

Próximos temas

INFANCIA

FEMINISMOS

CULTURA

FASCISMO

*Antes trataba de dar razones sobre mi adicción devota a la literatura de terror. Ahora sé que no tiene sentido [...]. Estas lecturas son las que me hacen sentir con mayor claridad la certeza de la vida. Y el pavor de perderla. Y el horror de la injusticia y de las tumbas sin nombre y de los fantasmas que repiten su desdicha para siempre, lejos del alivio, imposibles de aplacar.*

**MARIANA ENRIQUEZ**

*Aunque nuestro miedo pueda ser visceral, está basado en la falsa concepción de que, de algún modo, el futuro es el ahora. Pero no lo es. Quizás el presente sea desagradable e incluso peligroso, pero jamás es temible. En la intensidad plena del instante presente nunca hay nada que temer, sino sólo algo con lo que hay que lidiar.*

**NORMAN FISCHER**

*A nivel individual, la identidad narrativa tiene el requisito de la memoria autobiográfica. La idea de una enfermedad degenerativa del cerebro que desgasta los recuerdos personales es la versión científica de un antiguo temor ontológico, lo que el poeta Ricardo Yáñez resumió bajo la fórmula “Dejar de ser”.*

**JESÚS RAMÍREZ-BERMÚDEZ**

*El miedo es un tejido emocional particularmente cargado de futuro. Si la tristeza nos hace caminar de espaldas, mirando al pasado, y la ira y la alegría nos someten a presentes totalitarios, el miedo nos precipita al futuro. Todo temor es un augurio. Todo miedo es también una forma retorcida de esperanza: es la confianza en que aún nos queda tiempo y que vendrán cosas peores.*

**ROMEO TELLO A.**

*El miedo es irracional. Así, el miedo que se activa sobre la base de prejuicios con arraigo cultural es el más efectivo de todos: genera una respuesta inmediata porque se asienta sobre categorías fácilmente reconocibles y patrones preexistentes. El miedo proviene de la amenaza a perder lo que consideramos nuestro, lo que consideramos que merecemos, lo que consideramos justo.*

**ALEJANDRA HAAS**

*El miedo no se puede caracterizar como una huella digital universal [...], una categoría emocional de tal naturaleza involucra diversas respuestas corporales, no una constante en todos los individuos.*

**MELINA GASTÉLUM VARGAS**

MIEDO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NÚM. 852, NUEVA ÉPOCA

\$50 ISSN 0185 1330

# MIEDO

El miedo está en la semilla de todas las civilizaciones, en los mitos y arquetipos que reflejan nuestra organización psicológica. Analizar nuestros temores nos permite saber quiénes somos, pero también descubrir aquello que más nos importa.

**Neil Mauricio Andrade • Ricardo Bernal • Alberto Chimal • Liliana Colanzi • Gabriela Damián Miravete • Mariana Enriquez Pablo Ferri • Irasema Fernández Norman Fischer • Oswaldo Gallo-Serratos • Melina Gastélum Vargas Maricela González • Alexandra Haas • Ricardo Hernández Ruiz Franz Kafka • Peter Kuper • Philippe Lançon • Jesús Ramírez-Bermúdez Cristina Rascón • Daniela Rea Jorge Javier Romero • Javier Sicilia • Romeo Tello A. • Nora Villamil Buenrostro**

ENTREVISTA  
CON GUILLERMO  
FADANELLI

ALEJANDRO GARCÍA ABREU

RODRIGO MOYA:  
ANTE DOS MÉXICOS,  
DOS CÁMARAS

ELVA PENICHE MONTFORT

LA GUERRA FRÍA,  
DE JUAN VILLORO

JUAN PATRICIO RIVEROLL

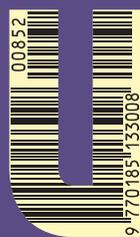
LA PAGODA  
DE PLATA

VERÓNICA GONZÁLEZ LAPORTE

¡No te pierdas ninguno!  
suscripciones@revistadelauniversidad.mx



Visita nuestra plataforma digital:  
[www.revistadelauniversidad.mx](http://www.revistadelauniversidad.mx)



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



culturaUNAM



UNAM  
La Universidad  
de la Nación



 REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

**MIEDO**

NÚM. 852, NUEVA ÉPOCA  
\$50 ISSN 0185 1330



UNAM  
La Universidad  
de la Nación



**RECTOR**

Dr. Enrique Graue Wiechers

**COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL**

Dr. Jorge Volpi

**CONSEJO ASESOR UNIVERSITARIO**

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

**CONSEJO EDITORIAL**

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

**CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL**

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

**DIRECTORA**

Guadalupe Nettel

**COORDINADOR EDITORIAL**

Javier Ledesma Grañén

**COORDINADORA DE REVISTA DIGITAL Y MEDIOS**

Yael Weiss

**JEFA DE REDACCIÓN**

Nayeli García Sánchez

**CUIDADO EDITORIAL**

María del Mar Gámiz

**DIRECTORA DE ARTE**

Roselin Rodríguez Espinosa

**DISEÑO Y COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA**

Rafael Olvera Albavera

**INVESTIGACIÓN ICONOGRÁFICA**

Carmen Uriarte Acebal

**INVESTIGACIÓN Y ARCHIVOS**

Verónica González Laporte

**DISTRIBUCIÓN**

Graciela Martínez Corona

**COMUNICACIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS**

Monserrat Ilescas

**ASISTENCIA EDITORIAL**

Elizabeth Zúñiga Sandoval  
Alejandra Mena Serranía

**ASISTENCIA DE DISEÑO**

Betzabé Montes

**FOTOGRAFÍA**

Javier Narváez

**DISEÑO DE LA NUEVA ÉPOCA**

Roxana Deneb y Diego Álvarez

**SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB**

Fabian Jendle

**IMPRESIÓN**

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



IMAGEN DE PORTADA: ROAD THROUGH A FANTASY FOREST. FOTOGRAFÍA DE ANDREIUUC88. FUENTE: SHUTTERSTOCK

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794  
Suscripciones: 5550 5801 ext. 216  
Correo electrónico: [editorial@revistadelauniversidad.mx](mailto:editorial@revistadelauniversidad.mx)  
[www.revistadelauniversidad.mx](http://www.revistadelauniversidad.mx)  
Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón, 01090, Ciudad de México

