

*Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonía?*

JORGE LUIS BORGES

ÍNDICE

5 EDITORIAL

Guadalupe Nettel

DOSSIER

7 POLITEÍSMO NARCISISTA

O LA ANSIEDAD POR EL ESTATUS
DISFRAZADA DE AMOR PROPIO

Romeo Tello A.

15 YO, EL FIDAIYIN

Iván Medina Castro

18 EL PROYECTO ES ESCRIBIR

UN PERFIL DE MARIO LEVRERO

Mauro Libertella

26 LO QUIERES MÁS OSCURO

Leonard Cohen

29 LAS AUTOPISTAS DEL EXCESO

Luigi Amara

36 CREDO

Elisa Díaz Castelo

38 CONTRA EL ANTROPOCENTRISMO

ENTREVISTA CON VANDANA SHIVA

Mir Rodríguez Lombardo

47 SANTA EVITA

HISTORIA PARA INGENUOS

Miguel Rep y Jorge Repiso

55 FRIDA KAHLO Y EL NACIMIENTO DE LA FRIDOLATRÍA

Valeria Luiselli

61 LA MULTIPLICACIÓN DE LA FABIOLA

Cuahtémoc Medina

69 ESTACIÓN DE CAZA A LOS HELICÓPTEROS

Joca Reiners Terron

72 BIENVENIDOS A LA ERA DE LA FURIA

Pankaj Mishra

81 SONETO DEL JUGUETIMIENTO

Julia Santibáñez

83 EN TU CASA HABITA OTRO INQUILINO

EL MILAGRO DE BUÑUEL

Mario Bellatin

89 JOSAFAT EL BODHISATTVA

Ximena Ramírez Torres

95 BREVE RECORRIDO POR ALGUNOS CULTOS MEXICANOS NO OFICIALES

Alejandro Andrade Pease

ARTE

102 EL TIEMPO ES UNA DIMENSIÓN MÁS

Leila Guerriero

PANÓPTICO

EL OFICIO

116 LLEGAR A TU PROPIA VOZ

ENTREVISTA CON JUAN VILLORO

Lourdes Montes

PALCO

120 DISCREPANCIA TECNOLÓGICA EN DANZA

Miriam Huberman Muñiz

AL AMBIQUE

124 HACIA UN NUEVO CRETÁCICO

Peter Forbes

ÁGORA

127 LA BOTA SOBRE EL TABLERO

Eugenio Fernández Vázquez

PERSONAJES

SECUNDARIOS

131 UNA MUJER DE NEGRO

Lucía Pi Cholula

OTROS

MUNDOS

135 APRENDER EN CUERPO AJENO

Sergio Pérez Torres

CRÍTICA

140 CATORCE COLMILLOS

MARTÍN SOLARES

J.C. Guinto

144 LOS DE ABAJO

MARIANO AZUELA

Pável Granados

148 KENTUKIS

SAMANTA SCHWEBLIN

Nayeli García Sánchez

151 LETRAS SOBRE UN DIOS MINERAL

EDITH NEGRÍN

Luz Elena Gutiérrez de Velasco

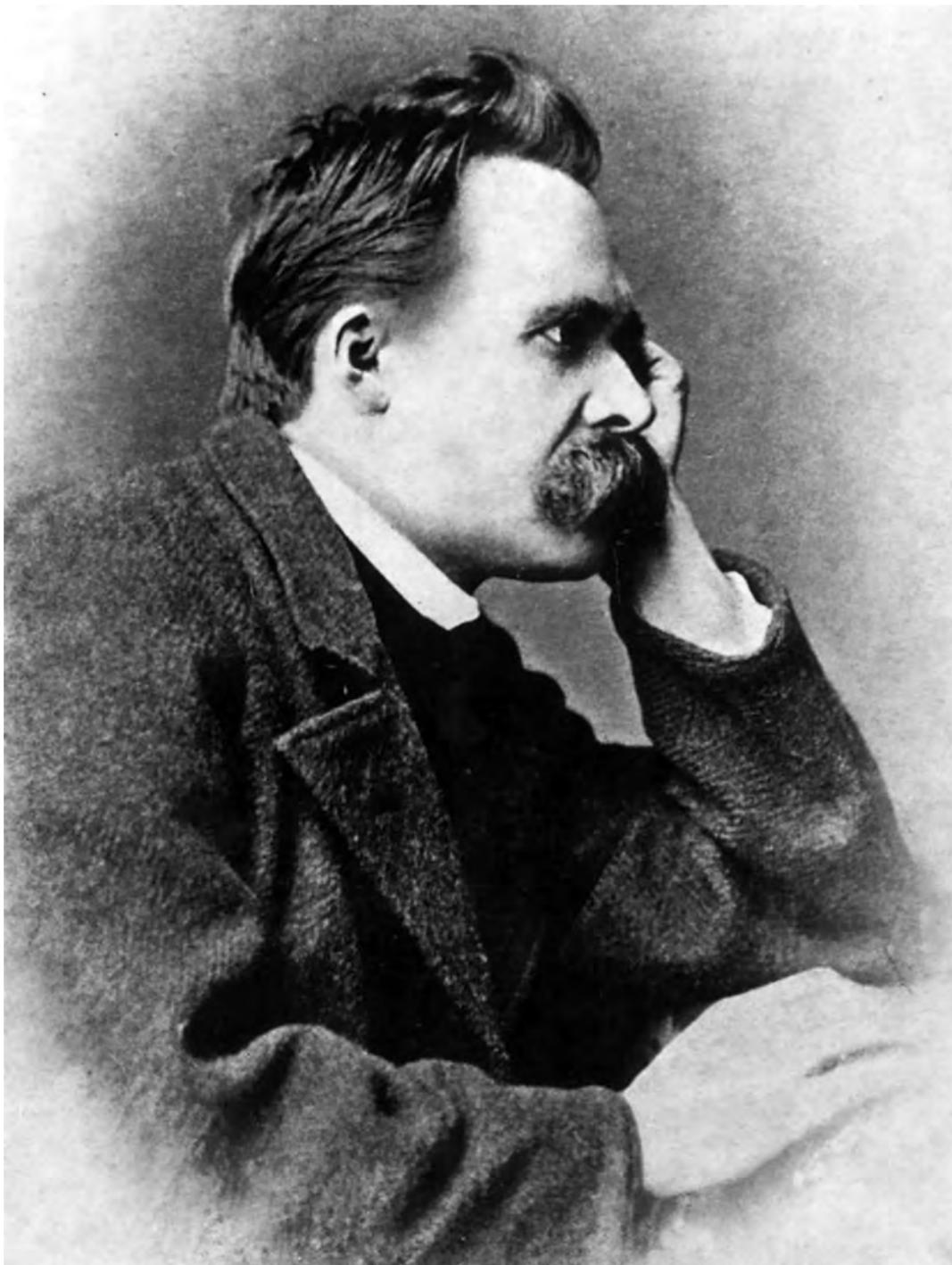
155 LIBRO CENTROAMERICANO DE LOS MUERTOS

BALAM RODRIGO

Juan Pablo Ruiz Núñez

160 NUESTROS AUTORES





Nietzsche por Gustav Adolf Schultze, 1882

EDITORIAL

Para Lorenzo García, quien nos sugirió este tema

Desde el alba hasta el anochecer, la vida cotidiana de los seres humanos estuvo regida durante milenios por prácticas religiosas. A partir del siglo XIX las cosas cambiaron vertiginosamente. Nietzsche y Marx lo vieron muy bien: sin importar cuál fuera nuestra fe, la industrialización y el capitalismo nos sometieron a otra evangelización masiva: la de la productividad. ¿Será verdad que Dios ha muerto? Y si sí, ¿cuáles son nuestros intentos por compensar su apabullante ausencia? ¿Qué nuevos cultos practica nuestra sociedad? ¿Cuáles son los dioses a los que venera y a qué rituales nos someten?

En el número de diciembre-enero quisimos abordar estas cuestiones. El culto a uno mismo, el culto a la ciencia como verdad objetiva, el culto a la personalidad, son sin duda algunos de los más contemporáneos. En "Politeísmo narcisista", Romeo Tello describe nuestra obsesión con las redes sociales. La búsqueda frenética de los *likes* y los *re-tuits* de nuestros "seguidores". Mauro Libertella comenta la vida y el proyecto de Mario Levrero, uno de los mayores escritores de culto que existen en el continente; Alejandro Andrade Paese recorre los cultos mexicanos no oficiales, mientras que Luigi Amara establece una comparación entre los ritos dionisiacos de la Antigüedad con las timoratas prácticas festivas que tenemos hoy en día.

Los cultos de nuestra sociedad corresponden a una miriada de creencias. ¿Hay algo que los una o que los aglutine? ¿Existe acaso un gran Dios o un *Big Brother* al que veneremos sin darnos cuenta? O, para decirlo en clave borgiana, ¿qué Dios detrás de Dios mueve la pieza de nuestras nuevas creencias? Esperamos que los textos aquí incluidos te permitan acercarte a esta respuesta.

Dos veces al año, la *Revista de la Universidad de México* publica un suplemento de literatura. Esta vez hemos querido enfocarnos en escritos de diferentes tradiciones espirituales, desde el sufismo hasta los *koanes* zen, pasando por la *kabbalah* y la poesía de San Juan de la Cruz. Se trata de una selección llevada por nuestras preferencias estéticas y las recomendaciones que recibimos, tratando como siempre de buscar la diversidad cultural. Pensamos que yuxtaponer esos textos místicos de todos los tiempos y los artículos sobre los paganismos modernos podría dar al tema un enfoque revelador.

No nos queda más, querido lector, que desearte una agradable lectura y unas felices fiestas, cualesquiera que sean tus dioses y el culto que les profeses.

Guadalupe Nettel



Andy Warhol, *Self-Portrait* [Autorretrato], 1964. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution Dia Center for the Arts. © 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York



POLITEÍSMO NARCISISTA O LA ANSIEDAD POR EL ESTATUS DISFRAZADA DE AMOR PROPIO

Romeo Tello A.

La tumba de Napoleón está en el Palacio Nacional de los Inválidos, justo debajo de un domo dorado de más de cien metros de altura, el más alto de una iglesia en todo París. Esta capilla fue construida entre 1677 y 1706, siguiendo el proyecto de Luis XIV, y su decoración interior celebra la gloria de la monarquía y de sus ejércitos. Los restos del Pequeño Cabo se encuentran en el interior de siete féretros sucesivos, una especie de muñeca rusa fúnebre, al centro de una cripta circular de quince metros de diámetro y seis de profundidad. La cripta no está cubierta, de tal forma que el visitante puede ver el sarcófago imperial desde lo alto, desde una suerte de balcón interior. Se dice que este diseño corresponde al propio deseo de Napoleón, quien esperaba que todos inclinaran la cabeza ante él, aun en la muerte.

Hoy en día, existe en Estados Unidos un servicio de celebridad prostética llamado Famous for a Day. Ofrece, como su página de internet anuncia, *"fake paparazzi, real glamour"*. La persona interesada en este servicio contrata una falsa emboscada de fotógrafos para que la aceche y acose al llegar a un evento, con el objetivo de conocer y disfrutar, por unos minutos, las tormentosas mieles de la fama, a través de la envidia que este despliegue de atención pueda despertar en sus amistades y conocidos y en paseantes ocasionales. Famous for a Day cuenta con tres paquetes; el paquete Megastar, el más caro y completo, incluye seis *paparazzi* personales, un guardaespaldas, un publicista, limusina y entrega digital de las fotografías. "Vive como una leyenda", invi-

ta el sitio web, por un periodo máximo de dos horas.

Como claramente ilustra la contraposición de los dos ejemplos anteriores, podemos sentirnos orgullosos y aliviados: ya somos libres, iguales y fraternos. En la segunda década del siglo XXI, incluso la megalomanía se ha democratizado, y el progreso nos ha dado las herramientas para satisfacer nuestros más honestos anhelos de admiración y reconocimiento. Es cierto, quizá no todos tengamos la cúpula más alta de París, bañada en doce kilos de oro, para señalar nuestra grandeza, pero todos podemos tener un muro de Facebook o un perfil de Twitter o una cuenta de Instagram y, lo más importante, decenas o centenas o millares de seguidores. (Seguido-

sagazmente hemos compartido. Occidentales, vivimos en el mejor de los mundos posibles (porque nos tiene como huéspedes y protagonistas): de alguna forma, tanto la Revolución como el Imperio triunfaron simultáneamente.

En 2013, *selfie* fue designada como palabra del año por los diccionarios Oxford. A diferencia de los autorretratos, que son ejercicios de introspección, autoconocimiento o sabotaje al poder establecido (Andrea Mantegna se pinta a sí mismo dos veces en los frescos de la cámara nupcial del Castillo de San Jorge, en Mantua, para perturbar a sus mecenas, los Gonzaga), las *selfies* son ejercicios de la más frágil y contradictoria vanidad. Nos admiramos frente al espejo de la cámara/pantalla para que nos admiren, pues la admiración propia sólo se

Al Narciso mítico, como a todo verdadero loco de amor, le bastaba su objeto de deseo (él mismo) y le sobraba el mundo. En cambio, al moderno autocultor, habitante de las redes sociales, le es imposible quererse y adorarse sin la mirada de los otros.

res, ¡cómo brilla y repiquetea esa palabra en toda su reconfortante semántica!) Y, para ello, no es necesario pasar por el engorroso trámite de conquistar Europa, crear un código civil perenne o someter a la Iglesia católica. No, para tener un ejército o un pequeño regimiento de fieles y sabios seguidores basta con llevar a cabo una proeza mucho más sutil y, a la vez, sublime: ser nosotros mismos y expresarnos a nosotros mismos. Ser las megaeestrellas de nuestra irrepetible mismidad. No hay que forzarlos con tretas arquitectónicas, nuestros seguidores agacharán la cabeza por sí solos, mirando sus celulares, ante nuestra última ocurrencia, ante la fotografía de nuestro último almuerzo, ante el último meme que tan

cumple en la admiración ajena. Son prácticas de subcontratación de la autoestima: depositamos en la mirada y en los elogios de los otros, por superfluos o genéricos que sean (el ícono azul de un pulgar levantado que indica aprobación), nuestro lujurioso amor propio. Las *selfies* son fenómenos más acústicos que propiamente visuales, son gritos de aterrado hastío. ¡Mírame!, implora cada *selfie*. ¡Apruébame! ¡Deséame!, de alguna u otra manera. Un famoso *koan* del budismo zen pregunta: si un árbol cae en un bosque y no hay nadie cerca para oírlo, ¿realmente hace ruido? La metafísica no enunciada de las redes sociales tiene una pregunta análoga: si una *selfie*, tomada en un coche o en un baño, no

se sube a internet o se sube pero nadie le da like, ¿realmente es una *selfie*? Y, más aún, ¿realmente existe esa imagen? ¿Realmente existe esa persona?

Es fácil caer en la tentación de querer ver en el mito de Narciso un símbolo para explicar o ilustrar el fenómeno de las *selfies* y, en general, del furor de las redes sociales. Es cierto, de alguna manera estamos ante una epidemia de narcisismo, de generalizado y malsano amor propio, epidemia que ha sido exhibida y, a la vez, potenciada por las redes sociales. Pero ésta es sólo una cara del problema; la otra es aún más oscura y borrosa.

Recordemos primero la historia de Narciso, como la cuenta Ovidio: Narciso era un joven hermoso y engreído; las doncellas se enamoraban de él, pero éste las rechazaba. La ninfa Eco era una de las enamoradas de Narciso, pero para ella era aún más difícil pretender al vanidoso joven, pues Hera, celosa de la belleza y el poder de su voz, la había castigado tiempo atrás, condenándola a sólo poder repetir la última palabra que escuchara. Cierta día, Narciso paseaba por el bosque donde vivía la ninfa maldecida. Temerosa de encarar al joven, Eco lo seguía, oculta entre los árboles. Cuando Narciso preguntó: "¿Hay alguien aquí?", la ninfa sólo pudo responder: "Aquí, aquí". Narciso gritó entonces: "¡Ven!". Después de responder, Eco salió de entre los árboles con los brazos abiertos al encuentro de su amado; sin embargo, Narciso la despreció sin piedad. Con el corazón roto, Eco huyó a una cueva y ahí permaneció escondida, consumiéndose en su tristeza, hasta que de ella sólo quedó su duplicante voz. Némesis, la diosa de la venganza, no quiso dejar impune este acto de crueldad y soberbia, y castigó a Narciso haciendo que se enamora-



Caravaggio, *Narciso*, 1597-1599

ra perdidamente de su propia imagen, reflejada en una fuente. El amor del joven por su propio reflejo era tan intenso y ensimismado que terminó precipitándolo a las aguas. Fin.

A diferencia del enamoramiento de Narciso consigo mismo, la vanidad contemporánea, como propuse antes, no es autosuficiente. Al Narciso mítico, como a todo verdadero loco de amor, le bastaba su objeto de deseo (él mismo) y le sobraba el mundo. En cambio, al moderno autocultor, habitante de las redes sociales, le es imposible quererse y adorarse sin la mirada de los otros, de sus seguidores y virtuales amigos. No está enamorado de sí mismo: está enamorado del efecto que tiene en el mundo. No está lleno de sí, sitiado en su epidermis: está vacío de sí, y sólo la mirada de los otros lo dibuja y lo contiene. En este sentido, las *selfies* son casi retratos hablados, pues el autofotografiado no se reconoce en la pantalla de su celular o de su computadora, sino en la suma de "me gusta", "me encanta" o "me

Ésa es la droga más poderosa que nos suministra el capitalismo narcótico: la ansiedad por el estatus disfrazada de amor propio.

divierte" que va acumulando su foto en internet, en el amasijo de *emojis* y *stickers* con los que su retrato es comentado: cada uno de ellos pone un pixel a su verdadero rostro. En *Muerte sin fin*, José Gorostiza habla de los seres humanos —modernos, pero aún no hipermodernos— como "islas de monólogos sin eco", golems autistas incapaces de comunicarse debido a las falencias del lenguaje. Internet y las redes sociales nos han dado la ilusión de la hipercomunicación, de la comunicación permanente y multimedia. Sin embargo, tanto énfasis en los medios, las plataformas y las estrategias nos ha hecho perder de vista el mensaje. Ahora, parece que importa más el eco, la reverberación de lo que decimos, que lo que realmente decimos. Llegamos a valorar las palabras que pusimos en un tuit más por el número de retuits y "me gusta" que cosecha, que por la idea o el ritmo que hay detrás de ellas. Somos en verdad el moderno e insustancial Narciso que vaga desprevenido o demasiado prevenido por el bosque de las redes sociales, pero no huimos del abrazo de Eco, corremos detrás de él: es lo único que nos importa.

No deja de llamarme la atención que los portales personales, o perfiles, de las principales redes sociales (Facebook, Twitter, Instagram) parezcan altares. Con su gran frontispicio horizontal y temático en la parte superior, su retrato circular del santo patrono y su largo muro vertical y corredizo para colgar exvotos (autoexvotos, si se me permite el encadenamiento de prefijos) que den testimonio y celebren los milagros de la deidad local o santo patrono, como dije. En efecto, una cara del problema es la paradójica multiplicación del ego-

centrismo narcisista: todos nos sabemos napoleones de nuestra propia Italia. Pero este fenómeno no es espontáneo ni natural, ni una consecuencia secundaria e inevitable del desarrollo tecnológico. (El universo social contemporáneo es, realmente, una esfera cuyo centro está en todas partes, porque cada quien es un centro, y su circunferencia, en ninguna, porque nadie se asume como periferia —a menos, claro, que esto le otorgue alguna clase de prestigio social, alguna clase de protagonismo—.) Esta nueva forma de politeísmo es inducida. Y ésta es la otra y más oscura cara de la moneda, pues las monedas siempre son la otra cara de la moneda.

Wayne Dyer, el exitoso y fallecido escritor de libros de autoayuda, solía decir en sus charlas motivacionales que la gran fortuna de Jesucristo fue haber tenido una madre que en efecto creyera en él, que lo reconociera como el hijo de Dios. Y el autor de *Tus zonas erróneas* —uno de los libros más vendidos de todos los tiempos, con un acumulado estimado de 35 millones de ejemplares— agregaba: "imaginen cuánto mejor sería el mundo si todas nuestras madres pensarán de esa manera". Siguiendo la línea de pensamiento del señor Dyer podemos concluir que todos (¿o sólo las madres?) deberíamos criar a nuestros hijos como si fueran verbos encarnados, divinidades redentoras, el regalo más grande hecho a la humanidad. No sé cuándo empezó a difundir este mensaje el señor Dyer ni cuánta gente lo habrá escuchado y atendido. Lo que sé es que vivimos en un mundo que se parece bastante a esa utopía motivacional, una sociedad no de individuos sino de celebridades o larvas de celebridades, pequeñas divinidades creadoras de sí mismas. Esta sociedad es como una religión de muchos dioses y ningún

creyente, una religión que no *religa*, que no une ni cohesionan, sino todo lo contrario. Una religión que tiene a cada uno de sus miembros exiliado en su propia Santa Elena, en su propia isla de monólogos con muchísimo eco.

Pero no, el señor Wayne Dyer tampoco es el culpable de esta multiplicación de los napoleones y los narcisos; a lo mucho, es una pieza más de la maquinaria. Para encontrar al responsable debemos preguntarnos: ¿a quién puede interesarle o convenirle una sociedad de zombis empoderados y enamorados de sí mismos, una sociedad no de personas sino de marcas personales? En 2017, el filósofo belga Laurent de Sutter publicó un breve e incisivo libro llamado *L'âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects* (editado ya en inglés como

Narcocapitalism: Life in the Age of Anaesthesia). En este ensayo, Sutter plantea que uno de los rasgos definitorios de la sociedad contemporánea es el alto grado de dependencia que los individuos tenemos con respecto a las sustancias químicas. Consumimos fármacos para poder dormir, para acallar la ansiedad o la depresión, para sortear las mareas de dolor. Lobos de nosotros mismos, tomamos café para trabajar mejor e inhalamos cocaína para divertirnos mejor. Y aunque pudiera parecer que el efecto que buscamos al consumir distintas sustancias es también distinto —a veces estimulante, a veces sedante—, el objetivo final es siempre el mismo: mantener las emociones bajo control. ¿El objetivo de quién? El objetivo del sistema económico en el que



Miltos Manetas, fragmento de *UNTITLED (Camilo and Benjamin)*, 2013. Cortesía de Plutschow & Felchlin, Zúrich

vivimos, del capitalismo narcótico, que nos quiere permanentemente anestesiados, política y emocionalmente, para que así podamos hacer, más eficientemente, lo único que espera de nosotros: producir y consumir.

El joven filósofo belga dice en su libro que el gran temor del capitalismo son las pasiones colectivas —de furia, de descontento, de alegría intensa—, pues éstas son las únicas que pueden resquebrajar el orden establecido y producir cambios verdaderos. También por eso el sistema nos anestesia, nos ofrece herramientas químicas para aliviar la fatiga, la

tristeza o la falta de deseo, de manera individual. Al capitalismo le interesamos y le servimos lo más singulares que se pueda, lo menos parte de una comunidad —entre más únicos nos sintamos, más dóciles y eficaces seremos, y, paradójicamente, más fácilmente reemplazables—, y si para ello ha de concedernos el estatus de megaestrellas, perfecto, que así sea. A fin de cuentas, esto es sólo una ilusión, un anhelo que han insuflado en nuestros corazones los dueños del mundo, los amos del capital, celebridades omnipotentes sin necesidad de reflectores. Ésa es la droga más poderosa



Miltos Manetas, *Two sibling with Sony laptop and digital camera*, 1999. © Rebecca Camhi Gallery, Atenas

que nos suministra el capitalismo narcótico: la ansiedad por el estatus disfrazada de amor propio. Es una sustancia fabulosa, porque no sólo nos entume y estimula a la vez, sino que también sirve de combustible a la Gran Maquinaria, la mantiene en funcionamiento perpetuo. Y es un combustible renovable, casi ecológico: nosotros nos quemamos, pero el deseo y la insatisfacción siguen fluyendo y alimentando al monstruo.

Dije que nuestra sociedad parece una religión con una abundancia de dioses pero sin creyentes. Esto no es del todo preciso: sí tiene adeptos este gran culto politeísta y son precisamente ellos, los señores del 1%, ellos creen en nosotros y quieren que nosotros compartamos esta fe, de forma individual. Quieren que seamos nosotros mismos —*be yourself* es el mantra más socorrido de la mercadotecnia y la autoayuda contemporáneas— y que nos amemos ilimitadamente. Son nuestros creyentes devotos los señores del 1%, pero también, y sobre todo, son nuestra Némesis: ellos nos condenaron a amarnos sin fin. Hasta la muerte.

En un ensayo titulado “El decorado del saber”, E.M. Cioran declara: “El universo comienza y acaba con cada individuo, sea Shakespeare o Don Nadie; pues cada individuo vive en *lo absoluto* su mérito o su nulidad”. Es cierto, cada quien es el principal referente de todo lo que existe, la única perspectiva de todo lo visible. La conciencia de cada persona es, efectivamente, el escenario donde ocurre todo lo que pasa. (Las dimensiones del escenario y la calidad de la obra variarán en cada caso, aunque no demasiado.) Sin embargo, también somos esencialmente marginales y minúsculos, estadísticamente irrelevantes, minoría absoluta frente a la superabundancia de todo lo

demás. Y ahí radica, creo, la esencia de la naturaleza humana, en esa particular ambigüedad: la de ser profundamente insignificantes, transitorios y comunes, y, al mismo tiempo, centrales y absolutos. Diminutas totalidades, eso somos. Pero lo que el filósofo rumano notó y expresó con sutileza, incluso con ácida melancolía, es algo que los seguidores del señor Wayne Dyer y los propagandistas del éxito corporativo ignoran o quieren ignorar: que no todos somos Napoleón ni Ulises, que algunos somos, efectivamente, Don Nadie. Los correigionarios del politeísmo narcisista prefieren creer, como reza un manual para crear y hacer crecer “tu marca personal”, que: “we all can be a brand and cultivate our power to stand out and be unique”. Permítanme traducirlas porque cada una de estas palabras es un domo dorado. Es más, haré un poema:

Todos podemos ser
Una marca
Y cultivar el poder
Para sobresalir
Y ser únicos.

Lo más probable es que Napoleón no haya dicho nada sobre la colocación de su féretro en un desnivel para que la gente agachara la cabeza al verlo. (El Usurpador Universal, como era llamado Napoleón por las monarquías europeas, quería, eso sí, ser enterrado a orillas del río Sena y este deseo estuvo a poco menos de un kilómetro de cumplirse.) Pero la realidad es que su sarcófago está ahí, al centro de un agujero de quince metros de diámetro y seis de profundidad e inclinamos la cabeza al verlo. Tal y como aparece Narciso en todos los cuadros y esculturas que lo han representado. **U**



Inji Efflatoun, *Jequ rural*, 1959-1963



YO, EL FIDAIYIN

Iván Medina Castro

No hay otro dios sino Dios y
Muhammad es su mensajero

EL CORÁN

La loa del medio día había concluido. Y a mí, al estar en el vestidor para calzarme las sandalias de hoja de palma e irme, el *ulema*¹ Abdullah me mandó llamar para felicitarme por el gran progreso obtenido en mis estudios de la *shari'ah*.² Así pues, con clara alegría en el semblante, me invitó a entrar a un pequeño salón para comer arroz basmati mezclado con trozos de carne de cabra, un par de deliciosas samosas, y beber una copa rebosante con leche fresca de camella. Durante la comida estuvimos en completo silencio. Una vez concluido el platillo principal, me pasó un gran canasto de mimbre lleno de dulces dátiles, olivos y alfóncigos. Repentinamente, rompiendo la incómoda calma, habló con euforia:

—*Ijwan El Muslimin*³ tiene grandes planes para ti como premio por tu esfuerzo y dedicación a Allah, el Señor Absoluto.

Se levantó de su taburete y tomó sobre un atril su *hadith*.⁴ Parado, dando la espalda al Occidente, hojeó algunas páginas amarillentas

¹ *Ulema*: estudioso o persona entrenada en las ciencias religiosas. [Todas las notas son del autor]

² *Shari'ah*: parte legislativa de la religión, tal como fue estipulada en el Corán y los *hadices*.

³ *Ijwan El Muslim*: la Hermandad Musulmana.

⁴ *Hadith*: dichos atribuidos al profeta Mohammad.

Yo era el candidato ideal para cumplir con la disposición de Allah, el Ilimitado.

hasta detenerse en algún dicho. Recitó con armonía las palabras del profeta y después me pidió retirarme y cavilar durante la semana sobre lo escuchado.

Los días pasaron y me era imposible descifrar el mensaje. Dentro de la excelsa mezquita de Azhar, luego del término de la alabanza, nuevamente fui requerido por el *ulema*, pero en esta ocasión no había comida, no había silencio y no estábamos solos. El *mollah*,⁵ sin presentarse, me informó las buenas nuevas. Yo era el candidato ideal para cumplir con la disposición de Allah, el Ilimitado. Se escuchó su fuerte voz y observándome fijamente a los ojos manifestó:

—Ahora vete y alégrate pues eres desde ahora un *mahdi*.⁶

Cuando salí del lugar de oración, la gente se congregó a mi alrededor e iniciaron a vitorear una y otra vez: ¡*Alaho Akbar!* ¡*Alaho Akbar!*, pues la multitud me consideró una nueva esperanza. Escapé como pude de allí y me dirigí a mi hogar. En el camino, no paraba de meditar sobre la perturbadora noticia, y no por negarme a realizar el propósito de Allah, el Inmenso. Mi preocupación se centraba en dejar desamparada a mi pobre madre. La muy desdichada había perdido ambas piernas al pisar una mina antipersona, y mi padre tenía más de cinco años de haberse alistado como *muyahidín*.⁷ Desde entonces no sabemos nada de él. Además, yo estaba muy enamorado de Sagal Yabril, ya hasta tenía lista la dote para pedirla en matrimonio: tres

chivos, dos corderos, un camello y varias mantas de fina seda traídas desde Siria.

Al llegar a casa, desconcertado, le planteé inmediatamente la situación a mi adorada viejecita, y a ella se le entristecieron sus aceitunados ojos pero no lloró. Sostuvo su noble Corán con ambas manos y con palabras inquebrantables exclamó:

—¡Que así sea la voluntad de Allah, el Altísimo!

Salí corriendo de mi vivienda aún con la incertidumbre y protesté:

—¡El precepto de Allah es amar a tu prójimo!

Continué meditando a través de los maltrechos caminos rumbo al bazar para encontrarme con Sagal. La vi, la tomé con ternura de sus suaves y largas manos, y comenté lo sucedido. Y a ella se le nublaron sus amielados ojos pero no hubo llanto. Sacó de un burdo manto su noble Corán y con un lenguaje íntegro dijo:

—¡Que así sea la voluntad de Allah, el Encumbrado!

Me escabullí furioso entre la multitud, pues esperaba de ella su disuasión. Alcé mis brazos en plegaria y grité:

—¡El mandato de Allah es ser misericordioso y sensible!

Regresé a la *madrassa*⁸ de Osman para cumplir con la oración de la tarde. Al terminar, me acerqué con timidez al *ulema*, bajé sumiso la mirada y manifesté mi desacuerdo balbuceando:

—Sabio estudioso, éstos no son los medios como Allah quiere expandir su palabra.

Y a él se le afligieron sus almendrados ojos pero no derramó lágrimas. Abrió su noble Co-

⁵ *Mollah*: líder religioso local.

⁶ *Mahdi*: elegido.

⁷ *Muyahidín*: los que combaten en nombre de la Guerra Santa.

⁸ *Madrassa*: escuela religiosa.

rán como en búsqueda de un versículo y con términos firmes expresó:

—¡Que así sea la voluntad de Allah, el Indulgente!

Me desvanecí del lugar de oración, me arrojé en el polvoriento suelo y prorrumpí:

—¡La resolución de Allah es ser perdonador y compasivo!

A la mañana siguiente respondí al llamado del almúédano desde el alminar, me postreé y recitando el noble Corán me convencí de llevar a cabo la voluntad de Allah, el Infalible. Unos toquidos arrítmicos perturbaron mi rezo y tras abrir la puerta, allí estaba una docena de hermanos musulmanes fuertemente armados y encapuchados. Me llevaron a una retirada construcción en escombros que servía como cuartel y, tan pronto entré, todas las personas presentes me felicitaron. Fui conducido a un amplio cuarto brillante con las paredes tapizadas de cuadros mal colgados de algunos *ayatolás*⁹ a quienes reconocí de inmediato. Se me invitó a sentarme sobre una afelpada alfombra iraní de frente a una vieja televisión incapaz de recibir alguna señal alentadora del mundo exterior. Un tipo forcejeó por un rato con el aparato y al finalizar salió de la habitación. Me dejó viendo un video sobre el testimonio de otros compañeros militantes. Toda una inspiración para nuevas generaciones. Me quedé dormido del cansancio y del estrés. Al día siguiente, sin siquiera desayunar, se me daba un sinfín de indicaciones. En ese mismo momento forraron mi cuerpo con potentes explosivos. Después de finalizar, me condujeron debajo de una bandera y me pidieron recitar la “Sura de la Prohibición”. De



Inji Efflatoun, *Retrato*, 1967

rejo veía a una temible persona con tupida y negra barba filmarme.

Luego de arribar a unas cuadas de mi objetivo, el conductor habló sin voltear:

—Reza a tu señor y ofrécete en sacrificio. Recuerda, *fidaiyin*,¹⁰ tu muerte no será en vano, Allah te premiará con el reino de las huríes.

Tras comenzar a caminar, sustraje del bolso mi pequeño noble Corán, se desconsolaron mis ojos oscuros y lloré. Alcé la vista al cielo hasta quedar cegado por el sol, me detuve por un momento y en silencio recordé mi primera lección en la *madrasa*: ¡La voluntad de Allah es la gracia y la paz! **U**

⁹ *Ayatolá*: líder religioso o político regional.

¹⁰ *Fidaiyin*: el que se inmola por alguna causa.



EL PROYECTO ES ESCRIBIR

UN PERFIL DE MARIO LEVRERO

Mauro Libertella

La narradora uruguaya Fernanda Trías lo definió así: “El escritor de culto, el fanático de los géneros menores, el ermitaño, el maestro de tantos aspirantes a escritor, el raro, el fóbico, el lector generoso, la figura mítica, el fenómeno literario”.

Era todo eso y un poco más. También fue un personaje difícil de retratar; casi no viajó, salía poco y su biografía no está rubricada con grandes aventuras. Fue apenas un hombre que escribió cerca de veinte libros y al que la literatura latinoamericana del siglo XXI reconoce como un maestro, como alguien que ha mostrado el camino para las generaciones siguientes.

¿Pero quién era Mario Levrero? El acta de nacimiento indica que nació en Montevideo, el 23 de enero de 1940, y que fue registrado con el nombre de Jorge Mario Varlotta Levrero. Su familia y amigos lo conocieron siempre como Jorge Varlotta. Hoy todavía le dicen así: Jorge.

Su padre, don Mario Julio Varlotta, trabajaba en las tiendas London-París de Montevideo, en el área exclusiva para clientes extranjeros, y hacia el fin de la tarde ofrecía clases particulares de inglés en la casa familiar. London-París era una enorme tienda departamental, producto arquitectónico de un momento de esplendor uruguayo en el que la ciudad capital mostraba claras inclinaciones cosmopolitas. El padre tomaba el tren todas las mañanas para ir al centro, desde el barrio de Peñarol, donde vivían, y muchas veces volvía tarde en la noche. Su presencia no era muy habitual en la vida de su único hijo, por lo que muchos años después lo recordaría así:

Su incidencia en mis primeros años fue más bien negativa, por la angustia que me producía su ausencia. Como suele suceder, recién comencé a comprenderlo en los últimos años de su vida, y sobre todo después de su muerte. Cada vez lo reconozco más en mi manera de ser actual, incluso en muchos tics.

Cuando su hijo le comunicó que se iba a dedicar a escribir, don Mario le contestó que eso era "cosa de homosexuales".

La madre se llamaba Nilda Reneé y tenía una relación más natural con los libros. Había montado una pequeña librería de usados y revistas en Montevideo y luego la trasladó

a Piriápolis, una ciudad balnearia uruguaya. El hijo pasó tardes y tardes en esa esquina, a veces atendiendo al público pero en general durmiendo largas siestas en la parte de atrás. Cuando se mudaron a Piriápolis, don Mario siguió dando clases de inglés y se convirtió en el *teacher* de la ciudad.

Leverero solía repetir que el hecho más dramático de su infancia había sido un soplo al corazón que le diagnosticaron a los tres años. En épocas de escasas certezas médicas, los doctores aconsejaron que el niño se mantuviera completamente quieto para evitar cualquier tipo de complicación. Ese confinamiento forzado lo empujó a la lectura. Los testimonios



Mario Leverero retratado por el escritor Eduardo Abel Giménez. © Eduardo Abel Giménez

Si Roberto Bolaño nos enseñó que todavía se puede escribir la gran novela latinoamericana, Levrero nos dijo que no hace falta hacerlo.

más exagerados hablan de cinco años de quietud casi total, lo que lo convirtió en un hombre de un sedentarismo irrevocable.

Ése es, en todo caso, su mito de origen: un niño débil, quebradizo, al que le han prohibido salir a la calle; un niño que suspende todo y se pone a leer. Ahí, encerrado en una habitación, empezó su vocación. Lo que escribiría después, su primer y su último libro, puede leerse como una reescritura de esa escena fundacional: alguien está encerrado en un departamento y no quiere o no puede salir.

