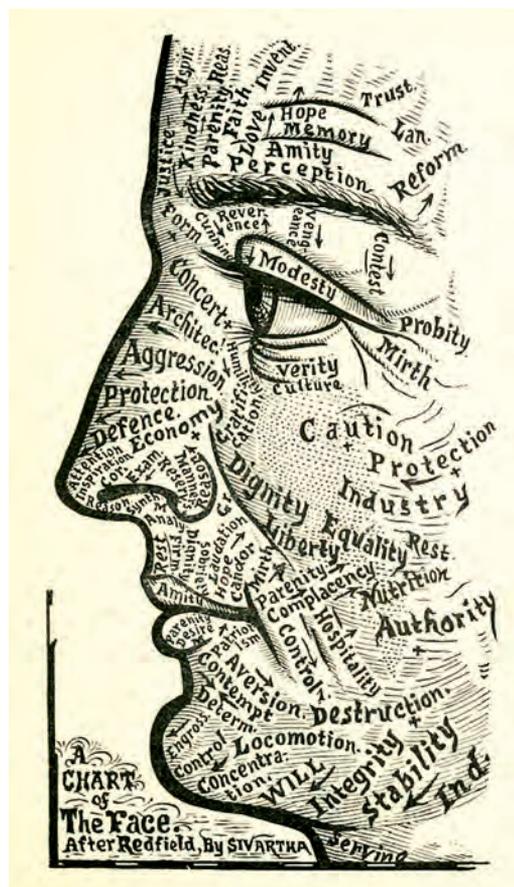


Ilustración de Dr. Alesha Sivartha, *The Book of Life: The Spiritual and Physical Constitution of Man*, Stockton, Press of Leroy S. Atwood, Londres, 1898. ©

Mientras se usa un escáner cerebral, podemos pedir a una persona que lea o escuche una serie de palabras, para analizar después las redes neuronales que se activaron en cada caso.

tuarán a su vez activando (o desactivando) otras neuronas. Varias neuronas interconectadas formarán un *circuito* o una *red neuronal*. Nuestra corteza cerebral, la capa más superficial de nuestro cerebro y que se ocupa de las funciones más complejas, puede dividirse en zonas de neuronas que a) reciben información de los sentidos (corteza sensorial), b) coordinan respuestas a través del movimiento de los músculos (corteza motora) o c) integran información de distintos tipos. Cuando interactuamos con algún objeto en la vida real, se activan circuitos que incluyen neuronas en nuestras cortezas sensoriales (que detectan sus características) y nuestras cortezas motoras (que controlan la forma en que nos movemos durante esta interacción). Si al mismo tiempo estamos aprendiendo a nombrar el objeto, las neuronas de los circuitos lingüísticos del cerebro (que nos permiten emitir y comprender el lenguaje) también estarán activas. Según Hebb, entonces, al aprender una categoría o concepto nuevo (y anclar así la palabra a su significado) se formarán circuitos que incluyen funciones lingüísticas, motoras y sensoriales. La pregunta es, entonces, si al volver a leer o escuchar esta palabra, y tener que acceder a su significado, se reactivan estos circuitos neuronales que implican sensación y movimiento.

EL CEREBRO SEMÁNTICO

¿Dónde está el significado en el cerebro? Esta pregunta se planteó inicialmente desde la

neurología y la neuropsicología, gracias a los estudios de pacientes con lesiones cerebrales. Estos abordajes clínicos ya habían dejado claro que el lóbulo temporal del cerebro (que está dentro del cráneo, aproximadamente a la altura de la oreja) estaba ampliamente relacionado con la identificación de las palabras y también con el acceso a su significado, puesto que los daños a esta zona del cerebro producían incapacidad para comprender el lenguaje (afasia de comprensión) o pérdida de la memoria semántica (demencia semántica). Como gran parte del lóbulo temporal se considera corteza de integración (no es sensorial ni motora), asumir que las representaciones semánticas están codificadas en sus neuronas no apoyaba la teoría de la semántica encarnada.

El estudio del cerebro semántico se revolucionó en los años noventa, gracias al desarrollo y refinamiento de métodos que permitieron observar la actividad cerebral en tiempo real: las técnicas de neuroimagen funcional. Gracias a ellas, tenemos hoy nuevas herramientas para responder a nuestra pregunta sobre el significado: mientras se usa un escáner cerebral, podemos pedir a una persona que lea o escuche una serie de palabras, para analizar después las redes neuronales que se activaron en cada caso. En los últimos diez años, estos estudios han confirmado que el lóbulo temporal es importante para identificar las palabras, y funciona como un "enrutador" al significado, pero también han revelado que las representaciones semánticas se distribuyen en redes que abarcan casi toda la corteza cerebral. En el caso de las palabras concretas, las zonas que se activan de forma más importante dependerán de las características de aquello que denominan: si es una acción, se verán implicadas con mayor intensidad áreas

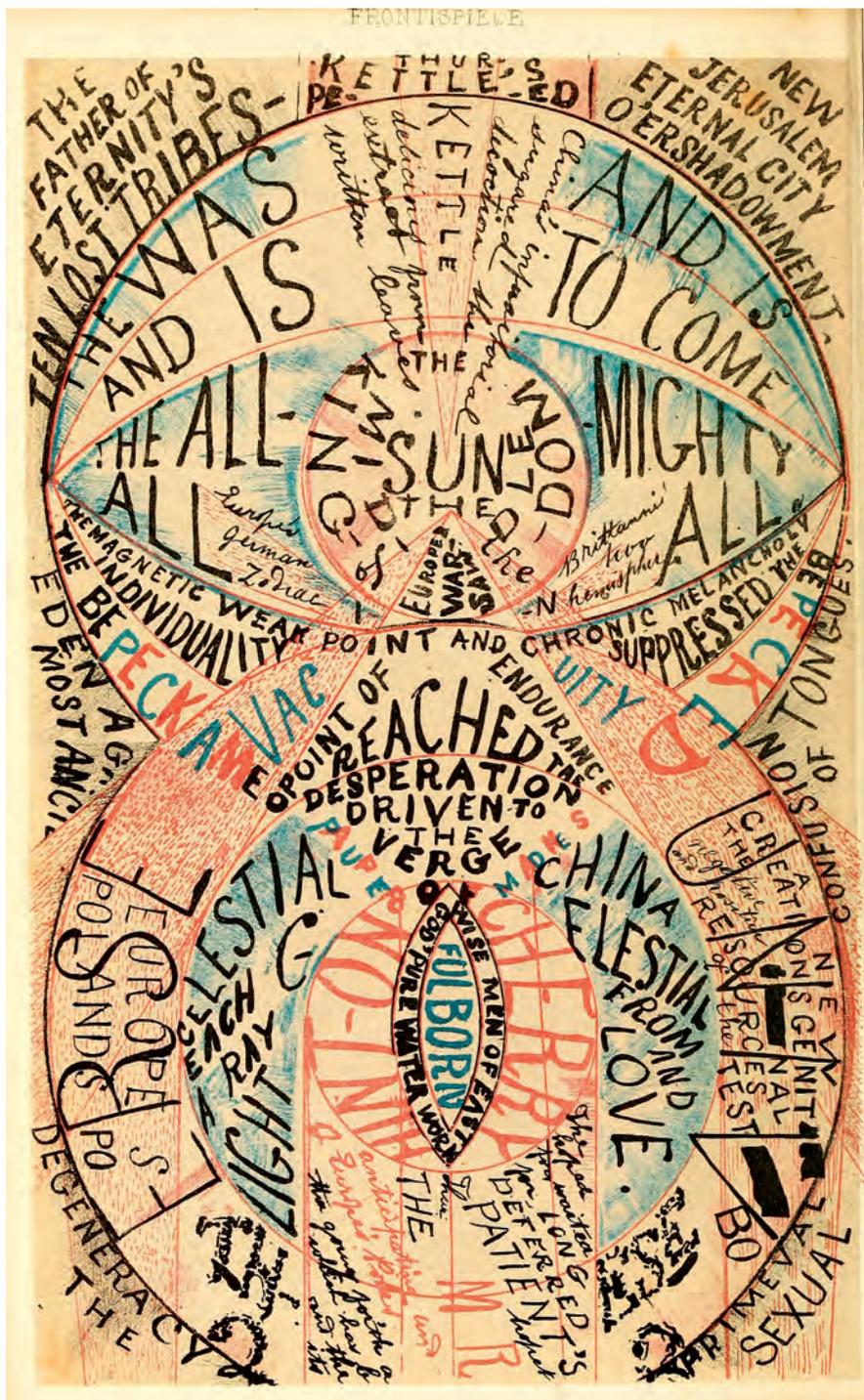


Ilustración realizada por un paciente del Hospital Psiquiátrico de Cambridgeshire, en G. Mackenzie Bacon, *On the Writing of the Insane: with Illustrations*, John Churchill and Sons, Londres, 1870. ©

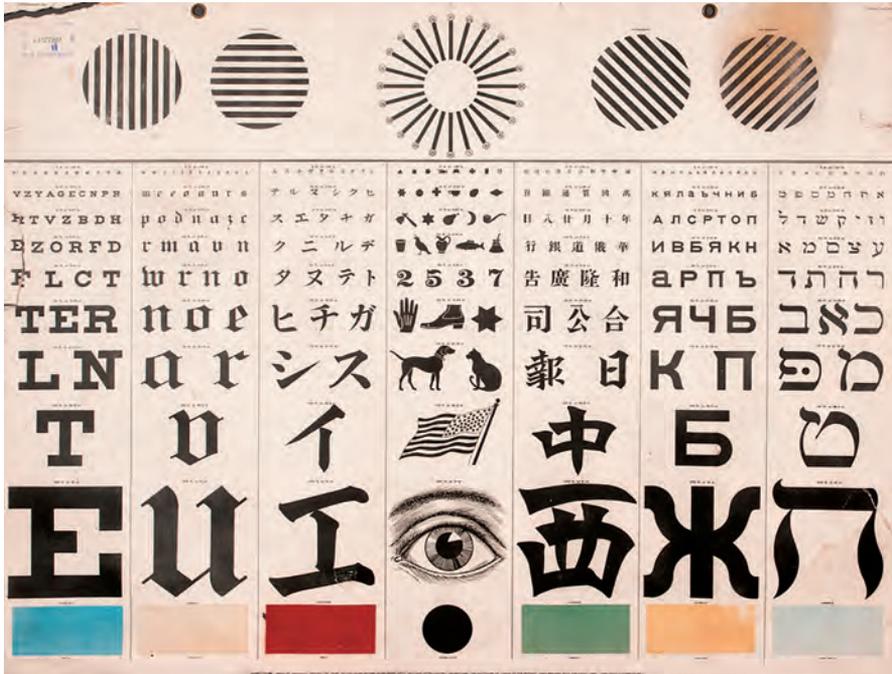


Lámina de test óptico de George Mayerle, Schmidt Litho Co., San Francisco, ca. 1907. ©

de planeación y ejecución de movimiento; si es un objeto, se activarán entre otras áreas sensoriales donde se representan sus características visuales, táctiles y auditivas. Además, todas estas activaciones de neuronas en distintas partes de la corteza sucederán en menos de medio segundo (entre 250 y 300 milisegundos). Estos hallazgos coinciden con lo postulado por Donald Hebb y apoyan la semántica encarnada: las redes que se activaron juntas al aprender una palabra vuelven a reactivarse cuando la escuchamos para acceder a su significado. Por lo tanto, en el cerebro, la representación de los conceptos coincide —al menos en parte— con las redes de movimiento y percepción. Procesar una palabra —digamos, por ejemplo, *manzana*— implica recuperar sus características sensoriales —cómo se ve, cuál es su textura, a qué huele y sabe— y también los patrones de movimiento con que interactuamos con ella —cómo la sostenemos y la mordemos—. Esta explicación se complica cuando transitamos a los

conceptos más abstractos: "bondad", "lógica", "violencia", "razonamiento", que no pueden reducirse a características motoras o sensoriales. Sin embargo, considerando que los estudios de neuroimagen muestran que estas palabras también activan redes distribuidas en el cerebro, y que las aprendemos basados en otros conceptos más simples, muchos investigadores sostienen que los conceptos abstractos obedecen a los mismos principios, y que las redes de percepción y movimiento también facilitan su comprensión.

Saber que las palabras son capaces de activar redes tan diversas en nuestro cerebro ha llevado a distintos investigadores a sugerir que el lenguaje induce en nuestro cerebro una simulación de la realidad y confirma que las palabras pueden, como escribió Oscar Wilde, "dar forma plástica a cosas informes y tener una música propia tan dulce como la del violín o la del laúd". Los senderos del cerebro semántico permiten a los escritores y poetas generar a través de las palabras una intrinca-

da danza de actividad cerebral. El poeta Paul Valéry escribió, por ejemplo, que un poema “es el resultado de la lucha entre sensación y lenguaje” y que “la poesía extiende la acción que gravita sobre nuestros nervios y músculos”. Su intuición de poeta ya imaginaba lo que ahora empieza a confirmar la neurociencia: que las palabras activan áreas sensoriales y motoras en el cerebro.

Hace un par de años, un estudio de neuroimagen grabó la actividad cerebral de varios sujetos escuchando una historia y esbozó un mapa del “diccionario cerebral”. En él, las palabras aparecían por todos los pliegues de la corteza cerebral, y sin obedecer claramente a los principios básicos de las categorías semánticas, en las que la acción activa la corteza motora, los objetos cortezas sensoriales, etcétera. Este estudio muestra lo intrincado que es el cerebro semántico cuando se agrega contexto, cuando se trata una historia y no simples palabras, pero confirma el poder activador del lenguaje en la corteza cerebral.

SEMÁNTICA PERSONAL

¿Tiene entonces el lenguaje un poder plástico ilimitado? Cuando adquirimos, a través del lenguaje, aquellas categorías con las que no hemos interactuado en carne propia, ¿las vivimos de la misma forma que las que aprendimos interactuando con el mundo? Para los nostálgicos, como la amiga de Octavio Paz en Berkeley, es tal vez lógico que las palabras que definen aquellas cosas con las que interactuamos, sobre todo a temprana edad, sean las más cercanas a nuestra esencia. De ahí se entiende que, para un migrante, cada cosa y situación lleve un nombre distinto, un nombre cuyas sensaciones le son ajenas: una orquídea estadounidense cuyo nombre en inglés recién

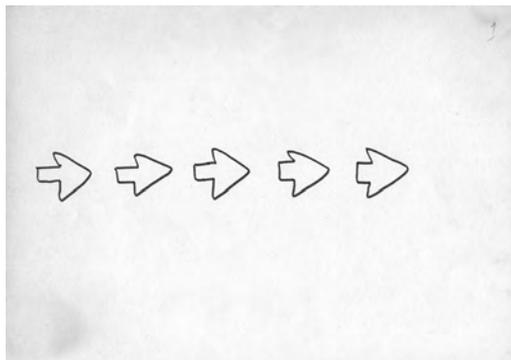
aprendo no me despertará lo mismo que una buganvilia o una jacaranda con las que jugaba cuando era niña. Pero escuchar la palabra que nombra esa orquídea y mirarla frente a mí, o leer una descripción en un libro puede también abrir una nueva puerta al significado. Encerrarnos en nuestra cultura es perdernos de la verdadera riqueza del mundo por querer entenderla sólo a través del filtro de nuestro lenguaje y sus sistemas de categorías. El sistema nervioso humano tiene infinita capacidad para adquirir nuevas ideas, para “encarnar” nuevos significados. Los viajes, las inmersiones en otras culturas, el aprendizaje de otros lenguajes y la literatura son en realidad llaves para encontrar mundos distintos que, aunque parezcan algo ajenos, no tienen por qué ser menos fascinantes. No obstante, y aunque se han hecho pocos estudios al respecto, tiene sentido pensar que el significado recién adquirido no tiene las mismas ramificaciones en el sistema emocional del cerebro que aquellos conceptos que anclamos en nuestra infancia y que están asociados al relato de nuestra vida, al que en psicología nos referimos como *memoria episódica*. Aunque aquí he hablado de la memoria semántica y no de la episódica, he aclarado que el significado depende en cierta medida de nuestra experiencia. Existe un punto, entonces, en que la memoria semántica, de las generalidades de los objetos del mundo, se cruza con la memoria episódica, que almacena los hechos singulares de nuestras vidas. Es ahí, en el punto que una buganvilia no es todas las buganvillas, sino *esas buganvillas moradas y litúrgicas* que la amiga de Paz encontró una tarde en su pueblo trepando a un fresno, donde los senderos del cerebro semántico toman una forma única, irrepetible, personal. **U**

ENTRE EL CHISME Y LA CALUMNIA

Ulises Carrión

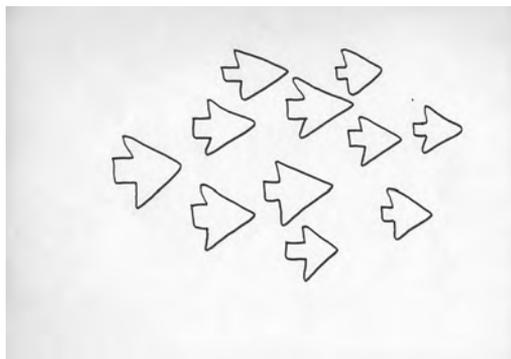
Si esto es el chisme:

CADENA DE INFORMACIÓN



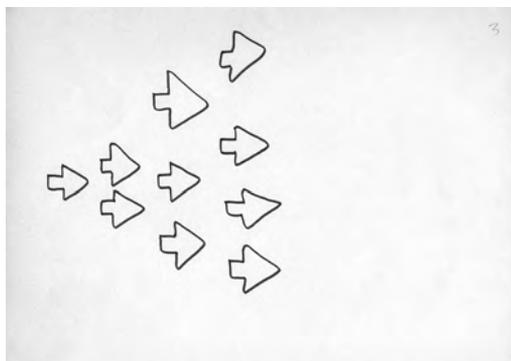
entonces esto es el rumor:

MOVIMIENTO MÚLTIPLE



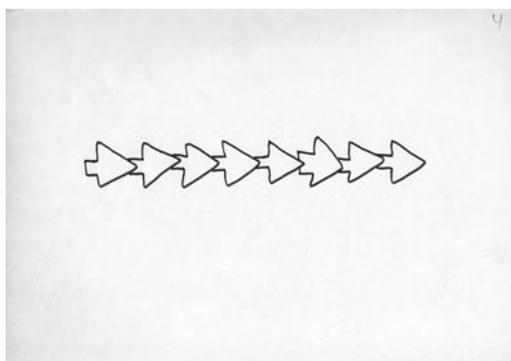
entonces esto es el escándalo:

INTENSIDAD CRECIENTE

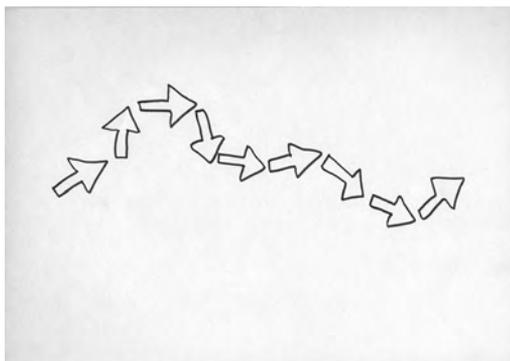


y entonces esto es la calumnia:

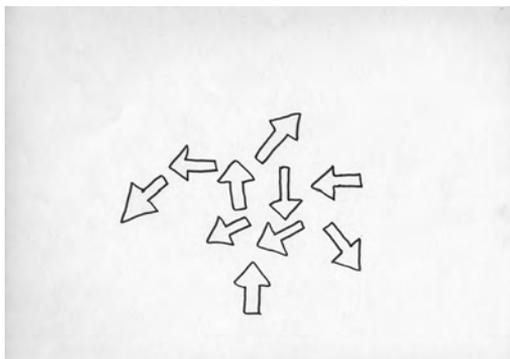
OBJETIVO DEFINIDO



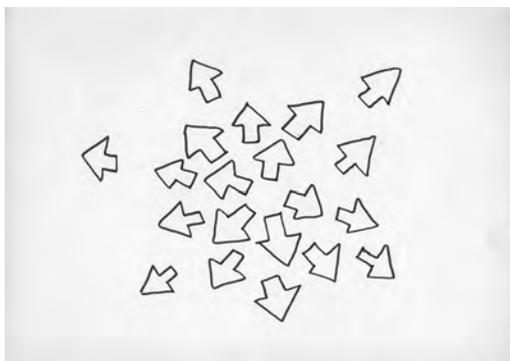
Si esto es el chisme:
DESARROLLO LIBRE



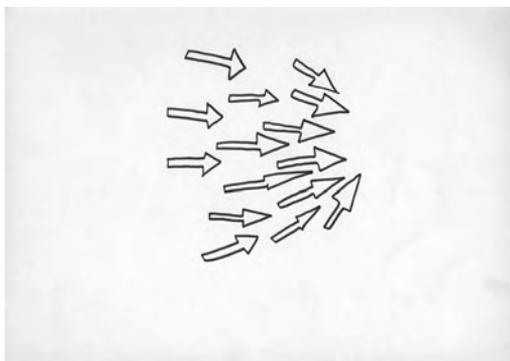
entonces esto es el rumor:
PROGRESO CAÓTICO



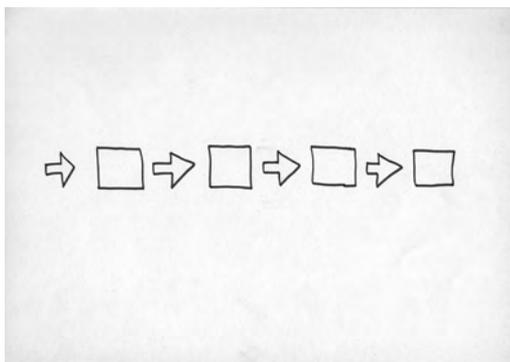
entonces esto es el escándalo:
RADIACIÓN INTENSIVA