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

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

# LA RADIO SE CONTAGIA ¿ERES INMUNE?

Sé parte del contagio

[ibero909.fm](http://ibero909.fm)

*Los hombres se conducen principalmente  
por dos impulsos: o por amor o por miedo.*

**NICOLÁS MAQUIAVELO**

*El amor expulsa al miedo, y también lo  
contrario: el miedo expulsa al amor. Y no  
sólo eso. También a la inteligencia, a la  
bondad, a todo pensamiento de belleza y  
verdad. [...] A fin de cuentas el miedo expulsa  
del hombre hasta su misma humanidad.*

**ALDOUS HUXLEY**

## ÍNDICE

### 4 EDITORIAL

*Guadalupe Nettel*

## DOSSIER

### 7 EL MIEDO: HISTORIA DE UNA CAÍDA

*Romeo Tello A.*

### 14 FICCIONES IMPOSIBLES DE APLACAR

*Mariana Enriquez*

### 20 BURBUJA

*Ricardo Bernal*

### 22 LOS COLMILLOS DE SATURNO

*Ricardo Bernal*

### 26 APUNTES SOBRE LA TROPA Y EL MIEDO

*Daniela Rea y Pablo Ferri*

### 34 EL IMPERIO DEL TERROR

LAS NOCHES DE OIWA, OKIKU Y  
OTSUYU

*Cristina Rascón*

### 41 EL COLGAJO

FRAGMENTO

*Philippe Lançon*

### 46 ESTACIONES DE LA DEMENCIA MELANCÓLICA

*Jesús Ramírez-Bermúdez*

### 54 KAFKIANA

*Franz Kafka y Peter Kuper*

### 61 ¿CON QUÉ SOÑÓ SHIRLEY JACKSON?

LAS MUJERES Y EL HORROR

*Gabriela Damián Miravete*

### 68 APOROFOBIA Y PLUTOFILIA

*Alexandra Haas*

### 77 EL ORIGEN DEL MIEDO

*Norman Fischer*

### 83 LAS CUALIDADES DEL MIEDO

*Melina Gastélum Vargas*

### 88 LA INDUSTRIA DEL ESPANTO

*Alberto Chimal*

### 95 LA ANTONOMASIA DEL TERROR

*Jorge Javier Romero Vadillo*

### 100 LA AMENAZA DE CARL SCHMITT Y OTRAS CONSPIRACIONES

*Neil Mauricio Andrade*

## ARTE

### 106 LAS LÍNEAS DE LA MEMORIA DE MELECIO GALVÁN

*Maricela González Cruz Manjarrez*

## PANÓPTICO

### EL OFICIO

#### **116 LA RAZÓN NAUFRAGA ANTE EL DOLOR**

ENTREVISTA CON  
GUILLERMO FADANELLI  
*Alejandro García Abreu*

### PALCO

#### **120 UNA APUESTA POR LA RESISTENCIA**

*Juan Patricio Riveroll*

### ALAMBIQUE

#### **124 PEPITAS: LA BOTANA MEXICANA MÁS ANTIGUA**

*Nora Villamil Buenrostro*

### ÁGORA

#### **128 POESÍA Y ZAPATISMO**

*Javier Sicilia*

### PERSONAJES SECUNDARIOS

#### **132 EL ÁRBOL DE HIGOS DE ANTONIETA RIVAS MERCADO**

*Irasema Fernández*

### OTROS MUNDOS

#### **136 LA PAGODA DE PLATA**

*Verónica González Laporte*

## CRÍTICA

#### **142 SODOMA**

FRÉDÉRIC MARTEL  
*Oswaldo Gallo-Serratos*

#### **145 CUATRO ESTACIONES EN LA HABANA**

*Ricardo Hernández Ruiz*

#### **149 WOMEN TALKING**

MIRIAM TOEWS  
*Liliana Colanzi*

#### **153 ANTE DOS MÉXICOS, DOS CÁMARAS**

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA  
DE RODRIGO MOYA  
*Elva Peniche Montfort*

#### **158 NUESTROS AUTORES**





## EDITORIAL

¿A qué le tememos? A la muerte, sin lugar a dudas, a la violencia, a la tortura, al abuso, a la pérdida de nuestros seres queridos. Tenemos miedo de la enfermedad, de la decrepitud, de la pérdida de la memoria y de nuestros recursos; miedo a los otros, a los extraños y a lo que podrían hacernos; al ridículo, a dejar de ser quienes somos; miedo a perder el control de nuestra vida. El miedo puede ser también una reacción de supervivencia con la que el cuerpo nos incita a salvar nuestro pellejo, pero cuando se prolonga durante demasiado tiempo causa depresión y parálisis. No por nada los tiranos de todas las épocas lo han utilizado como principal estrategia de coerción.

Hace años que nuestro país vive sumergido en una atmósfera de temor. Continuamente sentimos la amenaza del narcotráfico y sus sicarios, pero también de los soldados y la policía, en quienes dejamos de confiar hace muchas décadas. El Estado, lejos de infundirnos seguridad, se aprovecha a menudo de ese sentimiento.