“Jorge era pobre. Fue pobre casi toda su vida y se las arreglaba muy bien con muy poquita plata”, dijo su amigo, el escritor y fotógrafo Eduardo Abel Giménez. El suyo era el trabajo de un equilibrista: con pequeños préstamos, con sumas mínimas que le entraban por alguna colaboración, con el anticipo de un libro nuevo, iba construyendo estructuras económicas precarias pero suficientes para sobrevivir. No trabajar —salvo por un paréntesis de tres años en Buenos Aires— era al mismo tiempo una decisión y una fatalidad.

Pero su conflicto central con el dinero era un problema filosófico que giraba en relación al tiempo. Muchos de los problemas de su vida tenían que ver con el tiempo: cómo usarlo, en qué gastarlo, cómo administrarlo correctamente. *La novela luminosa* es esencialmente un libro sobre la administración imposible del tiempo. Levrero necesitaba largas horas de reposo absoluto para conectarse con el fondo más profundo de su interioridad y así poder

producir algo que fuera importante, al menos para él. El trabajo para la subsistencia interfería trágicamente con esa búsqueda del tiempo abierto y una hora diaria de trabajo rentado podía arruinarle el día. Al tiempo de trabajo en Buenos Aires lo definió como “un tiempo sin sustancia, de mala calidad”.

Nadie podría precisar con exactitud cómo hizo para vivir durante toda su vida prácticamente sin trabajar. Se apoyó mucho en la ayuda de los amigos y luego de los discípulos. En sus últimos años, les aconsejaba a sus interlocutores que dejaran sus trabajos, que no vendieran su tiempo. “Dejá de trabajar y vas a estar bien”: ésa era la receta típica con la que clausuraba todas las conversaciones existenciales. Era una de las pocas cosas de las que realmente estaba convencido.

“Él era nuestro ejemplo”, dice el narrador Felipe Polleri, sentado en el living de la casa de su mujer, con el viento del invierno montevideano golpeando las ventanas. Cada generación tiene un escritor ejemplar. Un tipo que se dedica, con todos los sacrificios del caso, a escribir, al arte y a nada más en el mundo. Y él era el que lo hacía mejor y el que no pedía nada a cambio. ¿Qué es ser un escritor? Es ser como Mario Levrero. Eso es profundamente inspirador. Es importante que en tu época haya al menos uno de esos tipos circulando.

Si Roberto Bolaño nos enseñó que todavía se puede escribir la gran novela latinoamericana, Levrero nos dijo que no hace falta hacerlo. Desde varios puntos de vista Bolaño y Levrero son los dos escritores que abren la puerta del siglo XXI a la literatura latinoamericana. Detentan una serie de coincidencias atendibles: son dos autores que empezaron a ser leídos

masivamente después de su muerte, a principios de los dos mil; dos escritores póstumos, aunque de modo diferente; dos escritores que trabajan en sus textos con la figura del escritor; dos autores que produjeron un deshielo.

El narrador y ensayista argentino Martín Kohan llega a la cita en un café del barrio de Almagro, La Orquídea, uno de esos bares de la vieja Buenos Aires que sobreviven a la invasión imparable de cadenas y confiterías en serie.

—La primera gran diferencia que yo veo es que Bolaño no tiene decadencia. En Bolaño hay una vitalidad que es, en un punto, lo contrario a Levrero. Bolaño siempre es la épica, el viaje, la movilidad, la intensidad. Es una figuración siempre juvenil, que además se conservó en él. En cambio el esplendor de Levrero es su decadencia.

—Así como Bolaño no tuvo vejez, da la impresión de que Levrero no tuvo juventud, como si siempre hubiera sido viejo.

—Totalmente. Es lo que nosotros llamamos *Montevideo*. Cuando Levrero pone en juego su yo, eso sucede en su declive. Y Bolaño no tiene declive: es una curva ascendente y muere ahí arriba. Podría pertenecer al grupo de los que murieron a los 27 años en el rock: jóvenes para siempre. Su literatura activa a esa juventud de mochileros que se lanzan al camino. Es una literatura de la exterioridad, cuando del otro lado Levrero se va replegando y replegando. Incluso Levrero tiene algo de Kafka ahí: cuando hay espacios abiertos, parecen cerrados. Bolaño es siempre una literatura de lo abierto, no tiene demasiada interioridad.

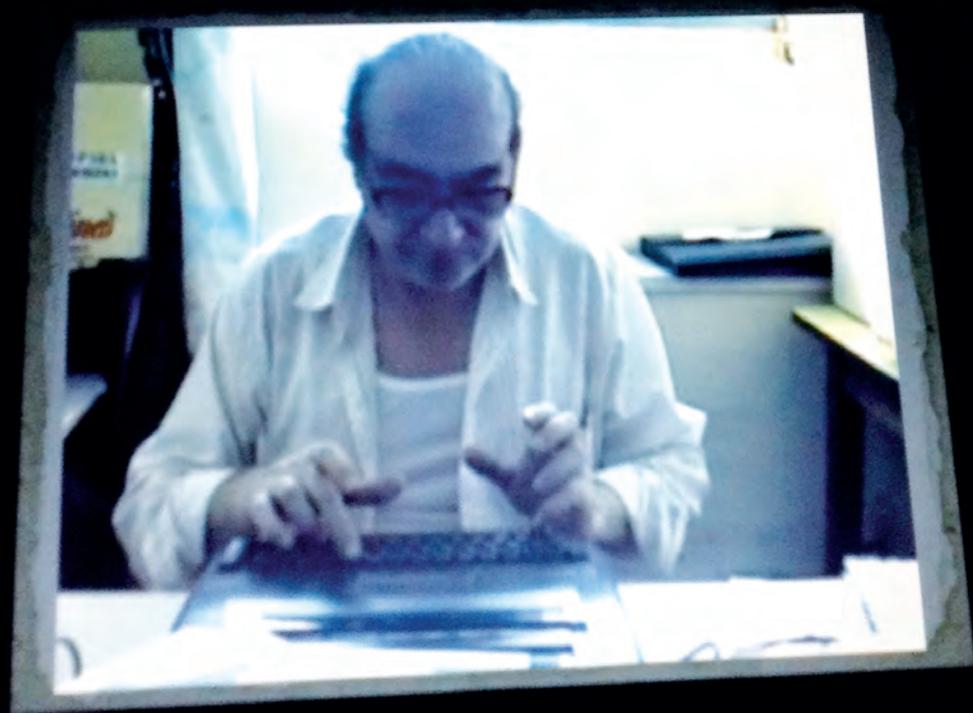
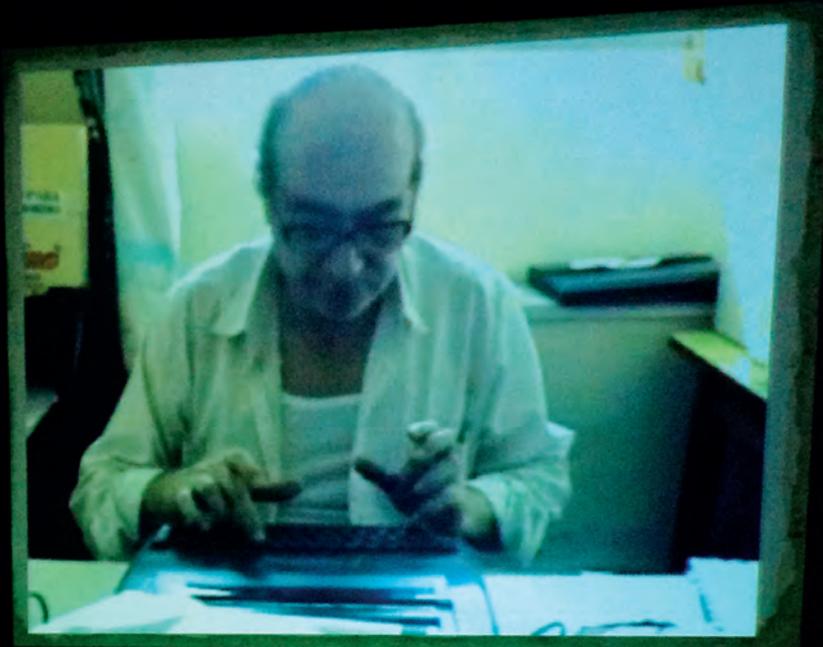
—Otra cosa común entre Bolaño y Levrero es el libro voluminoso como último gesto narrativo. *La novela luminosa* y 2666, sus vastos libros finales. 2666 es un libro escrito en la ve-

locidad, porque el autor está por morirse. *La novela luminosa* también tiene a la muerte ahí.

—Pero las muertes no son todas iguales. La de Roberto Bolaño se parece más a la de Juan José Saer en ese sentido: me enfermó y me voy a morir, entonces tengo que escribir rápido. En Levrero hay más bien un gerundio: *irse muriendo* muy en el tiempo. No es exactamente un contrarreloj. No hay ninguna urgencia en Levrero. Tampoco es que Levrero se tiene que apurar para terminar algo, porque *La novela luminosa* tiene en ese aspecto algo del *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández: prólogos y prólogos de la novela que nunca llega. Tiene algo de diferimiento y de postergación. La de Bolaño es una muerte muy vital, muy intensa. Y Levrero es más bien un moribundo en vida. Su gran libro es la desintegración de un libro. Si hubiera vivido cien años más, lo único que habría hecho hubiera sido agregar veinte capítulos más donde entra una paloma por la ventana o una mujer le trae milanesas.

Ganó la beca Guggenheim la tercera vez que se presentó. Se la concedieron en el año 2000 y el estipendio eran unos generosos 33 mil dólares. Sin beca Guggenheim es imposible pensar la existencia de *La novela luminosa*, su libro más importante.

Según cuenta la leyenda, la idea de presentarse se la dio un amigo uruguayo de la juventud, que vivía en Chicago hace mucho tiempo y había obtenido una. El origen de ese primer anzuelo es incierto, pero sabemos que hacia fines de los años noventa Mario le pide a Mariana Urti (la famosa Chica Lista de *La novela luminosa*) que lo ayude a presentarse. Urti lo contó así en el libro *Levrero para armar*:



Un día Mario me dio la dirección web de la Fundación. Únicamente hizo eso y me dijo algo: "hay unas becas por ahí". Averigüé rápidamente y me di cuenta de que Mario aplicaba perfectamente para la beca. No obstante, ese primer año no se la dieron. Tengo aún todos los papeles conmigo. Mario se desinteresó por completo del asunto, de hecho nunca estuvo interesado. ¡Era una lucha hacerle llenar esos papeles! Ni si-

gadas. Llamó a esa instancia *el estilo tardío*: ese momento al mismo tiempo diáfano y crepuscular en el que ciertos artistas finalmente sueltan amarras y llevan su trabajo al límite de lo posible.

En esa línea podríamos leer *La novela luminosa*, el último libro de Mario Levrero, que funciona además como un puente entre siglos para la literatura del continente: uno de esos

¿No hay ya en cada anotación de diario íntimo algo fatalmente fúnebre, una suerte de distancia mortuoria que separa ese apunte del instante?

quiera abría la correspondencia de la Guggenheim cuando le llegaba. Al año siguiente decidí que aplicaría nuevamente. Mario ni se opuso ni estuvo de acuerdo, de modo que seguí adelante. Le hice cambiar algunas referencias en esa segunda vuelta, pero otras permanecieron. En la beca hay una sección donde uno debe escribir el proyecto para el cual pide el dinero; en general los aplicantes desarrollan el proyecto, le ponen nombre, hablan y hablan. El llenado de Mario de esta sección fue el siguiente, "Proyecto: escribir". Recuerdo y me río. Siempre estuve completamente a favor de la ecuanimidad y la sobriedad de Mario. De hecho, fueron los rasgos de su carácter que más me sedujeron, eso y su bondad.

Proyecto: escribir.

Edward Said escribió una tesis famosa en la que aseguró que muchos artistas producen, hacia el final de sus vidas, las obras más arries-

pocos libros que ha producido una conexión entre la literatura del XX y la del XXI.

La novela luminosa es un libro de seiscientas páginas compuesto por una introducción, un larguísimo "Diario de la beca" y unos pocos capítulos sueltos de esa novela luminosa, inconclusa, que Levrero venía arrastrando desde los años ochenta y en la que quería plasmar una serie de experiencias epifánicas, a modo de testamento.

En el ensayo "Las banderas del célibe", Alan Pauls trabajó sobre el amplio corpus de los diarios íntimos de escritores, que comparten con *La novela luminosa*:

El diario íntimo proclama sin disimulo la condición diferida de sus efectos, su carácter testamentario, de documento póstumo, [apunta y la frase parece escrita con Levrero en la mira]. ¿No hay ya en cada anotación de diario íntimo algo fatalmente fúnebre, una suerte de distancia mortuoria que separa ese apunte del instante, no sólo en que habrá de ser releído (por su propio autor) o leído (por algún lector), sino en el que producirá sus verdaderos efectos?

Captura de video del cortometraje

◀ *Alea Jacta est* de Eduardo Abel Giménez, 1991

Y sin embargo sería excesivo o inexacto decir que ese libro es un *diario de escritor*. ¿Qué es, entonces?

“Yo diría que es más bien un proyecto”, dice Alan Pauls, que enseñó *La novela luminosa* en la Universidad de Princeton. Es una noción que da mejor cuenta de la naturaleza compuesta y compleja del libro. El propio Levrero habla rápidamente de *proyecto*, más que de *libro*. Un proyecto es más grande y más abierto; es algo más informe y no necesariamente literario. Además un *proyecto* es en términos generales una palabra extranjera en la jerga de la literatura (no así en la ciencia, la arquitectura, el cine o el arte contemporáneo). Habría que pensar entonces en qué condiciones un escritor no dice *novela* o *libro* sino *proyecto*, y esas condiciones son las de la beca: cuando el escritor se convierte en un becario.

—En ese sentido este texto tiene una fuerte dependencia de su relación con la Guggenheim.

—Sí. Toda la novela está colocada en este marco institucional-contractual. En ese marco la palabra *proyecto* adquiere justamente su sentido. Porque la novela es un proyecto: algo a realizar, un objetivo, una promesa. De hecho, es así como se presentaban las novelas en los formularios de aplicación. Se pide la beca para realizar un proyecto. En ese sentido el proyecto es también el marco, los límites. Acá no hay alguien que está afuera, que escribió su libro, construyó un producto, digamos, y se retiró. Acá hay alguien que está adentro, alguien que es al mismo tiempo sujeto del proyecto (porque lo pensó, lo diseñó, lo organizó) y objeto (porque el proyecto transcurre en el tiempo y presupone variables que van más allá del sujeto). Es lo que Levrero llama *los límites del yo*. “¿Lo que pienso surge

de mi mente, por un proceso mío, o viene de afuera, de otra mente?”, se pregunta en algún momento. Más que un libro, más que una novela, diría que *La novela luminosa* es el parte, el informe, la crónica de un proyecto: de lo que el autor hace con su proyecto y de lo que éste hace con su autor.

Se diría que se murió antes de morir o que, al menos, se anticipó a su propia muerte.

En Julio de 2003 su cuerpo empezó a emitir los primeros avisos terminales. Según el relato de Alicia Hoppe, su exmujer y albacea de su obra, durante una noche de mucho frío tuvo un dolor muy intenso y se internó con diagnóstico de infarto de miocardio. Tanto su madre como su padre habían muerto de accidentes cerebrovasculares; era hipertenso, sedentario y fumaba desde los catorce años. Pasó diez días internado en el Hospital Británico y los médicos le ofrecieron como única salida una operación de la que él descreía. Se negó rotundamente. Su antigua operación de vesícula había dejado un trauma y ya no quería volver a entrar a un quirófano.

Durante el invierno del 2004 su cuerpo se resintió definitivamente. En esos meses hizo las últimas despedidas y le transfirió a Alicia la potestad como albacea de su obra literaria.

Su último día fue un domingo de agosto. Jorge y Alicia salieron a cenar carne a las brasas y tuvieron una cena agradable, dulce y crepuscular. Hacia la medianoche se empezó a quejar de un dolor en la cintura; primero se lo atribuyeron a esas largas horas sentado frente a la computadora, pero poco a poco el dolor se fue volviendo insoportable. A las dos de la mañana estaba pálido y Alicia llamó a la ambulancia. Le inyectaron unos calman-



Mario Levrero retratado por el escritor Eduardo Abel Giménez. © Eduardo Abel Giménez

tes, pero la droga no hacía efecto y decidieron trasladarlo al hospital. Alicia preparó un bolso con ropa y provisiones y, para mostrarle a Jorge una fidelidad que superaba su instinto de médica, guardó también una caja de cigarrillos.

Cuando llegaron al hospital, el dolor era intolerable: decidieron hacerle una tomografía y vieron sangre. El diagnóstico arrojó un resultado del que ya no hay vuelta atrás: aneurisma de aorta roto. Alicia comprendió la gravedad de la situación cuando lo estaba tomando de la mano y se dio cuenta de que se había quedado sin pulso. Rápidamente apareció el equipo de Terapia Intensiva para reanimarlo y ella les comunicó que ésa no era la voluntad de Jorge. Finalmente lo ingresaron hacia las seis de la mañana. Con Jorge en coma, Alicia llamó a los hijos y a los amigos más cercanos.

A las ocho de la mañana hablé con la jefa de la nueva guardia, que me planteó que si mante-

nía esos términos tendría que firmar [le dijo Alicia Hoppe a Elvio Gandolfo en una entrevista apenas días después de esa muerte]. El cerebro de Jorge ya estaba sufriendo la falta de oxígeno, e iba a ser una cirugía de muchas horas, con riesgo de mortalidad enorme, en el mejor de los casos, para después estar un mes internado. A las nueve de la mañana me hicieron firmar que estaba de acuerdo con que le quitasen el respirador.

Mario Levrero murió a las diez de la mañana del 30 de agosto de 2004, a los 64 años.

Pienso que en la medida en que pudiera haber tenido percepción, habría sabido que estaban Pablo, Juan Ignacio, algunas amigas y yo misma. Realmente éramos una familia. Lo importante en mi vida es saber que Jorge no sintió que murió solo, ni vio miedo en mi actitud (algo que me asombra a mí misma): no le transmití la idea de que se estaba muriendo. Yo estaba tranquila. **U**

POEMA

LO QUIERES MÁS OSCURO

Leonard Cohen

Traducción de Elisa Díaz Castelo

Si tú repartes las cartas, yo estoy fuera del juego
Si eres el curandero, entonces estoy roto y lisiado
Si tuya es la gloria, mía debe ser la vergüenza
Lo quieres más oscuro
Apagamos la llama

Magnificado, santificado, sea tu nombre santo
Denigrado, crucificado, en la forma humana
Un millón de velas encendidas por la ayuda que no llegó
Lo quieres más oscuro

Hineni,¹ hineni
Estoy listo, mi señor

Hay un amante en la historia
Pero la historia no cambia
Hay una canción de cuna para el sufrimiento
Y una paradoja que culpar
Pero está dicho en las escrituras
Y no es un refrán necio
Lo quieres más oscuro
Apagamos la llama

Alineados los prisioneros
Los guardias les apuntan
Luché con unos demonios
Eran clase media y dóciles
Ignoraba tener permiso de matar y mutilar
Lo quieres más oscuro

¹ Del hebreo *hayn ani*, que significa "aquí estoy".

Hineni, hineni
Estoy listo, mi señor

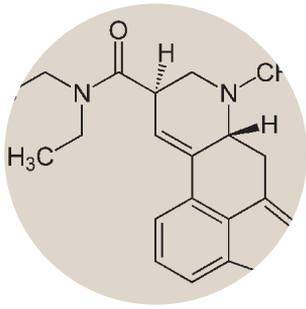
Magnificado, santificado, sea tu nombre santo
Denigrado, crucificado, en la forma humana
Un millón de velas encendidas por el amor que no llegó
Lo quieres más oscuro
Apagamos la llama

Si tú repartes las cartas, déjame salir del juego
Si eres el curandero, estoy roto y lisiado
Si tuya es la gloria, mía debe ser la vergüenza
Lo quieres más oscuro

Hineni, hineni
Hineni, hineni
Estoy listo, mi señor
Hineni
Hineni, hineni
Hineni



Jacob van Loo, *Escena con bacantes*, 1653



LAS AUTOPISTAS DEL EXCESO

Luigi Amara

DEMASIADA REALIDAD

T.S. Eliot escribió, con famosa lucidez, que “el ser humano no puede soportar demasiada realidad”. Y aunque quizá no haya forma de evadirnos por completo de sus tentáculos y sus tenazas incansables —la realidad como ese monstruo sin tregua dispuesto a contravenir nuestros deseos—, cada tanto necesitamos romper de manera tajante con ella, rasgar la tela de la rutina, poner de cabeza nuestras jerarquías, situarnos al resguardo de su luz insidiosa. De modo que procuramos entregarnos a la fiesta, al culto de la disipación y la ebriedad, con la ilusión de que, siquiera por unas horas, flotaremos al margen del deber, a espaldas de las preocupaciones y las exigencias cotidianas.

Como no hay un atajo universalmente válido para escapar hacia una infra o suprarrealidad, encontrar la llave de las puertas de la percepción es una de las tareas más intransferibles y personales que quepa imaginar (en su elogio de la embriaguez, Baudelaire enlista, al lado del vino y la poesía, a ¡la virtud! como una vía de acceso...). Pero ya sea en forma de coctel sofisticado o de danza frenética, de intoxicación frívola o de trance religioso, toda esa variedad de llaves suele apuntar a lo mismo: al desarreglo de los sentidos, a la suspensión de esa fase mental que privilegia lo práctico y la supervivencia, a desafiar la cordura y la sensatez. Y a pesar de que a la mañana siguiente nos reciba una cruda mortal en representación de la crudeza de la realidad (un recordatorio implacable de que no es tan fácil escapar de sus tentáculos), y en medio

de la temblorina juremos y perjuremos que nunca más nos revolcaremos al fondo de una botella ni nos adentraremos en el laberinto del humo de una pipa, la losa a la que aludía Eliot no tardará en presionarnos nuevamente el pecho, en especial los viernes por la tarde, cuando el cuerpo lo sabe y empieza a revolverse intranquilo en la silla de la responsabilidad.

SOLTARSE EL PELO

Muchas celebraciones de la Antigüedad clásica tenían como propósito que el orden social se invirtiera drásticamente y que, al menos durante esa pausa generalizada, todos pudieran desprenderse de las normas establecidas e incluso burlarse de ellas sin contemplaciones: los esclavos mandaban sobre los amos, las mujeres se soltaban el pelo y eran presas de la ebriedad y del delirio, e incluso se coronaban animales de carga como nuevos y acaso más juiciosos gobernantes. Es verdad que esos días de desenfreno y raptó llegaban inevitablemente a su fin, que la tela de lo real no tardaba en recomponerse para instaurar una normalidad en muchos casos asfixiante o tiránica, pero por una semana opresores y oprimidos se habían desentendido por igual de la carga de sus papeles habituales, de la fijeza de sus máscaras. Esa fuerza arrebatadora y a la vez temida, que disolvía los acuerdos imperantes en aras del frenesí, que descoyuntaba la identidad personal y enfrentaba a cada quien con otra versión de sí mismo —cuando no con sus límites—, suponía una dislocación y un alivio, una tentación y una prueba de fuego, y no es casual que la figura mítica de Dioniso, dios de la vendimia y la ebriedad, haya estado siempre asociada a la extranjería (en el panteón griego fue un dios tardío y proveniente de otra comarca, como si su aparición disruptiva



Ernest Procter, *Bacanal*, 1931

hubiera que explicarla en función de un origen radicalmente *otro*, ajeno, incluso de ultratumba...).

Hoy, que casi hemos perdido el sentido de la ritualidad, nos cuesta abandonarnos a los brazos enloquecedores de la embriaguez. A pesar de la fama de relajientos que nos hayamos ganado, y por más que día y noche estemos haciendo honores a Baco con una copa en la mano, la fiesta suele ser apenas un pestaño, una zona de excepción, sí, pero demasiado efímera y con frecuencia tiesa, que no pocas veces concebimos como una extensión de la oficina o cumple con el cometido específico de cerrar un trato: es decir, para dar continuidad,



en un ambiente apenas más favorable y relajado, a la rancia rutina de siempre, al culto triunfante del dinero, a las prerrogativas de la vigilia y el cálculo.

La abundancia de alcohol y demás precipitados tóxicos en las celebraciones de todas las épocas es un signo inequívoco de lo mucho que nos cuesta relajarnos. Aunque no soportemos demasiada realidad, también se nos dificulta enormemente, quizá porque nos inspira vértigo, dejarla en suspenso, abjurar del perfil más obstinado de nosotros mismos. Despegarse del suelo que pisamos a diario puede ser vivificante y necesario, pero también atemorizador. Y tal es el apego que sen-

timos por la normalidad —sin importar cuán insostenible sea—, tal el confort que dimana del hilo que cada día retoma nuestro cerebro, que ya desde tiempos inmemoriales se han debido reglamentar, incluso como parte fundamental de la vida política, periodos de celebración obligatorios, interrupciones marcadas en rojo en el calendario, a manera de auténticas grietas en la lisura de la vida.

Con la moral de la utilidad y la obediencia haciéndose pasar como el único horizonte de lo real, hoy el peligro no está en que la fiesta se alargue interminablemente, sino más bien en que ya no haya siquiera un resquicio para la interrupción y la fractura, para el desvarío y el culto de la madrugada...

LA FIESTA TIESA

El baile, el vino y la música tienen el poder de transportarnos lejos de nosotros mismos y de nuestros pensamientos más enmohecidos. Algo tan aparentemente sencillo como zangolotear el cuerpo y dejar que se mueva a un ritmo que no es el de la prisa ni el del chegador de tarjeta puede obrar el milagro de hacer saltar por los aires la máscara que nos ajustamos y que ha terminado por confundirse con nuestro rostro.

Pero, ¡qué difícil parece dejarse ir! ¡Cuántas veces no nos encontramos en plena fiesta con cuerpos entumecidos y mentalidades estancadas a pesar (o a causa) de haber ingerido una cubeta de alcohol! ¡Y cuántas veces no hemos sido nosotros mismos esos invitados que tienen la gracia de Citripio y la animación de una pared de cal!

La fiesta, sin necesidad de alcanzar los altos vuelos de las saturnales, tiene el potencial del desbarajuste, y aun en su naturaleza transitoria aloja la pólvora suficiente como para

La tiesura que se apodera de la fiesta habla de lo distantes que estamos del viejo culto de la noche y sus misterios, y de lo poco que estamos dispuestos a cerrarle la puerta al sol y a todo lo que representa.

poner de cabeza el edificio inamovible de la realidad. ¿Cómo es entonces que desaprovechamos la ocasión y nos convertimos en miserables aguafiestas? ¿Por qué encendemos el piloto automático cuando ha llegado la hora de liberar la energía vital contenida, cuando se diría que la noche empieza a poblarse de ménades y sátiros que, ¡ay!, un par de horas más tarde han optado por la continuación maquinal de sí mismos, y se desenvuelven como auténticos objetores de conciencia de la idea misma de celebración? ¿Cómo es que en los lánguidos rituales contemporáneos no nos consentimos otro desarreglo más profundo, otra comunión sagrada que la de repetir la coreografía de "La Macarena" o del "Payaso de rodeo"?

La tiesura que se apodera de la fiesta habla de lo distantes que estamos del viejo culto de la noche y sus misterios, y de lo poco que estamos dispuestos a cerrarle la puerta al sol y a todo lo que representa. Para ponernos a salvo de la losa de la realidad y deschongarnos como es debido, con lujo de desparpajo y desinhibición, y estar en condiciones de situarnos en los acantilados de nosotros mismos, es necesario respetar aquella vieja máxima según la cual "lo que pasa en la fiesta se queda en la fiesta". Si hoy ese acuerdo milenario está amenazado y en riesgo de desaparecer, se debe quizás a que el sol —la vigilia y vigilancia que representa— ya nunca se oculta del todo, sino que permanece en forma de re-

flectores y flashes de celulares o de focos pezones que, como se sabe, congregan nubes de ojos y parvadas de arqueamientos de cejas, y atraen en abundancia a esa variedad de bichos que, desde la cima de su sobriedad, están siempre listos a guardar enconos y a aquilatar desmanes, sin mencionar su propensión a dispersarlos pérfidamente con sus élitros...

ELEUSIS PAUSTERIZADO

Pero la potencia colectiva de la celebración, tanto como la voluntad orgiástica, alguna vez sagrada, para explorar las fronteras de la noche y las posibilidades soterradas del cuerpo, representan sólo una parte de los viejos cultos a Dioniso, que en cualquiera de sus acepciones incorporaban algún elemento *mistérico* o *vivencial*, un horizonte de autoconocimiento y autotransformación por caminos no racionales, generalmente inducidos por alguna sustancia tóxica.

No se trata simplemente de señalar qué tan lejos estamos de las experiencias eleusinas o de la ingesta de psicotrópicos como vía de introspección y autoanálisis, sino de reparar en la pérdida cultural que supone reducir las drogas a mero carburante, como si no representarían más que un aditivo para durar y no caer presas del sueño, para continuar el ágame hasta que el cuerpo aguante, sin que en la experiencia haya cabida para el desdoblamiento del yo, para el desfase de la propias inercias y certidumbres (a diferencia de lo que prometía el soma de la Antigüedad, muy probablemente alguna variedad de hongo alucinógeno); desdoblamiento y desfase que valen como escalas de doble filo en el camino de la comprensión y metamorfosis de uno mismo.

El temor institucionalizado a las sustancias psicoactivas (hongos, LSD, peyote, por listar

sólo algunas), y el auge de los estimulantes como droga ideal del capitalismo tardío (cocaína, crack, anfetaminas; sustancias que prolongan la vigilia y el rendimiento, justo como si la noche fuera una continuación de la jornada laboral), refleja en su aparente aporía el triunfo de aquel proceso de instrumentalización cuestionado por Nietzsche desde *El nacimiento de la tragedia*, en que el impulso de dominación de la naturaleza a través de la razón y la técnica ha corrido en paralelo a un proceso de represión de las energías vitales y en detrimento de la naturaleza interna, de las demandas cada vez más refrenadas del cuerpo; un cuerpo que, en consecuencia, está en continua tensión y propenso a la enfermedad antes que a la plenitud, a la medicación antes que a la autoexploración psiconáutica.

La hipertrofia de la dimensión solar y analítica del ser humano, en cuanto promotora del dinamismo de las fuerzas productivas, por un lado, y el acallamiento y descuido de la dimensión nocturna y sintética, por otro, son las caras de una moneda equívoca en que el impulso dionisiaco ha sido asimilado y pasteurizado, muchas décadas después de Nietzsche, de modo que no se oponga al culto imperante de la rentabilidad. La prohibición de las drogas como negocio último, como manantial sin precedente de plusvalía, comporta el achatamiento de la experiencia intoxicada a fin de que se mantenga en el plano de la superficialidad y la euforia bobalicona, del embotamiento cerebral y las ansias de olvido, y sin que represente nunca una amenaza seria contra el *statu quo* (más allá de algunas bajas "colaterales" en las filas de los más temerarios o los más desesperados: muertes por sobredosis o viajes infortunados sin retorno).



Adam Miller, *Bacchus with Pipe*, 2010. © Adam Miller

Con la coartada contemporánea de que las sustancias embriagantes representan sobre todo un problema de salud, también se enmascara el temor ancestral, ya articulado en distintas prohibiciones de la Antigüedad (por ejemplo en la persecución de las fiestas bacanales romanas), de que cambien de signo y se conviertan en agentes de una transformación peligrosa, tanto a nivel personal como social, en lugar de amables facilitadores del parénesis del desenfreno. Las bacanales, para seguir con el ejemplo, al ser una celebración de locura ritual reservada a las mujeres, constituían un sacudimiento y una afrenta a los pilares del patriarcado.

Si, mediante el control institucional, se busca exorcizar el fantasma de una liberación que vaya más allá de la francachela noctámbula, la transformación de la droga en mercancía última, en la mercancía total, por su parte,



Alejandra García, *Las tres gracias* (detalle), 2016. © Alejandra García / Laveronica, Módice, Italia



da el giro definitivo para afianzar, en nombre de la salud pública, el sistema económico de la vigilancia y la vigilia.

EL CULTO A LA EMBRIAGUEZ

El llamado recurrente de Dioniso, que alguna vez irrumpió bajo la forma de un cortejo arrollador de ménades que se aproximaba bailando entre música de flautas y cascabeles y prometía la desmesura y la hinchazón de la vida, el éxtasis colectivo y esa clase de felicidad que está vedada al sol, tal vez perviva en la actualidad en los llamados *botellones* masivos en España, en las vacaciones del *Spring Break* en Cancún (donde Dioniso anda en traje de baño), en los festivales de rock de varios días, en los carnavales de Río y Barranquilla, en la costumbre rusa del *zapoi*, en los raves y en las fiestas simultáneas de los sábados por la noche desperdigadas sobre el planeta. Es un llamado que regresa, poderoso y embriagador, intoxicante ya desde que se insinúa a lo lejos, y que nunca dejará de tentarnos mientras los poderes de la noche se agiten todavía en nuestro interior, mientras intuyamos, así sea oscuramente, que la vida práctica no basta, que hay algo más allá, en el reverso de nosotros mismos; mientras no nos engañemos con respecto a si somos capaces de soportar demasiada realidad.

William Blake escribió que el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría. Pero al adelgazarse la dimensión subversiva de la embriaguez, al banalizarse el horizonte transformador de la experiencia drogada, el palacio se ha ido quedando cada vez más desierto, mientras las autopistas del exceso no dejan de conducir a rascacielos de estulticia y autodestrucción. **U**

POEMA

CREDO

Elisa Díaz Castelo

Creo en los aviones, en las hormigas rojas,
en la azotea de los vecinos y en su ropa interior
que los domingos se mece, empapada,
de un hilo. Creo en los tinacos corpulentos,
negros, en el sol que los cala y en el agua
que no veo pero imagino, quieta, oscura,
calentándose.

Creo en lo que miro
en la ventana, en el vidrio
aunque sea transparente.

Creo que respiro porque en él pulsa
un puño de vapor. Creo
en la termodinámica, en los hombres
que se quedan a dormir y amanecen
tibios como piedras que han tomado el sol
toda la noche. Creo en los condones.

Creo en la geografía móvil de las sábanas
y en la piel que ocultan. Creo en los huesos
sólo porque a Santi se le rompió el húmero
y lo miré en su arrebato blanco, astillado
por el aire y la vista como un pez
fuera del agua. Creo en el dolor
ajeno. Creo en lo que no puedo
compartir. Creo en lo que no puedo
imaginar ni entiendo. En la distancia
entre la Tierra y el Sol o la edad del Universo.

Creo en lo que no puedo ver:
creo en los ex novios,
en los microbios y en las microondas.

Creo firmemente
en los elementos de la tabla periódica,
con sus nombres de santos,

Cadmio, Estroncio, Galio,
en su peso y en el número exacto de sus electrones.
Creo en las estrellas porque insisten en constelarse
aunque quizá estén muertas.
Creo en el azar todopoderoso, en las cosas
que pasan por ninguna razón, a santo y seña.
Creo en la aspiradora descompuesta,
en las grietas de la pared, en la entropía
que lenta nos acaba. Creo
en la vida aprisionada de la célula,
en sus membranas, núcleos, y organelos.
Creo porque las he visto en diagramas,
planeta deforme partido en dos
con sus pequeñas vísceras expuestas.
Creo en las arrugas y en los antioxidantes.
Creo en la muerte a regañadientes,
sólo porque no vuelven los perdidos,
sólo porque se me han adelantado.
Creo en lo invisible, en lo diminuto,
en lo lejano. Creo en lo que me han dicho
aunque no sepa conocerlo. Creo
en las cuatro dimensiones, ¿o eran cinco?
Creí fervientemente en el átomo indivisible;
ahora creo que puede
romperse y creo en electrones y protones,
en neutrones imparciales y hasta en quarks.
Creo, porque hay pruebas
(que nunca llegaré a entender),
en cosas tan improbables e ilógicas
como la existencia de Dios.



CONTRA EL ANTROPOCENTRISMO

ENTREVISTA CON VANDANA SHIVA

Mir Rodríguez Lombardo

Vandana Shiva (Dehradun, India, 1954) es una ecologista y escritora reconocida por su trabajo en la soberanía alimentaria. Se interesó en asuntos de agricultura en 1984, tras la doble tragedia de la catástrofe de la planta de Union Carbide (hoy Dow Chemical) en Bhopal y la violencia en el Punjab ese mismo año. Ha hecho una fuerte crítica a la globalización corporativa con su consecuente pérdida del control democrático sobre los recursos naturales, la economía y los medios de producción, y ha sido una luchadora infatigable contra los organismos transgénicos o modificados genéticamente, lo cual le ha valido ataques constantes por parte de la enorme maquinaria de relaciones públicas de la agroindustria, especialmente de la transnacional de semillas y químicos Monsanto (hoy Bayer).

Muchos de estos ataques a Vandana Shiva y a los activistas adversos a los transgénicos se basan en la acusación de que sostienen una postura anticientífica. Pero Shiva —quien se doctoró con una tesis titulada “Variables ocultas y localidad en la teoría cuántica”— se considera ante todo una científica, sólo que defiende un tipo de ciencia que reconoce los distintos saberes de los pueblos y la interconexión de los seres humanos con el resto del mundo natural. Se puede decir que el saber científico y la ingeniería forman parte del aparato del sistema para la dominación de la naturaleza y las personas, lo cual fomenta la devoción a un cierto tipo de conocimiento mecanicista y reduccionista como el único, invisibilizando a los demás saberes. Shiva señala estas dinámi-



Vandana Shiva. © Javier Narváez

cas de poder: “lo que hoy llamamos *ciencia* es un proyecto patriarcal muy estrecho para un periodo muy corto de la historia”. Denuncia cómo el sistema dominante ha convertido la codicia, el dinero, la acumulación y la competencia en una religión, y nos invita a reemplazarla por la co-creación, la colaboración y la co-producción.