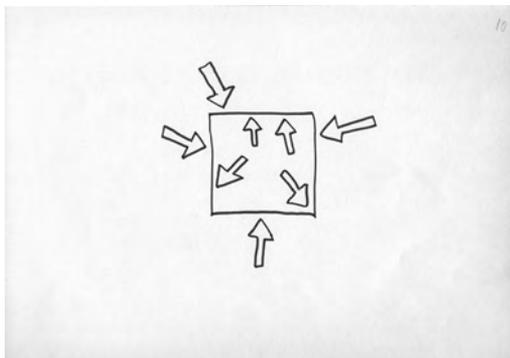
y esto es la calumnia:
ESFUERZO CONCENTRADO



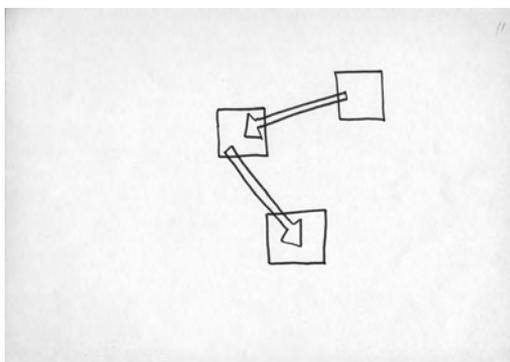
Si esto es el chisme:
ESTRUCTURA UNITARIA



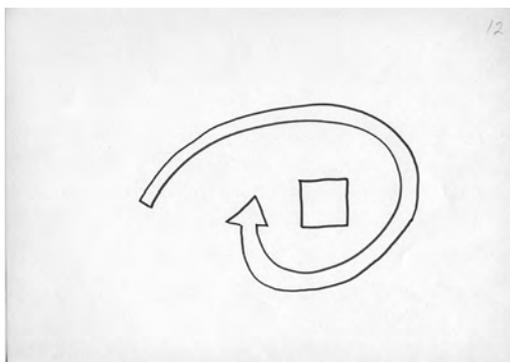
entonces esto es el rumor:
INFLUENCIA MUTUA



entonces esto es el escándalo:
AVANCE GRADUAL

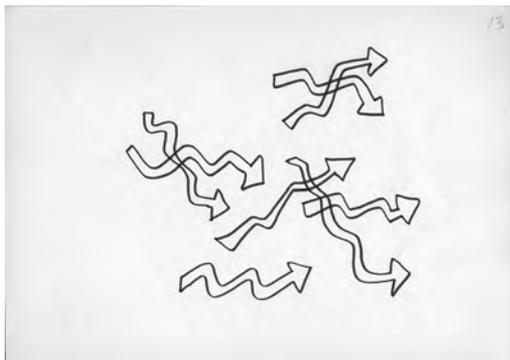


y esto es la calumnia:
MEDIDA TÁCTICA



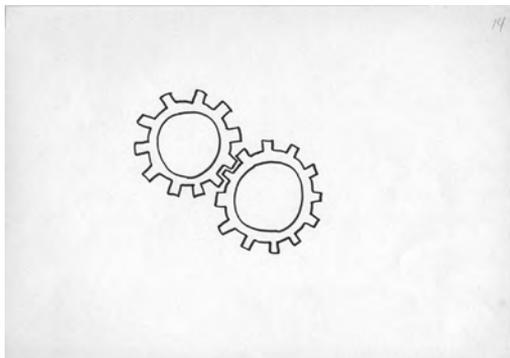
Si esto es el chisme:

REFERENCIA ONDULATORIA



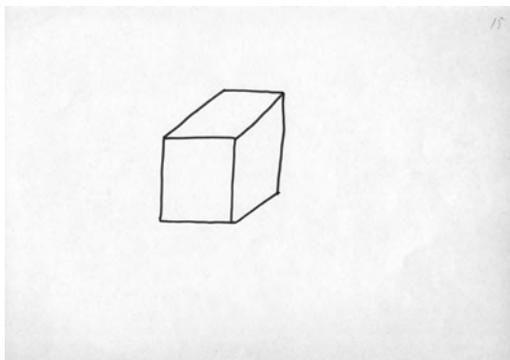
entonces esto es el rumor:

UNIÓN GIRATORIA



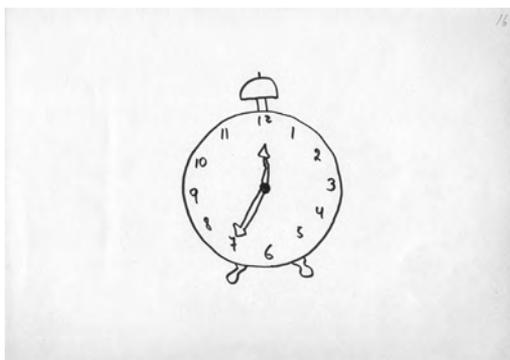
entonces esto es el escándalo:

PESO POSITIVO



y esto es la calumnia:

BOMBA DE PRECISIÓN



Ulises Carrión, "La conferencia: chisme, escándalo y buenos modales. Un arte... una habilidad... una técnica...", en Lilia Prado Superestrella y otros chismes, Tumbona, México, 2014, pp. 46-49. Cortesía de Cooperativa Tumbona Ediciones.



EL GRAN POLÍGLOTA

Fabio Morábito

Puedo imaginar al Gran Políglota viviendo una vida larguísima, durante la cual aprende una cantidad inusitada de lenguas, ni él mismo sabe cuántas, al grado de que no recuerda cuál fue la primera, cuál de todas las lenguas que habla es su lengua materna, algo que no sólo no lo perturba, sino que por el contrario lo llena de orgullo, como la prueba tangible de su poliglitis sin límites. Cree incluso que este olvido es la causa de su desmesurada capacidad de asimilación lingüística y también, dicen algunos, de su legendaria longevidad. Nadie sabe, en efecto, cuándo ni dónde nació esa máquina de idiomas abocada a una incansable absorción de palabras de todas latitudes. Una capacidad monstruosa, pero pasiva; monstruosa porque pasiva, afirman otros. En efecto, el Gran Políglota, aprendido un idioma, no lo olvida, pero tampoco lo actualiza porque no tiene materialmente el tiempo de practicarlo, ya que siempre está ocupado en aprender un idioma nuevo. En el fondo, el Gran Políglota no habla ninguna lengua, pero aprende una nueva cada dos o tres meses. Es un archivo muerto de lenguas, una especie de diccionario viviente. Se le puede consultar como a un diccionario y toda consulta obtiene una respuesta instantánea y precisa. Traduce de cualquier idioma a cualquier otro con celeridad y exactitud, pero no habla con nadie, no conoce el arte de la conversación o lo ha olvidado, absorbido por su trabajo de inmensa fagocitosis verbal. Y ha sido tan increíblemente longevo (algunos dicen que tiene más de doscientos años, otros aventuran cifras aun superiores), que los idiomas que conoce se han extinto, al menos en la forma en que aprendió a hablarlos, y el Gran Políglota no puede hacer nada para evitarlo, siente cómo se desgajan de su ser día tras día, ya no aprende ninguno nuevo para tratar de contener esa hemorragia, pero no puede evitar que se vayan cayendo a pedazos y sabe que de este modo reconocerá al fin su idioma materno, cuando éste, que será el último en abandonarlo, se caiga una mañana de su lengua, dejándolo definitivamente mudo. **U**

Tomado de Fabio Morábito, *El idioma materno*, Sexto Piso, México, 2014. Se reproduce con autorización.

◀ Performance Molly Haslund, *CIRCLES*, 2013. Fotografía de Matilde Haaning



CALIGRAFÍA CETÁCEA

Ariel Guzik

¿Cómo se comunican los lobos, los halcones o las ballenas azules? ¿Cuál es el lenguaje de los insectos y las plantas? Nuestros ancestros lo sabían. Coexistían con ellos. Ahora, inmersos en nuestro autismo antropocéntrico, lo hemos olvidado. Si de verdad los escucháramos, enmudeceríamos. Quizá sea más asequible inventar lenguajes para hablar con otros seres de la Tierra que tratar de descifrar o emular sus propias expresiones u obstinarnos, como sucede en algunos casos, en que ellos imiten las nuestras. Un buen comienzo sería propiciar un cruce cordial de miradas sostenidas en silencio.

Desde hace tiempo busco alguna forma de comunicación con los cetáceos. Posar mis ojos en ellos y abrir mis oídos serena mi corazón en estos tiempos en los que percibo la zozobra de la vida en la Tierra. La existencia de esos seres legendarios, grandes poseedores de conciencia y de memoria me hace sentir a salvo y me he acercado a ellos con meditada sutileza. No es mi intención agravar la situación con manifestaciones estridentes; la vida en el mar, al igual que aquí, está en peligro. Sólo busco enviar una señal de reconocimiento y de concordia a nuestros ancestros que migraron al océano.

Esta historia comenzó hace unos quince años, una noche de invierno, mientras dormía.

Me soñé a bordo de un tren repleto de pasajeros cuyos aspectos y vestimentas me confirmaban que viajaba en algún lugar de Europa del Este, por ahí de los años cuarenta. Los pasajeros me parecían sombríos

y poco expresivos, con excepción de una chica de ojos sonrientes y humedecidos que se encontraba absorta en la lectura de una carta. Era un vagón con pocos asientos, así que la mayoría íbamos de pie. A mi lado viajaba una familia. La madre, una mujer robusta de piel rosácea, cargaba una pesada canasta llena de panes, pescado ahumado, vino rojo y embutidos. Su marido, un hombre de mirada ausente y rostro frío y gris, como su sombrero y su pesada gabardina, agarraba de la mano a un niño pecos, de anteojos gruesos, ropón holgado y aspecto descuidado que no dejaba de contemplar boquiabierto el protagónico ventilador que zumbaba con energía en el techo de la cabina.

Llegando a la estación se abrieron las puertas y descendí para dirigirme al túnel de acceso restringido ubicado en el fondo del andén. Caminé decididamente y conforme dejaba

atrás la estación y penetraba en la penumbra del túnel, los sonidos de las multitudes y de los altavoces se fueron desvaneciendo y transformando en ecos, aunados a otros de bocinas de ferrocarriles, ladridos de perros y misteriosos cantos muy lejanos. Caminé largo rato. Ya adentrado en la oscuridad del conducto, vislumbré un resplandor verde-azulado. Me dirigí hacia una enorme claraboya de cristal y bronce por la que pude contemplar un imponente paisaje submarino. Pasaron frente a mí un par de ballenas de apariencia y talla majestuosas. Entendí entonces que esos cantos lejanos provenían del mar.

Seguí caminando y hallé una puerta entreabierta que daba a una pequeña y cálida recámara llena de juguetes iluminada por una tenue luz ambarina. Entré. La habitación tenía un aroma a perfume acaramelado que excitó mi memoria. Los ecos lejanos de trenes y can-



Ballena gris en los primeros encuentros, bahía Magdalena, Baja California Sur, 2002. Fotografía de Raúl González

A fin de cuentas toda forma de lenguaje implica en algún punto un desencuentro. Su incompletud y agotamiento motiva a la invención de nuevas voces.

tos de ballenas apenas se insinuaban ya en el profundo y serenísimo silencio. Sentado en un tapete jugaba un niño pelirrojo, cíclope, de unos cinco años de edad, cuyo enorme ojo verde olivo, situado al centro de su rostro, le confería un encanto especial. Era mi hijo y encontrarlo me llenó de alegría. Extendió sus brazos dirigiéndose a mí.

—Papá, ¿por qué esos sonidos me dan como... como tristeza?

Lo abracé con fuerza. Reconocí su naturaleza melancólica.

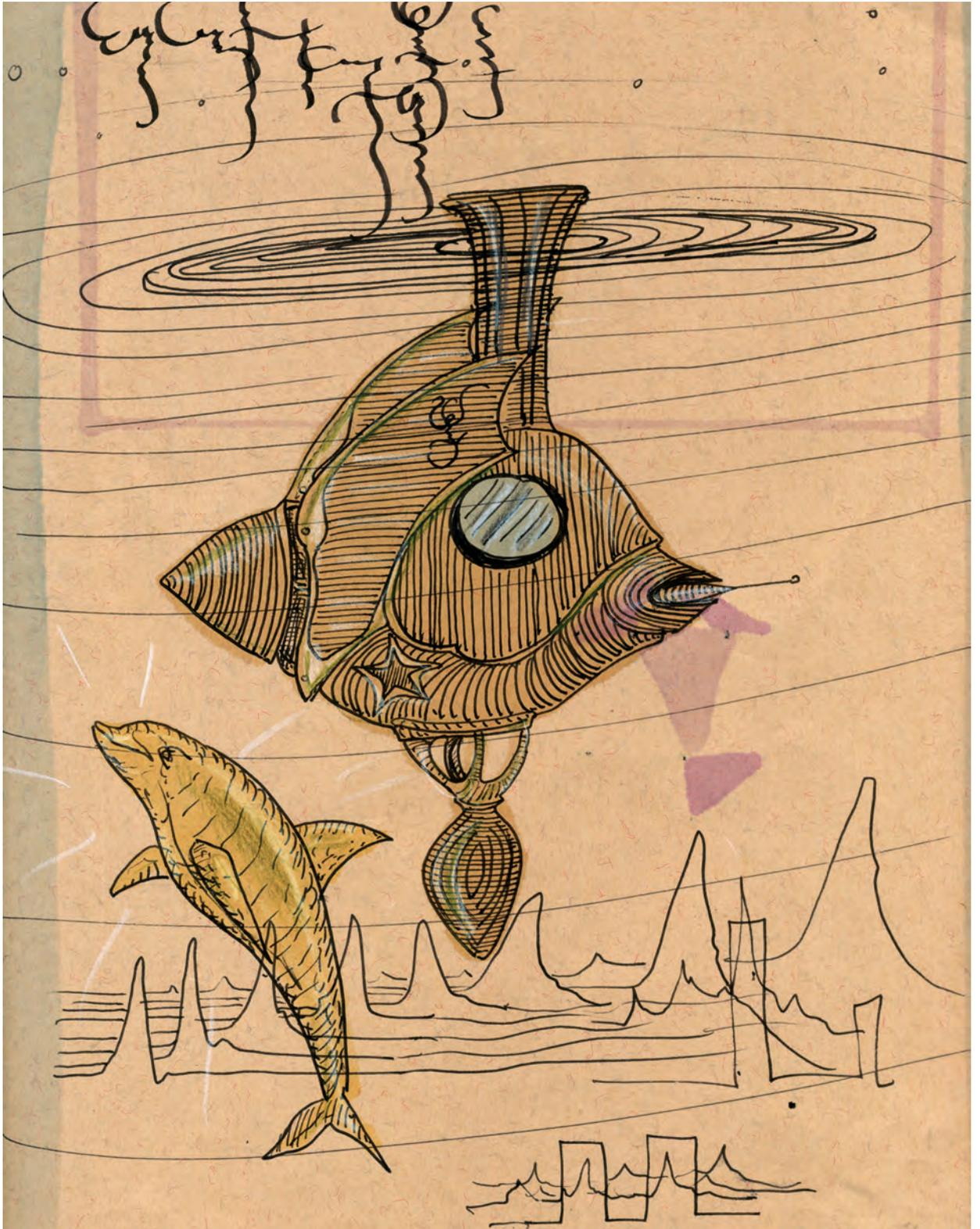
Ese sueño me trasladó a Polonia, cuna de mis ancestros. Aunque resulta obvio, tardé días en darme cuenta de ello. Quizá nunca antes había puesto demasiada atención en los asuntos del pasado, soy mexicano y poco sé sobre Polonia. Lo cierto es que fue un gran sueño, inspirador, lleno de señales que apuntaban a los lugares de la imaginación donde me siento plenamente confortado. Las ballenas aparecieron como un milagro, y al ser acompañadas de los trenes, la nostalgia, la chica de los ojos preciosos, el túnel, el eco y la claraboya submarina, se volvieron mandatos, motivos para emprender una gran aventura. Estaban también ahí los juguetes, los murmullos y la recámara de un niño melancólico. Y ya en el traspasio del sueño, al fondo del túnel, ahí donde desembocan los perros, habitarían quizá los alienígenas: los calamares gigantes, las sirenas y los cachalotes de las zonas abisales.

Al poco tiempo de ese sueño, aún inmerso en el pasmo y atrapado en los temas de los an-

cestros, la soledad cósmica y la memoria que me evocan las ballenas, un grupo de amigos y yo organizamos nuestra primera expedición a una bahía del Pacífico en Baja California Sur, en busca de un encuentro con ballenas grises y delfines. Fue una experiencia entrañable. Prevalece hasta ahora su efecto de encantamiento. A partir de entonces hemos tenido muchas prácticas en expediciones a ése y otros mares. Ha sido enorme el esfuerzo de todos para sostener y dar forma a esta historia. Es un trabajo colectivo. Buena parte del proceso ocurre en el laboratorio, en el imaginario y en los sueños; también es demandante la logística y laboriosa la construcción de complicados instrumentos. Los encuentros presenciales con cetáceos han sido vivencias esporádicas, valiosas e indelebles. Algo muy notorio es una extraña sensación de continuidad en los eventos y su similitud a los sueños que usualmente los anteceden. Los lugares en los que hemos trabajado han sido en costas de Baja California, Costa Rica y Escocia, así como en el río Ganges, en India.

En esos escenarios de encuentro se decanta un lenguaje, al tiempo en que se sublima un deseo. Tengo claro que buena parte de lo que ahí me acontece habita en mi imaginación y se sustenta tan sólo en mis propios anhelos. Ésa es una libertad que me otorga investigar al margen de las obligaciones de la ciencia. A fin de cuentas toda forma de lenguaje implica en algún punto un desencuentro. Su incompletud y agotamiento motiva a la invención de nuevas voces.

Un hallazgo afortunado de este proceso ha sido el de la *caligrafía cetácea*. Se trata de un idioma formado por signos primitivos, ideogramas y poemas caligráficos. Representa enunciados y a la vez partituras. Sus caracte-



Nave de deriva, 2017. Dibujo de Ariel Guzik

res aparecen en mis sueños con cetáceos y viven en un lienzo generador de imaginario que es telón de fondo permanente de esta aventura. Podría decirse que son visiones. También son una práctica, una forma de oración que esboza y reitera esta búsqueda de intercambio con esos seres que habitan el mar.

Algunos de los ideogramas son figurativos, otros muestran trayectorias de señales que se despliegan en el tiempo o que representan la superposición o el cruce de dos ondas armónicas, voces en direcciones perpendiculares. Unos más pueden mutar sus formas o mostrar repeticiones según la intensidad, densidad y ritmo de oscilación de elementos como la electricidad, el magnetismo, el sonido, el caos y el tiempo, o según la dinámica de seña-

les atmosféricas como las del viento, la marea, las olas, las nubes y el sol. En todos los símbolos subyace un fondo afectivo y una invitación al encuentro entre formas de conciencia marcadamente diferentes.

El poema que acompaña el dibujo de la imagen 1 está compuesto por la secuencia de nueve ideogramas: *ballena, mar, mar, mujer, tierra, canto, tiempo, fuerza y sol*.

Los cetáceos viven en un universo sonoro. Los que son dentados, como los delfines, las orcas y los cachalotes, poseen sonares prodigiosos en sus cráneos. Ven el mundo a través de los ecos de sonoridades que ellos mismos emiten: ven con sonido. Las expresiones vibratorias de sus cráneos crean una suerte de sinestesia. Y así también es sonora la forma



Imagen 1. Jardín del cachalote y poema cetáceo, 2019. Dibujo de Ariel Guzik



Imagen 2. El enunciado de *Nereida*, caligrafía cetácea, 2019. Dibujo de Ariel Guzik

en la que entre ellos se describen el mundo, al parecer lo que ven unos lo ven los otros, además se reúnen a intercambiar extraños lenguajes de ecos y proyectan espacios contruidos con sonidos.

Los cetáceos no dentados poseen la virtud del canto. Las plegarias infrasónicas de las ballenas azules y los himnos y coros de las jorobadas (que quizá fueron confundidos con cantos de sirenas por Ulises) o los rugidos ancestrales de las ballenas grises son lenguajes y también, si se considera la enorme permeabilidad sonora del mar, formas inverosímiles de sonares. Esos cantos abarcan extensiones oceánicas, al igual que sus ecos.

Esa particularidad de los cetáceos, en la que expresión y visión conforman un mismo proceso circular, inspiró la creación de *Nereida*, una cápsula submarina tubular de cristal de cuarzo fundido y bronce, en cuyo núcleo radica un instrumento de cuerdas. Su naturaleza constituye en sí misma un lenguaje material, un *manifiesto de eco* ante aquellos seres marinos que se expresan y ven con sonido. Un poema. Una serie de enunciados contenidos unos dentro de otros. La propiedad cristalina del cuarzo y su resonancia armónica buscan representar, ante la mirada del sonar, el *Brillo*. Sus cuerdas reverberan, formando un eco inédito que no proviene de acantilados lejanos sino del interior de la cápsula radiante

de cuarzo. Así, el eco de las cuerdas enuncia: *Espacio. Espacio que emana del brillo*. Y las cuerdas están afinadas y sus resonancias armónicas enuncian: *Belleza*. Entonces *Nereida* manifiesta algo que podría describirse como: *Belleza que emana de la propia visión del cetáceo que mira el objeto radiante*. (Ver imagen 2).

Los encuentros de *Nereida* con cetáceos suelen producir una música sutil, de singular belleza. A esa forma de armonía que refleja la mirada misma la he nombrado *resplandor narciso*.

Una manifestación musical especialmente bella de *Nereida* se forma cuando ella replica con un canto la mirada sonar de un delfín y a su vez ese canto es acompañado por el de una ballena que lo escucha y responde con su propia voz. Por otro lado, como individuo, cada delfín ha desarrollado su propia forma de mirar y provoca una respuesta sonora, única y peculiar, en *Nereida*.

Nereida propone reinstalar el encantamiento en el mar.