Este mes la *Revista de la Universidad de México* quiere detenerse a analizar el abanico del miedo, desde el cine de terror japonés hasta aquel que sienten las mujeres de carne y hueso al salir solas por la noche, pasando por el miedo al cambio, al terrorismo y a la demencia senil. En un artículo llamado "Apuntes sobre la Tropa y el miedo" Daniela Rea y Pablo Ferri analizan el temor que infunden los militares durante un enfrentamiento armado, pero también el que ellos mismos experimentan. La narradora argentina Mariana Enriquez establece un recorrido por

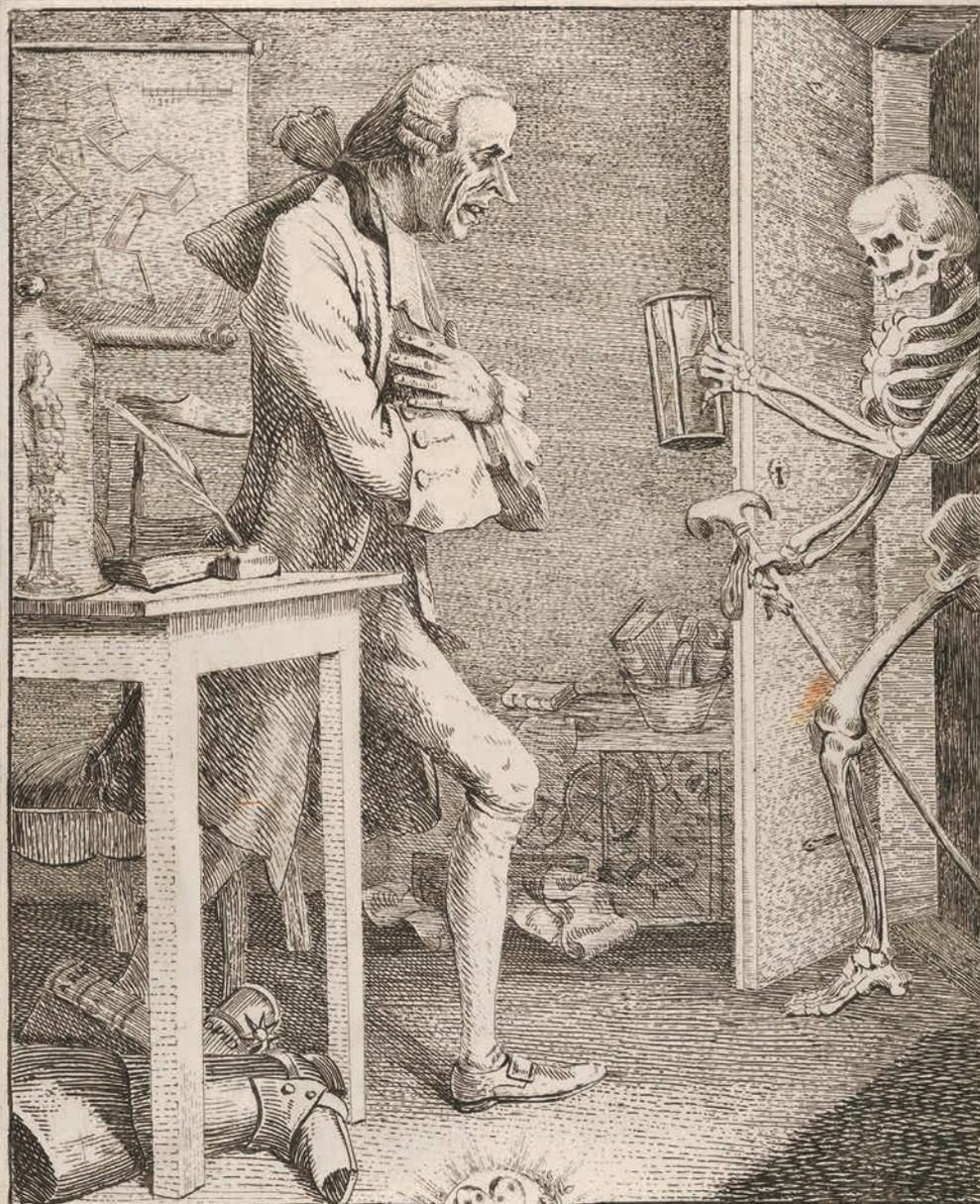


Melecio Galván, detalle de *Apocalíptico o Apocalipsis*, de la serie "Militarismo y represión", 1980

las lecturas que la formaron en ese género que ahora ejerce magistralmente: la literatura de terror. La neurocientífica Melina Gastélum describe las reacciones del cerebro en episodios de pánico. Alexandra Haas narra el proceso iniciático que atraviesa un ser humano para poder convertirse en un asesino, así como el pavor que éstos provocan en sus víctimas. En estas páginas publicamos también un adelanto de *El colgajo*, la novela autobiográfica de Philippe Lançon, periodista francés que sobrevivió al atentado cometido por los fanáticos islamistas de ISIS en el semanario *Charlie Hebdo*. Nuestro dossier de arte retoma una poderosa serie de dibujos de Melecio Galván que lleva por título "Militarismo y represión".

El ensayista Romeo Tello lo dice muy claramente: "El miedo hermana a todos los hombres y mujeres del mundo y de todas las épocas". Así, el miedo está en la semilla de todas las civilizaciones, en los mitos y arquetipos que reflejan nuestra organización psicológica. Analizar nuestros temores nos permite saber quiénes somos, pero también descubrir aquello que más nos importa. ¿Es posible liberarse de esta emoción? El miedo está siempre relacionado con el futuro, con lo que está a punto de ocurrir o podría suceder. Norman Fischer, autor del ensayo "El origen del miedo", nos propone una alternativa: para evitar caer en la ansiedad del terror, la mejor opción es habitar con plenitud el presente.

Guadalupe Nettel



and when Death himself knocked at my door  
 we had him come again, and in so gay a tone  
 of careless indifference, did ye dot, that he  
 'doubtful of his Commission' There, must cert-  
 ainly be some Mistake in thy Matter, quoth he

*Price half Crown*

T.S.