Shiva habla del cultivar y compartir comida como un acto espiritual y de la unidad existente en todas las religiones en torno a lo sagrado de las semillas, el suelo y los alimentos. “Tenemos fe en las mujeres como las científicas que saben cómo funciona la tierra, cómo alimentar a los niños, cómo mantener vivo el suelo, cómo sanar al clima y al planeta. Tenemos fe en las mujeres como las verdaderas economistas que cuidan nuestro hogar”, dijo en 2015.

La entrevistamos durante su visita reciente a la Ciudad de México, a donde viajó para dar una conferencia en la Feria Internacional del Libro del Zócalo.¹

EL PENSAMIENTO MECANICISTA

Usted habla de ciencia patriarcal para referirse a la ciencia dominante y además describe un concepto llamado jerarquía de la creatividad. ¿Nos puede explicar a qué se refiere?

Dado que estudié física, me deshice de manera muy natural del proceso de pensamiento mecánico y opté por desarrollar mi pensamiento en los fundamentos

¹ Agradecemos a Marianna Palerm haber posibilitado la realización de esta entrevista.

de la teoría cuántica de manera muy consciente, ya que la explicación mecánica me resultó muy inadecuada para describir cómo funcionan las cosas. Yo podía ver que había una limitación. Cada vez que la ciencia mecánica se presenta como la única posible ya hay un proceso político, un proceso de poder. Obtuve mi maestría en física de partículas, mientras me preparaba para unirme a la Comisión de Energía Atómica de la India. Pero un día mi hermana, que era médico, me hizo algunas preguntas básicas sobre la salud y no le pude responder, pues eso no lo aprendemos. Sólo nos enseñan a calcular transiciones de energía y reacciones en cade-

na, pero no lo que la radiación le hace a la vida. Así que pasé [para mi doctorado] a la teoría cuántica y la física teórica.

Entonces me involucré con el ecologismo comenzando con Chipko, el increíble movimiento de mujeres que protegían los árboles en el bosque de Karnataka, en mi región. Parte de mi apoyo a ellas consistía en articular sus conocimientos en lenguaje científico, y pude ver este choque constante entre la ciencia ecológica que las mujeres tenían y la ciencia dominante, que era en efecto una ciencia extractiva. Tanto de madera como de minerales o genes: no importa cómo lo mires, cada aspecto de esa ciencia se trataba de cómo extraer.



Las manos de Bindu Rana fotografiadas por Camilla Becket, 2013. © Camilla Becket

Tenemos que regresar al conocimiento, tenemos que reconocer la pluralidad de los saberes y de las maneras de saber.

Y el poder de la extracción se definía como el poder del conocimiento, construido sobre la ignorancia de lo que le ocurre al sistema del cual extraes.

Escribí entonces mi libro *Abrazar la vida* [*Staying Alive*], sobre mujeres y ecología, articulando la convergencia de los dos movimientos, ecologista y feminista. Al escribirlo con la idea de entender por qué el conocimiento de las mujeres y el conocimiento extractivo estaban siempre en conflicto, me fui a la historia de la ciencia. Busqué al que llaman el “padre de la ciencia moderna”, porque ya sabes: nunca hay una madre en la ciencia moderna [risas], el conocimiento indígena tiene muchas madres, pero la llamada ciencia moderna tiene un padre, y se llama Francis Bacon. Él escribió muy claramente en su libro *El nacimiento masculino del tiempo* [*Temporis Partus Masculus*]: “queremos parir una era masculina”. Él define el conocimiento que está en armonía con la naturaleza como un “conocimiento afeminado” y define el conocimiento del dominio de la naturaleza y el ultraje de la naturaleza, como la “era masculina”. Así que cuando hablo de la *ciencia patriarcal* me refiero al lenguaje usado por sus padres fundadores que la llamaban *ciencia masculina*.

PLURALIDAD DE SABERES

¿Cómo podemos entonces cambiar a la ciencia?

Tenemos que llevar a la ciencia a sus raíces originales. La palabra *ciencia* viene de *scire*, saber. Debemos reconocer el conocimiento, en todas sus formas. Esto es lo que la ciencia colonial patriarcal trata de

negar. Que hay otras formas de conocimiento que han tratado de subyugar. Y de colonizar los saberes de otros.

Tenemos que regresar al conocimiento, tenemos que reconocer la pluralidad de los saberes y de las maneras de saber. Aquellos aspectos de la cuantificación y el reduccionismo que son útiles en un contexto más amplio están bien. La tecnología no es un fin en sí misma: las herramientas deben ser evaluadas. Está mal tratar a un sistema de conocimiento como si fuera el único y tratar a los otros como no científicos. Es anticientífico negar a otras ciencias.

LAS PATENTES SOBRE LA VIDA

Shiva ha investigado la continuidad entre la industria armamentista de la Segunda Guerra Mundial y el desarrollo de químicos para la agricultura que han transformado la producción de alimentos que inició en los años 1960, la llamada revolución verde. Ella lo define como una forma de violencia, parte del proceso de despojo de los recursos. Este despojo frecuentemente se manifiesta como violencia social que se atribuye a conflictos religiosos, como ha sido el caso de la violencia en el Punjab, el conflicto Israel-Palestina o la guerra en Siria. Al respecto comenta:

Cuando escribí mi libro *La violencia de la revolución verde* [*The Violence of the Green Revolution*] investigué la historia de Norman Borlaug. Él fue enviado a México des-

Está mal tratar el dinero como un fin y está bien tratarlo como un medio; siempre tienes que evaluar si ese medio es algo que te lleva a un mejor lugar en tu vida.

de los laboratorios de DuPont para desarrollar variedades de trigo que pudieran asimilar más químicos, en lo que se empezó a llamar la *revolución verde*. Estos trigos fueron exportados a la India desde México. La devastación de la India, especialmente en el Punjab, condujo en 1984 a una explosión de violencia.

Tras la publicación de aquel libro me empezaron a invitar a conferencias sobre agricultura y una de ellas [llamada "El impacto socioeconómico de las nuevas biotecnologías en la salud básica y la agricultura del Tercer Mundo" y celebrada en 1987 en Bogéve, Francia] era sobre las nuevas biotecnologías. La industria decía que no estaba ganando suficiente dinero con la venta de agroquímicos y que las ganancias del futuro estaban en los organismos genéticamente modificados (OGM) y en las patentes. Decían "ahora podemos afirmar que hemos creado algo nuevo, podemos obtener una patente, obligar a los campesinos a comprarnos semillas todos los años y recolectar regalías".

Tuve una reacción intelectual inmediata al concepto de que agregar un gen representaba la creación de una planta. En primer lugar, en el mejor de los casos se puede decir que estás contaminando el genoma de una planta, no que sea un acto de creación. En segundo lugar, cualquier planta que uses ha sido desarrollada por los campesinos y sus contribuciones deben ser reconocidas. En tercer lugar:

somos parte de la familia de la tierra. No puedes crear derechos de propiedad sobre tu propia familia. Ahora somos dueños de nuestros familiares como si los hubiésemos creado.

EL CULTO AL SER HUMANO COMO EL CENTRO DE LA CREACIÓN

Shiva le llama jerarquía de la creatividad a la barrera artificial creada por el sistema dominante de conocimiento, que invisibiliza la creatividad y la inteligencia de la naturaleza, las mujeres y el conocimiento popular, un conocimiento que sólo se valora cuando es extraído o apropiado con fines "productivos".

El antropocentrismo es una suposición, no una realidad, y es una suposición de la que nos tenemos que deshacer si queremos asegurar un futuro para la vida humana y un planeta habitable. Tenemos que reconocer que somos parte de la tierra, no sus amos y conquistadores. El antropocentrismo, el colonialismo y el patriarcado capitalista han puesto a hombres ricos y poderosos en la cima de la pirámide, subyugando a todos los humanos, a todas las mujeres, a los campesinos y convirtiendo a la naturaleza en un objeto de explotación.

Lo que hacen el patriarcado y el poder es dibujar una línea, que define qué es *producción* y qué no lo es. Al medir el Producto Interno Bruto, la producción existe si está en el mercado y no existe cuando es para la vida. No importa cuando está en el mercado local o cuando es para la subsistencia. En la esfera intelectual dibujan una línea que dice: este conocimien-



Marcha Mundial contra Monsanto y Bayer en Uruguay, 2017. © LARED21

to tuyo no es conocimiento, excepto cuando nosotros nos lo apropiamos, de repente es nuestro invento. Eso es lo que llamo la *jerarquía de la creatividad*.

EL TEMPLO DEL DINERO

En varios países de Latinoamérica el Estado ha empezado a otorgar subsidios monetarios a las familias para aliviar la pobreza extrema. La entrada de la economía del dinero a comunidades rurales que antes estaban mayormente fuera del mercado transforma la vida de los pueblos, a veces radicalmente. Lo mismo les ocurre a personas que antes eran campesinos de subsistencia al migrar del campo a las ciudades. ¿Cómo entiendes este proceso de expansión de la economía del dinero?

Está mal tratar el dinero como un fin y está bien tratarlo como un medio; siempre tienes que evaluar si ese medio es algo que te lleva a un mejor lugar en tu vida. El dinero no es algo nuevo, se encuentra en muchos sitios arqueológicos. Pero el dinero siempre fue un medio y como tal su medida era algo más allá del dinero mis-

mo. El dinero es una promesa de que el portador recibirá un pago. En sí mismo no vale nada. Antes mantenía su posición por la fuerza de las autoridades, de los gobiernos, hoy en día ese papel lo desempeñan cada vez más las empresas privadas. Por ejemplo, en Estados Unidos, por la Reserva Federal, que es un banco privado.

El gran cambio que ha ocurrido vino con el surgimiento de un sistema organizado en torno al dinero, al cual también le llaman *capital*, que es otra palabra para el dinero. A mí me gusta ir a las raíces de las palabras, especialmente las palabras que se vuelven dominantes muy rápidamente así de repente. Y ahora todo es capital. Así que me fui a la raíz de la palabra, que viene del latín *caput*, que representa el número de cabezas de ganado. Y entonces hubo un reordenamiento. Lo que la naturaleza y las personas producen a través del trabajo real se reubica misteriosamente al dinero, que es un artefacto de deuda, que en sí mismo no tiene poder para crear nada. La *jerarquía de la creatividad* se apropia así de la creación de las personas y la naturaleza. La economía de

hoy se ha definido por un triángulo, con el capital en un vértice y los insumos de la tierra y el trabajo en los otros dos. *Tierra* es una manera de referirse a toda la naturaleza. Y *trabajo* se refiere a la creatividad humana. Así que nosotros producimos, nosotros creamos y los que controlan el dinero se lo atribuyen como su potestad, como su creación. Hemos permitido la naturalización de una idea, completamente artificial, que ha dominado de tal manera con la globalización que es también una desregulación de las finanzas y de todos los demás sectores, y en efecto lo que ha ocurrido es que hoy vivimos en la supremacía de los multimillonarios.

Acabo de publicar el libro *La unidad vs el 1%* [*Oneness vs the 1%*], en la India, que espero que sea publicado en México. Mientras investigaba para escribirlo encontré algunas cifras increíbles. En primer lugar que en la economía del mundo hay setenta veces más finanzas que cosas reales. Segundo, que los que controlan la mitad de la riqueza del mundo eran 270 multimillonarios, que se redujeron a ochenta, luego a treinta, a dieciséis a ocho... Este año tenemos a cinco: cinco hombres controlan la mitad de la riqueza del mundo. Eso les permite diseñar y definir nuevos instrumentos para quitarnos lo poco que todavía tenemos en nuestras manos. Al final se reduce a un asunto de *rentismo*. Cuando empecé a luchar contra las patentes sobre las semillas, estaba luchando contra el cobro de rentas sobre lo que hacen los campesinos y la naturaleza.

En la India [logramos bloquear las patentes sobre las semillas], pero Monsanto todavía ha seguido cobrando regalías



y seguimos luchando en las cortes. Han extraído ilegalmente unos setecientos mil millones de dólares de regalías sobre las semillas. Como dijeron en aquella reunión en 1987, esto es todo un asunto de cobro de renta. Ahora quieren cobrar renta sobre cualquier intercambio de lo que sea. En la India se hicieron ilegales las transacciones con billetes grandes el 8 de noviembre de 2016, y en cuatro horas la economía digital se apropió de todo. Ahora en cada transacción hay un cobro de ren-



Fotograma del documental *The Seeds of Vandana Shiva* dirigido por Jim Becket, 2018

ta por las compañías de *software* que son dueñas de la plataforma.

¿Cómo se hicieron tan ricos los colonizadores europeos? Desarrollando maneras de cobrar renta sobre nuestros recursos. Era un sistema rentista. Sólo que con las nuevas tecnologías se ha expandido el cobro de renta sobre las capacidades de la gente. Ahora el dinero no tiene relación con la producción y la creación real pero ha creado millonarios que no le rinden cuentas a nadie y que, sin embargo, lo quie-

ren todo y quieren violar todas las leyes de todos los lugares. Es insostenible porque serán cada vez menos. Si este año son cinco, el próximo año serán tres y luego qué, ¿uno? Se tendrán que comer a sí mismos. Porque ya habrán destruido todo. O sea, ahora están hablando de *agricultura sin agricultores*, porque las nuevas maneras de hacer dinero de la agricultura han desplazado totalmente al campesino. Pero si tienes *agricultura sin agricultores*, ¿de dónde sacas la renta? ¿De tu maquinaria

agrícola? Es francamente un callejón sin salida al que nos están enviando. Y por eso es que el resto de la humanidad se debe despertar. Es completamente irracional y anticientífico. Es la avaricia al nivel de la ceguera total.

LA IDEA DE LO GRANDE EN LAS CIUDADES GRANDES

En la ciudad de México se producen muchos alimentos, pero la mayoría de nosotros no sabemos nada sobre el origen de nuestra comida. ¿Qué podemos hacer en una ciudad como ésta para acercarnos a la fuente de nuestros alimentos?

La Ciudad de México se ha vuelto enorme con el desplazamiento del campesinado. Pero no porque la ciudad sea enorme tenemos que empezar a comer maíz transgénico de Estados Unidos. Lo que tenemos que hacer es empezar a pensar en las "cuencas alimentarias". Todos los sitios tienen sus cuencas hidrográficas, este lugar de donde viene el agua. Los ríos tienen sus cuencas. Asimismo, todos los asentamientos humanos tienen su cuenca alimentaria. Y tenemos que crear conscientemente cuencas alimentarias que sean en primer lugar, lo más ecológicas posibles, de manera tal que no contaminen los ecosistemas de los que seguimos siendo parte. Si los pesticidas van al agua, esos pesticidas terminan en nuestros cuerpos. Segundo, lo más cerca posible. En algunos lugares "cerca" puede ser un kilómetro, en otros pueden ser cien kilómetros. En otros lugares, 150. En tercer lugar, si creas una cuenca alimentaria sólo con mercancías y sólo comes maíz y

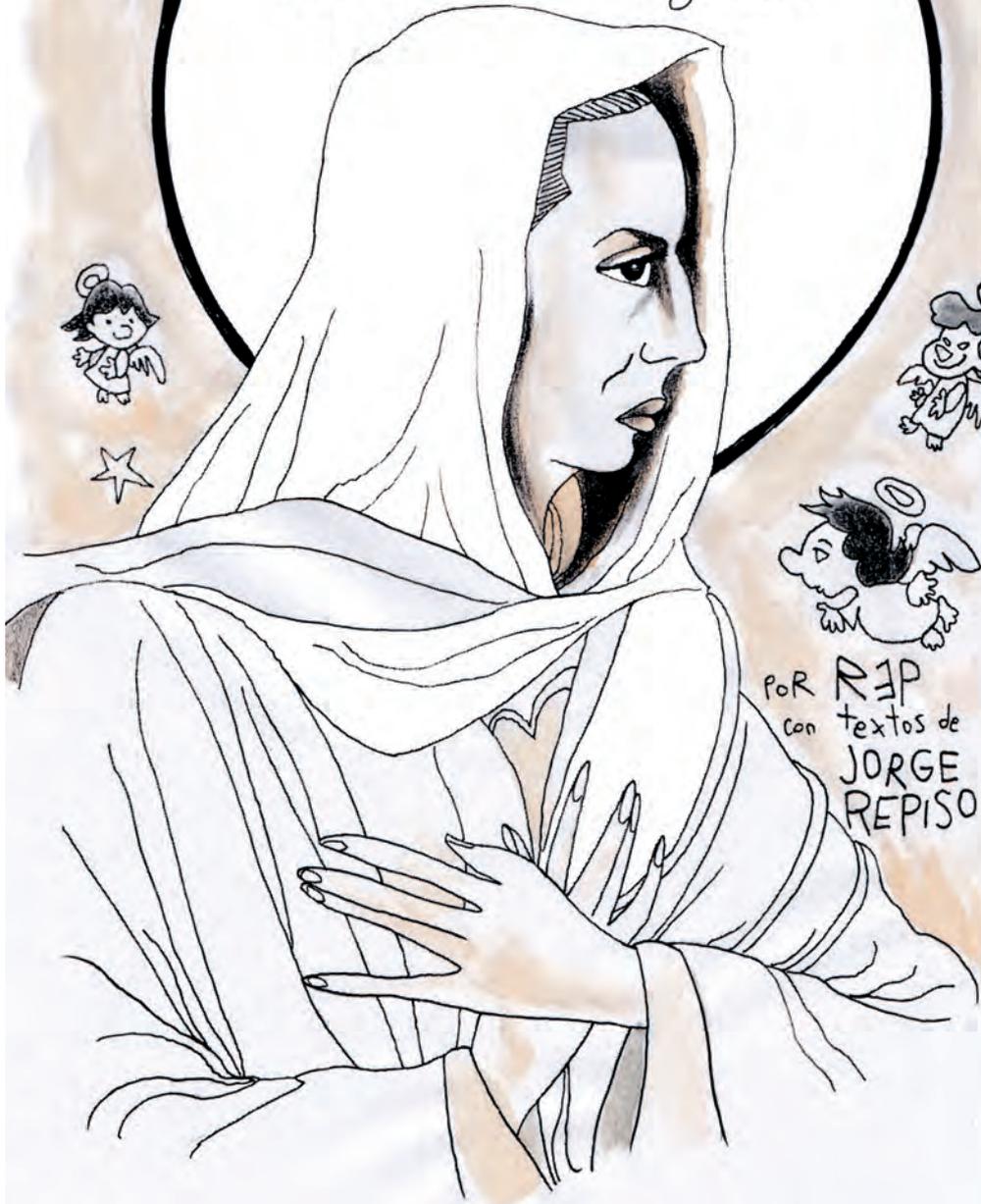
soya transgénicos no vas a tener salud. La salud requiere diversidad, la diversidad requiere descentralización, la descentralización requiere empoderar lo local.

Lo que necesitamos es un nuevo aprendizaje de la naturaleza, un salto mental sobre el tema de la escala. Usualmente pensamos, que cuando algo debe expandirse debe crecer hacia arriba, en una dimensión vertical, en una dimensión lineal y de monocultivos. Así de limitada se ha vuelto nuestra mente. Yo hablo del crecimiento hacia afuera, con diversidad y en cooperación. Lo que significa que esta cuenca alimentaria sea un complejo de pequeños productores y pequeñas cooperativas trabajando en conjunto, conectándose entre ellas, de manera que sea lo más directo posible. Puedes mediar de tres maneras en la economía: a través del Estado y la burocracia, a través de las grandes corporaciones y la codicia o puedes mediar a través de la cooperación y la solidaridad. Es esta tercera mediación la que está a la espera de ocurrir.

Nuestro salto mental tiene que ser de la naturalidad de lo vertical a la naturalidad de lo horizontal. De ahí viene la igualdad, porque nos han hecho creer que si eres diferente, eres menos. Hay alguien allá arriba que mide tu pequeñez. Eres menos por la pequeñez de ser mujer y no ser hombre. Los pobres se miden por la pequeñez de dinero. Siempre es la "falta de" en lugar de cada uno ser completo en sí mismo. Y por ende soberanos. Y por ende iguales en su diversidad. Y no se trata de diversidad en aislamiento, sino diversidad a través de la co-creación y la cooperación. **U**

SANTA EVITA

Historia para Ingenuos



Por REP
con textos de
JORGE
REPISO

Si le preguntás a tus abuelitos, ellos sabrán contarte. Pero, eso sí, pedile que sea de a poquito, para que recuerdes todo lo bueno que hizo Evita.

Cuando nació fue bautizada como María Eva Duarte. Ocurrió hace casi un siglo en un pueblito rural de pocas casas llamado Los Toldos.

Apenas conoció a su padre, pero para su suerte, se crió rodeada del amor de sus muchos hermanos.



Pero con la muerte de su papá, llegó la pobreza, las mudanzas, y su madre debió remendar ropa por años para mantener a todos.



Hasta los quince años vivía en una ciudad llamada Junín. Allí conoció el cine y las revistas de espectáculos que venían en tren.

Y sola, se embarcó hacia su soñada Buenos Aires. Quiso que todas sus fantasías se hicieran realidad y puso manos a la obra.

Le costó mucho, pero lo fue consiguiendo. Sus actuaciones en el teatro y la radio la hacían olvidar de las necesidades y su soledad.

Hasta que un día se encontró trabajando como actriz de cine y pasó a formar ese mundo que había soñado de pequeña

Una catástrofe natural azotó a su amada Argentina, país de inmigrantes, campos y riquezas interminables, y muchas injusticias.





Eva se arremangó, dispuesta a ayudar a las víctimas de un terremoto y en esa tarea conoció a su esposo.

El coronel Juan Domingo Perón era un poderoso ministro, quien tiempo después iba a convertirse en presidente de la Nación.

Juntos afrontaron tiempos difíciles. Pero nada los hizo desistir de todo lo mucho que había por hacer.

La gente la amó desde el principio y la llamó Evita. Ella le prestó especial a los ancianos, los enfermos...

...¡Ya millones de niños!
que supieron por fin lo
que era una Navidad o
un regalo de los
Reyes Magos...

...que pudieron conocer
el mar y la montaña...

... y tener una educación
que los hiciera pensar y
ser mejores...

Todo lo que hoy puede
parece normal era
un lujo de ricos...

... una bicicleta, una
pelota de fútbol, una
muñeca o un triciclo...

... Ver a sus padres
trabajar.

Pasó porque hubo un HADA que se preocupó
por ellos y los acarició.



Y esos chicos salieron adelante con la vista al frente porque los tuvieron en cuenta y el país progresa.

Evita nunca se olvidó de su infancia. Y trabajó y trabajó, y trabajó sin descansar ni pensar en ella misma.

Por los derechos de todos, y especialmente por los más chiquitos.

Evita fue una de esas ángeles que aparecen pocas veces.

O acaso, una Santa que hizo el milagro de la felicidad para todos los argentinitos.

Gloria y loor a Santa Evita!

R3 P





Frida Kahlo, *Autorretrato con monos* (detalle), 1943. Colección del Philadelphia Museum of Art Library and Archives / Artstor / Fideicomiso del Banco de México, Ciudad de México. Foto: © Graydon Wood



FRIDA KAHLO Y EL NACIMIENTO DE LA FRIDOLATRÍA

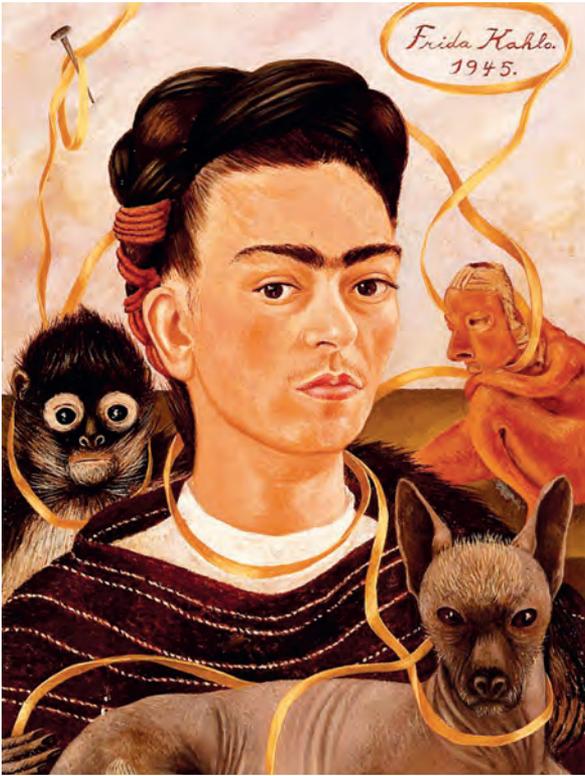
Valeria Luiselli

Traducción de Elisa Díaz Castelo

Frida, la cabrona insolente. Frida, la artista discapacitada. Frida, símbolo del feminismo radical. Frida, la víctima de Diego. Frida, el ícono chic, de género fluido, bella y monstruosa. Bolsas de Frida, llaveros de Frida, camisetas de Frida. Y también, la nueva Barbie Frida (sin uniceja). Frida Kahlo ha sido sujeta al escrutinio global y a la explotación comercial. Curadores, historiadores, artistas, actores, consulados mexicanos, museos y Madonna se han apropiado de ella.

Con el paso del tiempo, esta avalancha ha trivializado el trabajo de Kahlo para que encaje en una *fridolatría* superficial. Y, si bien algunos puntos de vista críticos han sido capaces de contraponerse a las posturas que la representan como una artista ingenua, infantil, casi instintiva, la mayor parte de las narrativas todavía la sitúan como una pintora geográficamente marginal: una más en el catálogo de artistas provenientes de países en vías de desarrollo que esperan ser “descubiertos”, otro sujeto sin voz que espera ser “traducido”.

En 1938 Frida Kahlo pintó *Lo que el agua me dio*, la obra quizá responsable de que despegara no sólo su carrera internacional, sino también el malentendido internacional de su figura. En esta especie de autorretrato vemos los pies y las pantorrillas de Kahlo sumergidos en una bañera y, sobre éstas, como si emanara del vapor, un paisaje/*collage*: un volcán en erupción del que emerge un rascacielos; un pájaro muerto sobre un árbol; una mujer estrangulada; un vestido de tehuana dramáticamente extendido; una pareja de mujeres sobre un corcho flotante. Kahlo



Frida Kahlo, *Autorretrato con pequeños monos*, 1945. © 2012 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / Artstor / Fideicomiso del Banco de México, Ciudad de México. Foto: © Bob Schalkwijk

estaba trabajando en *Lo que el agua me dio* cuando André Breton, el surrealista francés, llegó a México de visita. El cuadro lo hipnotizó. Llamó a Kahlo una *surrealista natural*, y escribió en un folleto que promocionaba su debut neoyorkino en la galería de Julien Levy en 1938:

Mi sorpresa y felicidad no tuvieron límites cuando descubrí, al llegar a México, que su trabajo ha madurado, con sus pinturas más recientes, en un surrealismo puro, a pesar de haber sido concebido sin ningún conocimiento previo de las ideas que motivaban las actividades de mis amigos y las mías.

Si bien la etiqueta *surrealista natural* ayudó a traducir las pinturas de Kahlo para las audiencias europeas y estadounidenses, lo cier-

to es que ella siempre la rechazó. Ser proyectada como una "surrealista" en Europa ayudó al público a entender su trabajo de forma más inmediata... y apetecible. La etiquetaron como auténticamente mexicana, con encanto internacional. Pero ser vista como una *surrealista natural* también la convirtió en una especie de *salvaje*: inconsciente de su talento, sin sospechar su maestría. Después de su debut, un crítico de la revista *Time* dijo que su trabajo exhibía "la delicadeza de las miniaturas, los amarillos y rojos vívidos de la tradición mexicana, y la imaginación juguetona y sangrienta de un niño sin escrúpulos".

Difícilmente podría decirse que Kahlo fuera ingenua o que no estuviera consciente de aquello que hacía o de quién era. Sabía cómo sacar provecho de los elementos de su vida privada y de su patrimonio cultural, organizarlos con cuidado y emplearlos para construir su personalidad pública. Se trataba de una mestiza, nacida en la Ciudad de México, que había adoptado un *look* tradicional de tehuana-zapoteca. Su padre, Carl Wilhelm "Guillermo" Kahlo, era un fotógrafo reconocido de origen alemán y su familia vivía en una mansión neocolonial en Coyoacán, la famosa Casa Azul. Kahlo se percataba muy bien de las complejas políticas de identidad que estaba creando y manipulando. En una fotografía de 1939, tomada durante el estreno de la primera exhibición de Kahlo en París, ella posa frente a *Lo que el agua me dio*. Porta un vestido de tehuana y su uniceja está subrayada con delineador negro: Frida actúa como Frida (no queda claro cuál de las dos es la obra de arte).

Por supuesto, la lectura del trabajo y la personalidad de Kahlo en México fue muy diferente a la traducción que de ellos se hizo en otros medios culturales. Así como Breton ha-

bía vinculado la categoría *surrealista natural* con su arte y enmarcado su trabajo en un discurso que ella no aceptaba, muchos otros hicieron lo mismo con varios aspectos de su vida pública y privada.

Un ejemplo interesante de esto es la casa y estudio en la Ciudad de México donde ella y Diego Rivera vivieron y trabajaron durante algunos de sus años más productivos en la década de los treinta. Fue diseñada por Juan O’Gorman, el joven arquitecto que era entonces el pionero en los cambios arquitectónicos radicales que tuvieron lugar dentro de la Ciudad de México post-revolucionaria.

Antes de la Revolución mexicana, dominaba la arquitectura neoclásica y colonial del siglo XIX. Las mansiones de estilo francés dispersas en la ciudad se levantaban como homenajes solitarios a una clase alta europea en rápida decadencia, y la vida familiar de los burgueses mexicanos se representaba en los ostentosos y oscurecidos escenarios de estos interiores, con sus cortinas pesadas y excesiva ornamentación. Pero después de la Revolución se instalaron en la capital nuevas ideas sobre la higiene, la ventilación, la comodidad, la eficiencia y la simplicidad. Las casas, y con ellas la vida diaria, se transformaron de manera radical y veloz.

Sintonizada con los cambios arquitectónicos e ideológicos que estaban sucediendo, la pareja le pidió a O’Gorman que diseñara un estudio y casa para ellos. Creó un espacio para una pareja de pintores, unidos y separados a la vez. Las edificaciones fueron las primeras en México diseñadas con requisitos funcionales específicos: vivir, pintar y mostrar obra.

Kahlo y Rivera se mudaron a la casa en 1933, pocos años después de su matrimonio. El área de Rivera era más amplia, con más espacio

para trabajar. La parte de Kahlo era más “hogareña”, con un estudio que podía convertirse en recámara. Un tramo de escaleras llevaba de su estudio a una azotea conectada por medio de un puente con el espacio de Rivera. Más allá de ser un área de trabajo, se convirtió en un sitio para las relaciones extramaritales de la pareja: Rivera, con sus modelos y secretarías; Kahlo, con algunos hombres célebres y talentosos, desde el escultor y diseñador Isamu Noguchi hasta León Trotsky. Quizá sin saberlo, O’Gorman diseñó una casa cuya función era permitir una relación “abierta”.

La casa era un emblema de modernidad y una especie de manifiesto: un ejemplo solitario del nuevo funcionalismo en una ciudad que aún intentaba encontrar un lenguaje arquitectónico nacional que se adecuara mejor a su programa revolucionario. No cifró valores o mensajes tradicionales. Tan sólo se dirigió a las necesidades prácticas de sus habitantes, era materialmente eficiente (su material primario era concreto reforzado), socialmente progresiva y barata.

Si bien la intención arquitectónica de la casa pudo haber sido neutral, con los años se convirtió en una sede del capital cultural mexicano, en especial de aquél conectado con las artesanías indígenas. La pareja fue anfitriona de visitantes que llegaban a ver sus obras terminadas y en proceso, así como sus colecciones de arte y artesanías: Trotsky, Nelson Rockefeller, Pablo Neruda, John Dos Passos, Sergei Eisenstein, Breton.

O’Gorman les dio a Rivera y Kahlo una máquina para vivir — como hubiera dicho Le Corbusier —, pero también una máquina para traducir. Su casa dejó entrar lo foráneo tanto como sirvió de plataforma para proyectar una idea particular de México al mundo. Más que

nada le dio un escenario a la pareja poderosa de la modernidad mexicana: cosmopolita, sofisticada, bien conectada y más mexicana que México. La obra fundamental del matrimonio fue, por supuesto, ellos mismos. Kahlo y Rivera fueron, quizá, la primera pareja de artistas de *performance* de México, y su casa-estudio era su propia galería.

En 1934 el fotógrafo Martin Munkácsi visitó México y documentó a mansalva la casa y los estudios. Las fotografías estaban destinadas para *Harper's Bazaar*, la revista de moda

relación con ésta, incrementaba la impresión industrial dominante. Sin embargo, *Harper's* escogió la imagen que *descontextualizaba* más la barda y, por lo tanto, la presentaba como un elemento folclórico y decorativo. A la derecha de esa imagen central aparecía una serie de fotografías de campesinos mexicanos descalzos vendiendo artesanías y montados en mulas.

El artículo que acompañaba las fotos, escrito por Harry Block, un editor neoyorkino, describe su búsqueda de las sandalias mexi-

Más que nada le dio un escenario a la pareja poderosa de la modernidad mexicana: cosmopolita, sofisticada, bien conectada y más mexicana que México.

con sede en Nueva York dirigida a mujeres de clase alta, en buena parte estadounidenses, pero también francesas y británicas. En el número de julio de 1934 de *Harper's*, una doble página titulada "Colors of Mexico" ("Los colores de México") exhibió tres de las muchas fotografías de Munkácsi: una de Kahlo mientras cruza el puente que unía una casa a la otra; en una distinta Rivera trabaja en su estudio, y en una más Frida sube la escalera al techo. En el centro de la disposición hay una fotografía grande de la pareja que camina junto a la barda de cactus; un pie de foto explica "Diego Rivera con señora Freida [sic] Kahlo de Rivera ante la barda de cactus de su casa en la Ciudad de México".

Las edificaciones estaban diseñadas para encarnar una ideología *proletkult*, se asemejaban a una fábrica o a un complejo industrial, con materiales expuestos y los tanques de agua y las columnas de soporte visibles. La barda de cactus que rodeaba la casa, vista en

canas perfectas: "Todo México anda en huaraches (se pronuncia 'wahratchehs' y significa sandalias)". Yuxtapuesto al retrato de Rivera y Kahlo (él, vestido como un dandi europeo, con zapatos cerrados de cuero; ella, calzando botas negras puntiagudas), la oda de Block a los huaraches se siente un tanto forzada.

El artículo de *Harper's* es un ejemplo perfecto de la forma en que ese tipo de reportajes perpetuaron la imagen de México como un espacio marginal donde los destellos de la modernidad eran una rara excepción a la regla. La revista muestra un México del todo extranjero, pero de una manera en la que también hace más fácil concebirlo y explicarlo a las audiencias extranjeras a través de sus clichés asociados. Es una forma de traducción que simplifica las operaciones complejas que tuvieron lugar en el hogar Rivera-Kahlo.

¿Una casa mexicana funcionalista que exhibía arte post-revolucionario? ¡Imposible! Mejor usemos la fotografía con los cactus.



Frida Kahlo, *Frida y Diego Rivera*, 1931. Artstor / Fideicomiso del Banco de México, Ciudad de México. Foto: © Bob Schalkwijk

Este ejemplo de narrativas colonizadoras en traducciones culturales no fue el final sino el principio. En 2002, la compañía de Harvey Weinstein distribuyó la película *Frida*, protagonizada por Salma Hayek; pidió una Kahlo más sexy (más desnudez, menos cejas) y se salió con la suya. En un concierto de 2016, Madonna subió al escenario a alguien que se parecía a Frida y dijo que estaba “tan emocionada” de al fin conocer a Frida, y luego le entregó un plátano como obsequio.

El Halloween pasado, una amiga convenció a mi sobrina de veintiún años para que asistiera a una fiesta universitaria en Nueva York. Ella no llevaba disfraz, no estaba de humor.

En algún momento, un trío de Mujeres Maravilla entró bamboleándose: botas rojas hasta las rodillas, bikinis estampados con estrellas, tops *strapless*, diademas doradas que enmarcaban largas cabelleras rubias.

Una de las tres maravillas tomó un largo trago de una botella y casi se cayó de espaldas. Había notado de pronto a mi sobrina, parada detrás de ella. Se dio media vuelta y la miró directamente a la cara. La analizó de cerca. Como muchas mujeres en mi familia materna, mi sobrina heredó unas cejas gruesas y cerradas. La Mujer Maravilla dijo al fin: “¡Dios mío, es Frida Kahlo!”. **U**



MAHSENG
47



LA MULTIPLICACIÓN DE LA FABIOLA

Cuauhtémoc Medina

Como saben bien los arqueólogos, basta con que un objeto aparezca en un contexto inesperado para que la imagen total de una civilización sea puesta en peligro. Sucede como cuando, en una famosa secuencia, uno encuentra en el estrato equivocado de una caverna en la zona prohibida del *Planeta de los simios* una muñeca parlante de plástico: su aparición hace que la historia pierda toda sensación de familiaridad, pues la secuencia dada por convenida con nuestros esquemas intelectuales e ideológicos deja de ser operativa, para dejarnos a la intemperie, frente a una evidencia por demás fresca del sinsentido.