Holoturian, otro de nuestros utensilios, es una cápsula submarina de hierro sólido decorada con diversas inscripciones en caligrafía cetácea. Es una nave pesada, habilitada para sumergirse a grandes profundidades. En contraste con su estructura externa, que es sólida y está blindada, su interior es una cálida cámara de maderas de encino capaz de alber-



Cápsula *Nereida*, isla Espíritu Santo, Baja California Sur, 2007. Fotografía de Raúl González



Cápsula *Holoturian* en su primera expedición, San Juan de la Costa, Baja California Sur, 2018. Fotografía de Raúl González

gar dentro de sí una pequeña planta viva y un instrumento de cuerdas hecho de maderas de maple y pinabeto. El habitáculo tiene las condiciones de iluminación, temperatura y ventilación necesarias para mantener a salvo la planta durante largo tiempo. La cápsula no tiene ventanas. Ha sido concebida para emular una crisálida. La planta que la habita representa el alma, la fragilidad resguardada, la belleza de la Tierra puesta a salvo y la sobrevivencia. También se relaciona con lo invisible, la vida del interior sólo puede ser soñada o imaginada: excita y alimenta la materia onírica que ha sido la fuente de esta experiencia. *Holoturian* ha descendido una sola vez en el mar, en San Juan de la Costa, Baja California Sur. En su difícil y accidentada estancia, fue visitada por dos delfines que escudriñaron con detalle la cápsula y sus inscripciones, dialogaron largamente con ella y entre ellos, y se fueron. Segundos después se rompió un amarré y perdimos una de las plomadas del lastre. La cápsula regresó a nuestras manos.

Esta aventura náutica toma ahora un nuevo curso. Hemos avanzado en la construcción de una embarcación submarina tripulada. Se trata de una nave de deriva. No tendrá timón ni motor. Será una nave sólida y está diseñada para navegar en silencio por las corrientes marinas junto con el necton y el plancton que sustentan la vida marina. Quizá derivar sea para mí ahora la forma más segura de transitar, de romper certezas y de propiciar encuentros. Hay en la idea de esa travesía sin rumbo una paradójica sensación de sobrevivencia. Vive ahí una fuerte esperanza. **U**

Elsa-Louise Manceaux, sin título, instalación de 40 dibujos individuales, 2016. Cortesía de la artista ►



ARTE

LOS HILOS DE VIDA DE CECILIA VICUÑA

Miguel A. López

*A poem only becomes poetry when its structure
is made not of words but forces.*

CECILIA VICUÑA

Desde los años sesenta la obra de la poeta, artista visual y activista feminista Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) ha ofrecido una perspectiva radical sobre las relaciones entre arte y política. Ha ejercido en distintos lugares del mundo desde que se mudó a Nueva York en 1980, y aun antes, cuando salió de Chile para instalarse en Londres en 1972.

Desde temprano Vicuña instó a prestar atención hacia aquellos eventos poéticos que escapaban a los libros, los recitales y demás lugares canónicos de la literatura. Para la artista, la poesía surge de maneras espontáneas y anónimas en las conexiones interpersonales, en encuentros inesperados asociados al acto mismo de vivir, donde nosotros somos parte de una ecología de fuerzas más amplia y poderosa. Su manera de acercarse al lenguaje se asemeja así a los procesos abiertos e indeterminados de la polinización: gestos que detonan nuevos hilos de vida.

Su obra ha sido una respuesta a la amenaza constante de destrucción del planeta. Sus pinturas, *collages*, instalaciones, objetos precarios y performances rituales invocan formas de gozo colectivo pero también espacios de duelo y ofrendas silenciosas ante la devastación. Vicuña destaca la dimensión curativa o chamánica del arte, cuya función no es colonizar o dominar sino impulsar cambios en las estructuras sociales y afectivas. El acto de dignificar los desechos y aquello considerado descartable coloca la pregunta sobre cómo reconectar las partes dispersas de lo que hoy podríamos llamar *justicia ecológica*: el encuentro de muchos mundos y múltiples formas de conciencia.

Algunos de sus primeros poemas fueron publicados en la revista mexicana *El Corno Emplumado* en 1967 y 1968. En esos años la poesía de Vicuña dio lugar a la creación de la Tribu No en Santiago de Chile, un grupo de jóvenes poetas que realizó acciones e improvisaciones. Un verso de Octavio Paz ("cuando la historia despierta, la imagen se hace

acto, acontece el poema: la poesía entra en acción¹⁾ fue importante para Vicuña y ayudó a orientar la certeza de una escritura que escapa a los libros y de una poesía compuesta con los cuerpos. En los siguientes años, su experimentación con el lenguaje se desplazó hacia lo escultórico y lo ritual, mediante acciones en espacios públicos. Su proyecto *Palabrarmas* señaló la posibilidad de las palabras de ser armas de resistencia y herramientas de lucha al inventar nuevas realidades.

El vínculo entre tejido y texto (derivados ambos del latín *texere*) asoma en su trabajo como un comentario sobre el origen de la vida y una exploración sobre formas de comunicación y conocimiento desestimadas o no reconocidas como tales. “Cinco mil años atrás, las poblaciones en los Andes crearon el *quipu* [que significa nudo], un poema espacial, una manera de recordar conectando el cuerpo con el Cosmos al mismo tiempo”, señala Vicuña en torno a uno de los sistemas de representación más complejos de las culturas precolombinas que ella convoca constantemente en su trabajo.² Crear *quipus* ha sido para ella una manera de reconectar con la memoria de civilizaciones antiguas y con otras concepciones del lenguaje, del tiempo y de lo sagrado. Estas esculturas también han dado lugar a acciones en las que Vicuña teje en el espacio, atando su propio cuerpo y múltiples elementos de su entorno, como si se tratara de construir nuevas estructuras complementarias y recíprocas. Adentrarse en su obra es sumergirse en un apasionado enmarañamiento entre palabra y semilla, sonido e hilo, quipu y sangre, cuerpo y tierra, basura y Cosmos.

¹ Octavio Paz, “Hacia el poema (Puntos de origen)” [1950], en *Libertad bajo palabra*, Cátedra, Madrid, 1990.

² Cecilia Vicuña, “Notes on the Works”, en *Read Thread: The Story of the Red Thread*, Sternberg Press, Berlín, 2017, p. 135.

Estas obras forman parte de la exposición retrospectiva de Cecilia Vicuña curada por Miguel A. López en el Witte de With, Rotterdam, exhibida hasta el 10 de noviembre de este año. En febrero de 2020 la exposición viajará a las salas del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en la Ciudad de México.



Arriba: Cecilia Vicuña, *Sol y dar y dad*, 1974. Collage sobre papel azul, 21.5 x 28 cm. Colección privada. Foto: England & Co Gallery, Londres

Abajo: Cecilia Vicuña, *Palabrama*, 1974. Collage sobre papel rojo, 21.5 x 28 cm. Essex Collection of Art from Latin America. Foto: England & Co Gallery, Londres

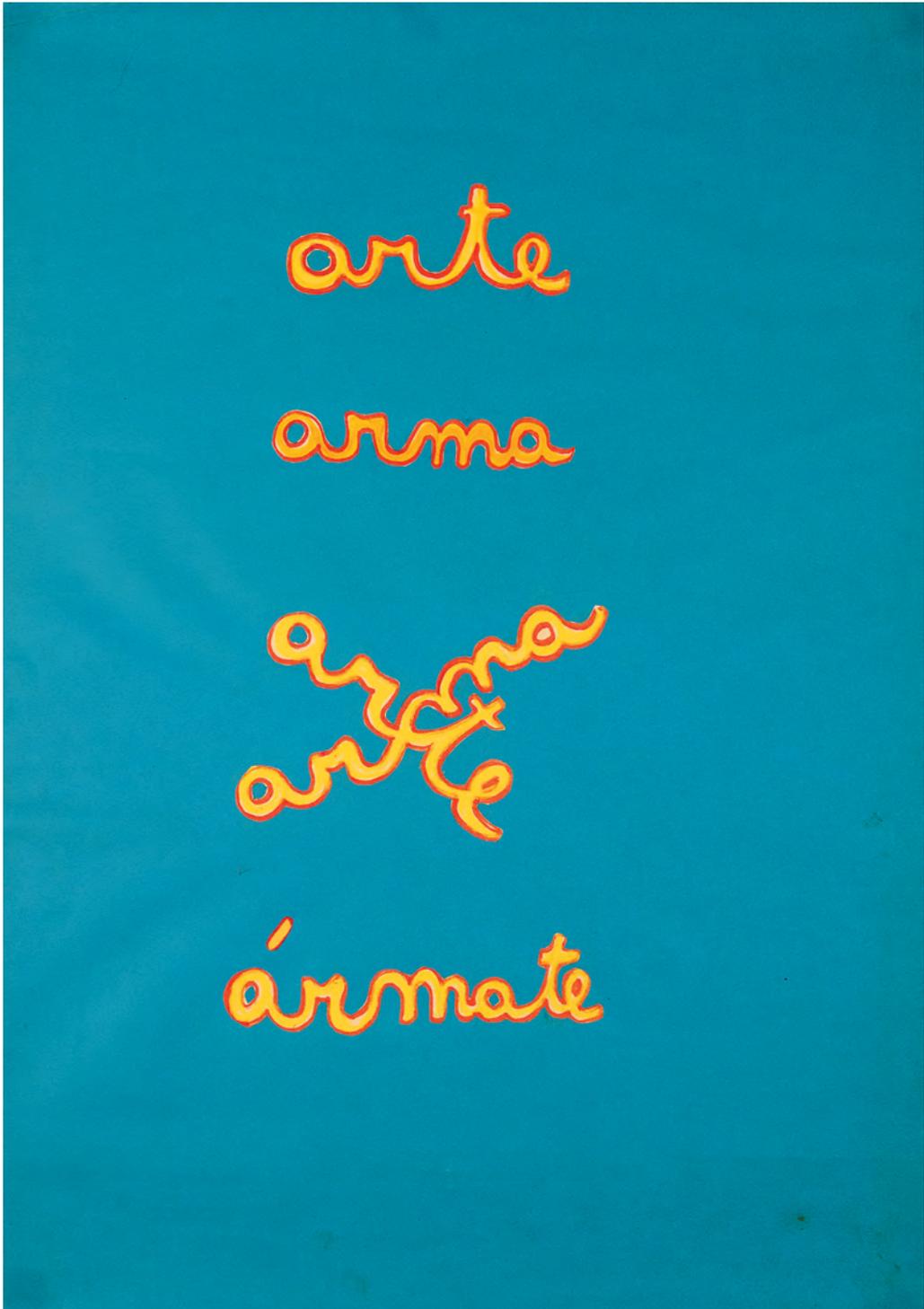


Cecilia Vicuña, *Cloud-Net*, 1999. Performance en la calle, Nueva York. Foto: César Paternosto. Cortesía de la artista

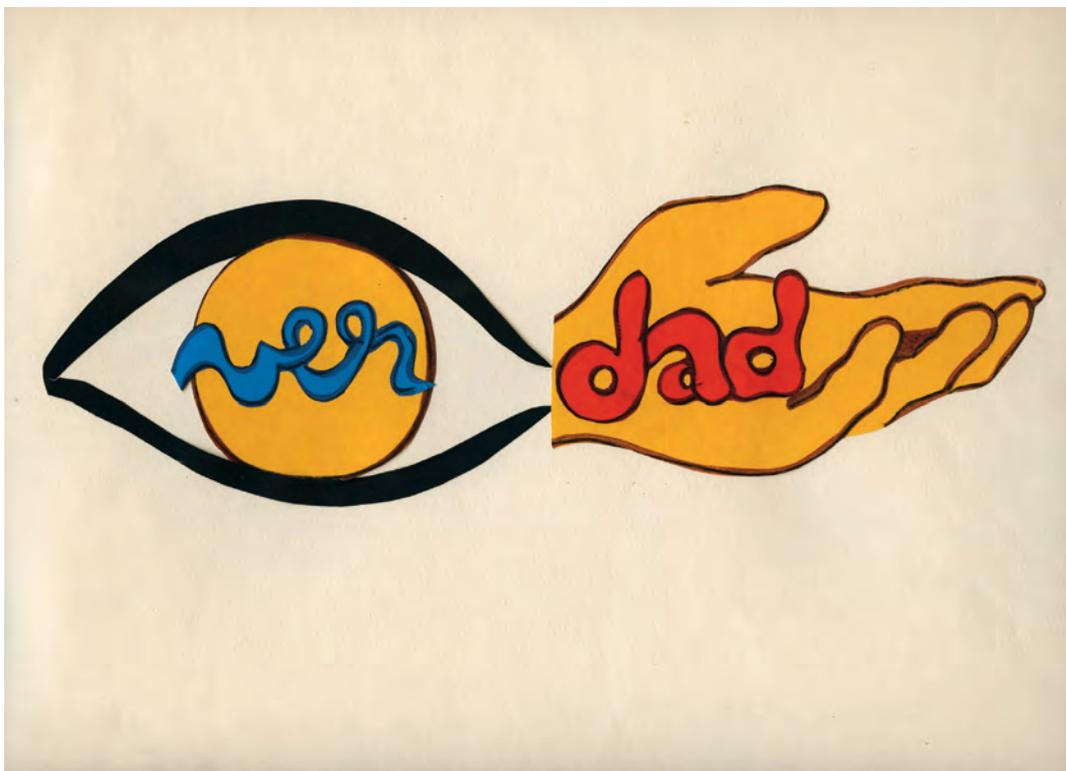
Páginas 120 y 121: Cecilia Vicuña, *Amarrando Bogotá*, 1981. Instalación performativa de sitio específico
Foto: Óscar Monsalve. Cortesía de la artista







Cecilia Vicuña, *Arte arma ármate de arte*, 1974. Collage sobre papel azul, 59 x 42 cm. Cortesía de la artista

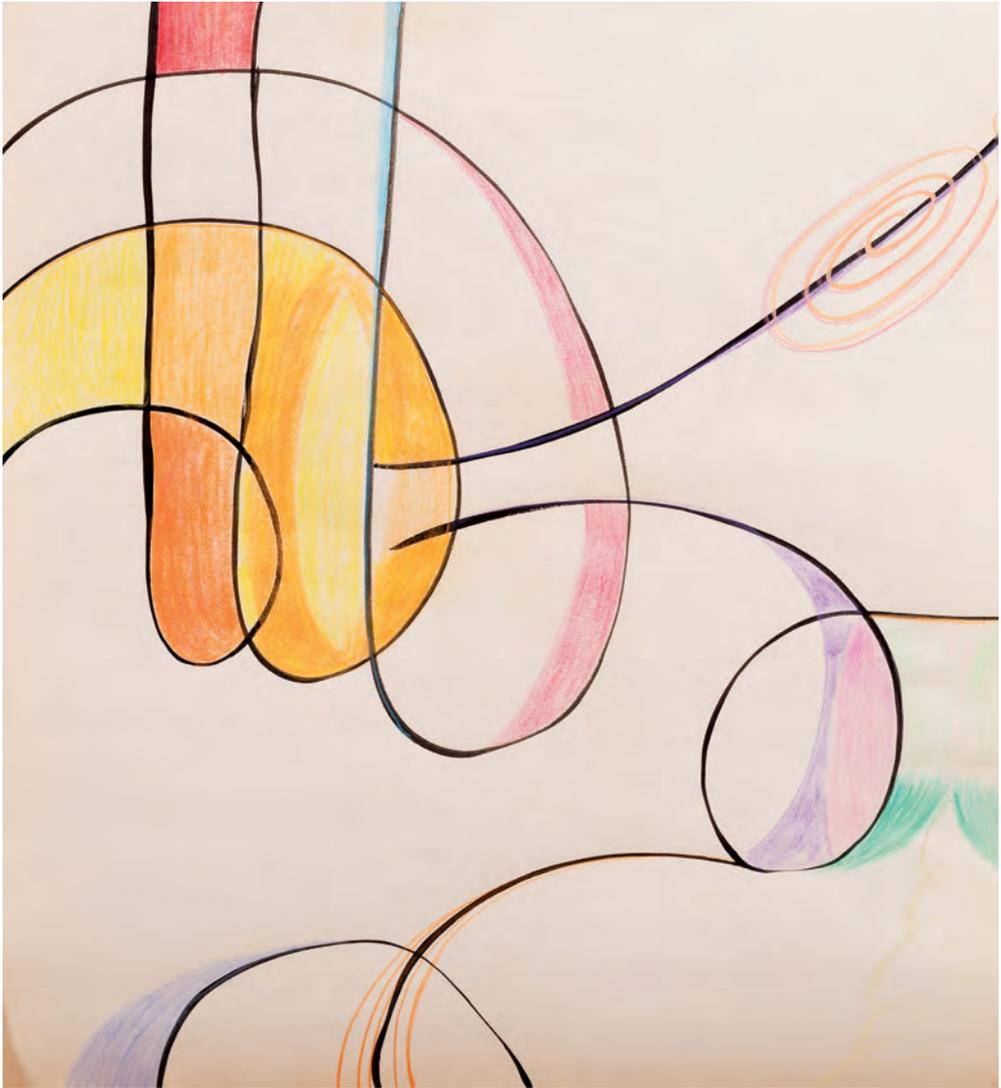


Cecilia Vicuña, *Verdad*, 1974. *Collage* sobre papel, 21 x 29 cm. Colección privada. Foto: England & Co. Gallery, Londres



Cecilia Vicuña, *Quipu vivo*, 2006. Performance de sitio específico, Nueva York. Foto: Tara Hart. Cortesía de la artista y de Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong y Seúl

Elsa-Louise Manceaux, sin título, instalación de 40 dibujos individuales, 2016. Cortesía de la artista ►



PANÓPTICO

HISTORIAS QUE NO PUEDES SOLTAR

ENTREVISTA CON SANTIAGO RONCAGLILO

Ángel Plasencia

La cultura de México, país en el que te exiliaste durante algunos años de la infancia, está muy ligada al miedo, un tema central en tu obra. ¿Cómo fue para un niño tener que exiliarse?

En efecto, México era una cultura con una gran dosis de muerte y terror. Recuerdo las catrinas, que eran esas calaveras con sombrero que poníamos en las casas; las calaveritas de azúcar que comíamos para el Día de Muertos, y los fetos de las momias de Guanajuato. Siempre me fascinó todo ello. Algunas obras mexicanas fueron las primeras que me gustaron aparte de la literatura de terror. Estaba Rulfo, que al final era un escritor de fantasmas, porque todos estaban muertos, y estaba esa novela de Fuentes, *Aura*, que fue de las primeras que me impactaron. El exilio fue una experiencia feliz, pero cuando volví a Lima yo hablaba de un modo distinto que el resto de los niños. Entonces estudiaba en un enorme colegio religioso donde toda la relación social se daba en torno a los chistes de sexo y los insultos. En ese entorno tuve que aprender a fingir que entendía de qué estábamos hablando, entonces contaba chistes que no sabía qué significaban y decía insultos que no entendía pero que me permitían sobrevivir en la manada. Esa experiencia con el lenguaje no la suele tener un niño. Un chico dice palabras que se refieren a cosas pero yo

◀ Santiago Roncagliolo. Fotografía de Storytel

entendía que las palabras tenían que ver con cómo nos relacionamos con las personas. Las palabras te daban poder y lugar en el grupo si conocías algunas y sabías cuándo decirlas. Todo este conflicto se ve en *La noche de los alfileres*.

¿Cómo fue ese momento en que acabas la carrera, trabajas allí en Perú, ves que eso no es lo tuyo y que tienes la edad y la oportunidad de poder ir a España a ser escritor?

Allí había hecho un poco de todo. Fiel a mi conflicto entre la alta cultura y la popular, en cuanto acabé la facultad de literatura me fui a escribir culebrones en una productora de telenovela. Y era feliz. Ahí me habría quedado y mi vida habría sido muy diferente. Pero había una recesión importante y después de un par de telenovelas hubo problemas para pagarnos y entré con un guionista amigo mío a trabajar con un cómico, porque íbamos a hacer un programa de humor político. Pero era en los años de Fujimori y el gobierno compró a todos los cómicos y los puso en el canal del Estado para hacer humor oficialista. ¡Un asco de humor! Así que se acabó nuestro proyecto y empecé a sentir que donde había algo interesante que hacer era en España. Perú era un mundo muy pequeño, donde muy poca gente escribía. Vi toda la decadencia del régimen y pensé que si eso iba a ser mi vida aún estaba a tiempo de buscar otra. También veía mucho cine español en esa época. En esos años llegaron juntas *Todo sobre mi madre*, *Tesis*, *La niña de tus ojos*, *Barrio*, *El día de la bestia*, etcétera. El cine español era espectacular, mucho más intere-

sante y arriesgado que el estadounidense y no tan aburrido como el cine europeo, que era de gente mirando al techo durante una hora y media. Parecía muy cercano a lo que a mí me interesaba hacer: ni tan comercial ni tan extraño. Perú se venía abajo y era evidente que las decisiones no se iban a tomar por tu talento sino porque alguien de arriba iba a sobornar a otro. Se juntaron todos los astros para probar suerte. Todos los latinoamericanos que querían hacer cine, literatura o pintura iban a España. Así que fui a estudiar cine a Madrid durante un año. Pero me quedé.

Has conservado la forma de escribir del guionista, tus novelas se narran de una manera muy gráfica, muy cinematográfica. El personaje de Moco, en *La noche de los alfileres*, describe una de las escenas con banda sonora incluida.

De hecho, Moco es un homenaje a todas esas películas baratas de los ochenta que marcaron mi vida.

También es un homenaje al porno.

Sí, al porno, a las comedias baratas para adolescentes... También a algunas cosas mejores [risas]. Estoy muy agradecido con el cine por lo que hizo por mi vida. Toda mi literatura es una expresión de ello y un intento de que otra gente pueda vivir lo que yo viví y lo que el cine me dio a mí. Pero mis amigos que hacen cine se pasan cinco o seis años buscando dinero para hacer una película y yo en ese tiempo escribo tres libros. Escribir te da total libertad, porque no cuesta dinero. Una

película cuesta dos millones de euros y te carga de compromisos y negociaciones. Me fascinan los libros porque tienen todo lo bueno del cine sin lo malo.

Tú siempre has apostado por géneros tradicionalmente despreciados por la alta cultura. En ese sentido una de tus novelas más peculiares es Óscar y las mujeres, una obra cómica que se nos presenta como una especie de homenaje a las telenovelas. Como antiguo guionista, ¿qué cosas aprendiste que hayas incorporado en tu literatura?