E quando la Morte istessa mi picchiò alla  
 porta, voi spiriti miei lo diceste che tornasse lo  
 faceste con sì buon viso e con tanta indifferen-  
 za, che ella dubitò d'averlo sbagliato, e disse tra  
 se, ci avrebbe a essere di certo qualche sbaglio

*Prezzo d'una Libbra*

Thomas Patch, Laurence Sterne, alias Tristram Shandy: "And When Death Himself Knocked at My Door", 1769



## EL MIEDO: HISTORIA DE UNA CAÍDA

Romeo Tello A.

*Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo.*

JULIO CORTÁZAR

1

La palabra *FOMO*, en inglés, designa una preocupación de la vida contemporánea: el miedo a ser excluido de una cierta interacción o dimensión social. *Fear of Missing Out* es la frase detrás del acrónimo y, si bien en español no tiene una traducción literal, su sentido es bastante claro: el miedo a padecer una forma de destierro o una forma de desierto. Quien lo experimenta siente que su vida es menos interesante, menos exitosa y atractiva que la de los demás, y la evidencia de esta levedad existencial le es restregada en las pupilas a cada momento por los in-fatigables *posts* de Facebook e Instagram de sus amigos y conocidos, en los que éstos siempre aparecen triunfando: amorosa, laboral, geográfica, reproductiva o emocionalmente. Otra variante del *FOMO* es aún más fantasmal y se traduce en la angustia por tomar decisiones equivocadas con respecto a la forma de pasar el tiempo. El individuo atacado por este agobio teme, a cada paso, haberse perdido de algo mejor, haber invertido mal su tiempo: al haber ido a comer con tal amigo de la infancia que no tiene más de mil seguidores en Twitter, al haber ido a esa exposición donde ni siquiera dejaban tomarse *selfies*, al haber adulado sistemáticamente y durante meses a ese gerente de mercadotecnia al que, parece, están por despedir.

2

*Arachibutyrofobia* es el nombre de otro miedo, en este caso, de una fobia: a que se quede pegada crema de cacahuete en el paladar. Como otras fobias que no son la xenofobia, puede desencadenar síntomas físicos como taquicardia, sudoración, palidez o enrojecimiento de la piel, sequedad de la boca, malestar estomacal, dificultad para respirar, dolor de cabeza, dolor o sensación de opresión en el pecho, desorientación, mareo, náuseas.

3

“Bésame mucho”, escrita en 1940 por la compositora y pianista jalisciense Consuelo Velázquez, es la canción mexicana más grabada de todos los tiempos. Ha sido cantada en más de veinte idiomas y se dice que existen más de mil versiones distintas. Se queda, sin embargo, lejos de la canción más grabada de la historia, “Yesterday”, de la cual existen más de tres mil covers y que es un claro, casi elemental, lamento por la pérdida de un pasado feliz. El bolero de Consuelo Velázquez también

miento? ¿O al miedo que calcina a una persona en el instante que descubre que está siendo secuestrada? ¿O al miedo de los familiares de la persona secuestrada al percibir un sadismo o un miedo feroz en la voz distorsionada de los secuestradores? ¿O el miedo de las mujeres en este país, en el que ocurre un feminicidio cada dos horas y media y quién sabe cuántas violaciones, pues sólo se denuncian nueve al día? ¿O al miedo a la oscura circularidad de los propios pensamientos de una mente devastada por la depresión? ¿O el miedo a los latidos del suelo de quien ya lo perdió todo alguna vez en un terremoto? ¿Es justo o válido llamar *miedo* a todas estas emociones? ¿No se trata de un abuso del lenguaje o de la costumbre? ¿No deberíamos tener cuarenta o cincuenta términos para designar los distintos modos y tonos del terror, como dice la leyenda que los esquimales tienen para hablar del color blanco o de la nieve? A decir verdad, no son pocos los nombres del miedo en nuestro idioma: *temor, terror, horror, pánico, pavor, pavora, espanto, canguelo, fobia, susto.*

## ***El miedo no es el dolor del duelo, de los golpes o navajazos en el asalto con violencia o de la misma muerte, sino la anticipación de ese dolor.***

es una especie de elegía, pero de un posible futuro, el canto a una nostalgia conjetural: “tengo miedo a tenerte y perderte después”.

4

¿Qué tienen en común estas experiencias para que les demos el mismo nombre? ¿En qué pueden parecerse estos miedos al miedo de un hijo a que un día el cáncer de su padre se vuelva incontenible, o él se dé por vencido, o se acabe el dinero para seguir pagando el trata-

Sin embargo, aunque estas palabras expresan diferencias de gradación, no conllevan una especificidad preceptiva, es decir, excluyente, y todas son intercambiables por el nombre matriz: *miedo*.

5

No elegí los primeros ejemplos de este texto para hacer escarnio del miedo o la angustia de nadie. Más bien, lo hice por cierta cobardía, por no atreverme a hablar, de buenas a prime-



Vergvoktre, *New Head*. Fuente: [vergvoktre.blogspot.com](http://vergvoktre.blogspot.com)

ras, de otros miedos más crueles o más cercanos. Pero también los puse porque en ellos, a pesar de su posible o aparente frivolidad, están los componentes básicos de toda forma de miedo. Está la percepción de un peligro que amenaza nuestra integridad (física, emocional, social, económica), está la sensación incontrolable de desamparo o desfallecimiento, está la anticipación de una pérdida, está una serie de padecimientos y afectaciones corporales. Luego, en todo miedo hay siempre un espacio de elaboración mental, imaginativa, pero la amplitud de este espacio varía enormemente de caso en caso. Y por amplitud me refiero al grado de irracionalidad de la fabulación, a su mayor o menor apego a las evidencias, los antecedentes o las probabilidades. (La

paranoia es como el Dios de Abraham: todo lo ve, todo lo sabe, todo lo castiga. Pero es un fantasma o no existe.)