Hace más de dos décadas, alrededor de septiembre de 1992, Francis Alÿs se topó con uno de esos eslabones rotos en la cadena de significantes. Interesado como estaba en aquel tiempo por la dinámica de la producción no artística de la pintura, y atento al modo en que las imágenes circulan por los canales de la cultura popular debajo del radar y las especificaciones de autoría de la alta cultura, el entonces joven artista belga-mexicano se planteó un proyecto un tanto excéntrico: formar una colección de "obras maestras pintadas a mano". Obsesionado por la función de la copia como agente central de la noción de tradición artística, Alÿs se propuso peinar los mercados de pulgas de Bruselas, para crear una especie de versión rupestre del "Museo Imaginario de Malraux" que debía estar hecho no de fotografías y otras reproducio-

◀ Santa Fabiola encontrada por Francis Alÿs en un mercado de pulgas de Bruselas, firmada por J. Mahssens, 1947. © David Zwirner, Nueva York



Francis Alÿs, *Proyecto Fabiola* en Los Angeles County Museum of Art, 2008. Cortesía del artista

nes técnicas que desterritorializaban la experiencia del museo, sino por copias *amateurs* de cuadros famosos que permitieran no sólo gozar las obras de arte a trasmano, sino también saber en qué medida el gusto popular estaba alineado con el canon de las "obras maestras" seleccionadas por la historia del arte y el museo. La presunción de ese muestrero era que la incidencia de las copias señalaría la dispersión de ciertas imágenes clave en ámbitos y circuitos sociales muy diversos. La premisa de esta encuesta era, por supues-

to, que no había rito de devoción por una obra más hondo que ofrecer nuestras dispares habilidades manuales para revivir la imagen producida por otro.

¿Qué mejor índice de la profundidad de los efectos de una pintura, más allá de la escritura de tratados filosóficos, que empeñarse en el esfuerzo descomunal de reproducirla en tempera, esmalte u óleo?

El proyecto de Alÿs —que en esta etapa no era necesariamente el esqueleto de una obra de arte, sino un gesto de coleccionismo más



o menos idiosincrático: un juego, una tentativa y una ocurrencia — tenía como objetivo hacerse de una especie de Louvre accesible de artistas de domingo en la sala de la casa que serviría como una forma juguetona de exploración social, libre de métodos estadísticos y sutilezas sociológicas. Esta “colección de obras maestras pintadas a mano” iba de acuerdo con las investigaciones que, por entonces, Alÿs empezaba a realizar en torno a la iconografía de la pintura de los rotulistas y pintores comerciales que, con sorpresa, había encontrado

todavía en plena operación cuando, a fines de los años ochenta, deambulaba como recién arribado turista-emigrado en el centro de la Ciudad de México. Según me parece, también, en un primer momento, el proyecto tenía más de gesto de coleccionista que de propósito artístico. Lo guiaba el deseo de acumulación y prestigio de todo coleccionista, la idea de acabar poniendo la mano, después de un rato, sobre un par de Rembrandts, Braques o Diego-riveras, sin importar que fueran falsos. Si hubiera tenido éxito en sus intenciones, Alÿs hubiera acabado siendo el feliz poseedor de un popurrí de obras tomadas del Metropolitan, el Prado o la Galería Nacional de Londres, adornando el friso de la pared por encima de la televisión.

Como ocurre con muchos descubrimientos, el experimento que propuso Alÿs fue el correcto, si bien su hipótesis estaba afortunadamente equivocada. Él suponía, si bien recuerdo, que su búsqueda arrojaría una colección de los clichés museográficos más usuales: la *Mona Lisa*, el *Angelus* de Millet, una que otra *Madonna* de Rafael, *Los girasoles* de van Gogh, o *El nacimiento de Venus* a la Botticelli. Asumía que el gusto popular derivaría de referentes imbuidos por la educación y la costumbre, como si aplicara las teorías modernistas que predicen el gusto popular como una forma anacrónica, diluida o retrógrada, de la alta cultura.

Por el contrario, sus excursiones a los mercados populares de ambos lados del Atlántico arrojaron una visión inesperada de un sistema paralelo del gusto, una historia del arte sumergida. Apenas había conseguido comprar

Pág. 64-65. Francis Alÿs, *Proyecto Fabiola*. Cortesía del artista





un par de *Angelus* y una copia de las *Madmoiselles d'Avignon*, cuando su recorrido topaba repetitivamente en una diversidad de puestos de antigüedades y pinturas con el mismo perfil de una mujer vestida de rojo que mira, sin emoción aparente, hacia un punto fuera del cuadro. El perfil era notablemente cándido, probablemente fácil de pintar y libre de complicaciones anatómicas, perspectivas o de movimiento. Aun así, era una imagen indudablemente hermosa. Todo daba a indicar que el artista se había topado con una peculiar ruta de migración iconográfica.

Entonces, en el otoño de 1992, Alÿs cambió su plan, y empezó a coleccionar las réplicas de la misteriosa mujer con un tocado o manto, incluso llegó a intercambiar las copias de las pinturas más prestigiadas que ya había comprado por este ícono desconocido que, al parecer, gozaba de muy escasa demanda en relación a una oferta desusadamente alta. En pocos meses, el artista había acumulado más de una docena de esos óleos, y aprendió de sus *marchands* que las imágenes eran copias de una misma pintura, otrora famosa, obra de un maestro pictórico un tanto olvidado de fines del siglo XIX: el retrato imaginario de *Fabiola*, pintado hacia 1885, por el artista alsaciano Jean-Jacques Henner (1829-1830).

Tras juntar un poco más de dos docenas de esos cuadros, Alÿs comprendió que la diseminación de esas imágenes planteaba un desafío a la circularidad de los referentes del mundo del arte que le concernía, tanto en Europa como México. En un momento en que la estética del apropiacionismo postmoderno aparecía revuelto con la proliferación deliberada e involuntaria de *readymades* y *already-mades*, de la ola neoconceptual de los años noventa, Alÿs veía en su colección de *Fabiolas* el

medio para una especie de crítica a los clichés de su generación. La apertura de todo un otro catálogo de los referentes de la práctica.

Percibía una ignorancia mutua. Mientras los pintores profesionales plagiaban a Marcel Duchamp, los pintores de domingo parafraseaban a Jean-Jacques Henner. La *Fabiola* indicaba un criterio diferente acerca de en qué consistía ser una obra maestra.¹

Veinte años después, y con la colaboración de un circuito relativamente pequeño de amigos, Francis Alÿs ha coleccionado más de trescientos ejemplares de la *Fabiola* de Henner, provenientes de mercados de pulgas, tiendas de antigüedades y baratillos de un área geográfica que, prácticamente, cubre Europa, las Américas, y el norte de África. Que la *Fabiola* de Jean-Jacques Henner sea un referente tan extendido plantea una serie de misterios: ¿Cómo ha sido posible que una corriente de gusto artístico tan extendida pudiera pasar desapercibida? ¿Cómo pudo un pintor y una de sus obras tener una reputación internacional así de vasta y tan sólo un siglo después ser prácticamente desconocido para los públicos especializados y supuestamente más instruidos? ¿Qué conceptos y valores son constantemente reafirmados y circulados con estas copias? Y, en un segundo plano, ¿qué efecto tienen sobre nosotros? Lo que nos atrae a las muestras de las *Fabiolas* de Alÿs implica caer víctimas del carácter vicario y finalmente *kitsch* del ícono, ¿o es en realidad, la ocasión de una reflexión del espectador? **U**

¹ Francis Alÿs, "Fabiola or the Silent Multiplication", *Fabiola. Una investigación de Francis Alÿs en colaboración con Curare, Espacio Crítico para las Artes*, Curare, México, 1994, p. 4.



Francis Alÿs, *Proyecto Fabiola*. Cortesía del artista





ESTACIÓN DE CAZA A LOS HELICÓPTEROS

Joca Reiners Terron

Traducción de Paula Ábramo

Luces y estruendos de aspas sobre las copas de los árboles en movimientos ondulares, iris en llamas entre el follaje del campo, destellos y sudores nocturnos. Los quelonios como tentáculos de un dios ajeno al mundo, al que se hubiera dejado atrás con la misma rapidez con que se creó, y sus criaturas entregadas a los brazos de la selva, en espera, a punto de amputar los miembros de su padre, machetes añadiendo fuego a las manos y un ruido de pájaro que se acuesta y se encoje en la tempestad. En otro tiempo, en un distante fulgor del largo pasado. En otra vida. Ahora mismo.

Aunque la jaula era muy pequeña, él de todas formas permanecía de pie, en el centro. Sus músculos monitoreados por sensores que no eran capaces de medir su tensión de jaguar, sus ojos aferrados a las rejas, como si sólo hubiera rejas en la Tierra: rejas, sólo rejas que mirar. Más allá, había la memoria. Y las imágenes, allende la memoria: la ceniza y los escombros de la destrucción. La ruina guiada por su sereno esposo, el olvido.

Al final de aquel año (que bien puede ser éste, ahorita mismo), una guerra que se había mantenido a la sordina desde hacía siglos explotó al fin por todo el planeta, y guerrilleros vascos, palestinos, gallegos, curdos, georgianos, irlandeses —hasta tibetanos— reaccionaron de manera organizada a sus opresores. Esa unión de etnias tan distintas era una leyenda que recorría el internet mundial desde los últimos años del

◀ Victor Grasso, *The Naturalist II*, 2015. © Victor Grasso

Es Jipohan, el creador [...] Es blanco como decían las leyendas. Es un Kirahi y cabalga una tortuga amarrada a una estrella.

siglo XX, pero nadie imaginaba que los rumores podrían ser verdaderos. Más extraño aún fue el caso de una tribu aislada y primitiva como la de los Zo'é, del alto Pará, que se unió a los esfuerzos suicidas del Levantamiento Revolucionario de las Minorías Mundiales. Los estudiosos creen que la información sobre el LRMM fue transmitida a los indígenas por empleados de la Fundación Nacional del Indígena o por antropólogos y estudiosos de la Universidad de São Paulo, pero no se comprobó nada. Un hecho: la última noche de un noviembre incierto (¿o de este año, que todavía está por venir?), 150 hombres desaparecieron de la reserva Zo'é, a orillas del Cuminapanema. Algunos creen que los guerreros bajaron el río en canoas y después se embreñaron en uno de sus numerosos afluentes, inmiscuyéndose en la oscuridad de la gran selva amazónica. Las mujeres y los niños que quedaron guardaron silencio, no dijeron ni una sola palabra sobre la desaparición de los hombres de la aldea Zavarakiaven. Ni siquiera los esfuerzos de la lingüista Ana Sueli Cabral, muy cercana a los indígenas, bastaron para hacerlos hablar. Todo siguió así hasta que, de pronto, guerrillas incitadas por el LRMM irrumpieron en diversos lugares del mundo. Soldados del IRA bombardearon el parlamento inglés en una operación desesperada, asesinando al primer ministro laborista reelegido. Terroristas vascos mataron a balazos al rey español en Madrid. Y los Zo'é al fin resurgieron del interior de la selva, diezmado con salvajismo un campamento de buscadores de oro en la desembocadura del Erepecuru.

Las estrellas bajan del cielo en el vientre invertido de las tortugas que flotan en el aire, caen de las neblinas de luz y en ese momento los ojos brillantes de los Zo'é desocupan el mar torral, rastreando blancos al alcance de sus flechas. Las hélices decapitan la alta copa de los castaños bajo las nubes. El vendaval negro del descenso de las enormes estrellas, cada vez más grandes, amplía la oscuridad de la noche, y los guerreros tensan las cuerdas de sus arcos apuntados hacia arriba. La andanada perfora la primera estrella y la barriga de la tortuga gigante que la sostiene suelta chorros de sangre negra sobre las tiendas incendiadas de los buscadores de oro, a orillas del río. Explotan llamas alimentadas por la sangre que vierte la estrella flameante. La primera tortuga se desploma del cielo. La estrella muere enterrada por su caparazón.

Y surgieron destellos entre las rejillas reflejadas en su pupila. Está rememorando lo sucedido, murmuró el científico que tenía delante. Los sensores fijos en toda la extensión de la piel del Zo'é vibraron, y algunos signos dieron vida a los monitores. Minúsculos puntos luminosos en sus ojos y en las pantallas, ardiendo como palacios e incendios en los senderos de la noche. Parecen cometas, pensó el científico, ojos reflejando las chispas de los ojos del indígena aprehendido: parecían estrellas fugaces, recuerda el guerrero Zo'é, encadenado por la corriente eléctrica de los monitores.

Aparentemente, el ataque de los indígenas a las tiendas de los buscadores de oro en el Erepecuru sirvió sólo como una trampa. Pocos momentos después de la masacre, dos helicópteros despegaron de la base estadounidense en Belém, rumbo al lugar de los hechos. En aquella época (que muy bien puede ser ésta que vivimos ahora), los E.U.A. se habían apo-



Sigmar Polke, *Supermarkets aus dem Zyklus, Wir Kleinbürger*, 1976. © Sigmar Polke

derado de la Amazonia y la explotaban con exclusividad. Incluso sobre los aires de las zonas mineras y los campamentos de cazadores de pieles tremolaban las banderas estrelladas.

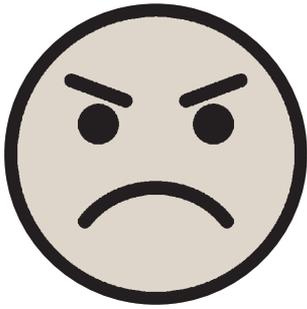
Y entonces él surge por un agujero que hay en la parte lateral del caparazón de la tortuga voladora, vestido de negro desde las botas de cuero hasta el ornamento reluciente de la cabeza, redondo como una calabaza, sus ojos también encubiertos por las tinieblas. Es Jipohan, el creador, y lleva en las manos la herramienta de huesos que usó para volver a crear a los Zo'é después del devastador diluvio que pertenece al remoto pasado de los mitos. Es blanco como decían las leyendas. Es un Kirahi y cabalga una tortuga amarrada a una estrella. De su arma de huesos salen proyectiles hechos de médulas y los Zo'é empiezan a caer uno a uno bajo la antorcha tenue de la lucha que empieza a esparcirse a lo largo del río.

Mientras los palestinos al fin reventaban Tel Aviv y los monjes zen-budistas ensandecidos se hacían explotar en las calles de Beijing, los bravos Zo'é se escondieron en los matorrales

quemados que había en torno al campamento de Erepecuru. Cuando los dos helicópteros de rescate estadounidenses llegaron al lugar, fueron atacados con flechas y machetes. Uno de los helicópteros se averió, explotó y cayó sobre las tiendas ya destruidas por el fuego. La otra aeronave disparó fuego sobre los indígenas.

Médulas y tibias disparadas, esqueletos pulsan blancos en la noche, ciñendo los aires. La estrella grande como la luna, agigantándose cada vez más y más, hasta cubrir todo el cielo. Y entonces Jipohan, con sus ojos de tiniebla, frente a frente con Zo'é: el creador ante su criatura.

En el centro de la pupila del Zo'é aprisionado vibra una estrella, el astro del que vino. Este indio va a ser un gran villano de videojuegos, balbucea el científico en el laboratorio. Dentro de la clara estrella en la negrura del ojo del guerrero fulgura el último indígena sobre la faz de la tierra. Jipohan va a volver a crearnos, estoy seguro, piensa Zo'é. Y esta vez nos hará pequeñitos, refulgentes como estrellas. **U**



BIENVENIDOS A LA ERA DE LA FURIA

Pankaj Mishra

Traducción de Clara Stern Rodríguez

En los alentadores años que siguieron a la caída del Muro de Berlín en 1989, el triunfo del capitalismo y las democracias liberales parecían asegurado; el libre comercio y los derechos humanos se extenderían por el mundo y sacarían a miles de millones de la pobreza y la opresión. Este sueño se ha vuelto realidad en más de un sentido: vivimos en un mercado global homogéneo más alfabetizado, interconectado y próspero que en ningún otro momento de la historia.

No obstante, vivimos también una era de la furia, con líderes autoritarios que manipulan el cinismo y el descontento de furiosas mayorías.

Las suposiciones intelectuales —en su mayor parte angloamericanas—, forjadas por la Guerra Fría y su secuela de júbilo, son una guía poco confiable del caos actual y, por consiguiente, debemos recurrir a las ideas de una era previa de volatilidad. Es un momento para pensadores tales como Sigmund Freud, quien en 1915 advirtió que “los impulsos primitivos, salvajes y malignos de la humanidad no han desaparecido en ninguno de sus individuos”, sino que simplemente esperan la ocasión de manifestarse otra vez. Desde luego que la conflagración actual ha traído a la superficie lo que Friedrich Nietzsche llamó *ressentiment*: “toda una tierra temblorosa de venganza subterránea, inagotable, insaciable en exabruptos”.

En cambio, la premisa principal de nuestros marcos intelectuales recientes consiste en asumir que los humanos son esencialmente racionales y que lo que los motiva es perseguir sus propios intereses; que



Berlineses occidentales grafitando el Muro de Berlín cerca de Zimmerstrasse, 1988. © FORTEPAN / Tamás Urbán

actúan principalmente para maximizar su felicidad personal, y no con base en el miedo, la envidia o el resentimiento.

En Reino Unido y en Estados Unidos es posible ver ya con suma claridad un abismo expansivo de raza, clase y educación; pero conforme proliferan las explicaciones, la manera de superarlo es más difusa que nunca. Una vez más han entrado en marcha los gastados pares de opuestos retóricos que a menudo corresponden a las amargas divisiones de nuestras sociedades: progresivo vs. reaccionario, abierto vs. cerrado, liberalismo vs. fascismo, racional vs. irracional. Y, a medida que una industria intelectual polarizada juega a ponerse al día con acontecimientos cambiantes que no supo anticipar, es difícil no sospechar que nuestra búsqueda de políticas racionales que den cuenta del desorden de la actualidad sea una empresa en vano. A los opositores al nuevo “irracionalismo” —sean de izquierda, de centro o de derecha— los une la presunción de que los individuos son

agentes racionales motivados por un interés material personal, enfurecidos cuando sus deseos se ven frustrados y, por ende, aptos para pacificarse con su satisfacción.

Este entendimiento de las motivaciones humanas se intensificó durante la Ilustración, cuyos pensadores principales rechazaron las tradiciones y la religión, y buscaron reemplazarlos con la capacidad humana de identificar racionalmente los intereses personales y colectivos. El sueño de fines del siglo XVIII de reconstruir el mundo conforme a parámetros seculares y racionales fue reelaborado en el siglo XIX por pensadores utilitaristas que teorizaron sobre cómo obtener la mayor felicidad para el mayor número de personas, y tanto socialistas como capitalistas adoptaron esta noción del progreso.

Tras el colapso de la alternativa socialista en 1989, esta visión utópica adoptó la forma de una economía de mercado global dedicada al crecimiento y al consumo sin fin —ante la cual no habría alternativa—. Según esta vi-

El problema para estos críticos del racionalismo de la Ilustración, como lo definió Robert Musil, no era que “tengamos demasiado intelecto y excesivamente poca alma”.

sión del mundo, que indudablemente es casi absoluta hoy en día, el *Homo economicus* es la norma humana: un sujeto calculador, cuyos deseos e instintos naturales adquieren la forma de su motivación última: buscar la felicidad y evitar el dolor.

Esta simple perspectiva siempre ha negado muchos factores permanentes en la vida humana: por ejemplo, el miedo de perder el honor, la dignidad y el estatus; desconfiar del cambio; buscar la estabilidad y la familiaridad. En ella no había lugar para pulsiones más complejas: la vanidad, el miedo a mostrarse vulnerable, la necesidad de cuidar la reputación. Obsesionados con el progreso material, los hiperracionalistas ignoraron la tentación que el resentimiento representa para los olvidados, así como los placeres tenaces del victimismo.

Y, sin embargo, la historia moderna es una gran evidencia del poder persistente de la irracionalidad. No hace mucho —a principios del siglo XIX— las pretensiones francesas de una civilización racional, universal y cosmopolita provocaron por primera vez el resentimiento de los alemanes en la expresión militante de lo que ahora denominamos *nacionalismo cultural*: la reivindicación de una cultura auténtica arraigada en el carácter y la historia nacionales o regionales.

Desde entonces, una revolución tras otra han demostrado que, al adquirir una fuerza política significativa, los sentimientos y los estados de ánimo pueden cambiar el mundo. El miedo, la ansiedad y el sentido de la humilla-

ción fueron los motivos principales para la política expansionista de Alemania a principios del siglo XX, y es imposible entender el resurgimiento actual del sentimiento antioccidental (en China, Rusia e India) sin reconocer el papel que juega la humillación.

No obstante, en buena medida debido a que la economía se ha vuelto la herramienta principal para entender el mundo, se ha arraigado una forma mecanicista y materialista de concebir las acciones humanas. Forjada en el XIX, la visión de que “no hay nexo entre un hombre y otro, más allá del vil interés personal”, se ha vuelto ortodoxa de nuevo en un clima intelectual que concibe el mercado como la forma ideal de interacción humana y que venera el progreso tecnológico y el crecimiento del PIB. Todo esto es parte de la rígida creencia contemporánea de que lo que cuenta es sólo lo que se puede medir y que, entonces, lo que no es medible —las emociones subjetivas— no cuenta.

Nuestro actual desdén por las motivaciones no económicas sorprende aún más cuando vemos que hace menos de un siglo, el “limitado programa racional” renacentista para la felicidad personal ya era “el colmo del ridículo y el desprecio”, como aseveró el escritor modernista austriaco Robert Musil en 1922. En efecto, las obras pioneras de la sociología y la psicología, así como del arte y la literatura modernistas de principios del siglo XX, fueron determinadas en parte por su insistencia en que el ser humano es más que el egoísmo racional, la competencia y la adquisición, que la sociedad es más que un contrato entre individuos autónomos que lo calculan todo racionalmente, y que la política es más que los tecnócratas impersonales que desarrollan esquemas de progreso hiperracionalistas con



Andy Thomas, *The Republican Club*. © Andy Thomas

base en sondeos, encuestas, estadísticas, modelos matemáticos y tecnología.

Fiodor Dostoyevski, quien escribía en la década de 1860 durante el apogeo del liberalismo decimonónico, fue uno de los primeros pensadores modernos en emitir la sospecha —que ahora vuelve a perturbarnos— de que el pensamiento racional no influye de forma decisiva en el comportamiento humano. Opu-
so sus *Memorias del subsuelo* —el perdedor por excelencia que sueña con vengarse de los ganadores de la sociedad— a la idea del egoísmo racional o del interés material personal que, en ese entonces, era popular en Rusia entre los ávidos lectores de John Stuart Mill y Jeremy Bentham. El protagonista de Dostoyevski ataca de forma obsesiva las suposiciones racionalistas tanto de capitalistas como de socialistas: que los seres humanos son animales que calculan todo con la lógica, persiguiendo obtener un incentivo:

¿Quién fue el primero que dijo, el primero que proclamó, que el hombre hace marranadas sólo porque ignora sus verdaderos intereses y que si se le instruyera debidamente, si se le abrieran los ojos para ver aquello en que consisten sus verdaderos y auténticos intereses, al instante dejaría de hacer marranadas y se volvería bueno y noble, porque siendo instruido y comprendiendo verdaderamente dónde están las ventajas, encontraría su propia ventaja en la bondad y en nada más?

Dostoyevski definió un estilo de pensamiento que desarrollaron después, entre otros, Nietzsche, Freud y Max Weber, quienes montaron toda una revuelta intelectual contra las certezas opresivas de las ideologías racionalistas, fueran de izquierda, de centro o de derecha. Hoy en día esta revolución intelectual prácticamente ha quedado en el olvido, pero estalló en un momento emocional y político cuya familiaridad nos provocaría esca-

lofríos: un periodo de crecimiento económico desigual y perturbador, de desconfianza hacia los políticos, miedo al cambio y ansiedad sobre el desarraigo de cosmopolitas, extranjeros e inmigrantes.

Ésta fue una era en que las masas desafectadas —que retrocedían del prolongado experimento decimonónico del racionalismo económico del *laissez-faire*— habían empezado a optar por alternativas radicales, en forma del nacionalismo de “sangre y suelo”, así como del terrorismo anarquista. Este levantamiento político antiliberal forzó a muchas de las que ahora consideramos figuras emblemáticas de la vida intelectual del siglo XX, a cuestionar sus nociones básicas sobre el comportamiento humano y a descartar las panaceas positivistas arraigadas el siglo anterior.

Freud, quien vivió la Viena de principios de siglo en la que los demagogos culpaban a los judíos y a los liberales por el sufrimiento masivo infligido por el capitalismo industrial, llegó a concebir el intelecto racional como “algo endeble y dependiente, un juguete y una herramienta para nuestros impulsos y emociones”. En *El porvenir de una ilusión* (1927), Freud escribió: “Experimentamos así la sensación de que la civilización fue impuesta a una mayoría contraria a ella por una minoría que supo apoderarse de los medios de poder y de coerción”. Mucho antes de las explosiones demagógicas del siglo XXI, conforme Max Weber observaba la frenética industrialización de Alemania, especuló con la profecía de que, al estar a la deriva por el alboroto socioeconómico y alienados por la racionalización burocrática, los individuos se volverían vulnerables ante un líder déspota.

El problema para estos críticos del racionalismo de la Ilustración, como lo definió Ro-



Jon McNaughton, *Wake Up America*. © Jon McNaughton

bert Musil, no es que “tengamos demasiado intelecto y excesivamente poca alma”, sino que tenemos “excesivamente poco intelecto en las cuestiones del alma”. Hoy en día sufrimos aún más por este problema, conforme luchamos por entender los brotes de irracionalismo político. Comprometidos con concebir al individuo como un agente racional, no logramos reconocer que es una entidad profundamente inestable, cuya estructura se ve afectada permanentemente por su interacción con condiciones culturales y sociales cambiantes. Fruto de lo que Hannah Arendt describió como un “tremendo incremento del odio mutuo y una irritabilidad en cierto modo universal de todos contra todos”, hoy en día este ser frágil se ha vuelto especialmente vulnerable ante el *ressentiment*.

El término *ressentiment* —que proviene de una mezcla intensa de envidia, humillación e impotencia— no es meramente la palabra francesa para *resentimiento*; adquirió signifi-



cado en un contexto sociocultural específico: el surgimiento de una sociedad secular y meritocrática en el siglo XVIII. Aunque nunca utilizó la palabra, el primer pensador que identificó la manera en que el *ressentiment* surgiría de los ideales modernos de una sociedad equitativa y comercial, fue Jean-Jacques Rousseau. Un desconocido para la élite parisina de su tiempo, y que luchó contra la envidia, la fascinación, la repulsión y el rechazo, Rousseau observó cómo, en una sociedad dominada por el interés personal, las personas viven para satisfacer su vanidad: el deseo y la necesidad de asegurarse el reconocimiento de los demás, de ser valorado por ellos tanto como uno se valora a sí mismo.

Pero esta vanidad a menudo termina alimentando en el alma un desagrado por uno mismo, al tiempo que atiza un odio impotente hacia los demás, y rápidamente puede degenerarse hasta volverse un impulso agresivo en el cual los individuos sólo se sienten valo-

rados cuando tienen preferencia sobre los demás, y se regocijan en su desprecio por ellos. (Como lo sintetizaría Gore Vidal: "No basta con triunfar; otros deben fracasar".)

Tal *ressentiment* se genera en proporción a la propagación de los principios de equidad e individualismo. A principios del siglo XX, el sociólogo alemán Max Scheler desarrolló una teoría sistemática del *ressentiment* como un fenómeno marcadamente moderno, arraigado en toda sociedad donde la equidad social formal entre los individuos coexiste con diferencias abismales de poder, educación, estatus y posesión de bienes. En la era del comercio global, hoy en día estas disparidades existen por doquier, junto con nociones agrandadas de aspiración y equidad personales. Por consiguiente, el *ressentiment*, un resentimiento existencial de los otros, está envenenando a la sociedad civil, menoscabando en todas partes la libertad política.

Pero lo que hace que el *ressentiment* sea algo particularmente maligno hoy en día es una creciente contradicción. Los ideales de la democracia moderna —la equidad de condiciones sociales y el empoderamiento personal— nunca han sido tan populares, pero llevarlos a una verdadera realización se ha vuelto cada vez más difícil, si no imposible, en sociedades caracterizadas por una desigualdad grotesca que emerge de nuestro estilo de capitalismo global.

Las dos más recientes décadas de globalización frenética nos han acercado más que nunca al ideal liberal de la Ilustración de una sociedad comercial universal de individuos racionales y autónomos con intereses personales —originalmente promovido en el siglo XVIII por pensadores como Montesquieu, Voltaire, Adam Smith y Kant—. En el siglo XIX

La pasión por la equidad, advirtió [Tocqueville], podría elevarse “al colmo de la furia” y llevar a muchos a someterse al cercenamiento de sus libertades y a anhelar el mandato de un dictador.

todavía era posible que Marx le hablara con desprecio a Jeremy Bentham por asumir al “comerciante moderno, especialmente el comerciante inglés, como un hombre normal”. Sin embargo, en nuestra época la ideología del neoliberalismo —un híbrido (centrado en el mercado) del racionalismo de la Ilustración y el utilitarismo decimonónico— ha logrado dominar casi por completo tanto el ámbito económico como el político.

El éxito de esta creencia universal puede atestiguararse en las numerosas innovaciones de las últimas décadas, que ahora parecen perfectamente naturales. Se espera que el mercado racional garantice el abastecimiento de productos y servicios de valor, mientras que la labor del gobierno es garantizar la competencia leal, que produce “ganadores” y “perdedores”. La amplia revolución intelectual, en la que los jueces de un mercado que lo sabe todo juzgan el fracaso y el éxito, ha insistido aún más en la racionalidad del individuo.

Las cuestiones de justicia y equidad social se han desvanecido junto con las concepciones de la sociedad o la comunidad, reemplazadas por el individuo que elige con libertad en el mercado. Conforme a la perspectiva que prevalece hoy en día, las injusticias arraigadas por la historia o las circunstancias sociales carecen de importancia: el chico de la calle también puede ser un millonario y el fracaso del individuo para escapar de la clase marginada es la propia evidencia de sus malas elecciones.

Pero en esta concepción abstracta no tiene cabida la situación emocional de la gente real de carne y hueso, ni la forma en que ésta pueda actuar dentro de un contexto social e histórico particular.

Una de las primeras personas que notaron el perturbador conjunto de emociones que ahora vemos entre los individuos egoístas en el mundo fue Alexis de Tocqueville, a quien desde la década de 1830 ya le preocupaba que la promesa estadounidense de la meritocracia, su uniformidad de la cultura y los valores, y la “igualdad de condiciones” provocarían ambición ilimitada, envidia destructiva e insatisfacción crónica. La pasión por la equidad, advirtió, podría elevarse “al colmo de la furia” y llevar a muchos a someterse al cercenamiento de sus libertades y a anhelar el mandato de un dictador.

Hoy en día somos testigos de un frenesí universal de miedo y repugnancia, pues la revolución democrática que Tocqueville atestiguó se ha expandido desde el centro de Norteamérica hasta los rincones más remotos del mundo. La rabia por la equidad está aunada a la búsqueda de la prosperidad, regida por la economía de consumo global, y empeora en la vida interior de las personas las tensiones y contradicciones que después se juegan en la esfera pública.

“Para vivir en libertad —advertía Tocqueville—, uno debe acostumbrarse a una vida llena de agitación, cambio y peligro.” Este tipo de vida es infértil para la estabilidad, la seguridad, la identidad y el honor, incluso cuando rebosa con bienes materiales. No obstante, ya es común entre la gente de todo el mundo que las consideraciones racionales de la utilidad y la ganancia —las necesidades de las cadenas de distribución y los imperativos de las retri-



Jon McNaughton, *You Are Not Forgotten*. © Jon McNaughton

buciones trimestrales de los accionistas— se erradiquen, se degraden y se tornen obsoletas.

Ahora quedó claro que la exaltación de la voluntad personal —como algo independiente de las presiones sociales e históricas, y tan flexible como los mercados—, encerraba una inocencia sobrecogedora sobre la desigualdad estructural y el daño psíquico que ésta ocasiona. La obsesión contemporánea con la elección personal y el agente humano menospreció incluso los más básicos descubrimientos de la sociología de fines del XIX: que en cualquier sociedad masiva las oportunidades en la vida se distribuyen de forma desigual, que siempre hay ganadores y perdedores, que una minoría domina a la mayoría, y que las élites tienden a manipular y a traicionar.

Con tantos de nuestros hitos en ruinas, apenas podemos vislumbrar hacia dónde nos

dirigimos, mucho menos trazar una ruta. Pero, aunque sea para orientarnos, necesitamos, ante todo, una mayor precisión en las cuestiones del alma. Los asombrosos acontecimientos de nuestra era de la furia, así como nuestra perplejidad ante ellos, vuelven imperativo que afiancemos el pensamiento en el ámbito de las emociones; estos sobresaltos exigen nada menos que una comprensión mucho más grande de lo que significa que los seres humanos persigan los ideales contradictorios de la libertad, la equidad y la prosperidad. **U**

Publicado originalmente en *The Guardian* el 8 de diciembre de 2016. Se reproduce con autorización.



Alphonse Legros, *Job*, 2ª lámina, 1837-1911. © National Gallery of Art, Washington DC

POEMA

SONETO DEL JUGUETIMIENTO

Julia Santibáñez

Job, el sabio, pensó pero no dijo
que lo que está de veras del carajo
es ser aquel juguete cabizbajo
del todopoderoso niño pijo,

que por deporte sopla vida a un hijo
y por ídem lo transforma en andrajo:
se divierte al voltearlo bocabajo
y verlo así, de nervios amasijo.

Al favorito Job, siendo ya viejo,
un día le arrancó lento el pellejo
llevado del capricho, el muy canijo,

y él, aunque sí débil nunca pendejo,
de rabia y miedo herido el entrecejo
se mordió la blasfemia y nada dijo.



Fotograma de *Simón del desierto*, 1965



EN TU CASA HABITA OTRO INQUILINO EL MILAGRO DE BUÑUEL

Mario Bellatin

“En tu casa habita ahora otro inquilino” es la frase con la que termina Simón del desierto. Se la dice la hija del Diablo al hijo de Dios. En la columna habitan ahora miles de inquilinos.

Pienso en aquella acción conocida como *el milagro de Luis Buñuel*. Se trataba de un director de cine conocido por un anticlericalismo tan extremo que llegaba al punto de rozar con lo fanático. La historia se remonta a finales de los años cincuenta. Cuando Luis Buñuel acababa de terminar el rodaje de su película *Simón del desierto*, la cual filmó entre los límites del Estado de México e Hidalgo —película que, poco después, ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes—. Luego del rodaje —realizado con la menor cantidad de recursos posibles— el director dejó abandonada la columna, que le había servido de escenario central, en el desierto donde se había llevado a cabo la filmación. La columna sobre la cual permaneció el personaje principal durante la mayor parte del film. Muchos años después, un grupo de inmigrantes abandonó la Ciudad de México. Emprendieron la peregrinación con rumbo a Pachuca. Buscaban algún lugar donde instalarse, pues las condiciones en su ciudad de origen les impedían la supervivencia. De pronto, algunos días después de emprendida la marcha encontraron, en pleno desierto, una columna romana clavada en medio de la nada. El grupo ignoraba todo lo relacionado con la filmación, llevada a cabo cuarenta años antes, e interpretaron la milagrosa aparición como un signo reli-

gioso. Creyeron que aquella columna, salida de la oscuridad de los tiempos, era una señal que les indicaba el lugar donde instalarse. Fue de ese modo como empezó a crearse una suerte de hermandad religiosa. Un culto donde el punto de la adoración estaba centrado en una columna romana. Yo, Mario Bellatin, descubrí esta comunidad porque debido a mis constantes viajes a la zona, acompañado de una serie de galgos que entreno en prácticas de cacería de liebres, noté la presencia de ciertas estampas donde se daba cuenta del fenómeno. Es decir, láminas de orden religioso que tenían la imagen de una columna como centro.

Pero la verdadera historia de Mario Bellatin comienza antes. Cuando luego de la Gran Guerra llegué y me instalé en un país, México, donde no sólo existe una convivencia cons-

romana hallada en las inmediaciones de la ciudad capital. En mitad de un desierto. Aquel muchacho me contó que, por culpa de un terremoto que asoló la ciudad, algunos de sus habitantes se vieron en la obligación de abandonar su lugar de residencia. Habían sucumbido las precarias casas que habitaban. Existía desabastecimiento de los servicios básicos. La iglesia de la zona, a la que muchos asistían con regularidad, se había derrumbado por completo. El grupo de peregrinos partió precisamente de esas ruinas con la esperanza de hallar un lugar donde proseguir con sus vidas. Comprendí que aquel empleado, quien me iba relatando aquella huida, pasó por una situación similar a la que sufrimos nosotros durante la Gran Guerra, especialmente cuando las tropas enemigas nos invadieron durante

Tras algunas lecturas, —luego de llegar a este país me transformé en una suerte de hombre culto— llegué a la conclusión de que el término milagro guarda relación con la idea del suceso que ocurre cuando todo está conformado en su contra.

tante con la muerte y sus representaciones, sino que, muy de vez en cuando, ocurre lo que se conoce como *milagros*. Tras algunas lecturas, —luego de llegar a este país me transformé en una suerte de hombre culto— llegué a la conclusión de que el término *milagro* guarda relación con la idea del suceso que ocurre cuando todo está conformado en su contra. Uno de aquellos hechos, el milagro, me lo narró uno de los empleados del salón de belleza que instalé poco después de mi llegada a México. Aquel muchacho me informó que su familia pertenecía a una hermandad conocida como *Los Devotos de la Columna*. Un grupo que, en efecto, adoraba una columna

el asalto final. En este caso se trató de un grupo de refugiados que huía de las consecuencias de un desastre natural y no de un conflicto bélico. Caminaron durante algunos días. Eligieron como rumbo una zona de llanura, plana, donde les dijeron que el movimiento sísmico no había tenido una repercusión mayor. El milagro ocurrió durante la tercera jornada. En medio del desierto, mientras el peregrinaje avanzaba, la muchedumbre advirtió de pronto la presencia de la columna. ¿De dónde podría haber salido?, se preguntaron. Se trataba de una columna similar a la que aparece en los relatos bíblicos. En ese momento, apelando a sus estudios escolares, nombraron



Luis Buñuel. © Getty Images

los estilos que habían escuchado: jónicos, dóricos, romanos. No sabían bien. Me parece que aquél fue el único viaje distante que he realizado desde que estoy en México, ir a ver de manera personal no sólo la hermandad creada alrededor de la columna sino los ataques de los que eran presa muchos de sus miembros —los llamados *víctimas del demonio*—, quienes entraban en un éxtasis patético mientras un poeta ciego realizaba una serie de sortilegios para quitarles el demonio que se apoderaba de sus seres. La única vez que me alejé de la casa que siempre he habitado desde que llegué a vivir a este país. Lugar que convertí al poco tiempo en un salón de belleza decorado con acuarios. Viajé hasta un lugar donde encontré a una comunidad que habitaba en torno a una columna construida para realizar una película.