Algo que recuerdo mucho de cuando escribía guiones de telenovelas era subir al autobús y escuchar a la gente del asiento de delante hablar de mis personajes sin saber que los había inventado yo. Bueno, en realidad sin saber que los había inventado nadie, porque no tenían conciencia de que había un guionista. La gente se comunica con los personajes de televisión como si fuesen amigos de los que pueden cotillear y meterse en su casa. Eso es lo que me enseñó la telenovela. Que los personajes estén vivos y sean gente a la que frecuentas y con la que convives. No parten de una teoría literaria, son compañeros del lector. Quería hacer un giro inesperado y te sientes vivo cuando haces esto. Cuando haces lo que no se espera que hagas. Óscar es un tipo que vive en su mundo de ficción pero tiene que aprender a entender que importa la gente que le rodea, que era algo que yo también estaba recién empezando a entender. Estaba reconciliándome con mis amigos, mi familia y mis hijos, que eran la gente que había estado presente y me había hecho feliz

cuando todo iba mal, mientras yo vivía en mi mundo de novelas pensando que eso era mucho más importante pero lo cierto es que mi estabilidad mental dependía de esas pocas personas que te acompañan. La novela habla de eso. Pero también de cómo la imagen de las mujeres ha ido cambiando en el mundo, y particularmente en América Latina. Las telenovelas que hace Óscar son las telenovelas antiguas con clichés de otro tiempo. La telenovela surge para venderle jabones a la única persona que está en la casa a mediodía, que es la empleada doméstica. Muchas veces era analfabeta y había que venderle el sueño de que se quedaría con el tipo rico y el amor. Que eran sus dos únicos sueños: dinero y amor. Las mujeres han cambiado mucho desde entonces, y me parecía muy divertido tener este personaje que vive con esos personajes de ficción pero se enfrenta a mujeres reales con emociones reales.

En el polo opuesto a Óscar y las mujeres se encuentran tus obras de no ficción. Y es increíble que a un autor del siglo XXI le suceda, pero tu obra Memorias de una dama fue censurada en República Dominicana. Tú lo expresaste con claridad: la literatura debe desafiar las versiones establecidas.

Sobre todo la no ficción debe hacer eso. Y es lo que pasa con mi trilogía periodística sobre historias reales de América Latina: *Memorias de una dama*, *El amante uruguayo* y *La cuarta espada*. Mi idea es que si escribes una historia real te tienes que meter en líos, debes desafiar versiones establecidas desde el poder. Nosotros somos

muy buenos y los terroristas son unos psicópatas que llegaron de Marte. Somos unos demócratas liberales y ellos unos mafiosos protegiendo sus intereses. Los tres libros son investigaciones que apuntan a que el mundo no es como te lo han contado, son clichés que te cuentan porque les conviene. Y por lo tanto esa trilogía es con la que me he metido en líos. Con todos ha habido reacciones muy poderosas, incluso violentas. Pero creo que eso hace que sean libros que inducen a pensar, que desafían las versiones interesadas. No creo que una novela sea buena por dar una versión definitiva, pero me gusta, sobre todo cuando escribo periodismo, que lo leas y luego cenes con tus amigos y lo discutan y cada uno tenga una posición diferente. Eso es lo que alimenta las democracias, que todos podamos discutir.

A tus 42 años, ¿en qué punto te encuentras como escritor y en qué punto se encuentra la literatura hispanoamericana?

En cuanto a la literatura hispanoamericana hay un cambio importante. El lector europeo es veinte o treinta años mayor que el latinoamericano. En América Latina hay una nueva clase media con mucha gente que empieza a leer y por eso los lectores son muy jóvenes. Acaban de aparecer de una manera masiva. Cuando yo doy charlas aquí en Europa, parece que las personas del público son los abuelos de los que me leen en Perú. Es increíble la diferencia de edad. Aquí me siguen preguntando cuál es la situación de las guerrillas, porque es lo que leían en los libros de Vargas Llosa. En cuanto a mi caso per-



Diseño de portada del libro de Umberto Eco *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1984

sonal no sé si uno puede escoger. No hago lo que hago porque lo haya decidido, sino porque no puedo hacer otra cosa. Me cuesta tanto planear la siguiente página que soy incapaz de planear los siguientes libros. Creo que también eso es lo que me gusta, irme sorprendiendo. De hecho, hasta hace muy poco no había descubierto mis propios temas. Lo he hecho ahora que he revisado mi obra. Los temas cambian con la edad porque vas viviendo más. Y yo soy una persona que tarda mucho tiempo en asimilar experiencias. Mi novela más reciente, que es la primera que habla de cosas directamente mías, trata sobre mi adolescencia. Quizás algún día me siente a escribir sobre la familia, sobre la paternidad. Pero demoro tanto en cada libro que creo que no llegaré a escribir el que trate sobre la tercera edad. **U**

ROMA O LA NUEVA BALSA DE LA MEDUSA

María Paz Amaro

El fenómeno mediático causado por el filme *Roma* de Alfonso Cuarón, anterior al gran impacto popular que representan los Óscar de la Academia estadounidense, llegó incluso a oídos del teórico contemporáneo Slavoj Žižek, quien le dedicó una reflexión que salió en las dos versiones, británica y estadounidense, del blog *The Spectator*.¹ Mi incomodidad al leer la nota, pese a coincidir casi con todas sus apreciaciones, radica en que a Žižek le falló una cuestión de orden casi elemental: conjeturar sobre la película desde una posición evidentemente eurocentrista o, más en corto, desconocer la clase de realidades a las que *Roma* alude en una dimensión amplia por no ser ni latinoamericano ni mexicano. La acusación general de Žižek al filme es la ambivalencia presente en ciertas situaciones en las que Cleo “vive” desprovista de una conciencia ideológica, sin llegar a entender, con todo y que el teórico en cuestión estuvo casado con la hija de un psicoanalista lacaniano argentino, que de este lado del mundo vivimos inmersos en ese tipo de relaciones contradictorias: el vínculo de odio-amor entre Cleo y su patrona o el hecho de que Cleo, como muchas trabajadoras domésticas de hoy y antaño, es al mismo tiempo el pilar emocional de una endeble estabilidad familiar y un ser prescindible o desechable (tarde o temprano, si se va Cleo, aparecerá otra trabajadora que la sustituya).

Mi propósito no es caer en una apología de carácter formal, estético, ni cinematográfico alrededor del lar-

¹ <https://spectator.us/slavoj-zizek-roma-celebrated/>

◀ Fotograma de Alfonso Cuarón, *Roma*, 2018



gometraje en cuestión, pues eso ya se ha hecho de forma extensa. Žižek cierra la crítica referida con una cita de T. S. Eliot (“The greatest sin is to do the right thing for the wrong reason”: “El mayor pecado es hacer lo correcto por la razón incorrecta”) que, en mi opinión, apunta directamente a la coyuntura sociopolítica que Cuarón aprovechó para escribir, dirigir, producir y lanzar su última pieza.

Si bien se trata de un tema que han tocado sensiblemente numerosos géneros artísticos desde la modernidad, como las literaturas decimonónicas francesa y rusa, lo que llama profundamente mi atención es la serie de producciones cinematográficas realizadas en un lapso relativamente corto en México y Latinoamérica que refieren de forma directa o indirecta al mismo tema.² Ejemplos de ello son *La Nana*, película chilena dirigida por Sebastián Silva (2009), *La camarista*, ópera prima de Lila Avilés (2018) tristemente opacada por el ciego fervor que recibió *Roma* y, de forma más indirecta, *Las niñas bien*, basada en el libro de Guadalupe Loaeza y dirigida por Alejandra Márquez (2018), sin olvidarnos de la obsesión temática por la clase social, presente en los principales filmes de Amat Escalante, como *Sangre* (2005), que siguen la retórica de su conocido mentor Carlos Reygadas, en producciones como *Post Tenebras Lux* (2012) o el corto *Éste es mi reino* (2010).

A mi modo de ver, Cuarón se sirvió de un movimiento generalizado en contra de las políticas migratorias y raciales del presidente

² Omito los clásicos del cine de oro como *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez, *Angelitos negros* de Joselito Rodríguez, ambas protagonizadas por Pedro Infante en el mismo año (1948), o el célebre *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950), además de todo el contenido melodramático y de conflictos interraciales y de clase acumulados en las telenovelas desde su irrupción en televisión.



Fotograma de Lila Avilés, *La camarista*, 2018

Trump que ha tenido visibilidad en las campañas hechas por personalidades mexicanas destacadas en Hollywood, como las que promueve Salma Hayek por medio de sus redes sociales, en las que posó con una piñata hecha a imagen y semejanza del presidente estadounidense, o por medio de su aparición en el show del conductor de TV Stephen Colbert en 2017, en el que frases como *Mexican Pride* o *Mexicans Are Everywhere* hicieron eco en las principales comunidades intelectuales y artísticas de ambos países. En una continuación inesperada de ese movimiento, Yalitza Aparicio se volvió el emblema en contra de la injusticia, la explotación, el racismo y el clasismo a nivel global. En la fotografía que eligió para promover su película, Cuarón aludió a efectos tan dramáticos que no sólo emulan la representación, trivial en este caso, de una suerte de Sagrada Familia. También se hacen manifiestos ciertos tintes preñados de un romanticismo nacionalista, que recuerdan a momentos estelares en la historia del arte: la famosa fotografía de Joe Rosenthal en Iwo Jima (1945) que, asimismo, fue previsiblemente construida a partir de la composición for-

mal y teatral de cuadros como *La balsa de la Medusa*, de Géricault o *La Libertad guiando al pueblo*, de Delacroix. Enumerar estas fuentes de inspiración en esa representación de vencedores-vencidos no hace más que reducir el talento de Cuarón al optar por esa imagen —que no la estética prístina del filme en blanco y negro que muchos han aplaudido— a un resultado visual carente de inventiva, meramente simplista.

Contrario al caso de *Roma*, en las películas ya mencionadas somos capaces de advertir el complicado entramado de relaciones entre una familia chilena acomodada y su “nana”, en cuya descripción tenemos mayor oportunidad de desentrañar el complejo no sólo social sino afectivo de quien se representa, a partir de un presupuesto irrisorio si se le compara con el que Cuarón tuvo. En el mismo tenor se encuentra el filme de Lila Áviles, con una estupenda caracterización hecha por la actriz Gabriela Cartol que, combinada con un renovado manejo de la cámara, pretende reflejar de modo simbólico la exclusión del personaje principal —una camarera de un hotel de lujo— por medio de tomas que fragmentan su cuerpo o la subordinan a la presencia de personajes más privilegiados que ella. Esta estrategia recuerda el proyecto *97 empleadas domésticas* de la artista visual peruana Daniela Ortiz, cuyo formato es un álbum en el que la presencia de estas mujeres ha sido cortada o anulada por medio de los encuadres fotográficos de sus patronas. Al igual que Catalina Saavedra, actriz de la película chilena, el papel de Gabriela Cartol es mucho más interesante que el de la Aparicio. Cabe decir que no es falta de talento de esta última, sino la pobreza del guion escrito por Cuarón. Por último y aunque se relacione de forma más

indirecta, está la producción de Alejandra Márquez que logra envolvernos en un ritmo y una atmósfera monótonas, vacuas al grado de ser desquiciantes. Y si hay más que recriminar en la glosa de Žižek es, justamente, lo que Márquez permite entrever, pero que Žižek no vio: un agudo sentido de conciencia social y el reconocimiento de la propia explotación en un par de momentos sutiles, no más, en los que la patrona de la casa venida a menos es confrontada por su ama de llaves y su chofer.

Probablemente lo más salvable del fenómeno *Roma* sea la contribución al movimiento por la defensa de los derechos de las trabajadoras domésticas que apenas ahora ve la luz en las iniciativas recientemente aceptadas por el Senado a través de la Ley del Trabajo Doméstico Remunerado; una suerte similar al fenómeno provocado por el libro *Cabeza de turco* del periodista y escritor alemán Günter Wallraff que movió a la sociedad alemana a impulsar leyes para los inmigrantes más desprotegidos. Sin embargo, queda por ver si este conjunto de películas surte algo más que un mero efecto catártico a corto plazo. Algo equiparable al fútil destino de Yalitza Aparicio que, de ser una mujer sin previa formación actoral, llegó a las principales portadas de revistas de moda internacionales, mas su fortuna y permanencia futura en el espectro mediático son poco claras, pues es difícil predecir si Yalitza seguirá entre nosotros como vocera y embajadora de alguna organización internacional, como la próxima pareja de algún personaje popular que llene de chismes los peores tabloides y revistas de corazón o, de ser posible, como actriz en otras producciones. **U**

LA CARA OCULTA DE LA LUNA

José Franco

*En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.*

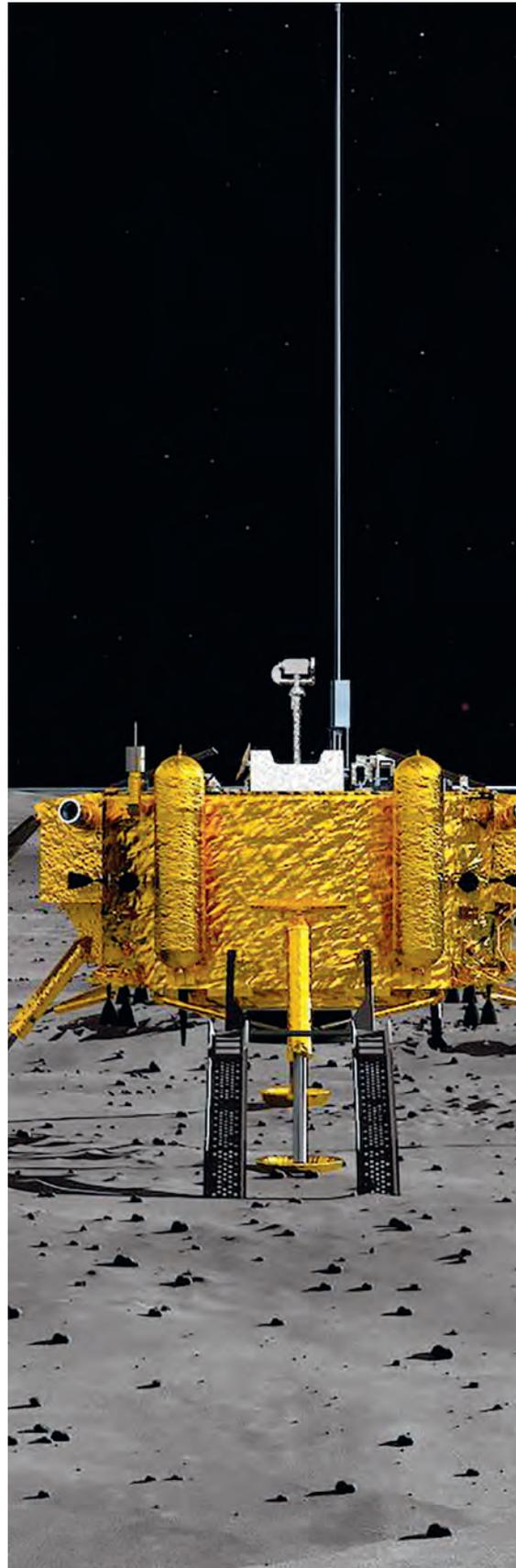
FEDERICO GARCÍA LORCA

La luna nueva corresponde al momento en que ésta se encuentra en la misma dirección que el Sol, aunque sus ubicaciones no siempre están alineadas. El plano orbital de la Luna está inclinado unos cinco grados respecto al de la Tierra, lo cual hace que sólo en ciertas ocasiones se logren alinear. Cuando esto sucede, el cuerpo de la Luna pasa enfrente del disco solar y provoca un eclipse.

Los eclipses de Sol pueden ser parciales o totales y son más frecuentes de lo que se suele pensar; cada año ocurren entre uno y tres. Sin embargo, tenemos la impresión de que son muy inusuales porque los eclipses parciales de Sol son poco perceptibles y cuando llegan a ser totales, la zona donde ocurre la totalidad tiene una anchura máxima de poco más de 100 kilómetros. Además, algunos de los eclipses totales sólo son visibles desde zonas deshabitadas, ya sea en medio del mar o cerca de las regiones polares.

Los eclipses lunares ocurren cuando hay luna llena y son visibles en todas las zonas del mundo donde el eclipse ocurre de noche. En este caso, la sombra de la Tierra oscurece la cara brillante de la Luna y, debido a la dispersión de la luz solar producida por la atmósfera terrestre, la sombra mantiene algunos colores, dando-

Representación de la sonda china "Chang'e-4" realizada por la Administración Nacional del Espacio de China (ANEC). © ▶



le una tonalidad rojiza a nuestro satélite. Al igual que los solares, cada año hay varios eclipses de Luna y sumándolos, en total alcanzan entre tres y seis. En promedio, suele haber cuatro y sus ciclos están bastante bien establecidos, de manera que uno puede encontrar las fechas de los que han ocurrido en el pasado y los que ocurrirán en este siglo.

El cambio de luna nueva a luna llena tarda cerca de dos semanas y a esta fase se le llama cuarto creciente. Durante ésta, la zona brillante aumenta día con día hasta convertirse en luna llena. De la misma manera, el paso de plenilunio a la luna nueva dura otras dos semanas y se denomina cuarto menguante. En este caso, la zona que brilla va en disminución.

La cara visible de la Luna es siempre la misma, no importan la fase, la época del año ni el lugar desde donde se mire, nunca dejamos de ver el mismo hemisferio. El opuesto siempre está en dirección contraria a la Tierra. Por esta razón se le ha denominado la cara oculta de la Luna, aunque algunas personas la llaman erróneamente el lado oscuro de la Luna. De hecho, este error en el nombre se esparció entre los jóvenes en la década de los setenta, por el título del disco del grupo británico Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*, que goza de mucha popularidad hasta nuestros días. Pero debe quedar claro que la cara oculta de la Luna no tiene nada de oscura, pues también recibe la luz del Sol.

En todo caso, la cara oculta siempre fue un misterio. No sabíamos cómo era hasta 1959, año en que la sonda soviética *Luna 3* se convirtió en la primera misión satelital en orbitar el astro y fotografiar su lado oculto. Esto permitió trazar el primer mapa de los dos hemisferios y, a partir de entonces, la Luna ha sido fotografiada por varios satélites soviéti-

cos y estadounidenses y hemos podido conocer mejor los accidentes geográficos de ambos lados.

Los hemisferios son muy diferentes entre sí. El lado oculto tiene una mayor cantidad de cráteres, pero un número menor de zonas llanas, denominadas *mares*. Una de las misiones que han dado más información sobre toda la superficie lunar es el *Lunar Reconnaissance Orbiter* (Orbitador de Reconocimiento Lunar), que fue lanzado en 2009 y que contenía siete instrumentos para obtener imágenes a color de muy alta resolución, medir las temperaturas, obtener las propiedades geodésicas y calcular la cantidad de agua que existe. Se encontró que hay agua adherida a la corteza lunar en varias zonas, la cual se evapora durante el día y el suelo la vuelve a absorber en la noche, cuando baja la temperatura, dando lugar a un ciclo hidráulico lunar. También hay agua de manera permanente en forma de hielo en las zonas internas de los cráteres cercanos a los polos. Ahí nunca llega la radiación solar, por lo tanto son los lugares más fríos, con temperaturas menores a los -170°C . Los estudios más recientes han sido desarrollados por la agencia espacial de China con su programa denominado Chang'e, el nombre de su diosa lunar.

La posibilidad de posarse en el suelo del hemisferio oculto de la Luna siempre fue muy atractiva, pero no se había podido llevar a cabo porque existían serios problemas técnicos para dirigir un alunizaje desde la Tierra, ya que no hay manera de establecer telecomunicaciones directas con ese lado. La masa lunar es un obstáculo que se interpone y evita cualquier transmisión directa de microondas o radiofrecuencias con las bases terrestres. Esta imposibilidad no fue resuelta hasta hace

中国首次月球探测工程全月球正射影像图
(嫦娥一号月球基础影像图)

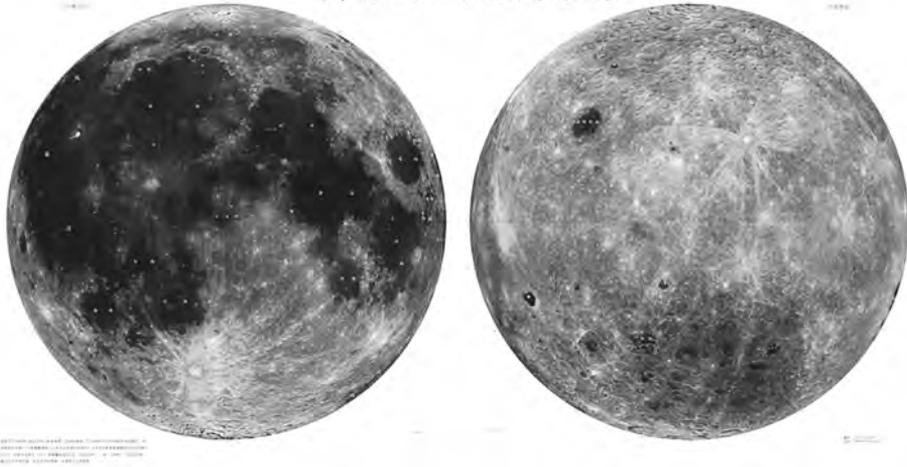


Imagen de los dos lados de la luna. ©

muy poco tiempo por la agencia espacial de China, gracias a que puso un satélite repetidor de telecomunicaciones en el punto de Lagrange L_2 del sistema Tierra-Luna, uno de los cinco puntos determinados a finales del siglo XVIII por el matemático francés Joseph-Louis Lagrange en los que se equilibran las fuerzas gravitacionales del sistema. En Lagrange L_2 se puede mantener un objeto orbitando de manera estable en la zona de atrás de la Luna, desde donde se tiene visión directa y simultánea de la Tierra, y de la cara oculta de la Luna. Allí se ubicó en mayo de 2018 el satélite de retransmisión *Queqiao* [Puente del Cuervo], mediante el cual se pudo establecer una comunicación adecuada para dirigir el alunizaje desde la Tierra.

Con este problema resuelto, el 3 de enero de 2019 la sonda china *Chang'e 4* se dirigió de una manera precisa para posarse suavemente en ese hemisferio e hizo exploraciones y experimentos *in situ*. El lugar seleccionado para el alunizaje fue la zona interna de un cráter llamado Von Karmán, situado en una región cercana al polo sur lunar, donde hay agua en forma de hielo. Entre los instrumentos que llevó *Chang'e 4* estaba un robot autónomo con ra-

dar y herramientas para analizar el suelo y subsuelo, así como cámaras y espectrómetros. El robot autónomo llamado *Yutu 2* [Conejo de Jade 2] se desplazó por el terreno circundante al alunizaje tomando muestras del suelo, fotos panorámicas de la zona y haciendo varios experimentos. Uno de los más sorprendentes fueron las pruebas biológicas para analizar las posibilidades de crecimiento de plantas a partir de semillas, así como el posible desarrollo de pupas de mosca de la fruta y levaduras.