El miedo no es el dolor del duelo, de los golpes o navajazos en el asalto con violencia o de la misma muerte, sino la anticipación de ese dolor. El verso de la canción de Consuelo Velázquez lo dice con cándida elocuencia: "tengo miedo a perderte después". El miedo es un tejido emocional particularmente cargado de futuro. Si la tristeza nos hace caminar de espaldas, mirando al pasado, y la ira y la alegría nos someten a presentes totalitarios, el miedo nos precipita al futuro. Todo temor es un augurio. Todo miedo es también una forma retorcida de esperanza: es la confianza en que aún nos queda tiempo y que vendrán cosas peores.



Tiziano, *Alegoría de la prudencia*, ca. 1565

6

Fobos y Deimos son las personificaciones del miedo en la mitología griega. No son propiamente dioses, sino *daimones*, divinidades intermedias, encargadas de proteger o acosar a los seres humanos. Fobos y Deimos eran gemelos idénticos, hijos de Ares, dios de la guerra, y de Afrodita, diosa del amor y la belleza. A pesar de encarnar una emoción tan esencial, estos hermanos no son protagonistas de grandes relatos. Sabemos que solían acompañar a su padre en el campo de batalla, que Fobos solía aparecer primero, infundiendo pánico en los corazones de los guerreros, haciéndolos correr despavoridos de la mutilación y de la muerte (en algunas versiones de la *Ilíada* su nombre se traduce como Huida), y que después venía Deimos para congelar de espanto a aquellos que habían resistido la primera sacudida de terror. Sabemos que Hefesto labró a los gemelos en el escudo de Hércules, junto con otros espíritus de la violencia y el sufrimiento, y sabemos que su hermana Harmo-

nía era la única capaz de distinguirlos. Hijos del dios de la guerra, una de sus principales tareas era mantener siempre vivo el miedo a la muerte; hijos de la diosa del amor, su otra gran encomienda era alimentar el miedo a la pérdida de los seres queridos o deseados.

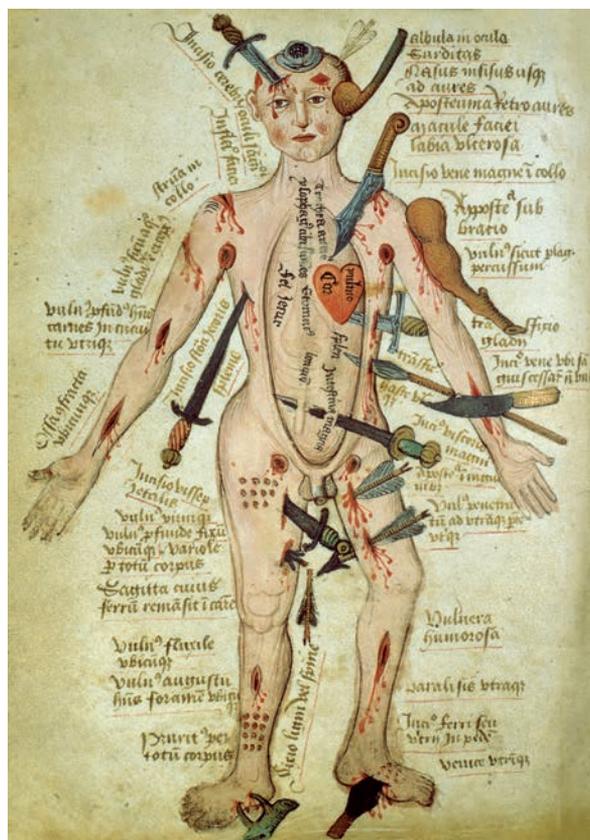
La dificultad para diferenciarlos ha prevalecido hasta nuestros días. A veces se da a Fobos el nombre de Terror y a veces a Deimos —esta ambivalencia la he encontrado tanto en español como en inglés—. A veces se dice que el miedo que uno causaba era más intenso y terrible que el otro; otras veces que no, o que al revés. Fobos, sin embargo, parece tener cierta preeminencia sobre su hermano, posiblemente era el favorito de su padre y con certeza lo fue de algunos héroes, legendarios e históricos: sólo Fobos aparece en el escudo de Agamenón y Alejandro Magno le dedicaba rezos y sacrificios antes de cada batalla de conquista. En algunas representaciones visuales y verbales, a Fobos se le da una cabellera y incluso una cabeza entera de león. Lo que queda claro es que Fobos —quizás algunos mitológicos segundos mayor que su hermano gemelo— está asociado con el miedo que hace huir del peligro y con el pánico colectivo, mientras que Deimos se relaciona con el miedo que paraliza y con la angustia que nos ahoga en la más radical de las soledades.

A pesar de la parquedad de esta mitología —toda mitología, por escueta que sea, es una fenomenología codificada—, me gusta el simbolismo de estos gemelos pavorosos, porque revela la dualidad esencial y variada del miedo. Fobos y Deimos quizá sólo representen una dualidad temporal, el hecho de que todo miedo tiene un primer momento de sorpresa y de reacción inmediata, casi instintiva, a esa sorpresa amenazante, y un segundo momen-

to que también puede ser súbito o prolongarse por horas o incluso años, en el que el miedo se asienta en el cuerpo, dándole tiempo a la mente para elaborarlo, para destilarlo y envenenarnos mejor. Pero ésta no es la única duplicidad del temor. El miedo puede protegernos (de hecho, ésa es su función evolutiva), puede alejarnos del peligro y de las amenazas, puede ser una fuente de precaución y aprendizaje, y puede ser un incentivo para la cooperación colectiva. Sin embargo, el miedo puede también perseguirnos y hacernos daño, cobrar independencia casi total con respecto al peligro que lo originó y carcomer la psique y el organismo de la persona que lo hospeda. Jano bifronte o bipolar, el miedo puede salvar o matar. Por otro lado, el miedo es una de nuestras raíces más profundas y primitivas y, al mismo tiempo, una de nuestras cúpulas más altas y artificiales. El miedo hermana a todos los hombres y mujeres del mundo, de todas las épocas; nos hermana con nuestros ancestros homínidos, incluso y sin duda con nuestro más antiguo antecesor, el *Australopithecus*, que habitó un mundo que debió ser como un mar o un laberinto de terror. Esta faceta o este componente del miedo es pura *physis*: lobos, noche, tormentas y una amígdala cerebral sobreexcitada. Pero el ser humano es un animal hecho de lenguaje y tiempo tanto como de agua, proteínas y grasa, y su memoria e imaginación muy pronto, en la evolución de la especie, fungieron como potenciadores del miedo. Temer dejó de ser sólo temblar y retraerse, y se convirtió también en una forma de esperar y, sobre todo, de inventar. Esta otra dimensión del miedo, más allá de la mera biología, es el origen de numerosas creaciones humanas, como por ejemplo, y para no ir más lejos, de la religión, pues,