Tiempo después yo, Mario Bellatin, hice una serie de imágenes, tomé fotos en formato de diapositivas, para un proyecto: *Simón del*

desierto, para el cual fui requerido no como estilista que regentea un salón de belleza convertido en un lugar apropiado para morir, sino en mi faceta de escritor contemporáneo. Porque soy esas dos cosas. Un escritor y, al mismo tiempo, un peluquero que ha convertido su salón en un moridero. Hace poco hablaba en voz alta acerca de mi escritura. Solo. De la manera como permanezco la mayor parte del día. Solo. Le decía, al techo por poner el caso, que deseo realizar una obra donde se nombre lo que no se puede señalar, con la narración absolutamente fragmentada y sin justificaciones mayores. Algo así como lo que hice yo mismo, Mario Bellatin, cuando fui el escritor de *Jacobo el Mutante*, el libro que redacté sobre una supuesta novela que el autor austriaco Joseph Roth fue creando cuando se encontraba ebrio. Aparte de tener conciencia de que se trata de un hecho que aparece cuando todo está preparado para que no suceda, no sé mayormente del tema, ni tampoco cuen-



“LOS DEVOTOS DE LA COLUMNA” Pachuca, Hgo.

Fotografía de Los Devotos de la Columna, Pachuca, Hidalgo.
© Mario Bellatin

to con un conocimiento de la columna alrededor de la cual transcurre la mayor parte de la película *Simón del desierto* de Luis Buñuel. De esos temas sólo conozco lo que no sé... La historia puede resumirse en que después de filmar una de las películas con menos recursos de la historia del cine —la escenografía de *Simón del desierto* cuenta casi únicamente con una columna en medio del páramo—, la construcción, es decir la mencionada columna, quedó abandonada para siempre en medio de la nada. Como la filmación fue hecha lejos de alguna comunidad conocida, no quedó registro mayor de su existencia. Algunos años más tarde un grupo de personas que huía de la gran ciudad —una suerte de parias que buscaba un lugar donde establecerse— descubren la columna abandonada y parecen conferirle ciertos poderes. No comprenden la

razón de la existencia de una columna semejante en mitad del desierto. Forman una comunidad a su alrededor, dirigida por un poeta ciego, el mismo que años después aparecerá en dos de mis libros: *Poeta Ciego* y *Flores*. Se forma, como en mis ficciones, una cofradía de personas que poseen peculiaridades físicas en sus cuerpos.

A finales de los años noventa, con ocasión de los homenajes que se organizaron en México con motivo del centenario del nacimiento de Luis Buñuel, un grupo de investigadores culturales, quienes buscaban grabar un documental de aniversario rastreando el camino seguido por el director mientras realizó sus películas, descubrió la columna de *Simón del desierto* gracias a las instrucciones de uno de los choferes del cineasta.

El grupo de investigadores culturales pareció hacer caso omiso a la presencia de los habitantes adoradores de la columna, muchos de los cuales, en efecto, padecían males físicos que creían ver apaciguados pidiendo la cura en aquel lugar. Luego de una primera visita, ese grupo regresó al lugar con una serie de obreros y vehículos. Dinamitaron el símbolo de la película, la columna, con la intención de llevarla como testimonio al centro de los homenajes que se le organizaban a Buñuel: el Palacio de Bellas Artes. En ese momento, en el trance de destruir la base de la estructura con el fin de transportarla, ocurrió el primer milagro. Pese a ser dinamitada y caer en dos, fue tal el peso que presentaba el material con el que estaba construida que hizo imposible su traslado. Los integrantes de la cofradía, al ver mancillada su intimidad, su huida primigenia, al sentirse descubiertos y proclives a caer nuevamente en el oprobio de la gente, dejaron abandonado el lugar donde se

erigía la columna y se dispersaron hacia distintos puntos. Algunos regresaron a la ciudad capital. Otros se dirigieron a la costa o a las zonas fronterizas. Todos, sin embargo, fueron conscientes tanto del mensaje como del milagro de la columna mágica, que aparte de haber aparecido de la nada se negó a ser trasladada.

Yo, Mario Bellatin, escucho esta historia. La narración de un grupo de personas que se congrega alrededor de cierta columna y del posterior intento de destrucción del famoso vestigio. Llegué a la zona —como advertí, se trató de una de las pocas ocasiones en que dejé abandonado el salón de belleza que monté poco después de llegar a México— y, en

de las feligresas, pero sólo una, me hizo una demostración práctica de los ritos por medio de los cuales se suele pedir la sanación a los males. No deseo aparentar que poseo una respuesta al fenómeno, que trato de demostrar cómo uno de los artistas más místicos-ateos-contemporáneos, por llamar de alguna manera al director de cine Luis Buñuel, sea el eje, sin saberlo y, además, muchos años después de su muerte, de una cofradía que se forma a partir de la ruina más notoria de una de sus películas.

Yo, Mario Bellatin, poseo una imagen original de la fotógrafa Graciela Iturbide, quien no considera esa imagen como parte de su trabajo, sino sólo como material de tanteo. La

Los integrantes de la cofradía, al ver mancillada su intimidad, su huida primigenia [...] dejaron abandonado el lugar donde se erigía la columna y se dispersaron hacia distintos puntos.

efecto, constaté personalmente los fragmentos visibles de esta historia. Retazos de una columna y de una comunidad que se había levantado a su alrededor. Empecé entonces un lento regreso, caminé preguntándome dónde podían haber huido los habitantes después de dinamitado el monumento. Recorrí diversos lugares y, pese a no haber albergado ninguna esperanza, descubrí, en cierto momento de mi recorrido, no sólo a los adoradores originales sino a una serie de nuevos creyentes. Algunos accedieron incluso a ser retratados por la cámara del celular que portaba conmigo. Me mostraron algunos de los objetos que componían sus rituales. Una gran estampa enmarcada que representaba la columna, un pequeño florero, una jarra para las abluciones y una humilde túnica blanca. Una

enmarco con motivos religiosos, compro un pequeño jarro con flores y me dedico a recorrer el mercado popular situado al lado de mi casa. Hago fotografías de mis vendedores de confianza, a quienes muestro sosteniendo el cuadro y las flores. Una vez revelado el rollo y montado el trabajo en diapositivas les hago pequeñas biografías y la descripción de sus supuestas e incurables enfermedades. Añado que hacer todo esto me produce una creciente nostalgia. Debe ser porque estoy enfermo, pienso. **U**

Éste es un fragmento de un relato más extenso. Lo recortamos cuidadosamente como una invitación a leer la versión completa en nuestro sitio web. Sin embargo, buscamos mantener un sentido unitario. [Nota de los editores.]





JOSAFAT EL BODHISATTVA

Ximena Ramírez Torres

Hace años en la lejana India gobernaba el rey Avenir, que adoraba a los dioses hindúes y era enemigo de los cristianos, a quienes perseguía y asesinaba despiadadamente. Un buen día nació su primogénito, pero de inmediato tuvo lugar un terrible vaticinio: el niño abandonaría el palacio al convertirse en hombre para dedicarse a la devoción y el ascetismo, sería muy poderoso, pero no como sucesor de su padre sino como seguidor del cristianismo.

El amor desbordante y retorcido del rey hacia su hijo, aunado a la preocupación por el vaticinio, provocó la sobreprotección del niño, a quien confinó en el palacio real rodeándolo de ambientes hermosos, gente amable y bien parecida, música alegre y comida deliciosa para que nada lo entristeciera ni preocupara, para que no conociera las grandes penas de la vida y sobre todo para que no descubriera la doctrina cristiana.

Al abandonar la infancia, el joven cuestionó su encierro y convenció a su padre de dejarlo pasear por el reino. Josafat salió por primera vez guiado por un cochero y un séquito de criados que debían evitarle cualquier experiencia desagradable. El pueblo lo recibió con una gran celebración, las calles se cubrieron de flores y se cuidó que sólo gente bien vestida, joven y de buen porte saliera a saludarlo.

Pese a todo y gracias a la intervención divina, el joven vio a un leproso y a un ciego entre la multitud, por lo que preguntó a su cochero quiénes eran esas personas y por qué lucían tan mal. El sirviente explicó que se trataba de la enfermedad, que el cuerpo humano era corruptible y que no se sabía qué podría pasar con él, así que podía enfermar en cualquier momento. Josafat no pudo controlar sus emociones al escuchar esto y volvió al palacio.

Luego de unos días, el joven salió por segunda vez. Entre el tumulto, alcanzó a ver a una persona encorvada, con cabello gris, desdentada y con el rostro fruncido. La visión lo sobrecogió y preguntó qué le sucedía a ese pobre hombre. Le dijeron que se trataba de la vejez y que todos pasaríamos por esa etapa, a

puestas, así que escapó del palacio para encontrarse con el viejo asceta Barlaam, quien había viajado grandes distancias hasta la India para acogerlo como discípulo. Desde el Génesis hasta el Apocalipsis, Barlaam lo instruyó en el Evangelio y el príncipe se sintió aliviado cuando supo que después de morir podía ascender al Cielo si se conducía con rectitud, castidad y devoción.

Ya convertido en cristiano, Josafat construyó una iglesia en el reino y logró convertir a su padre; así instauró el cristianismo en todo el territorio. Luego se fue al desierto a buscar a su maestro, quien había regresado a su hogar, y ahí pasó dos años, sufriendo hambre y sed. Al final lo encontró, pero el sabio murió pronto. El príncipe vivió 35 años en el lugar

Pronto, los valores inherentes al héroe tales como la valentía, la firmeza, la dignidad, la fidelidad, pasaron a formar parte de la caracterización del protagonista hagiográfico.

menos que la muerte llegara prematuramente, que la vejez llegaba después de ochenta años y luego venía la muerte. ¿La muerte? Él jamás había escuchado hablar de aquel estado. Pálido y casi sin aliento dijo:

Amarga vida ésta, llena de todo dolor y congoja si así son las cosas. ¿Y cómo se puede estar sin angustia a la espera incógnita de la muerte, cuya llegada no sólo es inexorable sino desconocida, según habéis dicho?

¿Cómo pueden vivir las personas sabiendo que es posible enfermarse, que van a envejecer o que pueden morir de un momento a otro? ¿Por qué lucen tan felices si saben que existen estas grandes penas? Josafat no encontró res-

entregado al ascetismo radical, orando y esquivando la tentación hasta que murió. Un criado del reino de India llegó al desierto y al abrir las tumbas tanto del maestro como del discípulo descubrió que los cuerpos estaban intactos y que olían a flores. Finalmente decidió llevarlos a India y sepultarlos en la iglesia de Josafat.

Este relato de origen hindú fue acogido con gran éxito en la España medieval del siglo XIII y se conoce como *Barlaam y Josafat*. La fusión de la historia con el mundo hispánico fue total. Contó con innumerables versiones, traducciones y adaptaciones a otros géneros textuales durante la época y aún en siglos posteriores directo de las plumas de escritores de renombre, como el mismo Lope de

Vega, que escribió una comedia en tres actos relatando la vida de Josafat. La hagiografía tendría ecos también en Calderón de la Barca y en el propio Shakespeare. Esta historia deleitaba por su ambiente exótico y al mismo tiempo fascinaba a las buenas conciencias por tratarse de un relato edificante que invitaba a la piedad y la virtud; además, fue muy utilizado por el cristianismo para ganar adeptos. Pero ¿cómo fue que la historia atravesó medio mundo para llegar a España?

El *Barlaam y Josafat* tiene su origen, nada más y nada menos, en la leyenda de uno de los líderes religiosos más importantes de Oriente, Siddhārtha Gautama, el Buda, y pudo llegar a Europa gracias a la labor de los árabes como difusores de la cultura oriental en Occidente. Esto significa que detrás del personaje de Josafat se encuentra Siddhārtha y que la vida del iluminado sirvió de base e inspiración para construir el relato hagiográfico. Incluso, para gusto de los lingüistas, el nombre de *Josafat* refleja la identificación de ambos personajes, pues es la evolución fonética y ortográfica del sobrenombre de Buda: *Josafat* derivó del sustantivo *bodhisattva*, en sánscrito “el que llegará a ser un Buda”, es decir, “el despierto”, a través del árabe (*Bodhisattva* > *Budasaf* > *Iudafat* > *Josafat*). Al final se adoptó el nombre *Josafat* por analogía con el nombre bíblico ya existente.

Al hablar de Buda comúnmente se hace una distinción entre el Buda histórico y el legendario. Del histórico, sabemos que nació en una familia aristócrata en la India antigua, que vivió ochenta años y que practicó su doctrina durante 45. Se casó, tuvo un hijo y a los veintinueve años abandonó su palacio para buscar una doctrina que lo ayudara a entender la condición humana. Sobre el Buda legenda-



Buda Shakyamuni con discípulos, dinastía Qing, 1644–1911. © The Met, Nueva York

rio, se dice que vivió en el encierro tras el vaticinio de que abandonaría su derecho al trono por dedicarse a la espiritualidad, después tuvo sus nobles visiones: la enfermedad, la vejez, la muerte y el ascetismo, en forma de un monje mendicante en su cuarta salida. Abandonó su reino para encontrar respuestas y entender esas visiones, pero al no encontrarlas en las doctrinas existentes, fundó la suya propia y así nació el budismo, el cual, burdamente descrito, se cimenta en reconocer que el dolor es inherente a la existencia humana y en acabar con el deseo erróneamente dirigido (como desear la juventud eterna o no morir), pues éste da origen al sufrimiento.

En India, uno de los textos más antiguos y populares sobre la vida de Buda es el *Buddhacarita* (s. II d.C.). Éste, junto con otras versiones nacidas en el subcontinente, es el germen del *Barlaam y Josafat*. De las versiones índicas de la historia se desprendieron otras en



Escena de *El sutra ilustrado del karma pasado y presente*, en la versión de Matsunaga, siglo XIII. © The Met, Nueva York

turco; de éstas, algunas en árabe; de estas otras, en hebreo, y así surgieron más en griego, armenio, latín, francés, español. De lengua en lengua y de lugar en lugar, la historia viajó durante años, eliminando y añadiendo contenido debido al gran proceso de adaptación que experimentó para seguir viva.

Durante el medievo español jamás se identificó a Josafat con Buda, aún más, se le incluyó en el catálogo de santos y mártires cristianos en 1585, y se estableció el 27 de noviembre como el día de San Josafat de India. Esto demuestra el gran impacto de la historia en Occidente, lo importante que fue para la Iglesia y que no se identificaba para nada con el budismo. El primero en advertir el parecido entre las historias fue Diego de Couto, historiador portugués y comentarista de Marco Polo, que al viajar a la India en 1599 se asombraba de las similitudes y pensaba que la vida de Josafat había influido en las historias sobre Buda, más no a la inversa. Fue así como en Europa Josafat superó la figura de Siddhārtha y se posicionó como la figura principal pues se le vio como el origen de la historia y no como su recreación.

Dentro del imaginario medieval, el apóstol Santo Tomás había sido el primer evangelizador de la India, por lo que el *Barlaam y Josafat* relataría la segunda conversión de pueblo hindú al cristianismo después de que recayera en creencias paganas. Esa información se tuvo como cierta hasta que en 1859 Edouard de Laboulaye, un intelectual parisino comparó las dos historias punto por punto y estableció la identidad entre Siddhārtha y Josafat. A partir de este descubrimiento, surgirían los estudios sobre el *Barlaam* desde el punto de vista de su origen oriental.

Al leer paralelamente las historias podemos notar dos elementos que identifican la leyenda de Buda como el antecedente del *Barlaam y Josafat*: la estructura sobre la que se construyen y el argumento que desarrollan. Es decir que el núcleo argumentativo, cimentado en la historia de un príncipe heredero al trono, que abandona la vida cortesana para abrazar una vida de prácticas ascéticas y espirituales vinculadas a su salvación, está distribuido y ordenado de la misma forma en ambas narraciones. La estructura de las historias puede fácilmente identificarse con la



del héroe tradicional: en términos generales, ambas siguen el modelo heroico de los cuentos folclóricos del que hablan Vladimir Propp o Joseph Campbell, por mencionar sólo un par de ejemplos.

El *Buddhacarita*, como decíamos, uno de los textos indios más reconocidos sobre la vida de Buda, es un poema épico: narra las hazañas de la vida de un héroe, en las que como es costumbre intervendrá lo sobrenatural o maravilloso. No es sorprendente entonces que este texto siga el esquema general del héroe tradicional, pero ¿qué pasa con el *Barlaam y Josafat* que es una hagiografía? Una de las características más importantes del género hagiográfico es que tomó recursos de otras formas narrativas medievales, por lo que posee características propias de géneros como la biografía, el *exempla*, la épica y las colecciones de milagros.

Durante la Edad Media, los hagiógrafos comenzaron a utilizar recursos literarios de los cantares de gestas en sus trabajos, en primer lugar, por la gran popularidad que poseía el género y, después, por el concepto medieval de *santo*, el cual experimentó la superposición

del arquetipo del héroe. Así fue como la santidad comenzó a representarse como una dura batalla contra las tentaciones, los vicios y la falsedad del mundo. Pronto, los valores inherentes al héroe, tales como la valentía, la firmeza, la dignidad, la fidelidad, pasaron a formar parte de la caracterización del protagonista hagiográfico, quien se convertiría en héroe luego de triunfar en la batalla contra las tentaciones, el mundo ilusorio y los enemigos del cristianismo. Tiempo después el proceso se dio también a la inversa: la hagiografía tuvo injerencia en la épica y así los grandes héroes comenzaron a ser, casi por fuerza, héroes cristianos.

Ahora bien, el *Buddhacarita* se centra en exaltar la vida de un personaje heroico, en este caso la de Siddhārtha Gautama, el Buda, y para ello se sirve del arquetipo del héroe, el cual es compartido por varias culturas antiguas y modernas. Este modelo arquetípico está compuesto de elementos folclóricos por lo que, mientras la historia viajaba de Oriente a Occidente, esos elementos eran fácilmente reconocidos dado que tenían correspondencias en varias culturas; esto permitió que

la historia se aceptara y adaptara con éxito. Además, la transformación del texto de poema épico a hagiografía no fue difícil debido a la equivalencia que las categorías *héroe* y *santo* tenían en diversos contextos en el occidente medieval.

Más allá de las similitudes y diferencias entre los relatos, debidas a los contextos y a los géneros en que cada uno se desarrolló, vale la pena destacar un vínculo claro entre los textos que está íntimamente ligado a su universalidad: el descubrimiento de la vulnerabilidad humana presentada de la misma forma, a través de la enfermedad, la vejez y la muerte. Las visiones son el gran motor narrativo de las historias, sin el cual no podrían desarrollarse ni identificarse una con la otra. Josafat y Siddhārtha experimentaron un severo cho-

que con el mundo real al advertir la gran vulnerabilidad humana y fue eso lo que los llevó a actuar.

¿Quién no ha temido a la vejez? ¿Quién no ha temido a enfermarse repentinamente? ¿Quién no ha imaginado con miedo su propia muerte? Josafat pudo encarnar la historia de Siddhārtha porque tanto el hombre de la Europa occidental como el de la India antigua temen a la misma cosa: a su condición de criaturas terrenales y por ello imperfectas y finitas. En ambas variantes el héroe, ya fuera refugiado en el cristianismo o en el budismo, tuvo que encontrar la manera de sobrellevar y aceptar su naturaleza. Cada uno tuvo que contarse una historia para poder vivir, como todos hacemos a diario, con la presencia latente de la enfermedad, la vejez y la muerte. **U**



Miguel Ángel Buonarroti, *Asa-Jehoshaphat-Joram* (detalle), 1511-12. Se cree que el personaje de la izquierda es Josafat



BREVE RECORRIDO POR ALGUNOS CULTOS MEXICANOS NO OFICIALES

Alejandro Andrade Pease

La libertad religiosa en nuestro país data de 1860, cuando Juárez abolió la supremacía de la Iglesia católica y brindó la oportunidad de oficializar los sistemas de culto que existían en la periferia de la religión dominante. Fue debidamente reconocida en la Constitución de 1917. Han pasado ya más de 58 años y es evidente que se ha aprovechado esta libertad de culto. Se calcula que al día de hoy operan en el país aproximadamente 3,500 asociaciones religiosas no católicas, constituidas legalmente según el INEGI. Muchas de ellas pertenecen a las variantes del cristianismo protestante. Pero hay mucha más diversidad.

HARE KRISHNA

El nombre *hinduismo* no se refiere a una sola religión, sino a un grupo, a una confederación de religiones, y no tiene una doctrina oficial autorizada. Hay más de ochocientos millones de hindúes extendidos en el mundo; la mayor parte vive en la India. En América Latina es difícil encontrar gente que profese esta religión y en nuestro país aún más; sin embargo, un grupo que la practica se ha extendido internacionalmente y captado gran número de adeptos en nuestro país: los Hare Krishnas, con una presencia en seis ciudades del país y aproximadamente cinco mil seguidores en México (INEGI). Envueltos en cánticos, festividades y actos lúdicos, descubrimos qué significa convertirse a esta religión para un mexicano. El nombre oficial de esta congregación es "Sociedad Internacional para la Conciencia de Krishna", ISKCON, por

"Asesino, Dios perdona", "Sicario, arrepíentete, Cristo te ama", "Zeta, busca perdón de Dios".

sus siglas en inglés. Su principal centro de operaciones se encuentra en la Ciudad de México en la colonia San Miguel Chapultepec. Es un culto que se centra en la devoción a una de las figuras centrales del poema épico Bhagavad Ghita, Krishna, que es la representación de la conciencia de Dios, el octavo avatar de Visnú, la suprema personalidad de Dios. Su fundador fue el bengalí Bhaktivedanta Prabhupada y llegó a México en la década de los setenta. Muchos de los creyentes viven una especie



Templo Espiritualista Mariano Trinitario en Ecatepec.
© Alejandro Andrade Pease

de retiro monástico por varios años; ahí dentro se estudia el idioma bengalí, se lleva una estricta vida de oración y celebración.

SALMO 100

La guerra contra el narco durante el gobierno de Felipe Calderón y la lucha por la plaza entre diferentes cárteles convirtieron Ciudad Juárez en uno de los lugares más peligrosos del mundo. Durante el sexenio pasado más de diez mil personas fueron asesinadas en esta ciudad y, aunque hoy en día la ciudad no tiene los mismos niveles de violencia que alcanzó su peor momento en 2010, el daño sigue siendo irreparable. En este contexto surge una especie de superhéroes cristianos, conocidos como Los Ángeles Mensajeros, un grupo de jóvenes de la iglesia Salmo 100 que dedican sus días a ir a escenas del crimen y estaciones de policía, vestidos de ángeles y sosteniendo carteles con mensajes como "Asesino, Dios perdona", "Sicario, arrepíentete, Cristo te ama", "Zeta, busca perdón de Dios" y "Chapo Guzmán, el tiempo es corto, arrepíentete". Jóvenes que se han convertido a esta peculiar forma religiosa y buscan en Cristo una esperanza ante su lastimada comunidad. Este grupo pertenece a las iglesias cristianas evangélicas, que ha ido reclutando exsicarios, exprostitutas, exnarcomenudistas y los ha convertido a la Iglesia evangélica. Su líder, Carlos Mayorga, es un comunicador que ha introducido estas prácticas de *performance* para llamar la atención de los medios y llevar la Palabra de Dios a toda su comunidad.

NEW AGE

La sensibilidad *new age* (expresión de una religiosidad de la globalización) ha despertado una fascinación por la búsqueda espiritual



Iglesia de la Mexicanidad en Teotihuacán. © Alejandro Andrade Pease

ligada a los valores de la naturaleza, lo ancestral, lo puro, la magia, el esoterismo, la sanación alternativa. A partir de los años ochenta, esta nueva sensibilidad *new age* o nueva era ha entrado en interacción con diversas tradiciones religiosas sincréticas. La recuperación de las figuras de ángeles y arcángeles bíblicos ha tenido un auge en nuestro país, principalmente en la Ciudad de México. Capillas y templos dedicados a estos seres se erigen en diversos puntos de la ciudad. Encontramos varios grupos dedicados al culto a los ángeles, el principal es liderado por Lucy Aspra, una mujer venezolana radicada en México que ha logrado levantar dos templos llamados *La casa de los Ángeles* y *La fortaleza de San Miguel*. En ambos se llevan a cabo cursos, terapias y rituales. Se trata de una mezcla de liturgia católica, una recuperación de los ángeles en su versión judeocristiana pero adaptados al esoterismo moderno. Sus principales creyentes son mujeres urbanas de clase media. Si bien no se con-

sideran una religión y muchas veces se combina este sistema de creencias y prácticas con otras religiones, va en aumento su difusión y popularidad. Libros de autoayuda, terapias de reiki angélico, lecturas de tarot angelical, van aderezando esta peculiar forma de relacionarse con los tradicionales ángeles desde una óptica moderna.

WICCA

Aunque parece algo lejano a nuestra realidad nacional, esta variante de magia está muy viva en algunas ciudades de nuestro país. La Magia Celta está conformada por practicantes de la tradición espiritual Wicca o *Celta-Faery* que difunden la enseñanza de magia y brujería ancestral que se originó en el norte de Europa. Son las nuevas brujas y brujos que dejaron los bosques y que ahora viven en las ciudades. Tiene como fundamento la creencia en la dualidad existente en todas las cosas, reconocida como *energía activa* y *ener-*



Jesús Camargo, ángel mensajero de la Iglesia Salmó 100 en Ciudad Juárez. © Alejandro Andrade Pease

gía pasiva. Estas fuerzas pueden presentarse de muchas formas, pero esencialmente se pueden circunscribir a cinco elementos universales: aire, fuego, agua, tierra y espíritu. Con estos cinco elementos hacen magia. Paradójicamente, mientras sus enseñanzas tienen que ver con la naturaleza y los bosques, la mayoría de sus feligreses se encuentra en las urbes. Curiosamente, el perfil de las principales dirigentes es de mujeres educadas, con estudios universitarios. Parece una especie de respuesta feminista a la espiritualidad dominante que ellas califican de machista patriarcal. Se reúnen en grupos llamados *covens* y hay de distintas denominaciones. La apertura hacia la sexualidad y la forma de vivirla es también muy atrayente para personas LGTB+, siendo el culto donde encontramos más personas de esta comunidad.

CHAMANISMO

El término *chamanismo* se refiere a un grupo de creencias y prácticas tradicionales preocupadas por la comunicación con el mundo de los espíritus. El practicante es conocido como *chamán*; éste puede tratar enfermedades causadas por espíritus malignos o puede dejar el cuerpo para entrar en el mundo sobrenatural y buscar respuestas. El chamanismo se basa en la premisa de que el mundo visible está dominado por fuerzas o espíritus invisibles que afectan las vidas. En México es relevante la supervivencia de elementos y rituales de tipo mágico-religioso de los antiguos grupos indígenas, no sólo en los indígenas actuales sino en los mestizos y blancos que conforman la sociedad mexicana rural y urbana.

Hay numerosos grupos que siguen a un determinado chamán y hay una gran variedad de chamanes de acuerdo a tradiciones y creencias locales: por un lado están los curanderos tradicionales o magos de las comunidades indígenas que siguen su tradición espiritual, cercana a la herbolaria o la *ritualística* prehispánica pero mezclada con la imaginaria católica y que de ninguna manera se autodenomina *chamanismo*. Mientras que en los entornos mestizos urbanos ya hay una elaboración y reinención de muchos de estos rituales y creencias. Hasta llegar a una sofisticación de lo chamánico en clases medias altas que usan rituales, plantas y procedimientos de grupos indígenas pero elevándolos a un nivel de práctica espiritual.

CIRUJANOS PSÍQUICOS

Se consideran una hermandad que se reúne para ayudar a los demás. Su principal figura espiritual es "El Hermanito Cuauhtémoc". El origen de este grupo es una curandera psíquica

Se apagan todas las luces, pues según explican, El Hermanito no aparece con luz artificial y puede dañar al médium.

ca de renombre en los años sesenta y setenta del siglo XX, Bárbara Guerrero, mejor conocida como *Pachita*. Nació en Parral, Chihuahua, hacia 1900 y murió en la Ciudad de México el 29 de abril de 1979. Pachita fue la "cirujana psíquica" más conocida en el país y en el extranjero. Fue investigada tanto por mexicanos como extranjeros. Pachita desde muy joven empezó a curar por medio de hierbas medicinales y tés, y en algún momento de su vida decidió operar, asegurando que el espíritu de Cuauhtémoc (último emperador Azteca) se apoderaba de su cuerpo físico para curar a través de ella. Lo llamaba *El Hermanito*. Aún hoy, a 33 años de su muerte, el espíritu del "Hermanito" sigue bajando en los seguidores de Pachita, y ella misma visita a sus discípulos. El actual receptor de El Hermanito es el nieto de Pachita. Se ha vuelto un legado familiar. Tiene a su alrededor un grupo de "discípulos" que le ayudan en las cirugías.

Este culto se envuelve en un ritual peculiar; los asistentes se reúnen en una casa por la noche y se apagan todas las luces, pues según explican, El Hermanito no aparece con luz artificial y puede dañar al médium. En esta oscuridad se invoca al espíritu mediante cánticos. Cuando por fin entra el espíritu de El Hermanito en el médium, éste cambia de voz y pasa uno a uno a los pacientes, decidiendo si sólo hablarle, curarlo u operarlo. Los incrédulos argumentan que es toda una puesta en escena donde el aislamiento de los sentidos ayuda a maximizar la experiencia. Pero lo que es real son los cientos de testimonios de personas que dicen haberse curado de las enfermedades más complicadas. Gente de todos los estratos y procedencias avala este sistema de curación espiritual e incrementa el culto, que se mantiene cerrado y secreto.

ESPIRITUALISMO MARIANO TRINITARIO

En México hay 35,995 espiritualistas declarados (INEGI). El espiritualismo, también llamado *doctrina espírita* o *doctrina de los espíritus*, es una doctrina adaptada de una corriente filosófica nacida en Francia a mediados del siglo XIX. Esta doctrina está basada en los libros escritos por el espiritista francés Allan Kardec. En la época porfirista las ideas espiritistas francesas se mezclaron con la cultura chamá-



Templo Hare Krishna en la Ciudad de México.
© Alejandro Andrade Pease

nica local y dieron origen a este nuevo culto. Se basa en la idea de posesiones de los espíritus en “materias” humanas, que practican sanaciones y dan mensajes del más allá. En México existen más de cien templos que siguen esta corriente, donde se llevan a cabo las llamadas *cátedras* y *curaciones*. La *cátedra* es la unificación del espíritu del médium en meditación con la divinidad; éste entra en éxtasis para sintetizar la luz en su mente convirtiéndola en palabras para entregar a la congregación el mensaje. En la congregación el médium espiritualista ha desarrollado esta facultad con muchos años de constancia, disciplina, preparación, entrega, fe y sinceridad con el mundo espiritual y su compromiso con los fieles. Los ritos y símbolos son una combinación de la tradición católica, mezclada con el espiritismo francés del siglo XIX y mucho del espíritu de la francmasonería. Este sincretismo, netamente mexicano, ha crecido y se ha mantenido vivo a lo largo del siglo XX. En la Ciudad de México es donde se concentra el mayor número de templos, sobre todo en las colonias y barrios de la periferia. Ecatepec, Ciudad Nezahualcóyotl y Chimalhuacán son los sitios donde más templos y creyentes hay. Muchos creyentes combinan este culto con el católico, pues las figuras espirituales que descienden son las mismas que se veneran en la Iglesia católica: Dios Padre, Jesús, la Virgen María. Cada templo tiene libertad de adaptar su doctrina a sus usos y costumbres.

LA NUEVA JERUSALÉN

Es un pueblo mesiánico milenarista ubicado en la región de Tierra Caliente, Michoacán. Sus habitantes —fieles a la Virgen del Rosario— creen que el fin del mundo está próximo y que sólo ellos se salvarán. Se trata de

una comunidad fanática religiosa, en la que las mujeres se visten con mantos largos, se prohíbe el matrimonio, las relaciones sexuales, el alcohol e incluso los medios masivos de comunicación. Esta comunidad reza para que no llegue nuestro temido final en estas temporadas apocalípticas. Aunque su auge fue a finales de los años setenta y ochenta, aún conserva una comunidad fiel a sus principios. Ha habido cismas y expulsiones, incluso se han visto señalados en temas escabrosos como asesinatos, violaciones o narcotráfico. Pero el ambiente de fe y beatitud que se respira dentro de la comunidad sigue intacto.

Existe un Obispo, San Martín de Tours, que es quien rige el lugar y una vidente, al parecer su hija, que sigue recibiendo mensajes de la Virgen del Rosario. Nada pasa ahí dentro sin la aprobación de ambos personajes. Todo está inspirado en el catolicismo pre Concilio Vaticano Segundo, pero con un toque local. Así, además de la Virgen y los Santos, veneran a personajes propios como Lázaro Cárdenas o un exvidente llamado *Agapito*; los consideran santos. Dentro de su sistema ellos mismos ordenan sacerdotes, diáconos y monjas. Hay cinco mil pobladores de los cuales el 70% tiene algún tipo de consagración religiosa. Existen grupos disidentes que han sido expulsados de ahí, pero que quieren recuperar sus propiedades y luchan porque entren la educación y la ley mexicana en la comunidad. **U**

Mark Rothko, *Sin título*, 1952.

© Artists Rights Society (ARS), Nueva York ▶



ARTE

EL TIEMPO ES UNA DIMENSIÓN MÁS

Leila Guerriero

Fotografías de Diego Sampere

La comunidad judía en Buenos Aires es la más numerosa de América Latina. Dentro de ella hay un grupo de observantes —a los que suele llamarse *ortodoxos*— que viven su vida, en todos los aspectos, como la vivían sus padres, y antes los abuelos de sus abuelos.

Su Dios tiene nombre, pero ellos no lo escriben (porque escribirlo convierte cualquier papel en sagrado, y hay que evitar que una publicación sagrada tenga destino funesto) ni lo mientan: lo llaman *Ashem*, “el Nombre”. Es el Dios de Abraham, el que dio a Moisés en el Sinaí las Tablas de la Ley y ofreció transformar al pueblo judío en un pueblo de sacerdotes.

Se rigen por 613 preceptos, llamados *mitzvot*, de los cuales 365 se refieren a lo que está prohibido hacer y 248 a lo que se debe hacer obligatoriamente. Es tan importante no mencionar Su nombre en vano, como no vestir al mismo tiempo lino y lana, como no cobrar intereses en préstamos entre judíos. Desde el trabajo hasta el sexo, desde el parto hasta la muerte, desde el alimento hasta los accidentes, todo está reglado.

Su libro sagrado es la Torá, formada por el Pentateuco, los cinco primeros libros de la Biblia. Para escribir un solo renglón de la Torá, un *sofer* (escriba) tiene que atender treinta reglas distintas, y tomar precauciones extras a la hora de escribir alguno de los nombres de Dios, que no se pueden borrar ni corregir. Las letras deben ser dibujadas con pluma de ganso y tinta sobre papiros de cuero de animal *kosher*, cosidos con tendón de vaca. Como Dios creó con la palabra —en la palabra *tierra* está la Tierra; en la palabra *cielo*, todo el Cielo— el *sofer* debe escribir con enorme concentración: si comete un error, destruye mundos.

Rezan tres veces al día —cuatro los sábados— y es obligación estudiar la Torá hasta que llegue la muerte. Esperan la llegada del Mesías y la reconstrucción del Tercer Templo (el Muro de los Lamentos es el resto del Segundo Templo, destruido por los romanos; el Primer Templo fue destruido por los babilonios). El séptimo día de la semana es el *sabbat*, que empieza al caer la noche del viernes y no termina hasta el anoche-

cer del día siguiente. Ese día es territorio de Dios, del hombre y su familia. No se puede trabajar ni encender las luces o el fuego, ni regar las plantas, ni trasladar dinero, llaves o cualquier objeto en los bolsillos, ni viajar, ni usar aparatos eléctricos, ni cocinar, comprar, vender o limpiar, ni ir al cine o hablar por teléfono.

El concepto de *kosher* y *no kosher* —apto y no apto— está en la base de la vida cotidiana. Se usa para la vajilla, los medicamentos, las relaciones humanas. Sólo pueden comerse aves, pescados, animales rumiantes y de pezuñas hendidas (la luz que puede brillar a través de la hendidura en la pezuña del animal es una metáfora de cómo el hombre no debe estar tan inmerso en su existencia mundana como para que la divinidad no pueda ingresar en él). Todo animal debe ser faenado por un *shojet*, una persona entrenada en el faenamamiento ritual. Jamás hay que mezclar carne con leche y cada alimento debe ser bendecido. La bendición depende del momento del día, de la cantidad y del tipo de comida.