El arreglo experimental tuvo dos sistemas idénticos, uno fue llevado a la Luna y el otro se quedó en la Tierra para el control de los resultados. Fue notorio el caso de la semilla de la planta de algodón, la única que germinó. Su vida fue muy breve porque la temperatura bajó a menos de -170°C durante la noche. Sin embargo, este experimento —el primero realizado en suelo lunar— ha mostrado que es posible que crezcan plantas dentro de las condiciones de alta radiación y de baja gravedad prevalientes en la Luna. **U**

Adelanto de *Alunizaje* de José Franco con variaciones estéticas de Lucía Hinojosa y prólogo de Jorge Volpi, de próxima publicación en Turner.

EL AGUA Y LA PALABRA MÉXICO Y SUS MUCHOS NOMBRES OCULTOS

Yásnaya Elena A. Gil

Nëwemp 'el lugar del agua', mixe.

Giajmüü 'sobre el agua', chinateco.

Nangi ndá 'la tierra en medio del agua', mazateco.

Kuríhi 'dentro del agua', chichimeco.

Nu koyó 'pueblo húmedo', mixteco.

Fue el nombre que le pusieron a esta ciudad. Después a este Estado, el Estado mexicano: México. ¿Qué se oculta dentro de las aguas de Nëwemp? Pretendo hablar de algunas ideas e intentaré responder una pregunta. ¿Por qué se están muriendo las lenguas? Actualmente se hablan aproximadamente seis mil lenguas en el mundo. Del *Catálogo de lenguas amenazadas* de la Universidad de Hawái, Estados Unidos, se reporta que en promedio cada tres meses muere una lengua en el mundo. Por su parte, la UNESCO informa que en cien años se habrán extinguido al menos la mitad de las lenguas del planeta.

Nunca en la historia había sucedido esto, nunca habían muerto tantas lenguas. ¿Por qué es ahora que las lenguas están muriendo? Hace alrededor de trescientos años, el mundo comenzó a dividirse y establecer fronteras internas: quedó dividido y sin papeles ya no era posible viajar a otros lugares. La Tierra quedó dividida en cerca de doscientos países, cada uno con un gobierno, con una bandera a la que se le rinden honores, con un modo de pensar al que se privilegia: y, para construir esta homogeneidad interna, una sola lengua a la que se le asignó el valor de Estado. Las lenguas distintas fueron discriminadas y combatidas.

Presentación de Yásnaya Elena A. Gil en el Congreso el 28 de febrero de 2019. Cámara de Diputados/Comunicación Social. ©



Hace doscientos años se estableció el Estado que ahora se llama México. Después de trescientos años de la conquista de los españoles, en 1862, el 65 por ciento de la población hablaba una lengua indígena. El español era una minoría en ese entonces.

En la actualidad, los hablantes de lengua indígena somos 6.5 por ciento, el español es ahora la lengua que han convertido en dominante. Hace dos siglos, el náhuatl, el maya, el mayo, el tepehua, el tepehuano, el mixe y todas las lenguas indígenas eran mayoritarias, pero éstas han sido minorizadas.

¿Cómo lograron minorizarlas? ¿O es que de pronto decidimos abandonar nuestras lenguas? No fue así. Se trató de un proceso impulsado desde las políticas del gobierno y se les quitó el valor en favor de una lengua única: el español. Para lograr la desaparición de nuestras lenguas, nuestros antepasados recibieron golpes, regaños y discriminación por el hecho de hablar sus lenguas maternas.

“Tu lengua no vale”, les dijeron repetidamente. “Para ser ciudadano mexicano necesitas hablar la lengua nacional, el español. Deja de usar tu lengua”, insistieron.

Los esfuerzos realizados desde el Estado fueron arduos para establecer una castellanización forzada con el fin de erradicar nuestras lenguas, sobre todo desde el sistema escolar.

Fue México el que nos quitó nuestras lenguas, el agua de su nombre nos borra y nos silencia. Aun cuando han cambiado las leyes, éstas continúan siendo discriminadas dentro de los sistemas educativos, de salud y del judicial. Nuestras lenguas no se mueren, las matan.

A nuestras lenguas también las matan cuando no se respetan nuestros territorios, cuando las venden y concesionan, cuando asesinan a quienes las defienden.



El Rincón de Ixtlán. San Juan Yagila, Ixtlán, Oaxaca. CCO

¿Cómo vamos a florecer nuestras lenguas cuando matan a quienes las hablan, los silencian o desaparecen?

¿Cómo va a florecer nuestra palabra en un territorio del que se nos despoja?

En mi comunidad, Ayutla Mixe en Oaxaca, no tenemos agua. Hace casi dos años grupos armados nos despojaron del manantial del que históricamente nos abastecíamos y que hasta ahora sigue en injusticia, aun cuando hemos denunciado y demostrado nuestra razón. A pesar de que las leyes dicen que el agua es un derecho humano, ésta no llega a nuestras casas y afecta, sobre todo, a niños y ancianos.

Son la tierra, el agua, los árboles, los que nutren la existencia de nuestras lenguas. Bajo un ataque constante de nuestro territorio, ¿cómo se revitalizará nuestra lengua?

Nuestras lenguas no mueren, las matan. El Estado mexicano las ha borrado. El pensamiento único, la cultura única, el Estado único, con el agua de su nombre, las borra. **U**

LO MÁS BELLO QUE HICE EN LA VIDA

Lucía Pi Cholula



Es el año 1959, la Caravana de la Libertad entra triunfante a La Habana, los héroes de la Sierra Maestra recorren las avenidas sobre tanques y vehículos decomisados al ejército. Las calles se llenan de flores y banderas para celebrar la caída de Batista y la victoria de la Revolución. La gente grita: "¡viva Fidel!", "¡viva Cuba Libre!", y Fidel avanza entre la multitud como quien recorre el último trecho para alcanzar su destino. Fusil en mano, las fotografías de ese día histórico muestran a los guerrilleros sonrientes, decididos, barbudos: la Revolución ha llegado para quedarse. Un año más tarde, en su reportaje *Huracán sobre el azúcar*, Jean-Paul Sartre destacó la importancia de la barba que, a pesar de haber concluido la lucha armada, permanecía en los rostros rebeldes como un símbolo contra el orden. "La barba y los cabellos largos", escribe el filósofo, "siguen siendo las insignias de los 3,000 pioneros". Era como si la revolución fuera, más que un triunfo particular, un estado permanente, una forma de vida que debía reflejarse tanto en la política como en el cuerpo. Son emblemáticas las imágenes del Che Guevara y de Fidel Castro, héroes barbados de la rebelión popular. Aunque a veces, entre ellos, se cuela un joven delgado, una sombra con cara de infante que sigue a su hermano mayor a todos lados, un revolucionario lampiño que lleva por nombre Raúl.

Raúl Castro Ruz nació cinco años después que su hermano Fidel, un 3 de junio de 1931, en el poblado de Bi-

Raúl Castro en 1960. Fotografía de Alberto Korda.
◀ Colección Ramiro Fernández. Fuente: www.lifo.gr

rán, en la provincia de Oriente de Cuba. Era el cuarto hijo del matrimonio de un campesino gallego de 47 años, Ángel Castro Argiz y una joven cubana de 19, Lina Ruz González. Si el nombre es destino, el segundo nombre de Fidel Castro es Alejandro, como el gran rey de Macedonia; en cambio, Raúl se llama Modesto, que más que un nombre es un adjetivo que lo acompañará toda la vida.

Su primer contacto con el universo militar fue a la edad de seis años, cuando sus padres lo enviaron a estudiar a un colegio cívico-militar cerca de su casa. ¿Quién sospecharía entonces que ese niño sería Ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias? Seguramente nadie, ni siquiera el dictador Fulgencio Batista, quien en 1938, en un evento escolar en La Habana, alzó al niño Raúl entre sus brazos. Tal vez ésa fue la única ocasión en la que Batista fue realmente superior al enemigo; por suerte, el encuentro se dio veinte años antes del histórico triunfo. ¿Internado en la Sierra Maestra recordaría Raúl el día que conoció a Fulgencio? Lo imagino escrutando los recuerdos de su niñez no tan lejana, dispuesto a encontrar en las palabras y gestos del entonces gobernante un signo de debilidad, un augurio de derrota.

En 1950 su padre lo envió a vivir con Fidel a La Habana con la esperanza de que él le ayudara a corregir el rumbo. Según cuentan, Ángel Castro temía que Raúl se volviera comunista. Bien dicen que la familia es la primera autoridad contra la que una persona se rebela. Ya en La Habana, Raúl Castro militó activamente en la Juventud Socialista del Partido Socialista Popular, es decir, el Partido Comunista Cubano, que tras su legalización cambió de nombre. Contrario a los deseos de su padre, Fidel se encargó de proporcionarle

documentos y lecturas para contribuir en su formación política: *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Federico Engels fue el primer libro marxista que recibió de manos de su hermano.

La vida en La Habana es una locura, Raúl estudia, milita, viaja, conspira contra el gobierno, o por lo menos sabe que Fidel conspira y que él estará ahí para lo que se necesite. Toda su vida parece un perpetuo estar donde debe, responder frente a las circunstancias, ser el eterno contribuyente a la causa. El primer movimiento armado en el que Raúl participa es el asalto al Cuartel Moncada; su biógrafo, Nikolái Leonov,¹ afirma que el pequeño de los Castro no sabía cuál sería su papel en el asalto hasta unas horas antes de su inicio. Fidel le dirá qué hacer y él lo hará: junto con otros cinco hombres toma el Palacio de Justicia que se encuentra junto al Cuartel y desde allí apoya a su hermano, que avanza decidido a apoderarse del recinto. La historia del Cuartel es bien conocida; tras el fallido ataque, Raúl y muchos otros fueron arrestados y sometidos a un proceso judicial que duró doce días. A sus veintidós años de edad, Raúl Castro Ruz es condenado a trece años de cárcel. Sin embargo, éstos no se cumplen y tras casi dos años de encierro, el gobierno les otorga una amnistía que los deja en libertad, pero la represión política continúa. Es entonces cuando Raúl pide asilo en la embajada mexicana. Él es el primero de los Castro que viaja a México, ese país que durante mucho tiempo recibió a los migrantes y a los exiliados políticos con los brazos abiertos.

¹ Los detalles más íntimos de la vida de Raúl Castro Ruz los obtuve de la biografía autorizada de Nikolái S. Leonov, publicada en 2015, *Raúl Castro, un hombre en revolución*, que en 2016 fue el libro más vendido en Cuba.

Ensombrecido por la grandeza de su hermano, ¿no será Raúl un representante del último estadio del sujeto revolucionario?

Raúl arriba a la Ciudad de México el 24 de junio de 1955; tal vez ésta fuera la única ocasión en la que llegó antes que su hermano al curso de la historia. Ahí alquila una pequeña habitación en la avenida Insurgentes —mejor topónimo no podía encontrar el revolucionario—, aunque cuando Fidel llega a la ciudad le cede su cuarto y Raúl se muda a la calle Emparán número 49 en la colonia Tabacalera. Desde sus primeros días en la capital establece contactos con personajes relevantes para el porvenir de Cuba. Es Raúl Castro quien conoce primero que nadie a Ernesto Guevara y es él quien se lo presenta a Fidel; digamos que es el artífice de ese dúo ingobernable. A veces son las pequeñas acciones las que determinan el devenir. A veces, sin darnos cuenta, estamos también escribiendo el futuro. En el número 49 las autoridades mexicanas han puesto una placa que deja constancia del mítico encuentro, aunque tal vez debería decir también que el 21 de junio de 1956 la policía mexicana entró al departamento, decomisó las armas y arrestó a los guerrilleros que en él se encontraban. Tal vez debería decir que por unos instantes la Revolución cubana estuvo en peligro.

Después del exilio en México viene el *Granma*, el desembarco en Cuba y la guerrilla. *Luar Trosca* era el nombre de guerra de Raúl Castro y, como muchos otros, escribe un diario de lucha, aunque no pronuncia discursos, no da entrevistas como lo hace su hermano, el máximo dirigente del Movimiento 26 de Julio. Sus palabras registran en la intimidad lo que acontece en la Sierra Maestra. Raúl tiene 27 años, todavía no le crece la barba y bajo

una boina revolucionaria esconde sus ojos de niño. Su hermano lo asciende a comandante y lo nombra jefe del Segundo Frente Oriental Frank País, y él hace lo que le toca: establece el poder revolucionario en los municipios de Oriente, consolida un importante frente de lucha y por unos meses se independiza del hermano, aunque su figura siempre está presente.

Tras el triunfo de la Revolución cubana, Raúl Castro Ruz es nombrado ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, cargo que ocupará durante 49 años. Su hermano Fidel será el máximo dirigente del gobierno revolucionario hasta 2006, cuando una enfermedad —una hemorragia interna bastante grave— le impida continuar con sus funciones. Raúl tiene 75 años y, por primera vez, estará al frente del poder, aunque sólo de forma interina, en lo que Fidel recupera la salud. Sin embargo, esto nunca ocurre y en 2008 su hermano mayor se retira para siempre de la política. Entonces queda él, que toda la vida le ha seguido los pasos, a la cabeza del gobierno revolucionario.

Pero a Raúl no le interesa tomar el poder, estar al frente, ser el que dirige. Me lo imagino en la ceremonia de su nombramiento, sentado con su discurso entre las manos, esperando su turno. Ha trabajado 49 años para la revolución, ha puesto su vida en riesgo, ha sido fiel a los principios revolucionarios y al gobierno y, más que nada, ha acompañado a su hermano Fidel durante todo ese tiempo, en la bonanza y en las grandes pruebas. Ahora llega su turno, pero Raúl no lo quiere. Frente a la Asamblea Nacional Popular, como un niño que pide permiso a sus padres para salir con su hermano, Raúl hace una petición inusual, seguir consultando con Fidel los asuntos de mayor trascendencia, y declara: "Fidel

es Fidel, todos lo sabemos bien. Fidel es insustituible". Y yo me lo imagino diciendo en voz baja: "Yo no soy Fidel, no quiero serlo".

Convencido del proceso revolucionario, siempre detrás del comandante en jefe, Raúl se erige como un hombre de la revolución popular. En un mundo donde parece reinar la ambición, un personaje así se torna inconcebible; en una realidad donde el poder corrompe y los intereses personales destruyen el bienestar común, los personajes secundarios como Raúl Castro encarnan símbolos del fracaso. Ensombrecido por la grandeza de su hermano, ¿no será Raúl un representante del último estadio del sujeto revolucionario? Aunque de pronto parezca imposible, aunque las condiciones materiales reclamen un líder, el fin máximo de una revolución es no depender

de una sola persona, sino del poder popular de la clase proletaria. Un verdadero revolucionario no aspira a obtener el poder para sí, sino para todos.

Detrás de un personaje como Raúl Castro es posible construir un sinfín de especulaciones; silencioso, tímido, siempre detrás de su hermano, ¿no será acaso él la verdadera cabeza de la Revolución? ¿No era Raúl el que estaba detrás de todo? A veces las explicaciones son mucho más simples o están en otro lado. A veces para las personas lo que realmente importa en la vida son otras cosas. Cuando Raúl se casó con Vilma Espín, esa ingente mujer de lucha, escribió que aquello había sido "lo mejor y más lindo que hice en toda mi vida"; casarse con Vilma también era revolucionario. **U**



Fidel y Raúl Castro en una reunión en 2003. Fuente: laprensalibre.cr

VIAJAR AL PRESENTE

Javier Ledesma Grañén



Todavía es noche cerrada a las cinco y media. Alguien corre a lo largo de los pasillos y a su paso golpea unas tablillas de madera frente a las puertas. Los practicantes tienen pocos minutos para salir del sueño, de la cama y de la habitación. Un par de bostezos, agua fría en la cara, un veloz cepillado de dientes.

Entretanto, en mitad del silencio estalla el sonido del gong y se propaga por el aire hasta llenar cada resquicio del conjunto entero: en un instante su voz dorada ilumina los espacios entre las montañas, entre las frondas, traspasa los muros y penetra en los dormitorios; cae al fondo de los retorcidos abismos que se abren a los lados de la cabeza de cada uno de los meditadores, de estos aprendices laicos que, sin embargo, han decidido entregarse por unos días a emular la vida monástica.

Durante los próximos minutos el gong volverá a sonar algunas veces más, de acuerdo con un patrón muy preciso; en ese lapso los practicantes deben encaminarse a la sala de meditación, el *zendo*.

Al traspasar el umbral cada uno hace una reverencia al Buda, juntando las palmas sobre el pecho, y al llegar a su lugar hace una más, frente a su cojín o su banco —que en este caso representa la práctica y las enseñanzas: el *dharma*—, y todavía otra más, hacia el resto de la comunidad, la *sangha*, antes de sentarse y girar sobre su asiento hasta quedar de cara a la pared.

Linterna de piedra en el templo Eihei-ji. Prefectura de Fukui, Japón. ©Javier Ledesma

Con los ojos entreabiertos,¹ los practicantes —quizá todavía adormilados pero buscando ya cobrar conciencia de su respiración y del entorno— escuchan los últimos tañidos del gong. Recitan luego unos versos en japonés mientras algunos sostienen dobladas sobre la cabeza sus prendas rituales, que pueden ser la *okesa* —una túnica que replica la que Siddhartha Gautama se confeccionó a partir de sudarios— para quienes se han ordenado, o bien el *rakusu* —una miniatura de aquella que se lleva colgada al cuello— en el caso de los que han tomado preceptos. Entonces el oficiante empieza una marcha sosegada alrededor del recinto. Sin girar la cabeza un solo milímetro, cada uno de los presentes debe estar lo suficientemente alerta para percibirlo cuando pasa a sus espaldas —ya sea que alcance a verlo con el rabillo del ojo, que vea la sombra en la pared o escuche el crujido de una tabla del piso—; si llega a sentir el leve viento que deja el hábito tras de sí significa que el maestro ya ha pasado y es demasiado tarde para juntar las manos sobre el pecho y de ese modo saludarlo.

Al terminar su recorrido el *doshi* ofrece incienso al Buda y va a su lugar, acompañado por tres campanadas que el *doan* ejecuta en instantes precisos. De esta manera se abre el zendo, mientras que los aprendices van saliendo de la duermevela y empiezan a aguzar sus sentidos a estímulos cada vez más sutiles, a cultivar así su atención y su concentra-

ción, tal como lo seguirán haciendo el resto del día y de la semana.

Sigue oscuro afuera. Amanece algo tarde pues estamos en pleno invierno, unos días antes del 8 de diciembre, cuando se conmemora anualmente el despertar de quien entonces, unos siglos atrás, se volvió el Buda. Después del primer periodo de *zazen* —la meditación sedente— que dura media hora, vendrá un periodo de *kinhin* —la meditación ambulante— de diez minutos, y de nuevo *zazen* por otra media hora. Luego viene el servicio de la mañana: se hacen postraciones y la sangha completa recita algún *sutra*, generalmente el del corazón, y un par de himnos. Para el momento en que esta primera sesión termine, cuando los practicantes se dirijan al comedor a tomar su desayuno, ya serán la siete y diez y habrá comenzando a clarear.

El *sesshin* que visitas fugazmente en estas líneas, profano lector, se desenvuelve en un centro de retiros en la costa del Pacífico mexicano. A diferencia de lo que sucede en monasterios de otras latitudes, donde las comidas se hacen sin salir del zendo —en un ritual de manipulación de cuencos, telas y palillos en el que cada movimiento está regulado, conocido como *oryoki*—, en este caso los practicantes se reúnen en un comedor. Y es que aprender esa coreografía tradicional y lograr ejecutarla con la debida simplicidad y gracia bien podría tomar meses, y aquí la gente viene por una sola semana. De cualquier forma la disposición mental que se fomenta será la misma: los aprendices deben observar cada uno de los estímulos que perciben sus sentidos, sean sus pasos o el sonido de las olas del mar, sean los aromas y los sabores de la comida, el movimiento de las manos al emplear los utensilios, el de las mandíbulas al masti-

¹ Los ojos no deben cerrarse y se medita frente a un muro en el zen y en otras escuelas también surgidas del *chan*. Se honra así al introductor del budismo en China, Bodhidharma, quien se sentó en una cueva a meditar durante nueve años frente a la pared de piedra; para evitar quedarse dormido, cuenta la leyenda, se arrancó los párpados y los arrojó al suelo: allí donde cayeron creció la primera planta de té y es por tanto que la infusión que con ella se prepara ahuyenta la somnolencia.

car, las sensaciones corporales, los músculos que se contraen o se distienden, la respiración, las emociones, los pensamientos en su irrefrenable vaivén.

Los más de cincuenta participantes deben observar el "noble silencio", que involucra lo verbal —no se puede hablar, leer ni escribir— y lo corporal —no se pueden hacer gestos ni aspavientos—, que incluye también la mirada —no se puede ver a nadie a los ojos—. Todo ello orientado a silenciar la mente o, en el peor de los casos, a disminuir el ritmo de su parloteo enloquecido, su baile de mono saltarín. La excepción a esta norma son los servicios, cuando se participa en las recitaciones, y las audiencias cara a cara con el maestro.

El resto del tiempo los aprendices prácticamente no socializan, salvo por tímidas reverencias para reconocer la presencia del otro o para agradecerle algo, y se mueven a lo largo del día como en cardumen, guiados tan sólo por los otros, por el gong y por juegos de campanas que avisan cuándo es hora de ir al zendo o al comedor, cuándo puede uno asearse, cuándo hay un descanso o cuándo comienzan y terminan los periodos de trabajo, de acuerdo con un programa muy exacto. Es quizá durante las labores cuando se da la mayor interacción entre los aprendices, si es que a uno le toca hacer algún trabajo en equipo, como lavar trastes. Otras de las actividades incluyen la limpieza del zendo, la jardinería, cocinar, o tareas meticulosas como separar las piedritas de los frijoles o los granos de ajonjolí, tronar cacahuete, desgranar mazorcas...