como señala Stuart Walton en su admirable *Humanidad. Una historia de las emociones*, todo lo que hay de fe en el hombre —desde el Vaticano hasta el ocultismo New Age— se deriva de un miedo primordial que marcó a la humanidad en su infancia paleolítica.

Harmonía, diosa de la concordia, no podía apaciguar ni controlar a sus hermanos gemelos, sólo podía distinguirlos. Quizás eso sea lo único que necesitamos o lo único a lo que podamos aspirar. Del miedo nunca nos liberaremos, eso va quedando claro tras un par de millones de años de evolución. Pero si aprendiéramos a distinguir mejor nuestros miedos,



“El hombre herido con injurias”, tomado de un manuscrito inglés, ca. 1400. Fuente: [wellcomecollection.org](http://wellcomecollection.org). © BY

## Nuestra caída como especie comenzó al saber cómo se inspira el miedo en los otros.

los reales de los imaginarios, los útiles de los sádicos, los que nos acercan a los otros de los que nos aíslan, esas descargas de adrenalina y cortisol dejarían de erosionarnos el alma. Por supuesto, para eso tendríamos que inventarnos un mundo más justo, y quizás no sea posible o haya que volver a empezar.

### 7

En 2007 George Steiner publicó un libro con un título imposible de traducir al español: *My Unwritten Books*. El libro ciertamente existe en nuestro idioma y el título que se le dio no es malo —*Los libros que nunca he escrito*—, pero no transmite la callada desesperación, la minuciosa irresolubilidad de unos libros que existen sin estar escritos, de unos libros *inescritos*. Está compuesto por siete ensayos que postulan siete libros que George Steiner hubiera querido escribir; los ensayos no son los resúmenes ni los embriones de esos libros posibles, sino las explicaciones de por qué no llegó a realizarlos. Son actas de defunción. En el ensayo que cierra el volumen, “Petición de principio”, Steiner habla de sus convicciones en materia de política y religión o, mejor dicho, de la dificultad para tenerlas y de su natural inclinación a la privacidad y la discreción en estos temas. Con respecto a Dios, dice que alberga unas pocas y débiles intuiciones que han marcado su vida. Una de éstas es la idea del pecado original. George Steiner piensa que a nivel histórico, antropológico, esta noción no tiene sustento y que, moralmente hablando, la idea de una intrínseca culpa primordial es repugnante. Sin embargo, confiesa que le es imposible librarse de la sensación de remembranza de una culpa inicial, de la certeza de

que algo, en el inicio de los tiempos, salió terriblemente mal. De que algo hicimos mal. La historia de la humanidad sería la historia de las consecuencias de esa falta, el desarrollo general de un castigo. Esta condición de invitados no bienvenidos a la creación es lo que “explicaría quizá la rabia suicida con que ahora destruimos nuestro planeta, con que tratamos de erradicar los últimos y acusadores vestigios de lo paradisiaco”.

De acuerdo con el mito bíblico, Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso por desobedecer a Dios y comer del árbol del conocimiento. Stuart Walton —el autor de la historia emocional a la que me referí antes— se pregunta cuál pudo ser ese conocimiento que determinó tan temprano la caída de la humanidad. ¿Puede identificarse un referente histórico, antropológico, a pesar del recelo de George Steiner, del pecado original? Walton piensa que la respuesta está en el miedo, concretamente, en la “idea de que el primer paso importante en el encarcelamiento espiritual de los seres humanos fue el descubrimiento de que el miedo no sólo era una sensación espontánea, sino que podía inocularse en otros de forma deliberada”. Nuestra caída como especie comenzó al saber cómo se inspira el miedo en los otros. Ésa fue la manzana envenenada de la que comieron nuestros padres. Los primeros conflictos de la prehistoria se dieron entre grupos rivales de homínidos nómadas que se disputaban alimentos muy escasos y los pocos lugares disponibles para resguardo. Fue entonces cuando el hombre descubrió que la simple amenaza de violencia podía servirle para conseguir o conservar lo que necesitaba. Y desde entonces, como intuye Steiner, la historia de la humanidad ha sido la historia de una caída: el ejercicio del miedo, el perfec-

cionamiento de sus métodos, la repartición de sus réditos.

8

También ha sido una historia de domesticaciones y sumisiones. El ser humano domesticó el fuego y así horadó la unánime noche, se alimentó mejor, creció su cerebro y de éste le creció un árbol de símbolos que luego se convirtió en su casa. Domesticó el trigo y luego la semilla lo sometió a él. Domesticó el miedo, aprendió a usarlo como herramienta, y emprendió para siempre un camino de ambición y asimetrías y redes de sumisiones. Andando por ese camino, domesticó los metales y la intimidad del átomo. Domesticó grandes

territorios de incertidumbre y casi llega a domesticar su propia imaginación, a base del inagotable suministro de series y otros contenidos. Ahora se está dejando domesticar por los algoritmos, que parecen saberlo todo de él y de ella, que parecen conocer sus más particulares gustos y deseos, y que parecen indicarle con toda claridad qué es lo que más le conviene, para poder, por fin, vivir sin miedo.