Los hombres llevan el cabello largo sobre las sienes —*peots*— porque según la Torá no hay que rasurar los extremos de la cara, y se dejan la barba porque es la expresión de la piedad Divina. Usan *kipá* para recordar que sobre ellos siempre hay algo superior. Debajo de la ropa llevan una prenda de lana, el *talit*, una metáfora del manto sagrado. Según la Torá, toda prenda de cuatro puntas debe ser usada con *tzitzit*, ocho hilos terminados en cinco nudos. Eso, sumado al valor numérico de la palabra *tzitzit*, da 613, el número de los preceptos. El sentido del atuendo es recordar que los preceptos deben ser cumplidos.

Las mujeres, después de casarse, se cubren el pelo con peluca. Desde los tres años ocultan los hombros, los codos, las piernas, y no pueden tener contacto con hombres que no sean su padre, su abuelo, su marido, sus hijos o sus nietos. La misma regla rige para los varones, en relación a las mujeres, a partir de los nueve.

El *bris* —la circuncisión— es la señal del pacto que realizó Dios con Abraham y su descendencia. El primero en hacérselo a sí mismo fue Abraham a los 99 años. Después, se lo hizo a 248 personas más. Si

se quita un sólo milímetro de piel de más o de menos, el precepto queda invalidado. Si no se derrama sangre, o si la persona que hace la circuncisión no es circuncisa, queda invalidado.

El fotógrafo argentino Diego Sampere recorre desde hace más de veinte años el mundo en el que viven —y celebran, y nacen, y cumplen años, y se casan, y rezan, y se hacen hombres— los judíos observantes de Buenos Aires. Desde un privilegiado pero discreto primer plano, ha seguido con el ojo de su cámara las celebraciones más íntimas de dos o tres generaciones: ha fotografiado el nacimiento de los hijos de los jóvenes varones a los que, años antes, fotografió en sus *bar mitzvot*; el casamiento de las hijas de los hombres cuyo casamiento, a su vez, fotografió. Así, en este trabajo el tiempo es una dimensión más, como lo es la luz ambarina que ilumina las sinagogas, la ferocidad inusitada que exudan los brazos de los hombres enredados en el cuero de los *tefilín*, los conmovedores mechones de pelo recién cortados de los niños que dejan atrás la primera infancia. Allí, bajo su lente cercana y a la vez distante, están los diez hombres judíos que forman el *minián*, el grupo de al menos diez varones que se necesita para iniciar el rezo de la mañana, porque Dios jamás desoye el bramar de diez de los suyos. Allí está el *bar mitzvá*, el momento en que un varón cumple 13 años, se coloca *tefilín* por primera vez, camina hacia el sitio del templo donde se guarda el rollo de la Torá, y con cada paso se hace hombre. Allí están los jóvenes que estudian para ser rabinos en la *yeshivá*. Allí están los niños de ocho días en la ceremonia ancestral de la circuncisión y los de tres en su *upsherin*, el primer corte de pelo que inaugura el fin de su infancia temprana. Allí están las mujeres intocadas casándose con el velo que les cubre los rostros. Allí están, capturados en momentos en los que sus vidas se enlazan a esos 613 preceptos que —con entrega absoluta, con fe ciega— cumplen sin cuestionar, porque la ley de su Dios no se cuestiona: se obedece.



Estudiante de la *yeshivá*, escuela sobre estudios de la Torá



Un rabino se toma una *selfie* durante un casamiento. Los novios están bajo la *jupá*, un manto que se sostiene sobre ellos y representa una casa abierta por los cuatro costados para recibir generosamente a los visitantes que lleguen desde las cuatro direcciones, y también la luz divina (que los cubre y los rodea). *Jupá* significa proteger o cubrir y, en términos generales, simboliza el nuevo hogar de la pareja



Foto familiar en un casamiento. En las celebraciones, las mujeres y los hombres no se juntan durante las comidas ni durante los bailes, permanecen en espacios separados (a veces en salones separados, a veces separados por p neles). Como alegrar a la pareja es una *mitzvá*, un precepto muy importante (se cree que la presencia de Dios sólo reside donde hay alegría, de modo que celebrar animadamente equivale a llevar la presencia divina a su nueva casa), estos momentos de las fiestas de casamiento siempre son muy animados



Festejo en un casamiento del lado de los hombres



Festejo en un casamiento del lado de las mujeres



Desde un primer piso de una sinagoga familiares presencian un *bris milá* o *bris*: la circuncisión



Circuncisión en el barrio porteño de Flores, donde la comunidad judía observante es tan importante como la que hay en otro barrio porteño, el Once





Un niño de tres años en su *upsherin* o *upsherinish*, que es su primer corte de pelo. Según los judíos observantes, así como la Biblia prohíbe comer los frutos de un árbol durante sus primeros tres años de vida para que crezca más alto y fuerte y dé mejores frutos, es preferible no cortar el pelo a los niños varones en los primeros tres años debido a que se los compara, simbólicamente, con un árbol. Cortándoles el pelo recién a esa edad serán mejores personas, darán mejores frutos, etcétera





Rabino Shlomo Levy en un templo —la sinagoga de la comunidad El Lazo—, durante el rezo anterior a un *bris*. El rabino lleva colocado el *tefilín* o filacteria, que es una de las más importantes *mitzvá* (preceptos). Consiste en dos cajas de cuero unidas por correas. Una de esas cajas está sobre el brazo izquierdo (cerca del corazón, de las emociones) y la otra en la frente (el lugar de la razón). Cada una de las dos cajas contiene cuatro secciones de la Torá escritas en pergamino. La correa de cuero recorre el brazo y se enreda en la mano. El *tefilín* se coloca para los rezos y simboliza la dedicación a Dios en lo que se piensa, se siente y se hace: cerebro, corazón y mano

Mark Rothko, *Sin título*, 1969.
© Artists Rights Society (ARS), Nueva York ►



PANÓPTICO

LLEGAR A TU PROPIA VOZ

ENTREVISTA CON JUAN VILLOORO

Lourdes Montes

El primer libro que publicaste es La noche navegable (1980), después publicaste Albercas (1985). Ambos son una recopilación de cuentos. ¿Crees que el cuento es un género que todo aspirante a escritor debe explorar?

Es el más difícil de los géneros en prosa. Hace unos momentos tú me preguntabas en qué género me siento más cómodo, y te dije que en ninguno porque todos tienen reglas desafiantes, pero sin duda alguna lo más difícil de escribir en prosa es cuento, porque es el género que exige más economía de recursos: tienes que aludir más de lo que estás diciendo, es decir, lo no dicho tiene que ser, incluso, más importante que lo dicho y eso no es fácil. Es un género que yo no consideraría apto para principiantes. A veces la gente piensa que, por ser breve, te puede preparar para escribir una novela, pero yo siempre recuerdo a Augusto Monterroso (mi maestro en un taller de cuento) que cuando alguien le decía "Acabo de terminar una novela", él contestaba "Ah, te estás preparando para ser cuentista"; porque es muy difícil escribir cuentos, los tienes que empezar diez veces y terminar diez veces. Los cuentos tienen que ser distintos todos ellos, de lo contrario no tendrían sentido; pero al mismo tiempo tienen que tener cierta familiaridad para que integren una unidad. Es un gran desafío escribir cuentos.

◀ Juan Villoro. © Javier Narvárez



Me gustaría saber acerca de tus hábitos de escritura: ¿tienes algún ritual u horario? Entre tantas charlas, conferencias, columnas, entrevistas y demás invitaciones, ¿en qué momento lo haces?

Escribo generalmente en la mañana, de ocho y media a dos de la tarde, en esas horas no contesto el teléfono y trato de no tener interrupciones, salvo las más esenciales. Ése sería mi horario de escritura. Y luego en las tardes doy conferencias, hago cosas de ese tipo: leo o veo gente. En fin, ya la tarde es más para la sociedad o también para la lectura.

Has mencionado que la novela *De perfil de José Agustín* fue un parteaguas para decidir que querías ser escritor, ¿qué otros libros crees que te han formado como el escritor que eres ahora?

Pues muchísimos; ya a la larga sería muy difícil mencionarlos a todos, pero yo no sería el autor que soy sin haber descubierto a Cortázar, a Calvino, a Borges, a Onetti, a Felisberto Hernández, a Bashevis Singer, a Hemingway y a muchos otros. Es pretencioso pensar que yo tengo influencia de Cervantes, de Shakespeare o de Goethe, pero son autores de los que he estado cerca, sobre los que he escrito, a Goethe lo he traducido. Espero que algo de ellos se haya quedado en mí, y por supuesto, hay muchas otras lecturas. Soy un gran aficionado a la crónica, he leído periódicos toda mi vida; también he leído bastantes textos de divulgación, ya sea expediciones, viajes extremos, textos científicos; luego, estudié la carrera de sociología, un tema que me interesó mucho.

He leído muchas obras de política, interpretación de la sociedad, tengo una curiosidad muy dispersa. Me gusta leer libros para niños también porque escribo en el género; teatro, que es difícil de leer porque no siempre puedes vislumbrar las escenas y saber qué potencia real pueden tener al margen del escenario. En fin, por ahí va la cosa. En los libros que he escrito de ensayo, si tú ves el libro *Efectos personales*, le dedico un capítulo a Casanova, otro a Vladimir Nabokov, otro a Italo Calvino, otros a Sergio Pitol, Augusto Monterroso, Alejandro Rossi... Estos últimos fueron grandes amigos míos, pero más allá de eso, son escritores que también me han formado.

Recientemente estuve en la biblioteca Fernando Benítez y conocí su trabajo como antropólogo, sociólogo y como difusor de la cultura, pero creo que hoy en día es más escaso el espacio que se le da a la cultura en las publicaciones periódicas. ¿Qué suplementos culturales en diarios mexicanos recomendarías?

Hoy en día estamos en una crisis brutal, Fernando Benítez fue un inventor de los suplementos culturales modernos. Yo tuve la suerte de trabajar con él en un proyecto que no llegó a cristalizar, que era la idea de un periódico. Él lo dirigía, se iba a llamar *El Independiente*, no se trata del periódico que luego salió con ese nombre, sino de otro. Yo era el encargado de la sección cultural, el director del suplemento era Sergio Pitol. Durante dos años trabajamos en el proyecto sin poder realizarlo, pero esos dos años para mí fueron como un diplomado de periodismo, rodea-

do de los mejores periodistas que había en el momento en México. Fernando a mí me publicó en *Sábado*, posteriormente en *La Jornada*; publicó a mi padre cuando él trabajaba en *Novedades*; es decir, fue el gran creador de la cultura como espectáculo, como un escenario que valía la pena tomar en cuenta. Tenía un olfato maravilloso para el talento, hay que pensar que sus escuderos jovencísimos fueron, en un momento dado, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, que tenían dieciocho años, eran adolescentes en los que él depositó su confianza. En aquel entonces un joven diagramador y diseñador fue contratado por él, y era Vicente Rojo. Realmente esta escuela de talento que hizo Fernando Benítez es irrepetible. Por desgracia hoy en día hay muy pocos suplementos (*El Universal* tiene *Confabu-*

lario, por ejemplo), y hemos perdido el diálogo entre ellos. Cuando yo empecé a escribir había grandes figuras de la cultura mexicana que dirigían, o bien suplementos, o bien revistas; por ejemplo: Octavio Paz dirigía la revista *Vuelta*; el historiador Enrique Florescano, *Nexos*; Fernando Benítez, el suplemento de *unomásuno* y luego el de *La Jornada*; Jaime García Terrés dirigía *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*; Julieta Campos, la *Revista de la Universidad de México*. Eran grandes escritores al frente de proyectos editoriales, esto permitía crear disputas, polémicas, pero también consensos. Así que, por ejemplo, un joven autor publicaba un libro y, si en tres de estos espacios era reseñado favorablemente, ese joven autor quedaba situado como alguien que había sido reconocido por el medio. Hoy en día



Juan Villoro. © Javier Narváez

no tenemos esta posibilidad de valoración, se ha perdido por completo, no hay diálogo. Está *Laberinto*, está *Confabulario*, pero no tienen mayor relevancia. En general, el periodismo ha dejado de importar.

Quisiera ahora preguntarte acerca de la literatura infantil, ¿cómo cambias tus registros lingüísticos para poder escribir con diferentes públicos en mente?

Pienso que no es nada fácil escribir para niños. Es una de las cosas más desafiantes porque los niños son lectores sumamente inteligentes, no leen por esnobismo, no leen por moda, no leen para quedar bien con nadie, sino que leen por gusto, si es que acaso lo hacen, y al mismo tiempo tienen una gran inteligencia y les gusta mucho jugar, la literatura se presta para esto. Yo creo que, al escribir para niños, de alguna manera tienes que entrar en personaje. Esto lo he discutido mucho con Francisco Hinojosa, uno de nuestros mejores escritores infantiles. En alguna ocasión nos convocaron a un grupo de autores a escribir para niños, pero no todos ellos lo habían hecho y no todos ellos debían hacerlo. Pancho fue el primero en advertirlo y en comentarme "Oye, ¿te das cuenta de que para estos autores es muy difícil pensar en la situación en que tienen que escribir?", porque es totalmente distinta. Me parece que un buen indicador es la dedicatoria de *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry, donde él le dedica el libro a su mejor amigo, pero no al de ese momento, sino a su mejor amigo cuando era niño. Porque dice Saint-Exupéry ahí mismo "Todos los adultos han

La posibilidad de retrotraerte hacia una psicología desde la que puedes conectar con los niños no está en todos los autores. Yo creo que los mejores [...] son los que logran esto.

sido niños, pero muchos de ellos lo han olvidado". La posibilidad de retrotraerte hacia una psicología desde la que puedes conectar con los niños no está en todos los autores. Yo creo que los mejores (Roald Dahl, Francisco Hinojosa) son los que logran esto.

Y finalmente, ¿qué consejo les darías a los jóvenes escritores?

Lo más importante es entender que se han escrito muchos libros a lo largo de la historia de la literatura y, si tú vas a escribir otro, tiene que ser algo que verdaderamente nazca de tu propia voz. Tienes que tener una auténtica pasión por escribir y un cierto descaro para decir cosas que nadie más ha escrito. Esto atañe a la forma y al contenido. Pero evidentemente, y ésta es una de las grandes paradojas del aprendizaje literario, para llegar a ti mismo tienes que dar un rodeo por los otros, tienes que encontrar autores que te modelen, que te enseñen, que te tracen una ruta. El camino a ti mismo pasa por los demás, pasa por las lecturas. Es muy importante fijarte ciertos modelos, no para copiarlos, sino para que ellos te permitan llegar a tu propia voz. **U**

Una versión extendida de esta entrevista se publicará en www.eloficiodeescritor.com, proyecto con el que un grupo de jóvenes interesados en la creación literaria se propone descubrir y analizar la manera en que diversos escritores hispanohablantes realizan su trabajo.

DISCREPANCIA TECNOLÓGICA EN DANZA

Miriam Huberman Muñiz

La introducción de nuevas tecnologías y el uso de material multimedia en la danza data de la década de 1950, cuando Alwin Nikolais (coreógrafo estadounidense) realizó sus primeros experimentos con diapositivas, música electrónica y un empleo novedoso de la iluminación y el vestuario.

Actualmente, hace falta examinar el grado de integración que se da entre las nuevas tecnologías y la creación coreográfica en las obras de danza contemporánea. El tema resulta intrigante porque, por un lado, algunos coreógrafos hacen alarde de estar a la vanguardia en el uso de la tecnología, pero, por otro, en la práctica presentan una discrepancia entre lo novedoso en dicho uso y lo habitual en la creación coreográfica.

Tal discrepancia suele manifestarse de dos maneras. En una, no logran integrar los avances tecnológicos en su discurso artístico; al no apoyar la intención coreográfica, la tecnología aparece sólo como un recurso técnico o una decoración, en lugar de ser parte esencial de la obra. En la otra, falta una correspondiente innovación en el nivel de los componentes estructurales del movimiento corporal: no hay novedades en la invención de las secuencias coreográficas, el manejo de dinámicas y fraseos o el diseño de formas espaciales.

Saga, el robot actuante, por ejemplo, prometía ser una pieza interesante: estaba basada en una obra de teatro infantil —*¿Hikikomori, yo?* de Mónica Hoth—; explora-

◀ *Noumenon*, pieza de Alwin Nikolais, 1953. © Alwin Nikolais



ba un tema vigente: los peligros de encerrarse en el mundo virtual; fue creada por Alicia Sánchez, coreógrafa y directora de ASYC/El Teatro de Movimiento, e iba a participar un robot pequeño, producto de una colaboración entre Bioscénica y el posgrado de Diseño Industrial de la UNAM.

Sin embargo, la puesta evidenció una falta de conexiones congruentes entre el espacio, los ejecutantes y su movimiento. Por una parte, había una serie de imágenes con colores cambiantes que parecían provenir de móviles y caleidoscopios, y que creaban la ilusión de ser un papel tapiz del cuarto de un niño, con nubes, árboles, dinosaurios, hojas de plantas selváticas y burbujas. Por otra, estaban los ejecutantes, el niño y el robot, con sus movimientos respectivos. El robot parecía un juguete vivo y pese a su naturaleza mecánica,

era sorprendente la fluidez de sus movimientos, así como la cantidad de acciones que realizaba. En cambio, en las secuencias coreográficas que correspondían al niño —interpretado por un bailarín adulto, aunque joven— no hubo ni un solo movimiento original, una frase que creara la ilusión de que se trataba de un niño aislado o una escena que revelara una relación verosímil entre el texto que decía, las acciones que ejecutaba, su dinámica y su fraseo, y las emociones que pretendía mostrar.

Otro caso, *Azul* de Vivian Cruz, coreógrafa y directora de Landscape_artes escénicas, también prometía ser algo interesante. Es un hecho indiscutible que Cruz tiene una sólida trayectoria artística. No obstante, en *Azul* la distancia entre las nuevas tecnologías y la innovación coreográfica fue casi abismal. En



João Dinis y Julia Barrios de la Mora en *Identidades borrosas*. © Julia Barrios de la Mora / Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México



Saga, el robot actuante. © Compañía ASYC

la edición de los videos, los sistemas de detección de movimiento y el imaginario visual resultante, Cruz crea secuencias y efectos poéticos: juegos de caras y textos que se superponen, con ojos cerrados y ojos abiertos; ecos de otros rostros difuminados que se proyectan simultáneamente sobre diferentes superficies; mosaicos de aún más rostros que se multiplican y diversifican.

Lamentablemente, el trabajo corporal no ofrece nada comparable. Cuando los intérpretes ejecutan movimientos sostenidos, titubean y les falta intencionalidad. La manipulación de mamparas y pelotas a contraluz es poco original y predecible. La pieza está llena de secuencias de saltos-caídas-rodadas e impulsos-impactos que también son predecibles y cuya ejecución no es excepcional. Escenas de movimientos con aparente significado —pero incomprensible— y supuesta emotividad —pero falsa— alternan con otras que caen en lo obvio, como la aparición de olas y un pequeño barco. La constante proyección de imágenes y su gran tamaño hace que tanto la intención de la obra de explorar los significados de la palabra *azul* como la presencia de los intérpretes queden reducidas a un segundo plano.

Estos dos ejemplos muestran un excelente manejo de los recursos tecnológicos manifestado en el uso de la animación, la robótica, los dispositivos de detección de movimiento y el video, pero lo problemático es que no se supo integrar esta riqueza al discurso coreográfico. Y, en contraste total con la destreza y sensibilidad demostradas en el terreno tecnológico, faltó un desarrollo equiparable en el manejo de las acciones, las pausas, los fraseos, los acentos, los ritmos, las formas espaciales, la interacción entre los propios ejecutantes, así como entre ellos y el espacio, entre ellos y el sonido.

Ahora describiré dos casos en los que las nuevas tecnologías sí se integraron al discurso coreográfico. Marcela Sánchez Mota y Octavio Zeivy, directores de Foco alAire producciones, crean una amalgama mágica entre el cine y la escena en *MarDulce sCinEscenA*. Esta obra, elaborada a partir de una selección de escenas yuxtapuestas y concatenadas del cine mundial y mexicano, que contiene un torrente de emociones contrastantes e intensas —amor y desamor, violencia y asesinatos, esperanza y muerte—, cuestiona la existencia de los límites entre disciplinas artísticas, y entre intérpretes y espectadores.

Desde la concepción de la pieza, la tecnología fue puesta a su servicio. Por lo tanto, la utilización de cada pantalla, proyector, celular, *software*, animación, edición de video y grabación de textos, música o canciones responde a una necesidad expresiva y narrativa concreta. Igualmente, en la medida en que cada personaje interactuaba con las imágenes y los textos, el movimiento de los intérpretes/creadores se convertía en la corporeización de la intención de la escena: el hombre-tostador sólo ejecuta movimientos mecánicos y calculados; la asesina reta y seduce con un contoneo tan sutil como escalofriante; una mujer se desespera porque un famoso actor italiano no le hace caso y se va con otra; quienes recrean escenas de una película mexicana retoman el estilo melodramático de moverse. Al final, el círculo mágico se cierra: la obra, que empezó con los intérpretes sentados en butacas viendo una película desenfocada, termina con ellos sentados en las mismas butacas, pero ahora viendo al público.

Unificando (archivos) – Identidades borrosas, de los jóvenes coreógrafos Julia Barrios de la Mora y João Dinis, parece hacer un uso menos sofisticado de la tecnología, pero el trabajo de síntesis informativa, de edición de videos, y de inserción de los intérpretes en vivo en tales videos es equiparable al de las otras piezas. La claridad en la exposición de la intención coreográfica hace que parezca que la obra es simple aun cuando no lo es: los creadores se preguntaron qué poner en un disco de oro que sería lanzado por la NASA al espacio y su respuesta fue que, dado el nivel de globalización actual, lo más pertinente sería hacer una síntesis de tradiciones y símbolos culturales.

Así que se dieron a la tarea de inventar una identidad globalizada que tuviera una bande-

ra, un himno, una vestimenta y una danza tradicional, y que unificara culturas sin uniformarlas y asumiera la diversidad. Fue sorprendente estar ante una obra que no hacía concesiones al público y en la cual cada acción estaba calculada, pero era ejecutada con naturalidad: la marcha/rito de la bandera se repetía con exactitud más de cinco veces; los cambios de vestuario (quitarse el mono verde, ponerse calcetines y tenis blancos) parecían cronometrados. Lo más original e interesante fue la danza tradicional, compuesta por pasos aprendidos en YouTube, provenientes del folclor holandés, portugués, mexicano y mongol, entre otros, y que era bailada simultáneamente en vivo y en video.

Para concluir, mencionaré algo que dice Peter Pabst, diseñador escénico de Pina Bausch, sobre el tema: "Lo que me interesa del video no es la secuencia de imágenes en sí o la tecnología, sino el efecto que la proyección tendrá sobre el espacio y sobre los bailarines".¹ Es decir, si bien celebro el uso de nuevas tecnologías en el escenario, considero que sus resultados son más cautivantes no sólo cuando responde a una necesidad creativa directa y la utilización de este recurso está esencialmente relacionada con el discurso coreográfico, sino también cuando existe un trabajo igualmente innovador en la invención del movimiento de los ejecutantes y de sus nexos con el espacio y el sonido. Al entretener los recursos se corporeiza la intención de la obra: forma y contenido se fusionan para crear un todo congruente, cautivador y emocionante. **U**

¹ Norbert Servos, *Pina Bausch. Dance Theatre*, K. Kieser, Múnich, 2008, p. 260.

HACIA UN NUEVO CRETÁCICO

Peter Forbes (editado por Marina Benjamin)

Traducido por Darío Zárate Figueroa



Una frase de moda —“¿Es esto la nueva normalidad?”— ha estado circulando en el último año, conforme se suceden los fenómenos climáticos extremos. La respuesta debe ser que se trata de algo peor: vamos en camino a fenómenos aún más frecuentes y más extremos que los vistos este año.

Desde la década de 1980 hemos sabido lo que nos espera. Si entonces se hubieran realizado acciones para reducir las emisiones en 20% para 2005, el aumento de la temperatura global habría podido ser menor que 1.5°C. Sin embargo, no se hizo nada, y la enorme acumulación de datos climáticos desde entonces sólo confirma y precisa las predicciones originales. Entonces, ¿dónde estamos ahora?

En noviembre de 2017, la Conferencia de la ONU sobre el Cambio Climático COP23 (realizada en Bonn, Alemania), reportó que la expectativa más realista es ahora de un calentamiento de 3°C para el año 2100. Si no se limitan las emisiones, veremos los niveles preindustriales de CO₂ duplicarse (de 280 a 560 ppm, o partes por millón) para 2050, y luego duplicarse de nuevo para 2100. En otras palabras, estaremos generando condiciones climáticas que el planeta experimentó por última vez durante el periodo Cretácico (hace 145-165.95 millones de años), cuando los niveles de CO₂ superaron las 1,000 ppm. ¿Qué puede significar esto, dado que ya alcanzamos esos niveles en nuestras habitaciones por

◀ Charles Robert Knight, *Tyrannosaurus rex*. © National Geographic Society, Washington D.C.

la noche y en lugares abarrotados de gente, con mala ventilación, si sabemos que, con concentraciones tan altas de dióxido de carbono por periodos sostenidos, los seres humanos sufren problemas cognitivos severos?

Resulta que el Cretácico es uno de mis periodos geológicos favoritos. Nos dio las grandes montañas y acantilados de roca caliza que cubren Europa. Nos dio los higos, los árboles de la familia *Platanaceae* y las magnolias. Cobijó a pequeños mamíferos, que prosperaron de pronto cuando los entonces amos de la Creación —el *Triceratops*, el *Tyrannosaurus* y sus primos— se extinguieron al final del periodo. También fue muy caliente, con temperaturas globales entre 3 y 10°C más altas que los niveles preindustriales.

Una nueva era con un clima similar al del Cretácico, si llegara a ocurrir, no sería un reflejo exacto de la original. Para empezar, en aquel entonces los continentes estaban en posiciones muy distintas: la India aún era una isla situada a miles de kilómetros de donde hoy se une con Asia; un ancho océano separaba a África (aún unida a América del Sur) de Eurasia. Pero en una repetición del Cretácico, muy probablemente los polos volverían a estar desprovistos de hielo, y la superficie del mar estaría unos 66 metros arriba de los niveles actuales. Además, presenciaríamos la formación de vastos mares cálidos de baja profundidad, con depósitos minerales similares a los que produjeron estratos calizos de 400 metros de espesor en el Cretácico; mientras tanto, en lugar de los grandes mamíferos —que se extinguirían—, los reptiles se extenderían por el globo y crecerían en tamaño; una venganza digna de los dinosaurios, quizás.

La única manera en que puedo concebir que en un nuevo Cretácico vivan seres humanos

es que unos cuantos científicos y tecnólogos trabajen en refugios artificiales protegidos, algo así como los habitantes de la ciudad invisible de Baucis imaginada por el novelista Calvino, en la que la gente vive sobre pilotes por encima de las nubes, “contemplando con fascinación su propia ausencia”.

Recientemente hemos cobrado conciencia de una línea roja que los humanos cruzaremos mucho antes de acercarnos a condiciones cretácicas. En 2010, los investigadores demostraron que nuestra especie no puede sobrevivir más de seis horas a una temperatura de *bulbo húmedo* de 35°C. Este término se refiere a una humedad de 100%, de modo que no son 35°C como los conocemos. Sin embargo, en los grandes cinturones agrícolas del Indo y el Ganges, temperaturas de más de 40°C, combinadas con niveles de humedad de 50% (que en conjunto equivalen a esa temperatura de bulbo húmedo de 35°C), serán la norma dentro de décadas.

Mientras eso sucede en las cálidas regiones agrícolas, el mundo urbano enfrentará una catástrofe tal vez mayor. Con la predicción más probable de las Naciones Unidas sobre el incremento de temperatura —3°C—, crecerían bosques en el Ártico, y la mayor parte de las ciudades costeras se perderían debido al aumento *irreversible* del nivel del mar para el final del siglo.

En la actualidad se acepta —o al menos los científicos lo aceptan— que los seres humanos se han convertido en agentes geológicos; de ahí la asignación de una nueva época geológica: el Antropoceno. Las adiciones humanas al ambiente, entre ellas los fertilizantes artificiales de nitrógeno y CO₂, ahora superan a los ciclos naturales. La idea popular de que la geología y los asuntos humanos no

Los análisis de expertos sobre la manera en que la civilización humana se desarrolló durante los diez mil benignos años del Holoceno apenas comienzan a darse a conocer ante un público general.

guardan relación alguna queda desmentida por el hecho de que en ocasiones el clima se ha modificado violentamente. Dos grandes eventos de calentamiento —con un largo periodo de enfriamiento de por medio— dieron fin a la última Era de Hielo hace 12,600 años, alrededor del 9600 a.C. Ambos periodos produjeron picos de 10°C en los núcleos de hielo de Groenlandia. El primero ocurrió a lo largo de sólo tres años; el segundo, que dio lugar a las condiciones relativamente estables del Holoceno, ocurrió en un periodo de alrededor de sesenta años.

Una lección para nuestros días es que un cambio así de repentino y duradero en el clima tiene consecuencias que perduran por miles de años. Aquel primer calentamiento provocó que un enorme lago se extendiera por América del Norte cuando la capa de hielo Laurentino se fundió y, con el tiempo, se rompiera, lo que condujo a un aumento del nivel del mar y formó los Grandes Lagos y las cataratas del Niágara unos 2,500 años después. Bretaña se desgajó de Europa 3,500 años después del comienzo del Holoceno, y al fundirse los hielos del norte, la tierra que tenían debajo se elevó. Este proceso continúa hoy en Suecia, a un ritmo de 1 cm por año.

Esta época geológica, nuestra época, es técnicamente interglacial, y siempre estuvo destinada a terminar. En general la Tierra ha sido violentamente inestable, o establemente hostil, durante largos periodos: demasiado caliente o demasiado fría para la civiliza-

ción humana. Si no hubiéramos elevado las temperaturas globales con nuestras emisiones de CO₂, probablemente estaríamos enfrentando una nueva Era de Hielo en la actualidad; tal como estamos, el Holoceno está terminando tan rápido como empezó, con la aparición de nuevos picos de temperatura que se presentan durante el tiempo que suele durar una vida humana.

Así, mientras parlotemos sobre *la nueva normalidad*, tenemos que reconocer que el Holoceno no tuvo nada de "normal". Los análisis de expertos sobre la manera en que la civilización humana se desarrolló durante los diez mil benignos años del Holoceno apenas comienzan a darse a conocer ante un público general. El genetista David Reich va a la cabeza con su desmitificador libro *Who We Are and How We Got Here* (2018), en el que usa investigaciones basadas en ADN antiguo para relacionar el movimiento humano con el desarrollo del lenguaje. Un concimiento tan profundo de ese periodo sugiere que nuestro problema no se limita a las emisiones de CO₂ en la era postindustrial (en todo caso, el calentamiento global probablemente comenzó con la quema de bosques en los inicios de la agricultura), y también recalca que el Holoceno fue un regalo excepcional para la humanidad, que ha sido explotado e infravalorado. Ahora asistimos a su funeral.

Si queremos evitar el dolor en el camino hacia un nuevo Cretácico, esta conciencia tiene que extenderse más allá de los geólogos y especialistas en biología que nos han enseñado de dónde venimos y a dónde nos dirigimos, a menos que cambiemos. **U**

Publicado originalmente en la revista digital *aeon* en octubre de 2018.

LA BOTA SOBRE EL TABLERO

Eugenio Fernández Vázquez

1. LA RABIA Y SUS RAZONES

Se insiste mucho en que la rabia se combina mal con el poder, en que dejar que la furia ocupe el discurso y el ejercicio del gobierno es abrir espacio a la barbarie y entregarse al desenfreno y a la improvisación. El problema con esta postura es que quien cierra las puertas a la rabia se las cierra a quienes tienen motivos para rabiar, y eso, en México, es excluir a una enorme porción del país que acumula más agravios que venturas desde hace mucho tiempo.

El elogio de la calma, de la impasibilidad, olvida que ambas son lujos que se disfrutaban o vicios que se aprenden de la renuncia al mundo y de la aceptación de las desgracias como algo natural. Sólo quien no sufre afrentas, quien no padece dolores, consigue mantener la cabeza fría en todo momento. Una forma de lograrlo es anesthesiarse ante el entorno. Otra más es resignarse frente a la realidad; aceptar, como Job ante la crueldad divina, que no hay otra opción. La más común entre los sosegados, sin embargo, es mucho más mundana: los calmados suelen encontrarse entre quienes disfrutaban, por azar o por poder, de una situación en la que no sufren, en la que las desgracias son ajenas y distantes.

La rabia, por el contrario, es una imposición que se padece. La ira, el enojo y la furia no los busca nadie. Son producto de la indignación, efecto de una injusticia que no se logra corregir, por la que no se ha obtenido retri-

Mujeres de Yalchipic Altamirano, integrantes del EZLN.
 © Pedro Valtierra / Agencia Cuartoscuro, Ciudad de México ▶



bución. No son mera tristeza —consecuencia de una pérdida o de un dolor absurdos en tanto no tienen sentido ni autor, o cuyo autor no es responsable de lo que hizo—; son algo más. El resultado de una afrenta, de un ataque dirigido por un responsable que salió impune de su acción.

Negar la legitimidad de la rabia como pulsión política, como motor para la organización y la lucha es también, en gran medida, negar la legitimidad de sus causas. Amia Srinivasan señala una de las estrategias contra la rabia que se ha usado en diversos entornos políticos: “El misógino [sostiene en un artículo sobre lo apropiado de la rabia] descarta la rabia de una mujer tachándola de escandalosa o es-

tridente”. El racista, por su parte, “descarta la rabia del negro [o del indio, agregaríamos en México] llamándolo matón o animal”. Estos, afirma la filósofa, no son meros insultos: son estrategias retóricas para explicar el sentir del sujeto no por sus razones, sino por sus características. No es que la mujer, el negro o el indio tengan argumentos para rabiar: rabian porque así son.

Esta operación permite a los *calmados* —a los privilegiados— ignorar los agravios padecidos por mujeres, negros, indios y tantos más. Permite también negar la legitimidad de sus padecimientos y, por tanto, negarles el espacio que les correspondería entre las prioridades de gobiernos y sociedades. Si sólo se



Protesta de los integrantes de los 400 Pueblos con máscaras de Carlos Salinas de Gortari. © Eunice Adorno/ Agencia Cuartoscuro, Ciudad de México

aceptan como legítimos los padecimientos de quienes no sienten ira, sólo se atenderán los intereses de los satisfechos.

No es casualidad, por ello, que la ira y la rabia se asocien tantas veces con la rebelión, con la lucha por transformar lo que hay. Por

Durante el Salinato, pero sobre todo en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, se dismanteló el aparato de gestión y control del país que el priismo había construido en las décadas anteriores. El cual le permitía al Estado saber qué pasaba en el territorio y

Cuando los políticos los invitaron a jugar ajedrez, el movimiento indígena “puso en medio del tablero una bota vieja y llena de lodo” y preguntó malicioso “¿Jaque?”.

eso, por ejemplo, Ángel González encontraba la esperanza “en el sitio y la hora de la ira”. Por eso también Pablo Neruda les reclamaba a los “soñadores de aquella paz falsa y falso sueño”:

qué hacer con sólo cólera en las cejas?
con sólo puños, poesía, pájaros,
razón, dolor, qué hacer con las palomas?
qué hacer con la pureza y con la ira
si delante de ti se te desgrana
el racimo del mundo

Sólo quien no sufre puede estar callado, y la ira legítima es siempre de los dolientes, de quienes padecen ese mundo que favorece la mudez de los privilegiados.

2. EL PODER FRENTE A LA RABIA

“¿No tienen pan? ¡Que coman pasteles!” dicen que dijo María Antonieta antes de ser decapitada. Más allá de la falsa atribución, la frase resume bien la distancia entre los reyes franceses y la realidad de su país, el desfase entre la vida dentro de Versalles y la vida fuera de ahí. Algo parecido ocurre con la tecnocracia mexicana.

controlarlo o, por lo menos, contenerlo. En el siglo XXI, el Estado (en tanto mecanismo coherente, más o menos dominado por una autoridad legal) parece haberse retirado del territorio nacional para todo lo que no sea reprimir o repartir dinero.

A esto hay que sumar que el aumento en la desigualdad y la concentración del ingreso y del poder han hecho que gran parte de quienes han ocupado los puestos más altos del gobierno federal en los últimos años vengan de círculos sociales cada vez más estrechos. Los altos funcionarios del Estado, como una gran porción de la clase política, están —o estaban, esperemos— cada vez más aislados de lo que le ocurre a la inmensa mayoría de los mexicanos.

Debido al aislamiento de los más ricos y a la pérdida de la capacidad del Estado para saber lo que ocurre, los poderosos vivían hasta ahora dentro de lo que Slavoj Žižek ha descrito como una *burbuja de cristal*, una barrera transparente, que permite ver qué pasa afuera, pero no sentirlo. Se ven los muertos, pero no se llora en los velorios. Se sabe de las desapariciones, pero no se busca con las madres. Quienes han ocupado el poder ven cifras, pero no entienden ni la rabia ni sus razones.

Es urgente romper esa burbuja de cristal. Es urgente que el Estado recupere su contacto con el pueblo y que reconstruya su capacidad para gobernarlo, pero ahora dentro de un marco de derechos humanos, verdaderamente democrático e incluyente. Abrir el gobierno, el Congreso y el aparato judicial a nuevos actores; facilitar la participación política; construir un verdadero servicio civil de carrera; mejorar el acceso a la educación, todo será crucial. Sólo así tendremos un gobierno que entienda los motivos que tanta gente en México tiene para rabiar, y sólo así sabrá el Estado ponerlos al centro de las políticas públicas y del aparato de justicia.