En un viejo *koan* se dice "cuando laves los platos no pienses 'estoy lavando los platos'; piensa 'estoy haciendo zazen'". Ése es el fundamento de los trabajos y la cualidad mental que deben buscar los practicantes: una escu-

cha abierta, una sensibilidad aguda hacia cualquier estímulo, interno o externo, una conciencia exacerbada de cada movimiento del cuerpo y la mente. Simplemente de eso, por cierto, se trata la cada vez más socorrida práctica del *mindfulness*, nacida en el budismo y que se ha extrapolado a los más diversos contextos (se instruye lo mismo a practicantes de yoga que a ejecutivos, deportistas de alto rendimiento e incluso a soldados).

Sentarse en silencio a contemplar la respiración, sin embargo, no es algo que termine en sí mismo o que produzca algo verificable. No es al fin sino un entrenamiento: es algo así como cuando un músico ejercita sus dedos tocando escalas para ejecutar mejor sus interpretaciones de piezas musicales. Hacer *zazen* es ese ejercicio: ensayar, llevar la mente al límite de sus funciones básicas, hacerla ganar pericia y fuerza. El concierto es la vida.

Es por tanto que ciertas prácticas de la cultura tradicional japonesa, en apariencia no relacionadas, hunden sus raíces ahí: lo mismo el *ikebana* —el arreglo floral— que el *shodo* —la caligrafía—, el *chado* —la ceremonia del té— o el *kyudo* —la evolución de la arquería de los samuráis— son llamadas zen: se trata de formas de meditación en movimiento, en acción, y bien entendidas no son muy distintas del *kinhin* o el *oryoki*. Un maestro zen no es sino alguien experto en vivir con la mente abierta y unificada, en concebir su vida como una narrativa en la que habita con presencia plena y en la que todo es bienvenido, aun lo desagradable o lo terrible.

Un *sesshin* es entonces un periodo intensivo de reclusión donde los practicantes se pueden olvidar de buena parte de sus preocupaciones cotidianas, incluso de algunas tan básicas como procurarse el sustento o interac-



Jardín de piedras en el centro de retiros Mar de Jade, Chacala, Nayarit. ©Javier Ledesma

tuar socialmente con otros. En ese entorno controlado, en esa burbuja fuera del mundo, todo está resuelto, todo está ya de antemano planificado y no hace falta siquiera ejercer el libre albedrío, pues hay poco que decidir: basta seguir dócilmente al cardumen y atenerse al programa, las reglas, los procedimientos. Ello permite desarrollar niveles de atención y concentración elevados, imposibles de alcanzar en la vida ordinaria, y ello también —se dice— en última instancia permitirá desmontar algunas ilusiones y trucos de la mente para ver las cosas como son: apreciarlas en su impermanencia y su insustancialidad; entender las raíces del sufrimiento en carne propia y desterrarlas en alguna medida; desarrollar cualidades como el desapego, la ecuanimidad, la compasión.

Al menos éstos son algunos de los aprendizajes que ofrece el budismo en general, al margen de la escuela. El zen en realidad se guarda mucho de fomentar que los practicantes se impongan metas o esperen logros o gratificaciones de ningún tipo. Aun cuando tiene

en común con otras escuelas un método que pasa por el cultivo de *samatha* —calmar el espíritu— y *samadhi* —la concentración o unificación mental—, para el zen la manera más alta de meditar es lo que en japonés se llama *shikantaza*. Esta palabra quiere decir “sólo sentarse”: un sólo estar ahí simple y vasto, imperturbable, sin esperar nada a cambio. Ser sin más, sin condicionamientos ni aversiones ni apegos, como hacen los animales, los árboles, las montañas.

Todo esto acaso suena como una práctica llena de hondas introspecciones, de hallazgos transformadores y delicias del intelecto, o bien como una oportunidad de un verdadero y radical descanso de las cosas de la vida mundana. Algo de eso tal vez puede ser verdad, pero gran parte no lo es. Desde luego pueden darse momentos de gozo, de dicha y gratitud hacia la vida, de comprensión sobre aspectos de la naturaleza de la mente, pero también es cierto que emprender un retiro de siete días —y los hay de veintiuno o estancias de varios meses en monasterios— involucra un esfuer-

zo sostenido casi siempre muy desafiante, de disciplina férrea y de superación de incontables adversidades tanto mentales como físicas que inevitablemente se presentan.

El cuerpo no está hecho para permanecer inmóvil y el cerebro —si es que sólo ahí reside la mente— tiene que pensar sin pausa, tal como el corazón tiene que latir o los pulmones que respirar. Son las razones de ser de esos órganos. Y esta imposición artificial, *contra natura*, produce toda clase de rebeldías y protestas por parte de ambos: los achaques y quebrantos van surgiendo conforme se acumulan horas en esa posición forzada, con inmovilidad total y las piernas hechas un *pretzel*: lo resienten las rodillas y la espalda, el cuello, cada articulación. La práctica se llega a volver un combate contra el dolor y las marejadas de pensamiento donde el cuerpo y la mente le gritan a un ser ingenuo y débil que trata de no reaccionar, de dejar pasar esas sensaciones, por muy apremiantes que sean, de abrazarlo todo, de mantenerse calmado.

Y hay momentos de lucha descarnada contra la carne o bien los hay en que las esclusas de la memoria y la mente profunda de pronto se abren y pueden dar paso a liberaciones de materia reprimida, casi siempre dolorosas. No es poco frecuente que las lágrimas caigan en el *mudra cósmico* que los meditadores mantienen impasible sobre su regazo. Enfrentarse con el vacío que subyace a todo, desentrañar la urdimbre de la realidad —cuentan quienes lo han experimentado— puede también resultar aterrador.

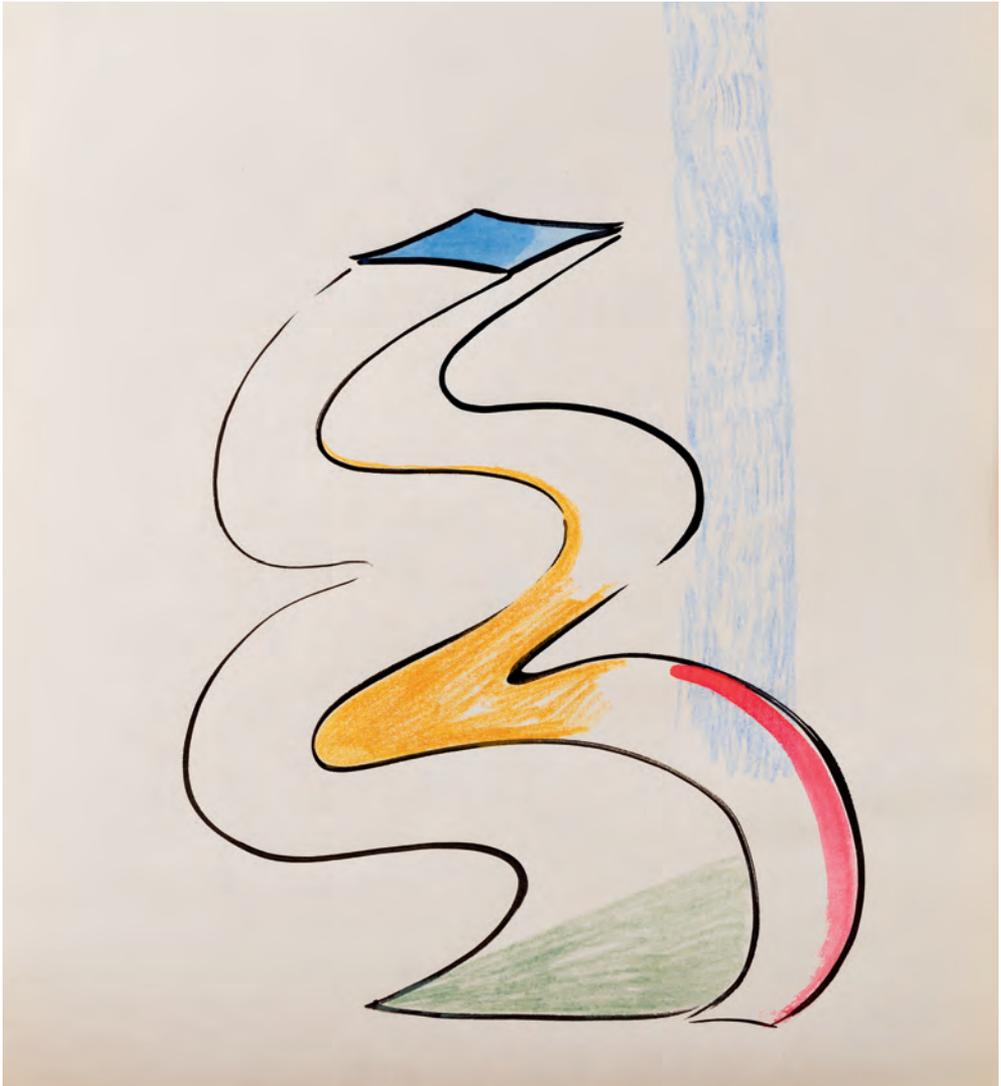
Pese a todo, los retiros ganan adeptos en cada vez más rincones del mundo. Veinticinco siglos después de los hallazgos del príncipe indio que se sentó en silencio bajo un árbol, estamos en una suerte de edad dorada del

budismo, en el sentido de que nunca en la historia hubo tantas personas meditando —ni en número ni proporcionalmente—.

Estas líneas han hablado sólo de una expresión del soto zen en México, en particular, que no es en absoluto la más practicada ni en el país ni en el mundo —ni siquiera en Japón—. El budismo tibetano y el Theravada, por sus propias determinantes históricas, se extienden cada vez más en Occidente, mientras el de la Tierra Pura, el Chan y el Hangukbulgyo se afianzan en Oriente. Según la vieja metáfora las diversas escuelas son una misma nieve que escurre por distintas laderas de la montaña (aquí el término *vertiente* recupera su cabal significado). Como sea, lo cierto es que cada 8 de diciembre meditan probablemente millones de personas alrededor del mundo, y tal vez cientos o millares se suman a las filas año con año.

Mucho se debate si se le puede llamar o no *religión* al budismo —para el que no hay dios, o por lo menos no es relevante su existencia; donde no hay saltos de fe, creencias en nada sobrenatural—. Lo es, sin duda y mucho más que otras, en el sentido de que *religa*: revela que todo está interrelacionado, todo interactúa. Que la mente y el cuerpo son al final lo mismo, igual que sujeto y objeto, el cielo y la tierra, la forma y el vacío. “Estamos aquí —dice un maestro zen vietnamita— para despertar del sueño de la separación”: no hay un yo independiente, siempre somos nosotros. Alcanzar el presente, mediante zazen, conduce a cerrar la herida, a experimentar la unidad, la totalidad. Sólo eso y todo eso. **U**

Elsa-Louise Manceaux, sin título, instalación de 40 dibujos individuales, 2016. Cortesía de la artista ▶



CRÍTICA

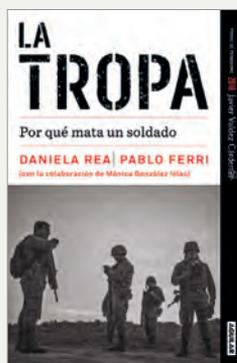
LA TROPA. POR QUÉ MATA UN SOLDADO

PABLO FERRI, MÓNICA GONZÁLEZ Y DANIELA REA

¿PARA QUÉ SIRVE UN LIBRO ASÍ?

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE UN ROSTRO DE LA VIOLENCIA

Erika Lozano



Aguilar, Ciudad
de México, 2019

Un militar pide perdón después de haber asesinado a un padre y su hijo: “Disculpe, disculpe, fue una equivocación”, dice al acercarse al auto de la familia que acaban de balacear. “¿Por qué con tanta saña?”, se pregunta una sobreviviente al recordar el ataque, si ellos no respondieron a la agresión, simplemente circulaban por una carretera, sin saber que a los soldados su entrenamiento militar les indicaba que eran sospechosos. Después de disculparse, los militares intentaron sembrarles un arma, sólo que la familia lo notó y ellos no pudieron completar su mentira.

Éste es un escenario que se volvió común en un país militarizado, en medio de una “guerra contra la delincuencia organizada” que lleva ya más de doce años. Soldados que realizan tareas de seguridad pública, cifras oficiales aterradoras que hablan de más de 200 mil personas asesinadas y 40 mil desaparecidas desde 2006. “Si dividimos los 3,907 muertos por soldados entre 2006 y 2017, nos da un muerto por día en manos del Ejército”, comparten el autor y las autoras de *La tropa*. *Por qué mata un soldado* Éste es el contexto mexicano, donde predominan las ejecuciones extrajudiciales que se esconden en la mentira del “enfrentamiento con agresores”. ¿Por qué la saña y el odio? ¿Cómo se construye al enemigo? ¿Por qué mata un soldado? ¿Quién se ha negado a cumplir estas órdenes? Éstas son algunas preguntas que el equipo de periodistas detrás de esta investigación —Pablo Ferri, la fotoperiodista Mónica González y Daniela Rea— intentó resolver.

La narrativa del gobierno se ha encargado de polarizar a la sociedad, convencerla de que en esta guerra es necesario que haya muertos; se ha interiorizado la idea de que hay quienes merecen morir, que no importa si eso implica “daños colaterales”. “El relato oficial nos sugiere con insistencia que el empleo de las fuerzas armadas resulta imprescindible”, comparten. Se abandona por completo a las víctimas y a quienes sufren el daño irreparable en cuerpo propio. A esas familias fragmentadas, niñas y niños que crecerán en medio de ese horror del que nadie se hace cargo.

A lo largo de este relato conocemos cuál es la historia de estos soldados y lo que tuvieron que vivir para convertirse en victimarios. Cabos, sargentos, oficiales, reclutas, cadetes, en muchos casos estuvieron atravesados por una necesidad económica que los obligó a sumarse a las filas del Ejército. Una preocupación para el equipo de periodistas fue cómo evitar que la empatía, después de pasar horas y horas escuchando sus historias, se convirtiera en una justificación para sus crímenes. Un consejo que le dio el periodista John Gibler al respecto fue no hablar por el Estado ni validar el discurso de una institución opresora y asesina, sino escuchar a los individuos que forman parte de ésta.

La generosidad del ejercicio periodístico se refleja en el modo en que comparten su método de investigación desde el prólogo: de manera muy transparente narran sus inquietudes, sus motivaciones para emprender este trabajo y la forma en que se acercaron a quienes querían escuchar. Después de cubrir la violencia y acompañar a víctimas durante los últimos años en México, pensaron que era tiempo de escuchar a los victimarios.

Un mundo que a veces parece muy lejano, el del Ejército, se va dibujando en estas páginas, desde la jerga que utilizan, el modo de entrenar y su organización, hasta qué sienten estos soldados que patrullan por todo el país, cómo se impregnan el poder y la arbitrariedad en sus cuerpos y cuáles son sus delitos. Nos imaginamos cómo son esos territorios a los que únicamente llegamos por medio de la nota roja o del conteo de muertos de todos los días. El detalle con el que en el libro se trazan panoramas, lugares y texturas nos traslada a esos espacios inhóspitos, esos pueblos fantasmas, tomados por completo y gobernados por el horror. Dice Mónica González que no hay fotografías que puedan representar esta barbarie y sufrimiento, y que tenemos que aprender a escuchar.

Conmociona conocer la historia de los soldados que atacaron al Ejército Zapatista de Liberación Nacional, saber quiénes eran los que bajo un juramento dispararon contra el pueblo. Para abordar la construcción del enemigo, en el libro se hace un recuento desde la Revolución mexicana, los movimientos guerrilleros (a quienes las Fuerzas Armadas se dedicaron a aniquilar), el EZLN, el último enemigo de carácter ideológico político, hasta llegar al narcotráfico, los malandros, mañosos, sicarios, delincuentes, "los que andan en malos pasos". Los que merecen morir.

El Ejército miente. Para ellos resulta más fácil matar a alguien que dejarlo herido, prefieren evitarse el papeleo burocrático de un sobre-



Fotograma de Everardo González, *La libertad del diablo*, 2017

viviente. Los testimonios dan cuenta del modo en que la Tropa está acostumbrada a sembrar armas, fabricar culpables, incriminar a personas inocentes y torturar para conseguir información. Esto nos habla del Estado de terror en el que vivimos, de la podredumbre en las instituciones, del peligro que implica tener a un Ejército entrenado para matar patrullando por todo el país, buscando criminales, obedeciendo la orden de “abatir delincuentes en horas de oscuridad”.

Este libro carga una serie de testimonios, análisis y preguntas recabadas a lo largo de cuatro años, nos pone frente a frente con los soldados y sus historias de vida, cuenta cómo fue que tomaron la decisión de enlistarse en el Ejército, y relata algunas anécdotas familiares. A lo largo de siete capítulos descubrimos el modo en el que se construye un enemigo y cómo se conforma también la identidad del soldado, de qué manera son entrenados para torturar y cuál es el lenguaje que utilizan para despersonalizar a las víctimas, cuál es la separación que ellos mismos marcan frente a su entorno al sentirse parte de la estructura del Estado.

“Por cumplir órdenes”, “por error”, “por su entrenamiento”, “por miedo a morir”, “para salvar su vida”, “por venganza”, “porque los otros no son personas” son algunas de las motivaciones de los soldados para matar que los periodistas encontraron en estos relatos, en las teorías académicas o en las sentencias judiciales. Sin embargo, ninguna es completamente cierta o completamente falsa. Aún así, por medio de la escucha y la escritura, este equipo intentó crear un lugar donde los soldados pudieran hablar y visibilizar estas historias.

En la primera presentación del libro Daniela Rea se preguntó si *La Tropa* contribuye en algo con las familias, si tiene sentido para ellas y si se puede ser justo al escribirlo; ella piensa que esta tarea nos toca a otras personas, no a quienes viven el dolor, la crueldad y son víctimas de estos crímenes. ¿Para qué sirve un libro así? Entender la barbarie, nombrarla, echar luz a los crímenes ocultos, reconstruir poco a poco la memoria de estos doce años de guerra, desde la más sincera pregunta de por qué llegamos aquí, reconocer y escuchar a todos los actores involucrados nos podrá ayudar a detener la violencia e imaginar cómo cambiar esto. El silencio y la muerte nunca estarán por encima de nuestra memoria, ni de la lucha de las familias que han salido a la calle para darnos lecciones de dignidad, que nos han enseñado el camino hacia la justicia con su lucha contra la violencia, con su grito rebelde. Son las familias que rascan los cerros y resisten a la muerte impuesta, las que nos sostienen.

La Tropa nace a partir de la investigación periodística *Cadena de mando*, y ganó el premio de periodismo Javier Valdez Cárdenas en 2018. **U**



LECTURA FÁCIL

CRISTINA MORALES

EL FACTOR MORALES

Nayeli García Sánchez

¿Cómo vive una mujer en el siglo XXI en una sociedad democrática? ¿Qué formas puede tomar su libertad? ¿Y su vida política? La cuarta novela de Cristina Morales (Granada, 1985) reformula un mecanismo de escritura que ya había ensayado con anterioridad: narrar en primera persona femenina. Tras publicar su primer libro de cuentos, *La merienda de las niñas*, y una novela que ya prefiguraba su agudeza crítica, *Los combatientes*, la autora aceptó el encargo de la editorial Lumen para escribir la vida de Santa Teresa de Jesús y usó el recurso del diario para hacerlo; el resultado fue *Malas palabras*, una peculiar hagiografía en la que un feminismo razonado y contestatario arroja una nueva luz sobre la figura de la monja filósofa. Unos años más tarde trabajó en *Terroristas modernos*, otra novela de base histórica que, sin embargo, era una feroz mirada sobre el presente.



Anagrama,
Ciudad de México, 2019

En la que ya se perfila como una constante de su obra, la autora dedicó su nuevo libro (que le valió el premio Herralde 2018) a explorar la vida de cuatro mujeres —Nati, la Marga, la Patri y Ángels— en una Barcelona que, a pesar de su aparente progresismo y su afán de independencia, replica formas de opresión que aparecieron con la invención del Estado y se han perfeccionado con la ayuda del neoliberalismo y la globalización.

Morales eligió contar la historia a través de géneros, literarios o no, que se focalizan en cada una de las personajes: la escritura biográfica, los documentos de un juicio legal para una esterilización forzada, un monólogo en WhatsApp, las minutas de una asamblea y una revista de bajo presupuesto que irrumpe a la mitad del libro y abarca cuarenta páginas. De tal manera, para entender la trama conviene familiarizarse primero con algunas formas discursivas de la protesta. Se requiere tener también disponibilidad para gozar y abandonar los presupuestos con los que se acerca a una novela y dejarse llevar por la prosa arriesgada de Morales. En ese sentido, "lectura fácil" es una expresión irónica para el lector que está por sumergirse en el libro.

Sin afán de revelar la historia, diré que el tema central es la resistencia (en muchos casos involuntaria, por el simple hecho de existir) que estas cuatro mujeres ejercen frente a un Estado paternalista que, tras expedir un certificado oficial de discapacidad mental, cerca su libertad y las trata como seres que no pueden tener autonomía ni libre determinación. Cada una a su ritmo y con su estilo, se niega a cumplir con el rol social que se le ha asignado y encuentra su libertad. Conforme la personalidad de estas mujeres se desarrolla en la trama, la etiqueta que cargan se presenta más como una forma de "desactivar" a sujetos incómodos para el orden preestablecido que como resultado de una discapacidad real. Ellas no están dispuestas a callar sus opiniones, a reprimir su necesidad de expresarse por medio de la danza o la palabra ni a dejar que el Estado se haga cargo de su sexualidad. En otras palabras: se rehúsan a una domesticación justificada bajo el argumento del "bienestar" y por ello son llamadas discapacitadas mentales.

El síndrome de las Compuertas es [...] como una depresión con manía persecutoria de toda la vida, pero que en vez de quedarte quieta en tu casa como todos los deprimidos y los maníacos, te da por decir que tú tienes soluciones para todo, que te hagan caso porque tú tienes soluciones para todo y te pones y se las cuentas a todo el mundo.