9

En el principio fue el Miedo, y el Miedo muy pronto hizo alianza con Dios. Ahora quién sabe qué nueva omnipotencia u omnisciencia nos hará temblar. **U**



Grete Stern, de la serie *Los sueños*, ca. 1950



## FICCIONES IMPOSIBLES DE APLACAR

Mariana Enriquez

### ORÍGENES

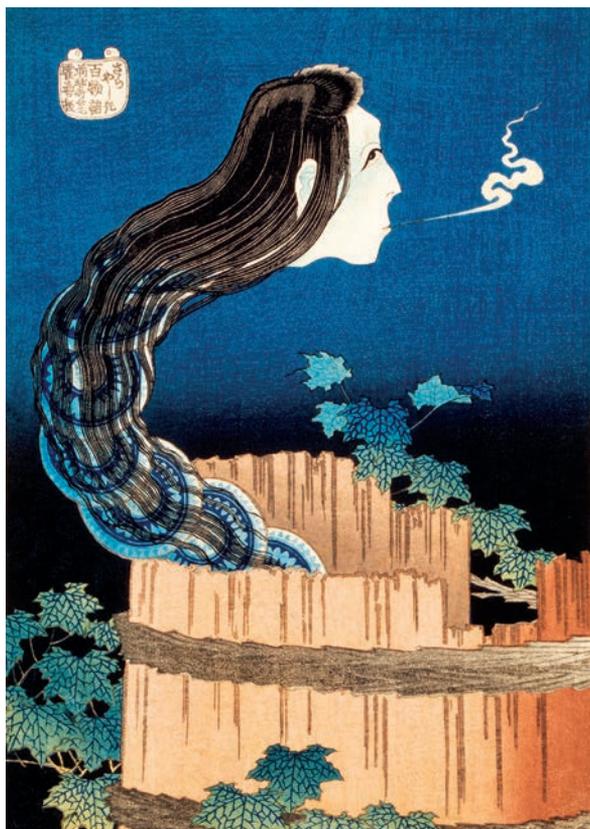
La casa de mi infancia tenía tres bibliotecas. No eran lujosas, apenas estantes con libros de una familia de clase media hija de inmigrantes, primera generación de universitarios. Había muchas enciclopedias y clásicos, historias del arte y de Roma y las pequeñas islas de gusto de mis padres: ella, poesía francesa y narrativa latinoamericana; él, el *Quijote* y Roberto Arlt. En uno de esos estantes de libros ordenados por tamaño y color encontré mi primera lectura de terror. Era un volumen barato, se desarmaba, la tapa tenía un búho color violeta y las páginas una textura (casi) de papel de diario. Recuerdo que se llamaba *Mitos y leyendas del Litoral*: con "Litoral" se refería a las provincias de Misiones, Corrientes y Entre Ríos, que en Argentina están rodeadas por ríos. La historia que me impresionó tenía un título muy poco terrorífico, más bien absurdo: se llamaba "El Alma Mula". Y hasta hoy no puedo contarla bien ni describir con precisión a ese monstruo. Fue una mujer castigada por Dios por cometer incesto con su padre y su hermano —hay otras versiones: ésta es la que leí entonces—. El castigo consistió en pasar la eternidad convertida en una mula gris que arrastra cadenas y grita de dolor porque, en la boca, tiene un freno que le destroza la lengua.

Después de comer, a la noche, me acercaba a la ventana e intentaba escuchar, con los ojos cerrados, el ruido de las cadenas, el trote de los cascos o los aullidos de la boca ensangrentada. Debían andar por ahí,

en la oscuridad, pensaba. También pensaba que, si escuchaba al Alma Mula, un ser muy peligroso que mataba a patadas, iba a morir de miedo. Pero lo deseaba. La buscaba. A veces el viento traía el chirriar de las hamacas que se mecían solas, en la plaza cercana, y yo sentía una oleada de esperanza y terror.

Ese libro pequeño tenía muchas historias más que me provocaron los primeros miedos. Un gallo que cantaba de noche y anunciaba la muerte. Una chica también castigada por Dios, esta vez convertida en un ave nocturna que lloraba y lloraba. Yo vivía lejos muy lejos del campo, mi barrio era un suburbio posindustrial de fábricas cerradas, pero cada noche esperaba a esos fantasmas rurales.

"El Alma Mula" fue mi primera historia de terror. La segunda fue un poema. Yo me recuperaba de alguna enfermedad infecciosa infantil y mi madre me leía sentada junto a la cama, como en una convalecencia victoriana. Ignoro por qué eligió *Las flores del mal* para acompañar mi fiebre. Ella niega mi recuerdo ahora, dice que miento, que poesía sí me leía, pero García Lorca; ella sostiene que era *El romancero gitano*. Yo sé que leyó "Una carroña": "Tan fuerte era el hedor que creíste que fueras / sobre la hierba a desmayarte. / Los insectos zumbaban sobre este vientre pútrido, / del que salían negras tropas / de larvas". Al final del poema, Baudelaire le dice a su amada que ella también alguna vez será un pedazo de carne muerta y yo, entre las sábanas, sudaba de miedo. Me daba miedo ese hombre que se quedaba mirando algo podrido durante un paseo y mucho más miedo me daba mi propia y futura putrefacción. Todavía le tengo terror a *Las flores del mal*. Todavía no me atrevo a leer en voz alta, de principio a fin, "Las letanías de Satán" porque sé que ese poema es una invocación.



Katsushika Hokusai, *The Mansion of the Plates*, ca. 1849

Mi tercera lectura de terror fue acerca del horror real. En 1984, el primer año después de la dictadura, se publicó el *Nunca más*, libro que incluía el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas y los crímenes cometidos por el régimen de los generales entre 1976 y 1983. Recuerdo haber leído un testimonio sin parpadear, con el corazón acelerado y las manos húmedas. No temía que mis padres me encontraran leyendo ese libro "para adultos". En mi casa no había restricciones de ningún tipo en cuanto a las lecturas, mucho menos limitaciones de edad. Ocurría que por primera vez el terror no me tomaba de sorpresa: el texto anunciaba que el testimonio reproducido a continuación no sería interpretado ni resumido, porque su contundencia era tal que condensaba la barbarie.