3. LA RABIA FRENTE AL PODER

Al desdén por la rabia y por quienes la padecen los acompaña siempre el desprecio por sus formas de lucha. Las razones son sencillas: sólo quien tiene acceso al Congreso y a los despachos de gobierno puede prescindir de la lucha en las calles y en las plazas; sólo quien puede hablarle de cerca al poder puede darse el lujo de no gritar.

Por otra parte, la lucha política, partidaria, puede ser muy útil, pero no es la única acción legítima. No sólo eso: quien padece los designios del poder, quien no se ajusta a los tiempos, formas y prioridades de la clase política, difícilmente puede acceder a ella. Basta ver la experiencia de la candidatura independiente presentada en las elecciones de 2018 por el Congreso Nacional Indígena, como comprobación de que el sistema está hecho para preservar el monopolio de las boletas electorales en manos de las élites.

Esto implica que cuando se busca “pasar por los canales adecuados”, como suelen repetir las autoridades y la clase política, quien

tiene motivos para la rabia queda siempre en desventaja, en un juego que no tiene por qué entender y en el que tiene todas las de perder. Lo que toca, entonces, es llevar el juego a una cancha distinta. Como afirma la escritora india Arundhati Roy:

las batallas se libran desde posiciones de fuerza, no de debilidad, [y la fuerza de quienes padecen el poder] no está bajo el techo de los edificios de oficinas y de las cortes. Está afuera, en los campos, las montañas, las cuencas de los ríos, las calles de las ciudades y los campus universitarios.

Los zapatistas, por ejemplo, lograron por un tiempo mantener la batalla lejos de los pasillos palaciegos. Para lograr los enormes —aunque todavía incompletos— avances en materia de derechos indígenas que se han registrado en el país, sacaron a los políticos de su elemento. Como dijo el subcomandante Marcos [hoy Galeano] en 2001, cuando los políticos los invitaron a jugar ajedrez, el movimiento indígena “puso en medio del tablero una bota vieja y llena de lodo” y preguntó malicioso “¿Jaque?”.

Ahora que hay un supuesto avance hacia un México más democrático, más incluyente y más libre, será crucial que quienes tienen motivos para rabiar sepan sacar el juego de los palacios y encontrar aliados en el interior de ellos. Por su lado, si quienes llegaron a los palacios el 1 de diciembre verdaderamente quieren transformar el país, entonces deberán escuchar esa rabia que por tanto tiempo se ha acumulado. Deberán sentirla, entenderla y hacer que se resuelva. Sólo así tendremos un cambio verdadero. **U**

UNA MUJER DE NEGRO

Lucía Pi Cholula

Vestida de negro, con el rostro inmutable, Bertha von Suttner sube al escenario de la sala de conciertos en Oslo. Es el 18 de abril de 1906, el mismo día del fatídico terremoto en San Francisco que dejará más de tres mil víctimas mortales. Las fuerzas letales de la naturaleza son incontrolables. En cambio, las fuerzas de la guerra siempre pueden detenerse. En todo momento existe la posibilidad de *bajar las armas*, soltar el fusil y entablar un diálogo que desanude el conflicto. Bertha von Suttner lo sabe, no por nada ha dedicado los últimos años de su vida a defender y promulgar la paz en el mundo.

Los periódicos escriben sobre la ceremonia, sobre Bertha, la segunda mujer galardonada con el Nobel. Marie Curie, por sus investigaciones sobre la radiación, fue la primera. En 1903, cuando se le concedió el premio, aún se desconocían los efectos de sus hallazgos. Los descubrimientos de Curie cambiarán por completo la potencia de la guerra. Con la distancia de la historia es imposible no preguntarse por qué Bertha von Suttner ha sido, en comparación con Curie, condenada al olvido.

Bertha lee su discurso del Nobel con una voz ronca, sin ningún gesto o ademán que altere su postura. No se exalta, no hace apelaciones. Sabe que habla con la verdad: "La felicidad sólo puede crearse y desarrollarse en un ambiente de paz". Y aunque reconoce que aún se idolatra la organización militar y se exalta la absurda necesidad de matar, ella confía. "El futuro siempre será

Bertha von Suttner, fotografiada por Carl Pietzner en 1906 ►



mejor que el pasado”, llegará el día en que la guerra sea tan sólo material de lectura.

Una vez más, la implacable mujer austriaca, que se ha ganado mote como *Conciliatrix* o *Generalissimo of the peace movement*, sube a un escenario. Ahí, frente a un distinguido público masculino, sin titubear ni un solo segundo, Bertha von Suttner habla. Ella sabe que ése es su premio. ¿Qué piensa una persona cuando recibe el Nobel? ¿Estará Bertha haciendo una

los mandatos absurdos. Pero antes viajará a los campos de batalla, vendará heridas, aliviará dolores y en medio de tanta muerte emprenderá el combate por la vida. Nunca volverá a ser la misma.

Bertha Felicie Sophie nació el 9 de junio de 1843 en Praga, en una familia de tradición aristocrática y militar, como muchas mujeres educadas del siglo XIX. Escritora y traductora, sus biógrafos consignan que fue ella quien

Pocos años después de la muerte de Bertha von Suttner, la experiencia intransmisible de la guerra abandonó las palabras.

revisión fugaz de su vida? ¿Estará pensando en el día que decidió salir a curar a los heridos de la guerra? ¿O en el día que se puso a escribir un libro? ¿Cuándo dejó de ser *Alguien* y empezó a ser la segunda mujer con un Nobel?

Entre los años 1877 y 1878 Bertha y su marido, Arthur, se ofrecieron como voluntarios para cuidar a los heridos de la guerra ruso-turca. La Guerra de Oriente, como también se le conoce al conflicto, no sólo fue famosa por la repartición territorial, sino por las crueldades cometidas contra la población civil. Ese contacto directo con la guerra puede leerse en las páginas que diez años más tarde Bertha dedica a la devastación en los campos de batalla. ¿Habrà nacido ahí su vocación pacifista? Rodeada de sangre y desgracia, Bertha von Suttner viró hacia la senda más honrosa que puede elegir una persona, pero también la más difícil. ¿Cómo combatir la necesidad de venganza? ¿Cómo luchar contra los anquilosados parámetros de justicia? Las naciones dictan y reparten, mientras son sus pueblos los que sufren. Bertha hablará de esto en su novela más famosa, de la opresión de los pueblos y

inspiró en Alfred Nobel —el tan afamado inventor de la dinamita (cómo obviar las ironías en esta historia)— la idea de crear el Premio Nobel de la Paz, destinado a todos aquellos que trabajan por la reducción de los ejércitos y la promoción de congresos de paz en el mundo. Aunque tal vez los biógrafos deberían contar que una vez Bertha perdió su nombre en las páginas de un libro, y por un momento se convirtió en *Alguien*, un anónimo que escribía por primera vez sus convicciones.

En 1888, bajo el pseudónimo *Alguien*, Bertha publica el libro *La era de las máquinas*. A diferencia de muchas otras escritoras del siglo XIX, que ocultaron su voz tras un nombre masculino (pienso en Charlotte Brontë como Currel Bell, en Aurore Dupin como George Sand y en muchas otras), *Alguien* no les da el gusto de saber si firma un hombre o una mujer, y aunque la indeterminación la protege, a su vez incomoda. ¿Quién es *Alguien*? Podría ser cualquiera, cualquier persona que se oponga a la guerra. Es posible considerar *La era de las máquinas* el prelude de su gran obra, un prelude anónimo.

Convencida de que la paz debe prevalecer, pero lejos todavía del activismo, Bertha von Suttner escribe otra novela para narrar las desgracias de la guerra. En su mano la escritura se convierte en resistencia y herramienta de lucha. Bertha primero investiga, estudia los conflictos europeos, acude a la voz de otra mujer que habla del dolor para contar su propia historia. Lee libros, diarios, documentos de la Cruz Roja en los que Florence Nightin-

gale narra la muerte (por no decir *guerra* de nuevo, pero también para iluminar realidades ocultas) de Crimea. Junta toda la información posible, su relato será una ficción mezclada con historia.

En 1889 se publica esa novela, obra cumbre de Bertha von Suttner, titulada *¡Abajo las armas!* El libro rápidamente consigue una popularidad insospechada, es traducido a varios idiomas y vende miles de copias. Un éxi-



Imagen de portada de *¡Abajo las armas!* de Bertha von Suttner, Cátedra, 2014

to rotundo. Si la literatura cambiara el curso de la historia, definitivamente ya no habría guerras. Las detalladas descripciones del campo de batalla que Bertha pone en voz de Martha Althus —personaje central de la trama—, deberían ser suficientes para despertar la conciencia de la gente, pero no lo son. Ninguna descripción del dolor y el sufrimiento provocados por cada una de las guerras que aparecen en la novela —1859, 1864, 1866 y 1870-1871— es suficiente para que incluso los personajes dentro de la ficción cambien su opinión sobre los conflictos armados. Ni siquiera el padre de Martha, en su lecho de muerte, termina su frase de arrepentimiento. No le alcanzó el aliento para condenar la guerra. ¿Nos alcanzará a nosotros?

Hace mucho la escritura dejó de ser la vía principal para comunicar el horror. Pocos años después de la muerte de Bertha von Suttner, la experiencia intransmisible de la guerra abandonó las palabras. Primero las imágenes fotográficas y después el video superaron en precisión cualquier descripción detallada de los hechos. No hay nada más gráfico que la transmisión en vivo de un bombardeo, de una masacre. Pero ni siquiera el testimonio contundente de la imagen alcanza para instaurar la paz en el mundo. ¿Cómo podría entonces lograrlo la escritura? Tal vez por eso, Bertha von Suttner no se conformó con el éxito de *¡Abajo las armas!*, y siguió su camino hasta llegar a ser la primera mujer galardonada con el Nobel de la Paz en 1905, aunque la ceremonia tuvo lugar hasta el año siguiente.

Imagino que Bertha termina su discurso de recibimiento y el público le aplaude, pero ella no sonrío, no se turba. ¿Acaso dudó que ese día llegaría? Tal vez piensa en su novela. En lo equivocados que están quienes afirman

que su participación activa en la lucha por la paz la llevó a escribir un libro exitoso. Fue el libro el que la empujó al activismo. La literatura no cambia el mundo, pero cambia a la gente. La escritura no detiene las guerras, pero despierta conciencias, radicaliza, transforma. Después de *¡Abajo las armas!*, Bertha von Suttner no será más una escritora, a partir de entonces se dedicará a defender una única causa. En 1891, funda la Sociedad Austriaca de los Amigos de la Paz y ese mismo año hace su primera aparición pública en el III Congreso Mundial por la Paz en Roma. Es la primera vez que una mujer habla en el Capitolio —no siempre le toca el segundo lugar en la historia—.

Pero a Bertha von Suttner el reconocimiento más importante, el financiamiento que tanto le solicitó a su gran amigo Alfred Nobel, le llegó tarde. El primer Nobel de la Paz se entregó en 1901 a Frédéric Passy y a Jean Henri Dunant, y los siguientes años, tres hombres y un instituto fueron galardonados. Aunque el testamento de Nobel la describe a ella a la perfección, Bertha tuvo que esperar cinco años para recibirlo. Tal vez por eso no se conmueve. O tal vez los periódicos mienten y el 18 de abril de 1906, la mujer de negro perdió la frialdad y gritó frente al auditorio: “¡Abajo las armas!”. Y, quizá, nueve años después del premio, el 21 de junio de 1914, ésas fueron también sus últimas palabras, porque a Bertha von Suttner no le faltó el aliento para pronunciar una vez más su *consigna-título*. Si las palabras no alcanzan para detener la guerra, por lo menos no desisten. Tras el grito ahogado ante el horror, surgen como estandarte de lucha, como afirmación de la vida. Mientras existan, parece afirmar Bertha von Suttner —eterna promotora del diálogo—, la paz es posible. **U**

APRENDER EN CUERPO AJENO

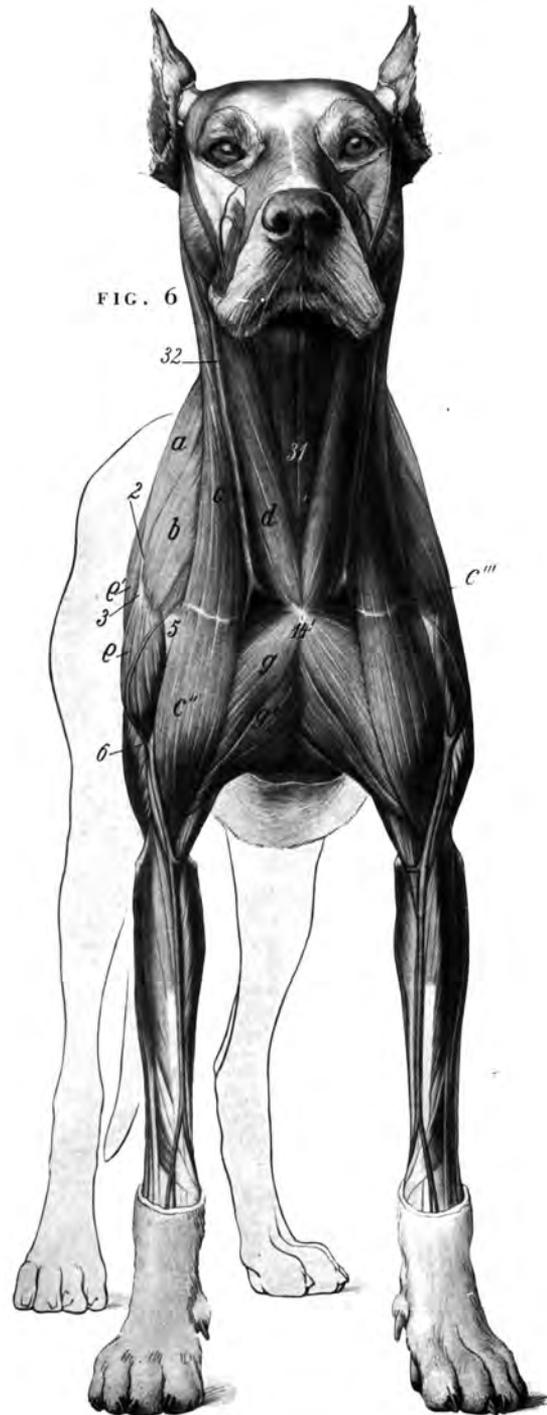
Sergio Pérez Torres

Pongamos por caso que antes de ingresar a la carrera uno abriera Google y en la pestaña de imágenes buscara *veterinario*. Una cascada de fotografías pequeñas pero distinguibles de hombres y mujeres a finales de sus veinte o principios de sus treinta. Parece bastante lindo. Están sonrientes, cabellos relamidos; generalmente aparecen al lado de un labrador retriever (cachorro, por supuesto). Aunque casi todos sabemos que las imágenes publicadas cumplen su función de dar un panorama ideal y no son satisfactorias para los que viven en la realidad, uno se convence de entrar ahí tras leer el plan de estudios. En mi caso, desde el primer día, un médico (por ningún motivo debemos llamar *maestros* y menos *profe* a los que nos enseñan ahí; eso nos lo dejaron muy claro de inmediato) exclamó con solemnidad:

—Aquí no venimos a acariciar perros; si su respuesta a por qué eligieron estudiar esto y no otra cosa es que les gustan mucho los animales, están en el lugar equivocado.

En cuanto uno se encuentra en la Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia cubierto de pelos, sin la bata blanca, que se usa específicamente en el laboratorio, y batallando entre tres por sostener a una criatura de setenta kilos (cruza de todas las razas grandes de perros) que babea, ladra, patalea y quiere saltar hacia la salida más cercana en busca de su dueño o de un lugar seguro, no se siente precisamente como Barbie Veteri-

Hermann Dittrich, ilustración anatómica veterinaria de un perro.
Tomado de la Colección Digital de la Universidad de Wisconsin ▶



naria. Y claro, por lo general no encontraremos publicidad ni una advertencia en letras pequeñas antes de la admisión sobre la alta probabilidad de que uno termine con ciertas mordidas, que luego se volverán heridas de guerra y anécdotas en los pasillos.

Para llegar a una práctica de diagnóstico, primero se requiere un entendimiento más o menos cabal de un montón de materias, que al inicio no parecían guardar una relación del todo clara, y que de súbito se articulan conjuntamente. Justo del modo en que uno comienza armando partes distantes de un rompecabezas simultáneamente y al final las integra.

Cerca de la mitad de los que entramos desistió tras el primer año: algunos, por la densidad del contenido; la mayoría, por el desencanto frente a lo que en verdad supone el oficio de desparasitar a una camada o atender a un animal cubierto de sarna, al que trajo un ani-

cina de verdad?). Cuando se da consulta a un animal, éste no puede decirte dónde le duele exactamente, desde cuándo comenzó todo como una molestia menor, y en más casos de los que me gustaría, los dueños no saben responder a las preguntas; ya no hablemos de negligencia ni de si mienten con un sobreactuado "Ayer estaba muy bien" cuando la mascota está prácticamente en los huesos.

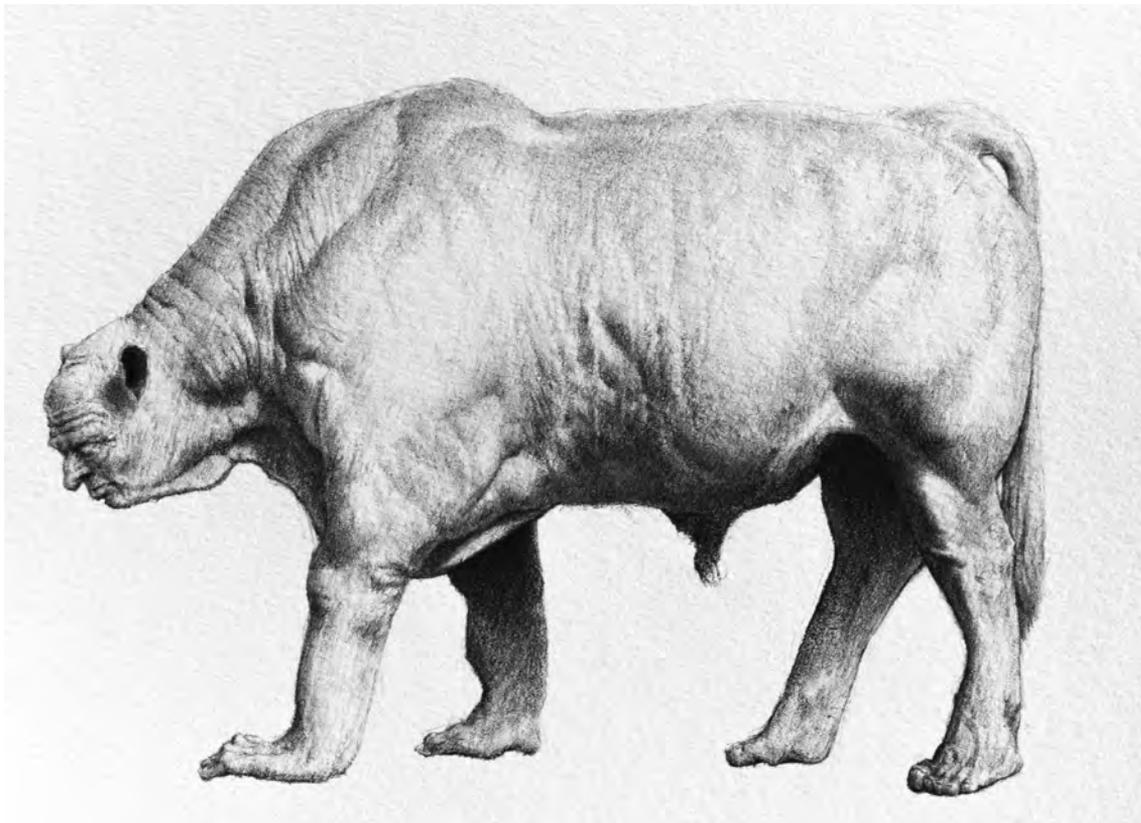
También resulta que, en vez de aprender la anatomía y fisiología de una sola especie, se debe hacer sobre ocho. Tal vez parezca algo que basta con estudiar un fin de semana, pero el organismo de un animal es un microcosmos: se deben comprender sus funciones por sistemas, órganos, tejidos y células. Los seres vivos, en ese sentido, somos como esas muñecas rusas o cajas chinas que se replican conforme uno se adentra, pero cada vez más diminutamente (y eso sin entrar en cuestiones de partículas).

Uno no se insensibiliza, más bien acepta, comprende más cabalmente los ciclos que acompañan a cada ser. No es difícil acostumbrarse a eso en un rastro, tras el sacrificio de cada jornada o después de una cirugía, ni a comer tras limpiar algún vómito.

malista que espera ser atendido de manera gratuita incluso en la clínica universitaria, que tiene un costo simbólico y quien, al escuchar que no es posible, despotrica contra todos gritando que nadie ahí tiene vocación.

Y aquí cabe decir que, más allá de lo poco esencial que pueda parecer un médico veterinario en comparación con uno que atiende seres humanos, existe una mayor dificultad desde el inicio (alguna vez una conocida llegó a decirme: "¿Y por qué no mejor estudias medi-

Es mejor no mencionarle al taxista que se está estudiando eso, ni decirlo en la sala de espera y menos en una reunión. De todas formas, no se evitará que familiares, amigos y algunos conocidos lo sepan, irremediablemente. Así, apenas alguien haya entrado, otro comenzará con "Fíjate que yo tengo un perrito que camina chueco" o peor aún, no faltará quien quiera que, por medio de llamadas o mensajes, le digas qué tiene su mascota y le dictes algún remedio mágico para que se me-



Mateo Pizarro, *Bestia sin nombre*, 2016

jore de inmediato. No importa si es fin de semana o medianoche.

Además se espera que puedas hablar sobre padecimientos de elefantes o especies de las que nunca has escuchado. Los animales exóticos y la fauna silvestre requieren de una especialización; apenas se abordan en las clases. Lo cierto es que la medicina veterinaria estudia concretamente ocho especies: perros, gatos, vacas, caballos, borregos, cabras, cerdos y pollos.

Ahora los nombro así, como un exorcismo o una liberación, porque dentro de la escuela sería impensable que pudiera hacerlo; estaría obligado a nombrarlos *caninos*, *felinos*, *bovinos*, etcétera. Hay una resignificación del lenguaje en las ciencias que lo hacen algo hermético en su afán de exactitud. En cirugía uno no corta, uno *realiza una incisión*. Eso no solamen-

te debe usarse, si se es profesional, para hablar entre pares o colegas, sino también con los dueños de las mascotas. Por ejemplo, le diría al señor Martínez que su cachorro contrajo una *infección nosocomial*, en vez de llamamente explicarle que el perrito se contagió en la misma clínica de algo que no tenía antes de llegar; o a la señorita Navarrete, que su gato esfinge tiene una *urticaria idiopática*, que significa que no hay causa conocida para lo que tiene en la piel. Afortunadamente mientras se es estudiante no se realizan consultas por cuenta propia; algún médico titulado estará ahí también para enseñarnos a hablar de nuevo.

Aquí hay algo interesante, más que los grupos sociales (clichés, pero no por ello menos ciertos) que se dan en otras escuelas, en este tipo de facultades es muy común la segrega-

ción por divisiones del campo de trabajo: los que están interesados en la medicina veterinaria y los que quieren dedicarse a la zootecnia. No son bandos, pero sí hay afinidades en cuanto a intereses, lo que naturalmente genera dinámicas sociales particulares.

Las fiestas y la convivencia casi diaria de los que están acostumbrados a la sangre, a manejar la reproducción y conocer sus ciclos son definitivamente distintas a las de otros. El contacto constante con la enfermedad, la muerte y lo animal también tiene una correspondencia marcada en lo íntimo, termina de intensificar la personalidad que ya tenía cierta inclinación por algo. En etología aprendimos el establecimiento de roles, ciertos cortejos y demás interacciones que eran claras entre nosotros.

Tras ensayar en tela, luego en piernas de pollo y patas de cerdo compradas en una carnicería, llega la hora de castrar (con miedo y un bisturí que tiembla en la mano) a un macho con el que probablemente la canalización fue problemática por la falta de práctica real (generalmente este procedimiento quirúrgico se enseña primero por ser bastante sencillo) y se tiene la certeza de que en algo se contribuye a disminuir la población de perros abandonados en la calle. Uno sólo puede esperar para realizar su primera cesárea y contar los cachorros una, dos y no sé cuántas veces más, con el orgullo de traer a otros a la vida. Tal vez después, en los cuidados intensivos, uno sea recompensado con el agradecimiento silencioso de un lengüetazo.

Pero las cosas naturales suceden con base en contrarios. También queda en la memoria la primera vez que se sacrifica a un ser vivo, siguiendo la biblia de la NOM-033-ZOO-1995, "Sacrificio humanitario de los animales do-

mésticos y silvestres". Se es humanitario al sopesar el dolor y defender la calidad de vida. Recuerdo las lágrimas de algunos, una reflexión taciturna, pero también el alivio triste de cierto dueño al dejar de escuchar a su pequeña yorkshire terrier de dieciocho años (ya ciega, sin levantarse ni consumir alimento) quejarse por el sólo hecho de existir.

Uno no se insensibiliza, más bien acepta, comprende más cabalmente los ciclos que acompañan a cada ser. No es difícil acostumbrarse a eso en un rastro, tras el sacrificio de cada jornada o después de una cirugía, ni a comer tras limpiar algún vómito (incluso continuar comiendo carne tiene una dimensión más inmediata). La vida sigue, gran parte de la labor médica es lograr que así sea.

Casi al graduarnos, después de una nota periodística en el noticiero de la noche que se sintonizaba en la cafetería de la facultad, tras todas aquellas experiencias con el sufrimiento ajeno y la liberación de él, una chica dijo que le parecía horrible que no existiera el sacrificio humanitario para las personas en nuestro país. Todos mis compañeros respondieron a favor de la eutanasia para sí mismos si el caso fuera insoportable o terminal. No hubo una discusión al respecto, más bien una comunión sobre el alivio, una concepción que internamente habíamos sembrado con la experiencia, también era cierto sentimiento de dignidad por la vida, del deber hacia uno mismo y hacia los otros.

Dicen que uno no aprende en cabeza ajena, pero sí es posible aprender en cuerpo ajeno. Al final, las leyes del mundo animal, a diferencia de las que creamos, son inderogables. **U**

Mark Rothko, *Composition*, 1958.
© Artists Rights Society (ARS), Nueva York ▶



CRÍTICA

CATORCE COLMILLOS

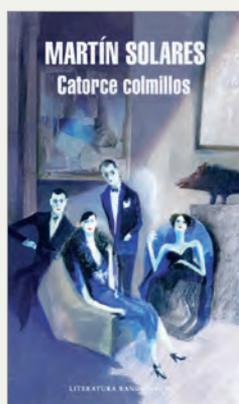
MARTÍN SOLARES

DICCIONARIO SURREALISTA

J.C. Guinto

SURREALISMO. Viejo cubierto de estaño anterior a la invención del tenedor.

ANDRÉ BRETON Y PAUL ÉLUARD



Literatura Random House, México, 2018

ASESINATO. Repulsivo color verde.

En las primeras líneas de la novela hay un cadáver tirado en un callejón de la ciudad de París en el año 1927, tiene catorce pequeños orificios en el cuello. La víctima no muestra una sola mancha de sangre y en su cara se dibuja una sonrisa burlona. En el bullicioso alrededor, lleno de bares, nadie vio ni oyó nada. Un joven llamado Pierre Le Noir, integrante de la Brigada Nocturna de la policía parisina, acepta la misión de resolver el caso a lo largo de un par de noches divididas en catorce capítulos. Le Noir busca testigos y encuentra a un dandi concentrado en beber café con leche y leer el periódico, y a una mujer de belleza estatuaria que tiene la capacidad de volar. Los sigue e interroga. A través de ellos comienza un trepidante viaje surrealista en busca del asesino.

CAMINANTES NOCTURNOS. Hielos derritiéndose en un vaso.

El relato está escrito en primera persona y permite que el lector se meta en la cabeza, en los sentimientos de Le Noir; siga junto a él las pistas que llegan de ultratumba, y encuentre los fragmentos de un rompecabezas. La forma que surge al armar los pedazos es la de un relámpago que rompe la piel de la oscuridad, símbolo del despertar y la trascendencia.

COLMILLOS. Algunos tienen dos, otros cuatro, pero nunca más de seis.

ESPECTRO. Cabeza rodeada de moscas.

La luz remanente del relámpago deja ver por unos instantes a un monstruo. Como escribió Salvador Dalí: es una rapidez luminosa, una instantaneidad rígida, histérica. Una bestia imbatible que no se detiene y rasga, corta, hunde sus garras en cuerpos trémulos. Acecha en-

tre las sombras, olfatea fieramente y ataca sin conmiseración. Es metal frío con olor a sangre. Lanza oscuros hechizos. Vibra, se oye su rugido: el de un jabalí que pone los pelos de punta. Su pasado es remoto; sus afiliaciones, imperiales. Pocas criaturas logran estremecer al lector como lo hace este ser maligno, a quien a veces le gusta disfrazarse de humano y es inmune a las balas de plata.

FANTASMAS. Chispas de oscuridad.

Le Noir logra esquivar al espectro y se cruza con muertos vivientes, momias, seres que se alimentan de lágrimas y sangre. La novela nos muestra que a los fantasmas no les gusta ser sorprendidos, son pésimos conversadores, emigran, solicitan permiso para entrar en las habitaciones y no engordan. El libro los retrata escurriéndose en las esquinas. Le Noir se mezcla y enreda con Man Ray, André Breton, Tristan Tzara, Bela Lugosi, los condes de Noailles, otros seres ilustres y desopilantes como el dictador mexicano Porfirio Díaz, y un montón de chaneques que saben peinar las raíces de los árboles y tejer la luz de la luna. Cada personaje secundario brilla por unos instantes y queda prendado en el pensamiento. El detective los vigila, no los pierde de vista y los sigue en busca del autor del crimen. Se topa con presencias luminosas, evanescentes, llaves que abren puertas a nuevos pasadizos de un dédalo: las calles de París que desembocan en las orillas pestilentes del río Sena, que conducen a puentes milenarios, a departamentos sombríos en los que durante el día duermen criaturas que no se reflejan en los espejos.

GROTESCO. Muñecas rusas hundiéndose en la marisma.

Catorce colmillos nació de una pesadilla en la que Solares caminaba de noche por el barrio parisino de Le Marais; en el sueño algo lo acechaba, algo que no era ni remotamente humano. Ésta es la sensación que subyace en el texto: la de un río helado que transporta a territorios en los que la magia convive con el rigor científico de las necropsias.

HUMOR. Ojos verdes.

El humor negro es incisivo, corroe. "En la Calle del Infierno no esperan para siempre", dice uno de los personajes. El autor ha dicho que el humor se parece mucho al amor, porque no se puede diseñar por anticipado y siempre sorprende cuando ocurre; por otra parte, no funciona como un cronómetro, no se puede calcular y es explosivo.



Ilustración de Tomm Coker, para *The Black Monday Murders #7*, publicado por Image en 2016. © Image Comics, Portland

LE NOIR. Motor fuera de borda.

La voz de Pierre Le Noir titubea al traspasar las tinieblas; cuestiona a las criaturas con las que tropieza; tiene miedo, pero también es arrojado; busca, escarba y se introduce en las tumbas, en el hocico de una realidad alternativa, desconcertante, en la que los fantasmas son capaces de lastimar y matar. Su abuela fue una famosa médium, ella le regaló el talismán que lo protege y lleva a todas partes en el bolsillo superior del saco. Gracias a esa influencia familiar, tiene la capacidad de ver espectros e interactuar con ellos. Es joven, inexperto, quiere sobresalir en la brigada y resolver el asesinato. En su búsqueda encuentra a una mujer que literalmente lo deja encantado.

MARISKA. Oscuro faro que ilumina los límites de la noche.

Sombra esquivada, flor negra, antigua y aterciopelada. Sus colmillos "son dos relámpagos de mármol". Hipnotiza al detective y se interesa por el cadáver que tiene catorce heridas en el cuello; conecta a Le Noir con el mundo burocrático y

científico de lo sobrenatural. Es ave, lagarto, destello glacial, tiene mil rostros que utiliza para introducirse donde le place. Es musa de poetas, modelo de fotógrafos. Su historia, lo que se encuentra bajo ella, podría llenar otros libros, ser protagonista de otras noches.

NOVELA. En caso de incendio rompa el cristal.

Al avanzar en la lectura, la curiosidad nos lleva de la mano a salones suntuosos y habitaciones en penumbras que son pasillos, aduanas por las que atraviesan criaturas hechas de pesadilla pura, de noche ince-

sante. Todos son sospechosos. Solares está convencido de que las mejores historias surgen de impulsos rabiosos, de la necesidad de relatar y criticar al mundo. Así surgió este libro, cuyo único pecado es la velocidad de los capítulos finales, que desnudan pronto un misterio que se antoja tarde más en develarse.

PUERTAS. Una pluma en la boca.

Carlos Fuentes mencionó que la novela debía plantar una semilla en el lector, para que le abriera una posibilidad inesperada, inédita, de la realidad. *Catorce colmillos* cumple con ello: planta semillas de curiosidad que atrapan al florecer. Los frutos son los párrafos que emergen al ritmo del viento que cruza por callejones húmedos, y permiten la aparición de susurros en la niebla, ojos filosos que atisban en las esquinas. La oscuridad se desliza, habita en las calles y cruza los puentes de una ciudad que no duerme y por la que pululan viajeros de la noche que observan el ir y venir de los humanos, envueltos en capas hechas de humo, temerosos de la luz del día; un imán para el lector que es arrastrado hasta las últimas líneas.

RAYO. Apacible risa loca.

VIAJEROS DE LA NOCHE. Hormigas blancas.