Aloïse Corbaz, *Collar de serpientes*, 1957

La autora parece hacerle un guiño a aquel Foucault que veía en la academia, el hospital y la cárcel estructuras similares, enfocadas en vigilar y castigar para conservar el monopolio de la "razón" y la "verdad" por medio de relaciones de sumisión y opresión. Lo que esta novela añade a esa vertiente filosófica es la posibilidad de subvertir esos ejercicios de poder por medio de habitar entre las grietas del sistema con decisiones cotidianas y mínimas, como aceptar dinero de beneficencia pública pero falsear los tickets de compra para gastarlo en cigarrillos o en una cerveza; entrar a un salón de danza subvencionado por el gobierno pero hacer con el cuerpo lo que venga en gana y cuestionar sus presupuestos coreográficos, o seguir un método para escribir recomendado en un manual para desde allí criticar su propia factura, que no cumple con los principios que propone. El fin último de una vida así, que se cimienta en acciones a menudo sutiles, va acumulando su efecto y apunta hacia la abolición del Estado en aras de una organización autogestiva en pequeñas comunidades.

Por eso también podría decirse que esta novela es sobre los límites y sobre su indispensable disolución. Ése es el factor Morales: la capacidad creativa y de acción ante políticas de identidad provenientes de una estructura que busca la homogeneidad entre individuos diversos y ha justificado históricamente crímenes de lesa humanidad, como el colonialismo o la esclavitud.

Otro elemento que aleja a *Lectura fácil* de la crítica de la modernidad que se desarrolló a partir de los años setenta es su perspectiva de género. Morales no habla de una revolución en el sentido clásico de la palabra, ni propone un anarquismo abstraído del cuerpo. La suya es una postura feminista que confirma la necesidad de una organización

política de mujeres que defienda a toda costa su escepticismo crítico. Esta novela invita a reflexionar sobre los alcances que tendría una hermandad de mujeres dispuesta a cuestionar todas las dimensiones que toma el privilegio (de clase, de raza y, por supuesto, de género). ¿Pueden mujeres de distintas clases sociales o nacionalidades unirse con un fin común? Sí rotundo. ¿Pueden obviarse entre ellas las preguntas por la desigualdad y la violencia que operan en esas otras dos dimensiones, una vez que se comienza a cuestionar los privilegios del género masculino? Jamás. La vida de estas cuatro chicas disidentes invita a replantearse el feminismo sobre la base de una sororidad crítica que constantemente dude y revise sus propios modos de pensar y de actuar.

El factor Morales implica que una abolición de género sin una abolición del Estado será incapaz de escapar a tener contradicciones graves. Por ejemplo, extrapolándolo a México, es difícil plantearse la lucha contra la violencia feminicida cuando se acepta que los derechos civiles estén garantizados por medio de un ejercicio monopolizado del uso de armas (pensemos en narrativas, como la de la "guerra contra el narcotráfico", que justifican la presencia del ejército en las calles con una lucha contra el crimen organizado).

Quizás en esos casos se esté pasando por alto que la existencia de ese Estado es precisamente la que *posibilita* y, muchas veces, *ejecuta* la violencia generalizada y la violencia específica contra las mujeres. No me refiero, desde luego, a un Estado en particular, sino a la existencia misma de esa noción. En una reseña sobre *Un apartamento en Urano* de Paul B. Preciado, Morales señala al DNI (lo que en México equivale a la credencial de elector) como un artefacto terrorista que condensa información determinante para violentar cuerpos concretos, debido a que restringe y acota la dimensión sexual y nacional de las personas.

Al proponer categorías como "sexo", "nacionalidad", "nombre propio" e incluir una fotografía (que invariablemente registra el fenotipo y la apariencia de las personas, sin hacer excepciones frente a las costumbres culturales o a las vestimentas que exigen algunas religiones), el documento de identificación establece las reglas más básicas de control del Estado sobre los ciudadanos, y reduce su identidad a unas categorías legibles para la burocracia, que desprecian y vuelven invisibles elementos constituyentes de la experiencia humana, como la lengua materna, que muchas veces no coincide con la oficial (sobre todo en países como México, en donde el idioma estatal ignora la diversidad lingüística).

Dicho esto, sin una revolución que al menos interrogue las estructuras del Estado, ¿cómo sería posible imaginar un mundo sin patriarcado? Ejes como el territorio y el género clasifican a las personas para poder asignarles tratamientos de acuerdo con su estatus. Sin ir muy lejos, éstos se traducen en inclusión dentro de programas de asistencia social, ciertos servicios médicos, apoyo legal y cualquier otro acuerdo de convivencia que implica vivir en una democracia. ¿Qué pasaría si planteamos una subversión que se desborde de los lugares “adecuados” para el ejercicio político ciudadano (las casillas de votación o las manifestaciones, por ejemplo) y la lleváramos a nuestra vida diaria, en la forma de movernos, de vestirnos o de hablar? Morales decidió presentarnos cuatro modelos femeninos que abren categorías y ejercitan la flexibilidad de la resistencia desde una narrativa que resuena en la escritura de otras latitudes, como la de Nona Fernández (en Chile) o Mariana Enriquez (en Argentina). Esta resonancia es temática y se manifiesta también en una atención aguda al lenguaje: en la precisión de los adjetivos y el filo de la prosa. **U**

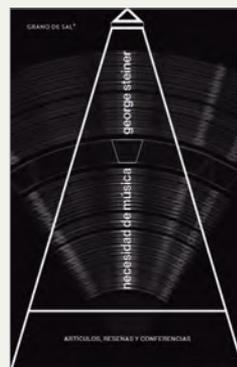
NECESIDAD DE MÚSICA

GEORGE STEINER

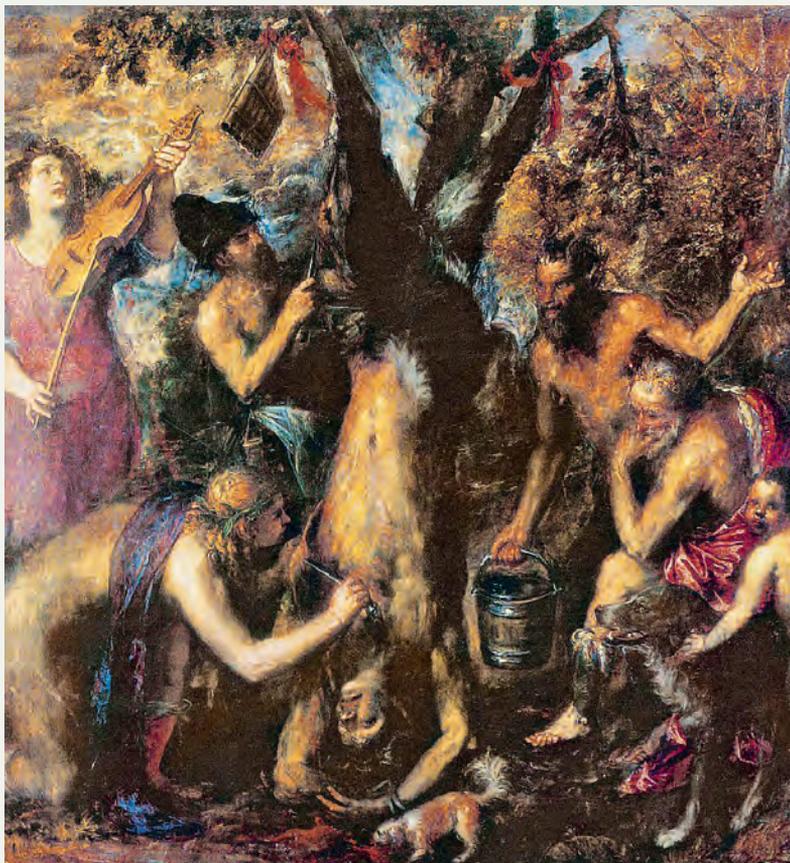
EL LABERINTO DE LA ESCUCHA

Jorge Torres Sáenz

Poco se ha escrito acerca de la estrecha relación que guarda el pensamiento de George Steiner con la música. Si bien ésta se deja entrever en buena parte de su obra, *Necesidad de música* conforma la primera recopilación dedicada puntualmente a sus reflexiones sobre el arte del sonido. Creo que el lector curioso se preguntará no sólo por los temas que han marcado, a través de media centuria, la reflexión musical de Steiner, sino por las vertientes, los giros y los alcances de ese pensar. Eso fue, al menos, lo que ocurrió conmigo en un principio. La selección de textos que nos ofrece Rafael Vargas Escalante —traducida por él mismo— se divide en dos grandes bloques. En el primero, dedicado a artículos, conferencias y programas de concierto comentados por Steiner, predomina un trazo ambicioso que abarca cientos de años de música en Europa y América, y que bebe, por momentos,



Grano de Sal,
Ciudad de México, 2019



Tiziano Vecellio, *Desollamiento de Marsias*, 1575. ©

tanto del relato mítico como de la tradición clásica. El segundo está integrado por reseñas de textos sobre diversos tópicos musicales. Entre ambos bloques, en un *intermezzo* breve —aunque significativo para entrever algunas correspondencias entre ellos— tres personajes dialogan: un músico, un matemático y un poeta. La estructura bipartita del libro, sin embargo, no responde tanto a una división categórica entre los fragmentos seleccionados, como a una cartografía que encamina de cierta manera la lectura. Ahora bien, si como señala Vargas Escalante efectivamente “la música impregna el pensamiento de Steiner”, sería necesario no solamente tomar muy en serio la relación que se construye ahí entre historia, literatura y filosofía con la propia música, sino además, reconocer e intentar descifrar el horizonte crítico de sentido al que apunta dicho pensar. Es aquí donde, a mi entender, el libro puede suscitar nuestra curiosidad —incluso si uno no forma parte del círculo de lectores asiduos de Steiner—.

No es difícil reconocer en estos escritos las preferencias y gustos del autor. Una línea que va de Mozart a Britten, pasando por Mendelssohn, Wagner y Schoenberg, une las vértebras que articulan sus ideas so-

bre música. No obstante, el entramado es más complejo, y la innegable erudición musical del pensador parisino se advierte a lo largo del libro no sólo por los autores a los que alude, sino en la precisión con la que traza algunas de sus observaciones, que con frecuencia apuntan hacia capas profundas de la música. Ahora bien, huelga decir que esas honduras son a tal grado inaccesibles que la más auténtica pasión o el mayor de los entusiasmos son de poca ayuda cuando llega el momento de confrontar la palabra con su más radical antípoda, es decir, la singularidad de un objeto musical. En ese sentido, más que escribir sobre música, se diría que el pensamiento anda a tientas en torno a ella, permaneciendo exterior a los límites que la separan de todo lo demás, de aquello que no es estrictamente música (el propio Steiner señalará que, cuando la poesía se obstina en escriturar a la música, termina invariablemente por hablar sobre sí misma). Por ello considero que hay que estar atentos frente a un error de perspectiva que explicaría por qué, con frecuencia, imaginamos que el pensamiento acecha a la música cuando, por el contrario, es éste el que busca resguardarse de ella por medio de la palabra, el lenguaje y la escritura. De ahí que esa *Necesidad de música* aparezca aquí, en primera instancia, como una imperativa necesidad de escribir en torno a la música: necesidad de palabra.

Al adentrarse en la lectura se advierten contradicciones y paradojas curiosas. A la espléndida y feroz defensa de la música de Schoenberg o Berg, particularmente de las óperas *Moisés y Aarón* y *Lulú*, le sigue el por momentos airado y poco afortunado desdén de Steiner por la obra de los autores que le son más estrictamente contemporáneos — como es el caso de Betsy Jolas o Georges Aperghis—. El gusto de Steiner se adhiere claramente al de una época, y creo que es compartido por buena parte de los intelectuales contemporáneos. Esto es fundamental cuando se intenta esclarecer qué tanto es capaz el autor de tomar riesgos al momento de afinar una perspectiva de valoración singular para sus juicios estéticos, o incluso si alcanza a sospechar críticamente sobre los márgenes naturales de su horizonte metodológico, y de cómo éste determina la manera de analizar los acontecimientos del mundo al que pertenece. Me parece claro que Steiner calcula, y calcula bien. Ello explica por qué lo mejor de su reflexión, lo más rico y fino en términos de ideas y correspondencias, se esgrime cuando los juicios apuntan al valor de las obras musicales del pasado. A pesar de lo puntuales que pueden resultar sus observaciones sobre las condiciones de la sonósfera en la cotidianidad contemporánea — algo anunciado en su momento por Adorno — es necesario señalar que, en más de

un sentido, Steiner queda en deuda con una buena parte de su presente musical. Ahí donde el cálculo correcto reduce al máximo los riesgos, y los prejuicios de época garantizan cierto desahogo para el pensar, éste termina por languidecer.

Sin embargo, no es trivial el tiento de esclarecer las coordenadas que han emplazado lo mejor de la escucha en Steiner. El viraje del oído hacia el pasado obedece al anhelo de tejer algo nuevo en el presente. Es así que, en uno de los mejores pasajes del libro, las figuras terribles de la sirena o el sátiro emergen para anudar a personajes como Kafka o Adorno, Homero o Joyce, e incluso a Mozart en un vuelco anecdótico con Roger Sessions. Los audaces momentos que reúnen a Lukács con Wagner, a Schopenhauer y a Hitler, o a Debussy con Walter Gieseking, son notables. Se diría que, en un espacio breve, tal proliferación de personajes dificultaría la construcción de un argumento. Pero si habláramos hace un momento sobre la voluntad de tejer algo en el presente, era con la intención de traer a cuenta la figura de Ariadna y su madeja, para así señalar que no son sólo las voces de la razón y el argumento plausible quienes colman el vínculo del autor con la música. Estar a la escucha es también permanecer atento a las resonancias que circulan en la silente oscuridad de un laberinto. Esa geometría del deseo, a un tiempo actual y no, palpable e imposible, apunta a la necesidad de una escucha capaz de percibir, junto a los ecos del pasado, el enigma de su actualidad trágica. Por momentos, Steiner consigue ir en la dirección de esa escucha. En estos textos, con mayor o menor fortuna, el autor revisita cuestiones cardinales sobre música, como el problema de su significación y su sentido; su sospechosa universalidad; el lenguaje y la representación; la compleja relación entre el compositor y el escritor; los vínculos entre *ethos*, afecto y existencia; los alcances y límites del discurso frente a lo inefable; el vínculo crítico entre creación, intencionalidad y dato biográfico, además del problema que concierne al oscuro nexo entre la muerte y la música —donde se atisba, desde luego, la sombra de Martin Heidegger—. Finalmente, no me parece circunstancial que Orfeo —el de Ovidio, sí pero ante todo, el de Rilke— aparezca de forma tan notoria en estos escritos. El lector atento podrá advertir cómo se activan aquí relaciones latentes entre música y poesía; incluso en términos de orden más pictórico —particularmente a través de la imagen del *Marsias* de Tiziano— se dibujan intereses que, curiosamente, vinculan a Steiner con Giorgio Agamben. **U**

FILMOGRAFÍA DE ALAN CLARKE

ENTRE LA VIOLENCIA SIN FIN Y EL CAMINAR COMO PERSISTENCIA

Juan Pablo Ruiz Núñez

En tiempos de conformismo es común encontrar aproximaciones no complacientes a la realidad. Requerimos imágenes que, cargadas de sentido, nos incomoden como espectadores: el arte imperecedero es el que inquieta, inquiere, no un caramelo inofensivo. El cine del británico Alan Clarke —una mirada cruda y reflexiva, sin concesiones, técnicamente innovadora— ensayó una genealogía y política de la violencia, y nos legó una poética audiovisual del caminar. Merece contar con relecturas múltiples.

Gracias a los aciertos de la programación del noveno Festival Internacional de Cine de la UNAM se pudo apreciar en México parte de su filmografía (algunas películas pueden verse en YouTube). La valoración del cine de Clarke se ha visto filtrada por el hecho de haberse producido mayoritariamente para la televisión. Algunos festivales y museos han empezado a revisar su obra integrada por más de sesenta producciones entre piezas para televisión, largometrajes y cortos a lo largo de 25 años (el cineasta murió a los 54 años de cáncer).

Alan Clarke realizó un cine de ficción despojado de manipulaciones melodramáticas, aunque sí solía jugar bajo esos códigos. Empleó técnicas documentales que confrontan al espectador con su comodidad e indiferencia frente al *statu quo*, para fomentar una toma de conciencia crítica.

De clase trabajadora, Clarke fue minero y vendedor de seguros, entre otros oficios. Su labor audiovisual comenzó a mediados de la década de los sesenta con realizaciones para *The Wednesday Play* y luego *Play for Today* de la BBC (donde confluían directores como Stephen Frears, Ken Loach, Lindsay Anderson o Mike Leigh), donde dirigió sólo tres filmes para cine. Artista radical, se preocupó por enunciar la injusticia padecida por grupos marginales de la sociedad británica y sus contradicciones. Perteneció a una generación de cineastas olvidados y silenciados, que buscaron explicar el capitalismo y sus desastres.



Fotograma de Alan Clarke, *Road*, 1987. Catálogo FICUNAM 9ª edición

Poética del caminar

Es a partir de *Made in Britain* (1983), escrita por David Leland, que una acción tan cotidiana como caminar se convierte en columna vertebral de las producciones de madurez de Clarke a nivel narrativo y conceptual. Aquí por primera vez utilizó el *steadycam* para grabar a sus personajes caminando en largos e ininterrumpidos planos que dan la impresión de movimiento sin fin y energía incontenible, una práctica que sofisticaría desde entonces.

En dos de sus producciones de 1987, *Christine* y *Road*, eligió el andar constante de sus personajes como eje del relato. La primera se trata de una adolescente de clase media baja adicta a la heroína que camina de un lugar a otro para repartir dosis en su barrio a consumidores tan jóvenes como ella. Un televisor siempre encendido en los espacios domésticos donde circulan o se inyectan los personajes es el elemento característico de estos hogares desamparados, sin adultos, donde los adolescentes sobreviven las lesivas políticas económicas del gobierno de Margaret Thatcher. Seres sin mayor agencia que decidir la droga con la que se intoxican —sea heroína, sea televisión— cargan la indiferencia de una sociedad que ni los percibe siquiera.

En *Road* acompañamos a personajes que deambulan por una ciudad obrera del norte de Inglaterra. Basada en una pieza teatral autobiográfica de Jim Cartwright, asistimos a una película de diálogos y monólogos de mujeres y hombres que pertenecen a una clase social empobrecida, desempleados que se desfogan con alcohol y fiestas sombrías. La dirección de actores de Clarke destaca y su cinefotógrafo refulge en su manejo del *steadycam* (John Ward, el mismo que trabajó con Kubrick en *Full Metal Jacket*). Coreográfica, la cámara casi palpa a los personajes en sus recorridos y diálogos entre triviales y

existenciales, entre cotidianos y surrealistas; los sigue impasible, a veces distante, en otras casi intrusivamente.

Como en buena parte de su producción, en el caminar y la calle —sugiere Clarke— todo y nada puede suceder: así los desencuentros, las digresiones, las confesiones personales, en el transcurso del tiempo donde las personas se topan consigo mismas, sin escapatoria. Dos secuencias inolvidables: un monólogo de una mujer que camina por las calles vacías durante un largo plano secuencial y aquella donde, al salir de una fiesta, cuatro de los personajes convergen en una casa en ruinas como tantas de esa ciudad fantasmal producto de la desolación capitalista.

La violencia sin fin

Tres de sus piezas más reconocidas versan sobre la violencia que ejercen y sufren los hombres jóvenes. La primera de ellas, *Scum* (1977/1979), representa las brutales condiciones de reclusión en una cárcel juvenil (vetada su transmisión por la BBC, el cineasta la rehizo para cine y la estrenó en 1979). En *Made in Britain* (1983), un principiante Tim Roth actúa de neonazi. *The Firm* (1988), con Gary Oldman como un empleado inmobiliario adicto a la furia *hooliganesca*, cierra esta trilogía sobre la violencia y el individualismo exacerbados en tiempos de Thatcher.

Al tratar desapeadamente a sus personajes y no enjuiciar sus acciones Clarke ofrece al espectador un campo para reflexionar y evita la falsa identificación. Obra de vigencia indiscutible, *Made in Britain* es un retrato de Trevor, un *skinhead* de dieciséis años que por enésima ocasión fallará en la *reeducción* y *reinserción* que le imponen. Advertimos en un diálogo memorable con funcionarios del centro de rehabilitación que las instituciones del Estado son igualmente violentas e incomprensivas con la otredad; requieren obreros obedientes, que no se atrevan a pensar o sentir, mucho menos a rebelarse. Muestra de la sociedad británica del último tercio del siglo XX, puede leerse como un diagnóstico de sociedades donde persisten el racismo, la xenofobia y la discriminación. La risa desorbitada de Trevor al final de la película es inquietante, y causa escalofríos saber que detrás del surgimiento del odio en personas y comunidades subyacen tales contextos sociales, económicos, psicoafectivos, históricos y políticos.

En *Scum* (1979) miramos violencia institucionalizada sobre cuerpos jóvenes de clases empobrecidas en una sociedad industrial en quiebra; se trata de un filme que desnuda los métodos represivos del

sistema penitenciario británico, en particular de las prisiones juveniles (*borstal*). Peleas y abusos cotidianos, racismo, violaciones sexuales y suicidios marcan la vida de los internos, y acentúan las contradicciones de estos seres frágiles. La violencia sistemática acrecienta la violencia entre la gente. Los personajes, sin comprensión ni afecto, se enfrentan a un sistema carcelario hostil: además de la crueldad ejercida, las autoridades promueven el odio entre ellos. “Que se peleen entre sí, así no se organizan en contra nuestra” surge como explicación que puede extrapolarse para entender el control social en el mundo.

La agresividad social —nos dicen las películas de Clarke— proviene de la violencia mayor del capitalismo sobre los cuerpos o como respuesta a la violencia del Estado. La historia de cárceles, escuelas, hospitales psiquiátricos lo atestigua así. En *La firma* (1988), la penúltima obra de Clarke, se profundiza su revisión de las distintas formas de violencia en las clases trabajadoras o aspiracionistas. Un tipo de violencia que, al contrario del discurso mediático-gubernamental, no era producido por jóvenes alienados de clases bajas *sin educación*, sino por varones clasemedieros cuya diversión de fin de semana era vejar personas y destruir bienes de los miembros de las bandas contrarias. Al hacer de la perpetración un estilo de vida, tal subcultura de crueldad es para Clarke un síntoma de la sociedad neoliberal creada por el gobierno británico del Partido Conservador.