Esta novela va más allá de los géneros, atraviesa el umbral entre realismo y literatura fantástica. Borges escribió que en "esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial". Es un reto literario que comienza con un misterio (un cadáver, John O'Riley, tirado en un callejón con catorce orificios en el cuello); debe tener un detective, un investigador preocupado en resolver los problemas y pruebas que se le presentan (Le Noir); deben existir acompañantes a su alrededor que le darán pistas a seguir (Mariska, Loretta Nero, Man Ray), y un grupo de maleantes que tratarán de impedir que se revele el secreto (Petro-sian). Por último, debe culminar con la verdad oculta tras el misterio planteado en la primera página (el Muelle de la Curtiduría). Por el lado del género fantástico, Jacobo Siruela apuntó que éste "no puede quedar circunscrito al cuento de terror y sus variantes, sino que debe referirse a un fenómeno literario más amplio". Siguiendo a Siruela, algunos de los temas que desarrolla el género y resuenan en *Catorce colmillos* son, entre otros: el fantasma (Horacio Wiseman); monstruos (el jabalí); casas o lugares hechizados (la tumba de Porfirio Díaz, el

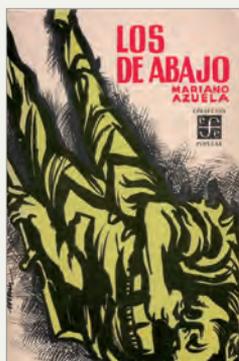
estudio de Man Ray, la Calle del Infierno); metamorfosis (el brumoso comisario McGrau); magia (Mariska); otras dimensiones (el encuentro en La Rotonde). Y en medio de todo esto, los surrealistas, sus vidas e ideas radicales sobre el arte y el amor. El matrimonio resultante se parece mucho a esa frase de Lautréamont que uno de los personajes cita al hablar sobre metáforas: “el encuentro fortuito sobre una tabla de disección de una máquina de coser y un paraguas”. Lo aparentemente incompatible, fantasmas y detectives, genera un libro singular que destaca por su frescura. Cumple fielmente con las tradiciones, en gran medida porque Solares es un estudioso de los géneros, de las formas que tienen los textos literarios, de la construcción de personajes y tramas; y ha mezclado estos ingredientes en un caldero al que le cabe todo y al que llamamos *novela*. **U**

LOS DE ABAJO

MARIANO AZUELA

ELLA COMO REGLA

Pável Granados



FCE, México, 1960

No leí *Los de abajo* cuando debí, es decir: en 1915, el año de su publicación. Tampoco la leí hacia 1925, cuando el crítico Francisco Monterde la descubrió para la literatura mexicana, erigiendo así un clásico repentino. No la leí en la carrera de Letras Hispánicas, pues mis profesores le rendían culto a Martín Luis Guzmán. Y yo... pensaba que me encontraría ante un Momento Solemne de la Literatura, que tendría que bajar la mirada y pasar sin comprender. La leí muchos años después, para mi mal, pues no se puede recuperar el tiempo perdido. Si la hubiera leído antes habría comprendido más cosas y su luz me habría iluminado algunos periodos. Ahora me pregunto cuántos autores en verdad la conocen y mido otras novelas con ella como regla. Si la nueva novela del narco la tuviera de referencia, tendríamos un momento luminoso de la literatura. ¿Qué es aquello que sorprende en esta novela?, me preguntaba mientras la leía. Una técnica que copia el transcurrir del tiempo, que capta el movimiento real de los acontecimientos. Nada ocurre en el pasado, nada llega a los sentidos por medio de la evocación. Por el contrario, todo se encuentra ante la mi-

rada, el presente que se toca con las manos, la dureza de la piedra y el calor del fuego. No te detengas a describir, autor, ya que el tiempo no te esperará a que termines tu obra. Los asuntos tienen que continuar, y no lo harán según tu capricho. Ni siquiera tendrás tiempo para construir un momento dramático. La vida no es de ese modo, no sabe nada de dramaturgia. Y aun así es inesperada. ¿Qué le puedes arrancar al instante si no son pinceladas, la sorpresa del movimiento, las líneas que conforman un gesto —el cual se escaparía para siempre si no quedara consignado con su correspondiente adjetivo—? Sólo recordaré que el inicio de la novela ocurre en la frontera entre Zacatecas y Jalisco, Demetrio Macías inicia un movimiento que es como el desgajamiento de una peña sobre el precipicio. De hecho, ésa es la imagen que usa el protagonista: toma una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se precipita y no se detiene, se van desprendiendo otras más. Es la imagen que sintetiza la Revolución, es el destino representado de manera pedagógica, para que los personajes lo entiendan. Adalbert Dessau (en *La novela de la Revolución mexicana*) dice que luego de la escena inicial (las fuerzas de Macías salen de su rancho, El Limón, con dirección a Fresnillo, para llegar a Zacatecas), el protagonista pierde el rumbo. Igual que el novelista. La claridad de los primeros capítulos se diluye y asistimos a los actos de rapiña de sus fuerzas. Los personajes no tienen plan, viven en la zozobra. Y el autor también. La angustia de no tener plan y de escribir conforme la realidad maquina sus próximas escenas. Extrañamente, pienso, la novela tiene una estructura circular: Demetrio vuelve al sitio del cual salió originalmente, pero sólo a morir. Qué rápido decae el hombre y qué indiferente es la naturaleza. Eso ya lo dije, pero no importa. Es que la naturaleza vuelve y se renueva, menos nosotros, que la vemos florecer. Lo único que cada año florece en nosotros es la angustia, deslumbrantemente. Y Azuela abre tres caminos narrativos: el humano (el cual vive negando lo que ocurre en su interior), el de la naturaleza (que tiene su discurso propio, cíclico, indiferente) y el histórico. Ah, éste tiene cierta poesía y es el que más nos interesa. De la misma manera en que las piedras que caen y arrastran otras, de la misma manera en que una pequeña bola de nieve provoca una avalancha, los actos individuales de los personajes se amplifican. Es como si estuvieran en una cámara de resonancia. Vean esto: Demetrio Macías y sus tropas entran a una casa rica y comienzan a saquear, ante los ojos indignados de Luis Cervantes (el joven periodista lleno de idealismos que se une a Macías). Sólo que Cervantes ve cómo, de muy discreta manera, una cajita

que contiene dos diamantes cae ante sus pies, y la recoge sin que nadie se dé cuenta. De todas maneras, le causa horror la barbarie y se lo reclama al líder. “Es el único gusto que les queda después de ponerle la barriga a las balas”, responde. Cervantes se escandaliza: “¡Pero eso nos desprestigia!”. Y eso que sólo unos minutos antes se guardó dos diamantes pensando que no lo había visto nadie. Pero los ojos de aguilucho de Macías, que han visto todo alrededor, lo han registrado: “¡Mire, a mí no me cuente!... Ya sabemos que lo tuyo, tuyo, y lo mío, mío. A usted le tocó la cajita, bueno; a mí el reloj de repetición”. Los revolucionarios llaman *avances* a sus trofeos. En sus manos, todo aquello que significaba el poder y la riqueza se transforma. Pronto, en medio de la destrucción, todo eso —telas, adornos, vestidos— se convierte en cosas sin sentido, juguetes, basura. Vistas desde lejos, las acciones de la Revolución ya no son hechos inocentes y repentinos. Son símbolos, son momentos a los que volvemos para explicárselos a la Posteri-



Diego Rivera, detalle de uno de los murales en Palacio Nacional

dad. Ésta, generalmente, necesita voltear atrás pues no sabe cómo ha llegado hasta aquí ni sabe por qué es la Posteridad. Mientras la leía, la obra de Azuela me sugería varias cosas: la pertinencia de llevar una libreta para retratar el instante cuando está frente a uno y apuntar sus rasgos antes de que desaparezca para siempre. Pensé que el novelista había copiado sus escenas “del natural” —es decir, con la técnica naturalista—, y que había tenido tiempo para organizar sus observaciones con la tranquilidad de quien tiene un estudio lejos del ruido. Pero, ¿será posible eso?, ¿pudo tener silencio para reposar el estilo? No lo sé. No hay desaliño ni fallas estructurales. Lo que contiene este libro es el retrato del desasosiego: las fuerzas de Macías se quedan esperando en un pueblo, luego de derrotar a los federales. Por otra parte, los sucesos siempre se miran a distancia, nunca pasa nada fundamental frente a sus ojos. ¿Pancho Villa? Ni de lejos. Quién sabe si exista. Es el viaje sin rumbo. Y es la condena de vagar y vagar. Demetrio vuelve a su casa pero sólo es para despedirse, para darse cuenta de que la revolución es también un destino. Ya dije que la sorpresa de la realidad impide crear el suspenso de las acciones, pero no por eso los acontecimientos decepcionan. La realidad siempre tiene recursos para sorprender. Hay algo más: el carácter de los personajes también está trazado con las líneas más rápidas, pero no por ello se construyen seres de cartón. Por esos relámpagos se asoma una personalidad. Luis Cervantes escribe: “Lamento la suerte de Pancracio y del Manteca; pero no me extraña que después de una partida de naipes se hayan apuñalado. ¡Lástima: eran unos valientes!”. Los personajes se ocultan entre sus facciones inamovibles, pero se muestran en la representación de su papel ante la Historia. Dije que hay una *narración circular* porque Demetrio vuelve con sus tropas al lugar de donde salieron, pero sólo para ser abatido. Cae en el mismo sitio en donde nació su fama de combatiente indetenible. Mientras tanto, la Revolución se descompone, el ímpetu del principio se apaga. Quién sabe para dónde vaya la Historia, es algo que ya no le interesa a ninguno de los personajes. Hasta aquí han llegado. ¿Cómo termina esta narración?, ¿con la construcción de un momento trágico? No, ni siquiera entonces la maquinaria del mundo lo permite. Los cadáveres caen entre el humo y los ruidos de balas. Pero las cigarras entonan su canto misterioso, las palomas arrullan con dulzura. Los muertos con sus ojos fijos en la nada. Y la naturaleza, ella se levanta sobre la muerte y sigue con su paso imperturbable. U

KENTUKIS

SAMANTA SCHWEBLIN

UNA SOLEDAD HIPERCONECTADA

Nayeli García Sánchez



Literatura Random House, Argentina, 2018

Apagar las luces de una ciudad se ha vuelto casi imposible. Quizá también deba decirse que cada día es más difícil “ausentarse” de reuniones y eventos familiares. En un giro de tuerca macabro (tengo en mente el número de desaparecidos en nuestro país) hoy tenemos la tecnología para mantener un registro pormenorizado de todas nuestras actividades. Si no contamos con la voluntad suficiente para tomar fotografías o escribir mensajes, los análisis de mercado lo hacen por nosotros. Las sugerencias de publicidad tienen acceso a detalles muy específicos y concretos de nuestros movimientos, como el número de veces que activamos la pantalla del teléfono para ver la hora o una notificación, y el ritmo con el que consultamos “qué ha pasado” en las redes sociales.

Samanta Schweblin no es indiferente a la dimensión siniestra de estas recientes prácticas sociales. En *Kentukis* explora una serie de historias paralelas, y entrecruzadas a ratos, por medio de un dispositivo que aunque todavía no existe no sería sorprendente que ya estuviera en versión piloto. Los kentukis son una especie de mascota virtual. Se trata de unos muñecos de peluche equipados con cámara, micrófono y capacidad de conexión remota. Cada kentuki es único y sirve para “vincular” personas. Una de ellas será la observadora y oyente anónima, que ejercerá el control de movimiento del dispositivo. La otra tendrá al kentuki y le dará asilo. Ambos roles abren múltiples posibilidades: uno permite observar tan de cerca como le sea permitido la intimidad ajena y estimular su inventiva para establecer comunicación; otro disfruta (o padece) la experiencia de una compañía siempre callada y carente de nombre propio.

Digamos que un kentuki comparte muchas características con un celular, salvo la de elegir con quién mantener la comunicación y la de recibir una respuesta verbal. Sin embargo, tampoco sería exagerado decir que varias redes sociales ya funcionan así. Uno publica una foto en Instagram, por ejemplo, y lo que más recibe son reacciones no verbales. Algo similar pasa con Facebook o Twitter. De ahí, acaso, que la tecnología no haya logrado hacernos sentir menos solos.

La soledad que viven los operadores y los dueños de los kentukis es llanamente corporal. De la interacción, quedan excluidos el olfato y el gusto; algo hay de tacto y oído, pero la vista es el sentido dominante. Triste fisura del individuo aislado, la capacidad de mirar (reducida siempre a un encuadre y a la duración de la batería) no es suficiente para satisfacer la curiosidad de los voyeristas. El olor a plástico y la textura sintética del peluche también son pálidos reflejos de una conexión plena. En ese sentido, la novela señala el ejercicio íntimo y cotidiano de una soledad hiperconectada.

Cada historia explora las posibilidades de los kentukis, pero hay una voz en tercera persona que tiene información privilegiada. No sólo es un narrador con total acceso a las conciencias de los personajes (y a los idiomas que éstos hablan), sino también a ciertos datos que delatan las dimensiones del fenómeno: "Ya había trescientos setenta y ocho servidores repitiendo las conexiones alrededor de todo el mundo y aun así seguían colapsados: los tiempos de espera para la configuración inicial se alargaban cada vez más".

¿Qué pasaría en un mundo de kentukis? Las predicciones de Schweblin son oscuras y familiares. Habría quien lo usara para compartir un tema de conversación con su madre, para conocer lugares insospechados o para extorsionar menores. Desde luego, también habría quien lograra enamorarse, entablar una relación sensible o darse a entender incluso si sólo se tiene un peluche con ruedas a control remoto. Todas las posibilidades —hay que decirlo— ya tienen lugar en este mundo. A lo largo de la novela no aparecen métodos innovadores de tortura o de placer. Cada uno puede reconocerse en usos que anteceden aun al nacimiento de las computadoras. Como cualquiera otra tecnología, las conexiones inalámbricas amplían las capacidades del ser humano, pero no alteran su naturaleza.

Es famosa la anécdota de Marina Abramović en su *performance Ritmo 0* a mediados de los setenta. La artista puso a disposición del público 74 objetos y su propio cuerpo. Los espectadores podían participar en la acción del modo en que quisieran: la única condición era relacionar de algún modo el cuerpo de Marina y las cosas al alcance. Conforme avanzó el tiempo de exposición, el ambiente se volvió cada vez más violento. Cortaron su ropa, le pincharon la piel, tomaron la pistola y apuntaron contra su cabeza. Los objetos sobre la mesa no eran buenos o malos, hasta que recibieron determinado uso.

En ese sentido, Schweblin no hace juicios morales tajantes sobre lo que implicaría un mundo de kentukis, pues sería en esencia idéntico



Colección de furbis. Cortesía de Sam Battle

al que ya conocemos. Ésa es la fuente de tensión constante en la narración. Como acostumbra, la escritora encuentra a lo largo del relato ese delgado tejido que mantiene a salvo la cordura. Entre cada punto de unión, sin embargo, se agita un reverso de pulsiones que se desbordan. De ahí la sensación de que algo extraño está pasando. Como cuando el audio y la imagen de una película no están bien sincronizados. El cerebro acorta la diminuta diferencia y es comprensible que tal diálogo corresponde a tal movimiento de labios, pero de todas formas pervive una sensación de incomodidad en el espectador. En la novela, los lugares donde ocurre la acción (que abarcan una geografía global: de lugares remotos de Asia a zonas heladas de Europa o pueblitos de Oaxaca) son reconocibles, las actividades de los personajes no se salen de lo común, y aun así la presencia de los kentukis es un recordatorio de que algo no va bien. Cuando la tensión parece relajarse, al reverso de la página pasa algo que podría verse venir si uno no estuviera tan sumergido en la empatía que despiertan estos personajes en apariencia inofensivos.

En la calle no es común escuchar que dos desconocidos entren en una disputa apasionada sobre el final de una película o sobre el atuen-do de una mujer. En la sección de comentarios de un video en línea, no resulta nada sorprendente. ¿Y si superponemos las reglas de lo que es válido en uno y otro contexto? ¿El resultado sería la creación de una nueva sociedad? En lo absoluto. Tal y como ser capaces de registrar (y aun *compartir*) casi todas nuestras actividades no siempre cura la angustia de estar solos, eclipsar el mundo de lo virtual con las dinámicas sociales de los cuerpos y las personas sólo abriría nuevos modos y espacios para viejas formas de interacción. **U**

LETRAS SOBRE UN DIOS MINERAL

EL PETRÓLEO MEXICANO EN LA NARRATIVA

EDITH NEGRÍN

PETRÓLEO Y LITERATURA

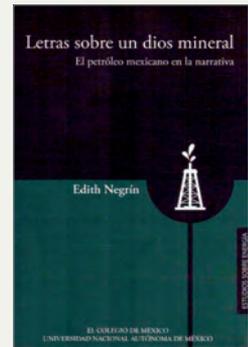
Luz Elena Gutiérrez de Velasco

El chapopotli es un betún que sale de la mar...

FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN

Hay escenas que se repiten con insistencia en la historia de la explotación petrolera. Tanto en la literatura como en el cine, los documentales o las artes plásticas, vemos con frecuencia el momento exultante en que, tras largos esfuerzos de búsqueda, excavación y entubamiento, salta un chorro negro pleno de fuerza y poderío que lo baña todo alrededor de una torre. Tal vez nunca habremos estado en la cercanía de un campo petrolero, pero esa imagen se encuentra grabada en nuestro imaginario. También vemos que ese borbotar se transforma en una inmensa lengua de fuego que apunta hacia el cielo y nadie la puede controlar. Arde con una intensidad que ilumina las noches, con una fuerza que se apodera de las miradas. Son imágenes incrustadas en recuerdos que no son nuestros, pero que poseemos porque la geografía, la tradición y el arte, la literatura por supuesto, nos las han legado.

Con estas imágenes en mente, recibimos el libro publicado por Edith Negrín, destacada estudiosa de la literatura mexicana, y podemos pensar que de la misma manera en que brota el petróleo de un pozo también el conocimiento de la literatura que trata sobre el mineral ha surgido de un largo proceso de búsqueda y excavación en bibliotecas, archivos y entrevistas, para poner al descubierto esas letras petroleras que configuran un corpus de estimable importancia. Fluyen en las páginas del libro las gotas de otro oro negro, la tinta que nos comunica la historia de esas comunidades, pacíficas y alegres, de artesanos, en donde se descubre la existencia de petróleo en sus terrenos. Tras la llegada de los empresarios extranjeros, ávidos y ambiciosos, las familias locales sufren pérdidas, explotación y miseria. Aquellos que trabajan para las compañías internacionales padecen condiciones laborales inhumanas, enfermedades, vejaciones y una mutación en los valores de la comunidad misma. La naturaleza se



El Colegio de México-UNAM, México, 2017



Marcela Armas, *I-Machinarius*, 2008. Cortesía de la artista

altera y se deteriora. Sólo un milagro, un *deus ex machina* o un decreto presidencial pueden llegar a revertir ese estado de la situación en un país petrolero. Y ni aun así..., porque la corrupción brota por todos los pozos. En resumen, éstos son los elementos que reaparecen en la narrativa del petróleo mexicano con diversas perspectivas, tonalidades y sesgos. Es una especie de narración *matrix* que genera multiplicidad de textos.

Edith Negrín, a partir de una sólida formación interdisciplinaria en la UNAM y Essex, en los campos fronterizos entre la literatura, la sociología y la historia, realiza un amplio recorrido por la trayectoria de la narrativa que representa la atmósfera, los personajes, los conflictos, las luchas y las traiciones en los ámbitos petroleros de México. Con el antecedente de los estudios de Luis Mario Schneider, en esta primera revisión de la narrativa del petróleo se elige una perspectiva histórica que atiende a un trazado cronológico, desde las primeras apariciones de esta manifestación literaria hasta los inicios del siglo

XXI con el registro de la novela *Pioneros* de Mario Román del Valle, publicada en 2010. Es decir, cien años para incursionar en la descripción y explicación de los textos del petróleo. La investigadora parte de un análisis sobre la formación de los escritores y una reflexión sobre el contexto en el que produjeron su obra, en especial la novela, la crónica o bien la obra dramática seleccionada. Esta aproximación favorece un mejor entendimiento de los textos, puesto que la inclinación de los autores (mujeres y hombres) por alguno de los bandos en conflicto sesgará la construcción de los personajes o tamizará los espacios y las disputas elaboradas en el relato.

Podemos hacernos la compleja pregunta sobre qué importancia tienen los textos literarios frente a la precisión y especificidad que pueden aportarnos los textos históricos, sociológicos o económicos. ¿Qué nos ofrecen esas miradas literarias sobre una realidad tan contradictoria como la explotación petrolera? Tal vez, más que literarizar la historia, en su afán de sumar "documentos" y "ficción" podrán, como señala Ivan Jablonka: "escribir lo real, con las operaciones cognitivas que ello supone".¹ Escribir lo real, cuando lo real es una ausencia y la escritura es la única sobrevida que nos restituye los lugares, las personas y las situaciones. Edith Negrín consigue con su puntual revisión llevarnos a esos campos y a esos conflictos, en un ejercicio crítico que podemos denominar *de retorno*, porque nos hace regresar a todo ese proceso que va del auge a la decadencia, a la nacionalización, a la corrupción, a la esperanza. Movimiento de retorno que nos obliga a preguntarnos por el presente.

En su acucioso estudio, Edith Negrín nos conduce con inteligencia a seis grandes pozos petroleros, a seis momentos del desarrollo literario sobre el glorioso y maldito mineral, el betún negro. Desde el entrañable epígrafe de José Emilio Pacheco: "En el petróleo de la lámpara flotan reducidos a esencia bosques y dinosaurios de la prehistoria", se despliegan esos conjuntos literarios que responden a etapas señeras de la producción de libros que guardan la memoria del petróleo en diversas secciones: miradas desde la metrópoli, voces mexicanas, entre la metrópoli y el enclave, "quemar los pozos", interludio para sonreír, y el petróleo expropiado según la Generación del 68. Toda descripción de ese trayecto corre el peligro de palidecer frente a la riqueza de información presentada sobre la vida literaria, la vida po-

¹ Ivan Jablonka, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, H. Pons (trad.), FCE, México, 2016 [2014], p. 229.

lítica y la vida petrolera, entretejidas por un anhelo de progreso y la búsqueda de una vida vivible.

En un primer momento la autora revisa la producción de los pioneros, mercenarios y exquisitos. Las primeras voces que desde 1914 emprendieron la conquista literaria del petróleo. Edith Negrín destaca después las voces mexicanas que abrieron el camino para novelar los problemas que surgieron en las zonas petroleras. Desde su convicción de estudiosa de la realidad social mexicana y su lucha por los derechos de los marginados ofrece una lectura inteligente en torno a los escritores mexicanos que denunciaron, desde estos primeros textos, los desastres que el petróleo había arrastrado consigo.

La tercera parte se destina a los contestatarios, tres escritores que atraen por sus posiciones políticas, sus misterios y su tratamiento del tema petrolero. Upton Sinclair, B. Traven y Carleton Beals denuncian la corrupción política, cada uno desde su perspectiva y sus experiencias.

Ahora bien, la cuarta parte del libro reúne los textos en los que se desarrolla la hazaña de la nacionalización del petróleo; por ello la imagen de "quemar los pozos" y el discurso de Lázaro Cárdenas sobre la expropiación petrolera el 18 de marzo de 1938 son constantes en la configuración de esa narrativa.

Después de hacer una somera revisión de otras voces sobre la expropiación, Edith Negrín destina un capítulo completo a Carlos Fuentes y su novela *La cabeza de la hidra* (1978), en la que se destacan el estilo y el humor del escritor, así como su crítica sobre la corrupción de las agencias de espionaje internacional.

Para cerrar el recorrido por las aventuras del petrorrelato, se dedica la sexta y última parte a las versiones en torno a la expropiación desde la mirada de los narradores de la Generación del 68 y los que vinieron después. Tres novelas se analizan en este capítulo final, y la investigadora destaca la complejidad de las estructuras y el dominio más preciso de las estrategias literarias que se emplean para entretejer la saga petrolera y esquivar así el maniqueísmo característico de algunas novelas anteriores.

Al final, Negrín agrega un valioso apéndice para enfrentarnos a la tarea pendiente de numerosas lecturas, lo que complementa las tres enormes lecciones que la investigadora nos ofrece en su libro, verdadero oro negro, una contribución a la historia intelectual sobre la literatura petrolera, la historia del mineral y, por supuesto, sobre la contienda por el chapopote. El futuro y la esperanza nos conciernen. **U**

LIBRO CENTROAMERICANO DE LOS MUERTOS

BALAM RODRIGO

ESCRITURA DEL DESASTRE

Juan Pablo Ruiz Núñez

*La literatura es un modo de leer, ese modo
de leer es histórico y social, y se modifica.
Lo histórico no está dado, se construye desde
el presente y desde las luchas del presente.*

RICARDO PIGLIA

Concebimos y habitamos el mundo por medio de las palabras, una forma primera de descubrir lo circundante. *Nombrar* define una realidad que de otro modo sería infinita. Hay muchas maneras de decir, según personas, experiencias, líneas dactilares. Una de las que más me interesan es la del poema-descubrimiento, el poema-camino, el poema-revelación (Chantal Maillard *dixit*). La poesía descubre, revela algo que re-conocemos, que no sabíamos que (ya) sabíamos. Y crea (un) mundo. Lo reinventa.

La violencia en México —ese pozo sin fondo que nos desgaja—, recrudescida por la llamada *guerra contra el narcotráfico* desde 2007, requiere abordarse desde distintas aristas y estrategias. El *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo es una de las obras que está pensando el presente. Nos lleva por ese río de muerte e injusticia, de desaparición y ocultamiento bajo nuestros pies. Su puñado de poemas nos inquiere, nos obliga a reflexionar sobre lo que sucede frente a nosotros sin advertirlo: el infierno padecido a diario por los migrantes centroamericanos en tránsito por el país.

Este poema-palimpsesto (como refiere el autor) es una suma de voces y momentos que representan y resignifican la voz de los migrantes. Si bien tiene un tono testimonial, de relato de tiempos oscuros, no abandona el registro poético. La poesía se inventó para transmitir con las palabras de todos los días el asombro, las contradicciones, el abismo de estar, de ser aquí. Otros *modos de decir* una realidad supurante que nos estalla en la cara:

Abandoné el olor a cuerpos quemados de mi aldea,
la peste militar con sus ladridos de "tierra arrasada",



FCE / ICA / INBA,
México, 2018

mordiendo hueso y calcañar con metrallas y napalm,
su huracán de violaciones y navajas
que aniquilaba a los hombres de maíz con perros amaestrados
por un gobierno que alumbró el camino de sus genocidas
con antorchas de sangre y leyes de mierda.

Huí del penetrante olor a odio y podredumbre;
caminé descalzo hasta el otro lado del inframundo
para curarme los huesos y el hambre.

Nunca llegué.

El libro está estructurado en secciones —una por cada país mesoamericano— intercaladas por cinco poemas que integran un "Álbum familiar centroamericano", médula espinal del volumen donde leemos testimonios de migrantes a partir de los recuerdos de infancia del autor y de fotografías familiares. Un discurso poético que linda con



Fosa clandestina en Colinas de Santa Fe en el Puerto de Veracruz. © Ernesto Álvarez / Cuartoscuro

la crónica y la autobiografía, la de los días vividos en el tórrido Soco-
nusco, cerca de la frontera de México con Guatemala. Allí se narra
cómo su madre y padre ayudaban y convivían con personas que,
siempre de paso, iban hacia Estados Unidos, se quedaban unos días,
algunos meses o la vida entera; hubo quienes murieron. Unos escapa-
ban de las guerras civiles de sus países, otros migraban por la nece-
sidad de cambiar su condición económica empobrecida.

Cada sección se integra por poemas donde las voces de migrantes
muertos cuentan sus desventuras vividas “entre las llamas de un abis-
mo llamado México” —dice un verso—, en su paso por la fosa común
sin fin en que se ha convertido el país. Los poemas son titulados con las
coordenadas geográficas donde, presumimos, fue hallado un cuerpo.

14°53'37.0"N 92°14'49.0"W – (Tapachula, Chiapas)

[...] Lejos de las montañas del Quiché, nació ixil en tierras mexicanas.

Volvimos después de la firma de los acuerdos de paz,
pero nadie firmó un acuerdo para terminar con el hambre [...].

Enterrada en esta tumba del Panteón Jardín,
sin nombre, estoy perdida, acompañada
por los varios rostros difusos de otras gentes [...].

La intercalación de los testimonios autobiográficos con las expe-
riencias de cientos de personas de la diáspora centroamericana se
torna muy efectiva en la poesía de Balam Rodrigo. Una realidad re-
cordada-nombrada-conjurada así:

[...] Yo aparezco en cuclillas, en el extremo izquierdo
de la foto; desde entonces llevaba la manía del tic [...].
Ninguno de nosotros vive ya en el pueblo,
todos migramos, buscando librarnos de las garras
del dios de la miseria y su violencia.

Destaco otra estrategia empleada: a partir de citas y reapropiacio-
nes de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé
de las Casas, el poeta chiapaneco diseñó un dispositivo poético donde
intercala crónica y testimonios (personales y de migrantes). La trama
formal que construye el texto lo convierte en un libro homenaje; por

un lado, un ejercicio de memoria, pero por otro, un libro-denuncia. Esta obra puede ser leída como *libro de contra-información* —de acuerdo con Walter Benjamin en el *El autor como productor*—, un libro de conocimiento silenciado por los poderes fácticos, ya sea por censura o por ignorancia, por interés político, como la realidad de los migrantes (mujeres y hombres) en tránsito.

Este libro palpita, representa ese horror padecido por los migrantes centroamericanos en este *fértil camposanto llamado México*. Cruje y punza. Los cinco estadios que integran el poemario enuncian un transcurso que va desde Nicaragua, pasa por Honduras, El Salvador y Guatemala, para desembocar en México, donde serán tragados por el inframundo, el Xibalbá atroz del presente: territorio de corrupción, secuestro, extorsión, violación, desaparición forzada, instancias gubernamentales y delitos en connivencia.

Los migrantes —mayoritariamente centroamericanos, pero también caribeños, del sur de América e incluso africanos— son considerados, *de facto*, personas sin derechos por el Estado mexicano. Padece oprobios múltiples, a expensas de funcionarios de migración y policías corruptos, víctimas de redes de trata, de extorsión y cooptación de mano de obra forzada para el crimen organizado. Los migrantes desaparecidos son los más soterrados, los agraviados dentro de los agraviados.

Reconstruir los rostros de la infancia,
los de aquellos migrantes centroamericanos que vivieron,
comieron y soñaron entre los horcones de mi casa.

Sus cuerpos y nombres se han vuelto niebla,
dibujados con cal en la memoria,
como los difusos garabatos que tajo en este libro.

La mayoría de las personas que hoy emigran de Centroamérica lo hacen por motivos no sólo económicos o aspiracionales, como en el pasado, sino por la violencia social de sus países. Personas en fuga. "Hay quienes migran porque en Centroamérica la mitad de la población vive bajo la línea de la pobreza [...] Pero hay también quienes más que migrar, huyen. De repente, en su pequeño mundo empezaron a caer cadáveres. Cada vez más cerca. Luego, una amenaza", afirma Óscar Martínez en *Los migrantes que no importan* (Sur+, 2012). Es el viaje de muchos que no proyectaban ir a Estados Unidos y que *preferen* los

infortunios del narcoestado mexicano que permanecer en sus pueblos o ciudades de origen.

Quise ser cantante de corridos,
pero ya no canto, migro sin descanso
[...]
Lejos de Centroamérica me quedé sin voz.

Me atraparon en Coatzacoalcos los zetas,
los de la letra última, la que no es ni el alfa ni la omega,
sino aquella con la que se escribe en México,
con mayúsculas, el nombre de la ira.

Balam Rodrigo alcanza aquí una voz poética más transparente, más contenida, sin los afanes barrocos, neologistas, propios de su poética anterior a *Marabunta* (2017); nos habla de un periodo de transición venturoso. No hallamos aquí los retablos modernistas de *Braille para sordos* (2013) ni los excesos retóricos y la sobreadjetivación de *Libelo de varia necrología* (2008), por mencionar algunos. En *Libro centroamericano de los muertos* (Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2018) su palabra se condensa y se vuelve clara, halla un tono y expresividad contundentes: “¿Sólo migras y narcos/ habrá bajo los bejucos?”.

Este libro, como antes *Antígona González* de Sara Uribe o *Tierras arrasadas* de Emiliano Monge, responde a una necesidad ética y a una acción política al cuestionar el *statu quo*, glosar realidades silenciadas, visibilizar hechos y situaciones que los medios y los discursos hegemónicos acallan y ocultan para eludir las responsabilidades de autoridades locales y gobiernos nacionales, y neutralizar las posibles y deseables transformaciones del estado de cosas imperante.

La voz poética colectiva que narra en el poemario busca animar la mutación de realidades injustas. Mediante dislocaciones y recomposiciones, y del montaje como método de conocimiento y procedimiento formal, Balam Rodrigo muestra las grietas de esta realidad entre improvisación, intervención, reapropiación textual y re-interpretación. La impronta experimental de estos ejercicios no mengua el valor político, no por modesto menos radical, de este libro. Con su influjo nos impele a dejar de ser meros testigos, dejar de ser cómplices enmudecidos de la iniquidad. Nombrar para no seguir soslayando esa realidad, enunciar a esos muertos y desaparecidos. **U**

NUESTROS AUTORES



Luigi Amara

(Ciudad de México, 1971) es escritor, paseante y editor. Fundó el sello Tumbona Ediciones y la librería independiente La Murciélagu. Sus libros más recientes son *El quinto postulado/Dobles* y *El paraíso de las ratas* (en colaboración con el monero Trino), ambos publicados por Sexto Piso en 2018.



Alejandro Andrade Pease

estudió cine en el CUEC-UNAM y comunicación en la Universidad Anáhuac, así como dos maestrías en España. Ha trabajado en proyectos audiovisuales en India, Rumania, España, EU y México. Ha dirigido nueve series documentales para televisión. Su ópera prima de ficción, *Cuernavaca*, ganó premios en Nueva York y México.



Mario Bellatin

es un señor mexicano que escribe.



Leonard Cohen

(Quebec, 1934-2016) poeta, novelista y cantautor en lengua inglesa. Recibió diversos reconocimientos a su trayectoria: la Orden de Canadá, la Orden Nacional de Quebec y el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Sus canciones se distinguen por explorar a profundidad lo religioso, el amor y la soledad.



Elisa Díaz Castelo

es poeta y traductora. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Alonso Vidal 2017. En inglés, sus poemas han sido premiados por *Poetry International*, *Literal Latté* y *Tupelo Quarterly*. Ha sido becaria Fulbright, del FONCA y de la Fundación para las Letras Mexicanas. Publicó su poemario *Principia* en 2018.



Eugenio Fernández Vázquez

es un periodista dedicado a entender cómo y por qué trabajamos juntos y cómo hacer que la humanidad disfrute el mundo sin acabárselo, por lo que colabora con organizaciones forestales y cafetaleras en temas ambientales. Dirige Comunicación y Construcción de Alternativas (CyCA) y el blog puentesyventanas.org.mx



Peter Forbes

es un divulgador científico cuyo trabajo ha aparecido en *New Scientist*, *The Guardian*, *The Times*, *Scientific American* and *New Statesman*, entre otros. Su último libro, en coautoría con Tom Grimsey, es *Nanoscience: Giants of the Infinitesimal* (2014). Vive en Londres.



Pável Granados

(CDMX), ensayista. Empezó la carrera de letras hispánicas en la UNAM. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores. Es autor de varios libros y de numerosos ensayos. Coordina el catálogo de la música popular mexicana en la Fonoteca Nacional. En 2018 realizó la curaduría del museo Palacio de la Música en Mérida, Yucatán.



Leila Guerriero

es periodista y nació en Argentina en 1967. Es columnista de *El País* y editora para América Latina de *Gatopardo*. Algunos de sus libros son *Una historia sencilla* y *Zona de obras*. En 2018 ganó el premio Blue Metropolis. Varios de sus libros han sido traducidos al inglés, al alemán, al francés, al portugués, al italiano y al polaco.



**J.C.
Guinto**

(Coyuca de Benítez, 1979) es comunicólogo y estudió literatura latinoamericana en Buenos Aires. Es coautor de los libros *Buñuel y las fronteras del deseo* y *La crónica como antídoto*. Escribe crónicas y cuentos; colabora en publicaciones mexicanas y argentinas; tuitea en @jcguinto y vive en Tlatelolco.



**Luz Elena
Gutiérrez
de Velasco**

es doctora en literatura hispánica y profesora de tiempo completo en el Colmex. Sus principales líneas de investigación son: literatura mexicana e hispanoamericana de los siglos XIX, XX y XXI; literatura escrita por mujeres, y teoría literaria.



**Miriam
Huberman Muñiz**

es investigadora, docente y crítica; se ha especializado en estudios coreológicos, concientización corporal y prevención de lesiones, historia de la danza y educación en danza. Es licenciada en historia (UNAM, 1986) y tiene una maestría en estudios sobre danza (Laban Centre for Movement and Dance, Londres, 1991).



**Mauro
Libertella**

nació en la Ciudad de México en 1983. Un año después su familia se trasladó a Buenos Aires, donde él estudió letras. En 2017 fue seleccionado por el Hay Festival como parte del grupo Bogotá 39-2017. Sus libros se han publicado en Argentina, Chile, Costa Rica, Colombia, México e Italia.



**Valeria
Luiselli**

nació en la Ciudad de México en 1983. Es egresada de la UNAM y doctora por la Universidad de Columbia. Ha recibido numerosos reconocimientos internacionales, como el Premio Internacional de Literatura Metropolis Bleu 2016. Ha sido traducida a más de diez idiomas. Su libro más reciente es *Los niños perdidos*.



**Cuauhtémoc
Medina**

es egresado de la UNAM y doctor en historia y teoría de arte por la Universidad de Essex en la Gran Bretaña. Es curador en jefe del MUAC y actualmente trabaja como director de la XII Bienal de Shanghai.



**Iván
Medina Castro**

nació en México en 1974. Ha participado en coloquios y lecturas en la Universidad de Caldas, en la Universidad Northeastern de Illinois y en la Universidad de Tulane. Es autor de cuatro libros, el más reciente se titula *Más frío que la muerte* (UAM, 2017).



**Pankaj
Mishra**

nació en el norte de India en 1969. Escribe ensayos literarios y políticos para publicaciones como *The New York Times*, *The Guardian*, *The New Yorker*, *London Review of Books*, *Bloomberg View*, entre otras publicaciones estadounidenses, británicas e indias.



**Lourdes
Montes**

nació en Tepetzotlán en 1993. Estudió letras hispánicas y filología románica entre Monterrey y Oviedo. Trabajó como archivera en la Biblioteca Cervantina y como promotora de lectura infantil en varias fundaciones. Regularmente colabora en la revista *Criticismo*.



**Sergio
Pérez Torres**

nació en Monterrey en 1986. Concluyó estudios de diseño, redes, sistemas, pedagogía, gastronomía y medicina veterinaria y zootecnia. Es autor de ocho poemarios galardonados en México y España, los más recientes son *Cortejo fúnebre*, *Party Animals* y *La heráldica del hambre*.



**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.



**Ximena
Ramírez Torres**

nació en la Ciudad de México en 1988. Es licenciada en letras hispánicas por la UNAM y maestra en indología por El Colmex. Trabajó en la AML como consultora lingüística y en la UNAM como profesora. Actualmente es ayudante de investigación Conacyt, maestra de sánscrito y traductora de guiones para TV.



**Joca
Reiners Terron**

nació en Brasil en 1968. Recibió el Premio Machado de Assis de la Biblioteca Nacional en 2010 por *Do fundo do poço se vê a lua*. Ha traducido obras de Enrique Vila-Matas, Richard Brautigan, Mario Levrero y Roberto Bolaño. La novela *Noche dentro de la noche* fue publicada en Brasil en 2017.



**Miguel Rep y
Jorge Repiso**

son argentinos. Uno es periodista y escritor, publicó un libro sobre Jack Kerouac y uno sobre los Kennedy; el otro es dibujante; ha publicado 38 libros y prepara para mayo del 2019 un trabajo sobre Evita, en el marco del centenario de su nacimiento; publica desde el primer número del diario *Página 12*.



**Mir Rodríguez
Lombardo**

nació en Ciudad de Panamá en 1974. Es biólogo, cartógrafo aficionado, intérprete y programador de computadoras ocasional. Coeditor de *Almanaque azul* (2017), una guía de viajes alternativa de Panamá. Trabaja como oficial de radio en los barcos de Greenpeace.



**Juan Pablo
Ruiz Núñez**

(Oaxaca, 1981) es editor, crítico y gestor cultural. Ha trabajado como programador y productor radiofónico. Colabora desde 2013 con el Campamento Audiovisual Itinerante, proyecto de formación cinematográfica en Oaxaca.



**Julia
Santibáñez**

nació en la Ciudad de México. Estudió letras hispánicas y literatura comparada en la UNAM. Es autora de *Sonetos y son quince* (Parentalia, 2018) y *Eros una vez* (Seix Barral, 2017), entre otros. Hace difusión cultural en televisión y radio. Edita el suplemento sabatino *El Cultural* del periódico *La Razón*.



**Romeo
Tello A.**

nació en la Ciudad de México en 1981. Es editor, traductor y ensayista. A veces confunde la aliteración con la alegría, la nostalgia con la esperanza, las palabras con las cosas.