De la violencia política

Fragmentaria y cruda, *Elephant* (1989) elabora la recreación cuasi documental de una serie de homicidios que ocurrieron en Irlanda del Norte durante los años álgidos de la guerra civil entre 1960 y 1990. La película fue filmada en las calles de Belfast en un tiempo aún crítico de los llamados *Troubles*, cuando más de 3,600 personas fueron asesinadas y más de 40,000, heridas (según Amnistía Internacional). El filme aborda la violencia política y nos obliga a acompañar a hombres anónimos en su camino para asesinar a otras personas también anónimas. Lleva a niveles magistrales el uso técnico y narrativo del *dolly* y la *steadycam*. La cámara sigue los pasos de los homicidas, a veces también de las víctimas. Hipnótica, nos lleva en largos planos secuenciales por *la acción repetida de matar a un hombre*, donde advertimos el ritmo demencial de unos cuerpos en su camino para segar a otros.

Testamento filmico en contundencia y crudeza, no comenta ni contextualiza cada asesinato, pero nos permite percibir de qué lado está

Clarke, un disidente consumado. La sucesión sin fin de la misma acción, la repetición, aunque en otros escenarios y personajes, habla de lo absurdo del asesinato en sí, sin importar sus motivaciones políticas o ideológicas. Esta radiografía inspiró la cinta del mismo nombre con la que Gus van Sant pensó la matanza de Columbine (Colorado, EUA). Dentro de sus reflexiones sobre la violencia ésta es la más radical: nos sugiere que en la repetición se gesta y reside la insensibilización, la anestesia ante la violencia, sea un neonazi, un burócrata, un militar, un *hooligan* quien la ejerza.

Relegada, como la obra de Peter Watkins, e influencia para cineastas tan diversos como Andrea Arnold, Paul Greengrass, Harmony Korine, Danny Boyle o el ya mencionado Van Sant, la obra de Clarke destaca por su diversidad temática y la crítica sostenida a las instituciones sociales. Sus interrogantes sobre los orígenes de la violencia social e interpersonal, producto de una estructura económica y política se centran en la que se ejerce contra quienes se consideran *la otredad*. Su cine edificó una estética de la violencia, indispensable para atender y entender al otro, sin prejuicios ni indulgencia, desde la posición de un testigo que escucha y comprende en tiempos sombríos. **U**

1994

UNA SERIE DE NETFLIX

LA PROMESA TRUNCA

Gustavo Cruz

Un vicio del crítico contemporáneo es reaccionar con sospecha ante cualquier asomo de unanimidad, ya sea gracias a una convicción de la cualidad dialéctica de la negación o a la búsqueda de una simple y llana reafirmación de singularidad. Yo suelo adolecer de este vicio. Por ello, la profusión de halagos a 1994, miniserie documental dirigida por Diego Enrique Osorno, despertó de inmediato mi sospecha.

Sería muy desafortunado, sin embargo, que por el afán de disenso adjudicara equívocos formales o argumentativos a la serie. Primero, porque encuentro justo decir que 1994 me gustó. Pero, además, porque estoy convencido de que toda lectura crítica debe intentar ir más





Fotograma de Diego Enrique Osorno, 1994, 2019

allá del juicio de valor, para preguntarse por los vínculos y fricciones que tiene aquello de lo que se habla con el panorama cultural en el que se gesta. De hecho, la serie utiliza estrategias similares con los testimonios que recaba, presentándolos de una manera aséptica que evita, en lo posible, el juicio sobre lo dicho. Por el contrario, gracias a la cualidad polifónica de *1994*, cada imagen y cada declaración es contrastada y puesta en tensión con el resto. Además, las tomas abiertas con las que son retratados los personajes que dan su testimonio hacen de los espacios una extensión de las personalidades e historias de los entrevistados. Osorno y su equipo, no cabe duda, son minuciosos artesanos de los contextos, conscientes tanto de las cualidades narrativas de los objetos, como de que en este mundo no hay hechos ni individuos aislados. Es lícito, me parece, operar de manera parecida con los productos culturales. Entonces *1994* no es sólo una miniserie sobre un año "que lo cambió todo", sino, entre otras cosas, un documental político muy exitoso que forma parte del catálogo del titán del entretenimiento contemporáneo: Netflix.

Ya el periodista Luis Hernández Navarro comentó algo al respecto en su reseña sobre la serie: "Netflix se ha convertido en México (y en

muchas partes del mundo) en un gran arquitecto del imaginario de las clases medias, en formidable dispositivo de elaboración y difusión masiva de relatos políticos, históricos y culturales”.¹ Pero luego de estas incisivas palabras, Hernández Navarro se apura a señalar que 1994 es una anomalía en el catálogo de la plataforma porque no fue hecha según los dictados de su célebre algoritmo. Se sabe: Netflix recolecta la información de los hábitos de consumo digital que tenemos para, luego de hacer su propio análisis y diagnóstico, predecir nuestras inclinaciones audiovisuales y garantizar con esto el éxito de sus producciones originales.

No dudo de que el veterano columnista de *La Jornada* tenga razón; sería muy discutible afirmar que dicho algoritmo dictaminara que el público mexicano ansiaba ver una serie documental de alta calidad. Pero es innegable que la obra de Osorno está emparentada con el contenido de Netflix y eso impide que se trate de una mera anomalía. Es más, hay un detalle que acentúa su excepcionalidad pero también su parentesco: el rotundo éxito. Por tanto, mi mayor sospecha no es sobre la plataforma en sí, o sobre el hecho de que haya financiado un proyecto como 1994, sino sobre este éxito y lo que puede decirnos de nuestro tiempo.

Es el propio Osorno quien señala, en una entrevista, una peculiaridad digna de atención: la carga emotiva de la serie se encuentra en el material de archivo. ¿Cómo es que esto sucede? Aquí mi hipótesis: así como en la serie los entrevistados rinden sus testimonios directamente a la cámara, y esto produce el efecto de que nos hablan de frente, el archivo en 1994 activa los recuerdos personales del espectador mexicano, apelando a la memoria y a la apreciación individual de los acontecimientos que tuvimos mientras sucedían. Así, en una especie de resonancia del recuerdo, el diálogo también se establece con quienes éramos jóvenes en ese momento —en mi caso, por ejemplo, las imágenes hablan con el niño que en 1994 cumplió ocho años de edad y que no entendía nada de lo que pasaba—.

Este mecanismo es común en mucho del contenido más exitoso de Netflix y tiene, por lo menos, dos vertientes. La primera es el pastiche de elementos culturales pertenecientes a un pasado que coincide con los años de niñez del grueso de sus audiencias (*Stranger Things* es el caso paradigmático) y, la segunda, docudramas o series biográficas de íconos del mismo periodo (*Narcos*, *Luis Miguel*, *Colosio*). Con esto, el

¹ Luis Hernández Navarro, “1994, la serie”, *La Jornada*, 21 de mayo de 2019.

gigante del *streaming* ha logrado no sólo hacer rentable exponencialmente la nostalgia, sino también la construcción de un tiempo mítico, un origen común que se corresponde sospechosamente con la implementación del neoliberalismo en distintos territorios (los años ochenta en Estados Unidos, los noventa en México), y que no es sino el inicio de la configuración de la realidad social —y emocional— que compartimos los individuos que habitamos el presente.

Evitemos caer en facilismos y descartemos de una vez el juicio de que Netflix vive sólo de hacer una apología de las políticas del FMI y que el *Netflix and chill* es la única estrategia de reproducción material del neoliberalismo. Si fuera así, habría sido imposible que 1994 encontrara su lugar entre el catálogo de la plataforma. La operación es un poco más compleja. Como todo relato mítico, depende de la postulación de un pasado idílico e irrecuperable, un paraíso perdido al que se anhela volver ya sea como individuo o como colectivo. Por eso, todo contenido que sea crítico con la actualidad neoliberal es bienvenido, pues refuerza la percepción de que las cosas eran mejores en los viejos tiempos; años de inocencia muy parecidos a los de la infancia. Claro que es muy difícil creer que exista alguien capaz de añorar el México de 1994, repleto de violencia e incertidumbre, pero la serie ofrece en su lugar una promesa trunca: Luis Donaldo Colosio, el hombre que, en palabras de Osorno, no era ni un dinosaurio ni un revolucionario. Con su muerte México perdió la oportunidad de que el neoliberalismo se implementara con su mejor máscara, una que no tuviera que disfrazar lo inculcable: que la erosión de lo común requiere de sangre para poder llevarse a cabo.

Por último, señalo que la recuperación de figuras como la de Luis Donaldo Colosio (y aquí dejo de hablar exclusivamente sobre 1994), al menos de la manera en que se ha dado hasta el momento, me parece sumamente riesgosa. No pondré en duda las cualidades morales del héroe del momento, simplemente quiero subrayar el infortunio político que representa creer que el éxito o fracaso de procesos de corte sistémico, como el neoliberalismo, se adjudique a la voluntad de una sola persona. En otras palabras, ni Carlos Salinas de Gortari es el único responsable de nuestro presente ni Colosio solo pudo haberlo evitado todo. Lo que urge, por el contrario, es la conciencia de que el cambio de dirección que requerimos sólo podrá lograrse con esfuerzos colectivos. **U**

NUESTROS AUTORES



**Yásnaya Elena
A. Gil**

(Ayutla Mixe, 1981) forma parte del Colmix. Ha colaborado en proyectos sobre divulgación de la diversidad lingüística y proyectos de atención a lenguas en riesgo de desaparición. Se ha involucrado en el desarrollo y traducción de material escrito en mixe y en la creación de lectores mixehablantes.



**María Paz
Amaro**

(Santiago de Chile, 1971) se doctoró en historia del arte. Es autora de la novela *Anatomía de un fantasma* y su libro más reciente, *Tres formas de sostener el mundo: Los atlas de Gerhard Richter, Luis Felipe Ortega y Alex Dorfsman*, ganó el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2016.



**Jazmina
Barrera**

(Ciudad de México, 1988) estudió letras inglesas en la UNAM y es autora de los libros de ensayo *Cuerpo extraño* y *Cuaderno de faros*. Fue becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas y estudió la maestría en escritura creativa en español en NYU. Es parte del equipo de Ediciones Antílope.



**Jessica
Bekerman**

es psicoanalista. Miembro de la École lacanienne de psychanalyse. Ganó el premio Lucian Freud con el ensayo del que aquí se reproduce un fragmento.



**Ulises
Carrión**

(Veracruz, 1941-Ámsterdam, 1989) es una figura clave del arte conceptual mexicano. Fue escritor, artista, editor, comisario de exposiciones y teórico de la vanguardia artística internacional posterior a la década de los años sesenta. Se considera el pionero del libro de artista contemporáneo.



**Ted
Chiang**

es un escritor estadounidense de ficción especulativa y autor de manuales de software. Estudió ciencias de la computación en Brown University. Ha sido el ganador de varios premios de fantasía y ciencia ficción. Su libro de cuentos más reciente es *Exhalation: Stories*.



**Jorge
Comensal**

(Ciudad de México, 1987) es narrador y ensayista. Estudió lengua y literaturas hispánicas en la UNAM. Ha publicado la novela *Las mutaciones* y el ensayo *Yonquis de las letras*.



Gustavo Cruz

(Oaxaca, 1986) es licenciado en filosofía por la UNAM y trabaja como editor en Almadía. Es miembro del espacio de arte contemporáneo Biquini Wax EPS y del grupo de escritura colectiva Arte y Trabajo.



**Mirtha
Dermisache**

fue una artista argentina (1940-2012) reconocida internacionalmente por su obra de escritura asémica. Entre 1966 y 1967 realizó su primer libro de 500 páginas, con un contenido de grafismos, una estética que trabajaría a lo largo de su carrera artística.



Paulina Deschamps

trabaja temas de justicia ambiental, cambio climático y a favor de los derechos y medios de vida de comunidades forestales. Estudió historia (UNAM) y política ambiental (Universidad de Oxford). Forma parte de la Directiva de Colectiva Legal del Pueblo en el estado de Washington. Vive en Seattle.



T.S. Eliot

(1888-1965) fue poeta, dramaturgo y crítico literario. Es uno de los mayores exponentes del modernismo poético junto con Ezra Pound. Sus obras más celebradas son *The Waste Land*, *Ash Wednesday* y *Four Quartets*. Recibió el Premio Nobel de literatura en 1948.



Maia F. Miret

es editora y diseñadora industrial. Escribe, edita y comenta libros de divulgación de ciencias naturales y sociales. Dirige talleres de desarrollo de proyectos editoriales y de ensayo de divulgación, traduce y colabora con editoriales y universidades en distintos proyectos para jóvenes.



José Franco

es licenciado y doctor en física por la UNAM y la Universidad de Wisconsin Madison. Dirigió el Instituto de Astronomía de la UNAM, presidió la Academia Mexicana de Ciencias, encabezó la Dirección General de Divulgación de la Ciencia de la UNAM y coordinó el Foro Consultivo Científico y Tecnológico.



verónica gerber bicecci

artista visual que escribe. Ha publicado los libros *Mudanza* y *Conjunto vacío*. Algunos de sus proyectos más recientes son: el vocabulario b y *lamaquinadistopica.xyz*. Fue editora en *Tumbona Ediciones* y tutora del Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen.



Ariel Guzik

es un músico, dibujante y diseñador de máquinas e instrumentos mexicano. Se dedica al estudio de la naturaleza, la física y la medicina herbolaria tradicional mexicana. Es fundador del Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza.



Manuel Hernández

practica el psicoanálisis en la Ciudad de México, es miembro de la École lacanienne de psychanalyse y director de Litoral Editores. Ha publicado dos libros: *El sueño de la inyección a "Irma"* y *Lacan en México. México en Lacan. Miller y el mundo*, así como numerosos artículos en México y el extranjero.



Miguel A. López

(Lima, 1983) es escritor, investigador, y actualmente codirector y curador en jefe de TEOR/ÉTica. Su último libro se titula *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Es curador de la retrospectiva de Cecilia Vicuña que se exhibe actualmente en el Witte de With, en Rotterdam.



Erika Lozano

nació en Monterey, pero se nacionalizó chilanga. Es reportera y documentalista independiente. Aborda temas como feminicidio, desaparición forzada, resistencias y defensa de la memoria.



Fabio Morábito

(1955) es poeta, narrador y ensayista. Con su novela *El lector a domicilio* ganó el premio Xavier Villaurrutia 2018.



Fernanda Pérez Gay Juárez

(Ciudad de México, 1988) es médica cirujana por la UNAM, y doctora en neurociencias por la Universidad McGill. Su trabajo de investigación en neurociencia cognitiva se ha publicado en revistas científicas y sus textos de divulgación en medios de comunicación mexicanos y canadienses. @fhernandhah



Ángel Plasencia

nació en Madrid en 1996. Estudia economía y periodismo en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Fue miembro de la revista universitaria *La Mecha* y actualmente de *El oficio del escritor*, un conjunto de entrevistas a escritores. Es integrante del grupo musical WHYWHYKA.



Lucía Pi Cholula

nació en la Ciudad de México en 1987. Es ensayista con vocación de narradora. Es licenciada, maestra y candidata a doctora en letras por la UNAM. Estudia las representaciones urbanas en la literatura latinoamericana.



Jazmín Rincón

estudió música en la Escuela de Artes de Utrecht (HKU), Holanda. Es doctora en historia del arte por la UNAM. Combina su actividad como intérprete con la investigación, la curaduría y la crítica musical. Es profesora de la Escuela Vida y Movimiento, Ollín Yoliztli.



Juan Pablo Ruiz Núñez

(Oaxaca, 1981) es editor, crítico y gestor cultural. Fundador de *Yagular* y *El Jolgorio Cultural*, estudió letras hispánicas en la UNAM. Ha trabajado como programador y productor radiofónico. Colabora desde 2013 con el Campamento Audiovisual Itinerante, proyecto de formación cinematográfica en Oaxaca.



Jorge Torres Sáenz

(Ciudad de México, 1968) es un compositor interesado especialmente en las relaciones entre creación y pensamiento. Egresado del Conservatorio Superior de Música de París, es maestro en estudios de arte y doctor en filosofía. Su obra se programa regularmente en América, Europa, Asia y Oceanía.



Claudia Ulloa Donoso

(Lima, 1979) se graduó en sociología. Actualmente vive en el norte de Noruega (Bodø). Trabaja como profesora de castellano y de noruego para inmigrantes. Ha publicado cuentos en revistas electrónicas e impresas de Perú, México y España. Su libro más reciente es *Pajarito*.



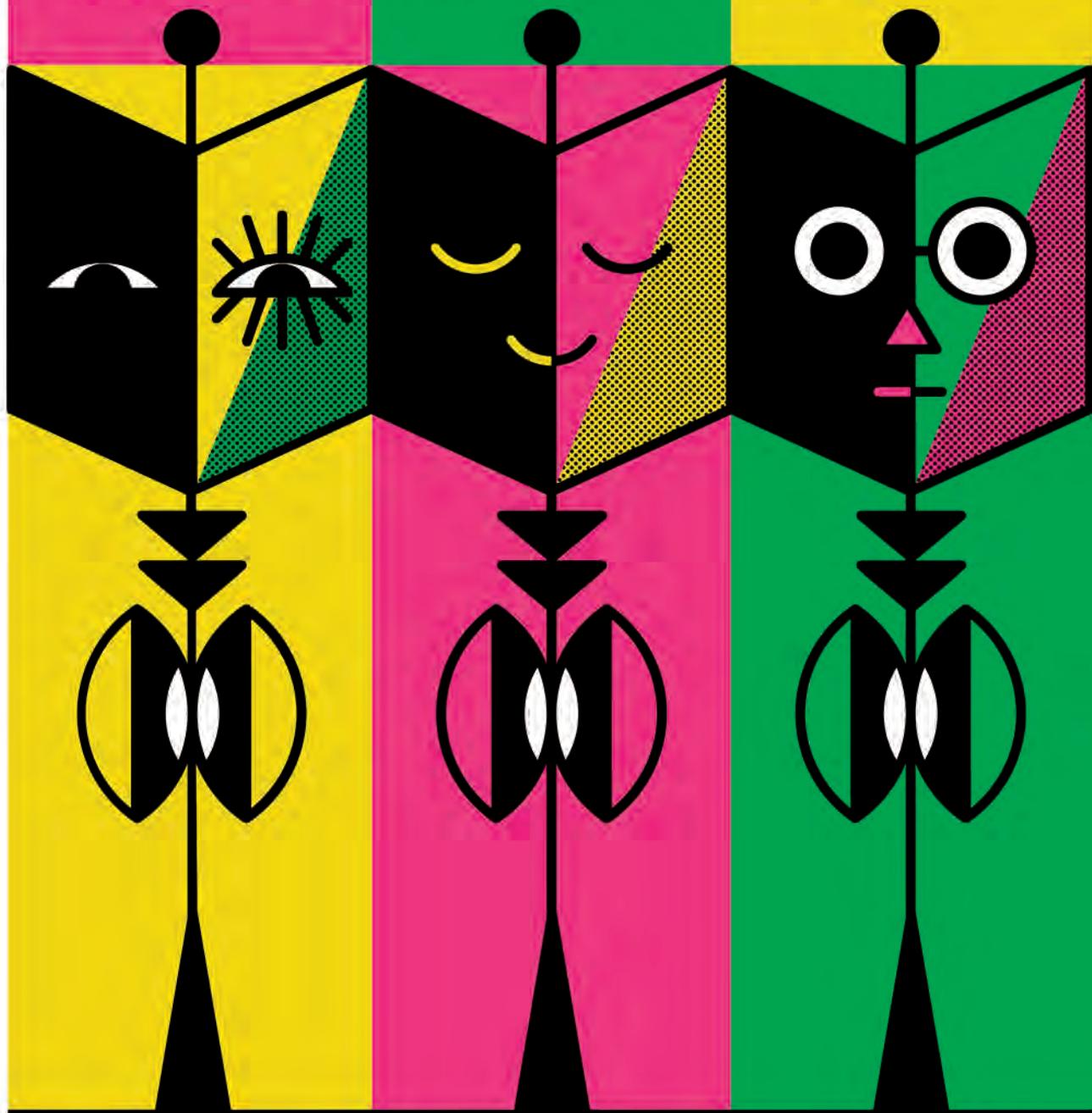
Cecilia Vicuña

(Santiago de Chile, 1948) es artista visual, poeta y activista feminista. Es autora de más de veinticinco libros de arte y poesía, y su obra ha sido exhibida en Europa, Estados Unidos y América Latina. Su exposición retrospectiva se exhibe actualmente en el Witte de With, en Rotterdam.

FILUNI

III FERIA INTERNACIONAL
DEL LIBRO DE LOS
UNIVERSITARIOS

27 DE AGOSTO AL
1 DE SEPTIEMBRE
2019



INVITADA ESPECIAL:
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CENTRO DE EXPOSICIONES
Y CONGRESOS UNAM

AV. DEL IMAN 10 C.U., CDMX
WWW.FILUNI.UNAM.MX


culturaUNAM



VOICES of Mexico

CISAN • UNAM

BEYOND FRONTIERS



© Photo by Francisco Elias Prada

Issue 108 • Summer 2019

MAGAZINE Published entirely in English, brings you essays, articles and reports about the economy, politics, the environment, international relations and the arts.

Published three times a year

Subscriptions Mexico \$140.00 M.N. United States and Canada US\$ 30.00 dlls. Other Countries US\$ 55.00 dlls.

Torre II de Humanidades, piso 10, Circuito interior de Ciudad Universitaria,
Ciudad de México, C. P. 04510. Telephone (011 5255) 5623 0308, 5623 0281

voicesmx@unam.mx www.revistascisan.unam.mx/Voices/

BACK ISSUES AVAILABLE
WRITE US FOR A FREE COPY

Convocatoria 2020

¿Cómo vivir del
arte y de la cultura?

Artistas, gestores
culturales y comunicólogos
Comunidad UNAM

Bases
piso16.cultura.unam.mx
al 28 de septiembre de 2019