Charles Baudelaire. Fotografía de Étienne Carjat, 1862

Yo sabía que encontraría párrafos terribles. Ya había buscado en el diccionario la palabra *tortura* y mi padre había ampliado la definición (él creía que un niño tenía derecho ciudadano a saber el infierno de país que le tocaba). Pero no esperaba estas palabras:

Un día me tiraron boca abajo sobre la mesa, me ataron (como siempre) y con toda paciencia comenzaron a despellejarme las plantas de los pies. Supongo, no lo vi porque estaba "tabicado", que lo hacían con una hojita de afeitador o un bisturí. A veces sentía que rasgaban como si tiraran de la piel (desde el borde de la llaga) con una pinza. Esa vez me desmayé.

Cerré el libro, de tapas color *bordeaux*, y prometí no volver a abrirlo. Lo que había leído era cierto, alguien había sufrido esa mutilación pero yo, como lectora, me había enfrentado por primera vez a un texto de terror

perfecto, en su cadencia, en sus detalles. Ese (como siempre) entre paréntesis. O el otro: (desde el borde de la llaga). El terror desde entonces, para mí, siempre estuvo ligado a la política o, mejor dicho, considero que es el género que mejor entiende las relaciones entre el Mal y el poder.

## LA FASE IMPERIAL

Una vez reconocida la emoción de leer terror comencé a buscarla, no quería que volviera a sorprenderme, quería recuperar esa seguridad de no estar sola durante la lectura, de esperar el susurro en el oído, los dedos deslizando por la espalda. El terror es un género de ráfagas. Encontré la pesadilla buscada en *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, cuando Catherine, niña-fantasma, golpea la ventana de la que alguna vez fue su casa, rompe el vidrio y aferra el brazo de quien intenta abrirle, lastimándolo y lastimándose. Después seguí leyendo con amor y horror esa demonología presidida por Heathcliff, el personaje más aterrador y más atractivo que haya leído nunca. Pero no me daban miedo las *Historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe excepto por algunas, muy breves, imágenes. El gato negro tuerco, emparedado por su dueño pero todavía vivo detrás de los ladrillos; Madeline Usher, con su mortaja ensangrentada; los dientes de Berenice que su esposo le arrancó en la tumba. Pero aunque los cuentos de Poe me entusiasaban, no me causaban más que una lejana inquietud y mucha curiosidad por ese hombre tan extraño. No tenía miedo de ser enterrada viva (no lo tengo). No compartía sus fantasías morbosas ni sus fijaciones. Cuando terminé con él, me dediqué a H. P. Lovecraft. En aquellos años, los ochenta, se lo consideraba un escritor de ciencia ficción: las definiciones de

*weird* y horror cósmico vinieron después. Leí *El color que cayó del cielo* en una edición de Minotauro y el deslumbramiento del terror tampoco sucedió. Me fascinó de inmediato su mitología pero me resultó tan lejana como los bailes de la muerte de Poe. Lovecraft escribía largo y parecía gritarme desde la página: "¡esto es terrible, esto es aterrador!". Pero yo no lo sentía.

Algunos críticos dicen que el género de terror no existe como tal, porque es una emoción. Otros, como John Clute, creen que es un subgénero del fantástico y lo incluyen en lo sobrenatural. Stephen King sostiene que, para que exista, deben confluír los factores de presión fóbica que oprimen a una sociedad con la dimensión *gross-out*, la de la sangre, el *gore*, el monstruo, el susto. Es posible que todos tengan razón. Lo que yo sé es que el terror no se encuentra, necesariamente, en los autores clásicos del género. Recuerdo cuánto me gustó "La sombra sobre Innsmouth" y sí, cómo me sugestionó ese pueblo abandonado junto al mar. Pero en esos años de exploración y conquista, el verdadero miedo me lo hizo sentir Ray Bradbury con *El país de octubre*. Creo que es el mejor libro de cuentos de terror jamás publicado. "El siguiente en la fila", sobre una mujer que sufre un ataque de angustia o de pánico cuando visita a las momias de Guanajuato durante sus vacaciones con un marido indolente (o peor) es miedo en estado puro: el aislamiento, el descontrol del cuerpo, la certeza del fin, el encierro en una mente que no es la propia, la necesidad de fingir normalidad. "Esqueleto", sobre un hombre que cree que sus huesos son parásitos (y encuentra a alguien dispuesto a ayudarlo a combatir la infección) es tan paranoide como horrible; "La multitud", un cuento que revela la identidad

de esas personas que siempre se reúnen alrededor de un accidentado, siempre las mismas, año tras año, década tras década, seres que deciden sobre si mover o no el cuerpo roto, interviniendo en su vida o su muerte.

Mi revelación definitiva llegó poco después con *Cementerio de animales* de Stephen King. Recibí la novela como regalo de Nochebuena. Yo tenía diez años y mi tío, el hermano de mi padre, me lo obsequió porque era un *best seller* y él, poco interesado en la literatura y menos aún en la literatura para niños y adolescentes, pensó que podía ser adecuado. Empecé a leerlo la mañana de Navidad. Leí todo el día, paré para comer las sobras de la cena, y al atardecer, ante una página particularmente



R. J. Thornton, "The Dragon Arum", *New Illustration of the Sexual System of Carolus von Linnæus*, Londres, 1807

brutal, arrojé el libro lejos de mí, como si fuese un insecto venenoso. Es mi recuerdo de lectura más vívido, iniciático y definitivo. Cuando expulsé ese libro de mis manos supe que quería escribir, y entendí el inmenso poder de la ficción, lo verdadera que podía ser.

Stephen King me abrió un mundo. No sólo el de su literatura, para mí la más sólida del género. King suele dedicar libros a otros escritores, Shirley Jackson, por ejemplo, a quien nombra seguido. Llegué a ella con *The Haunting of Hill House* (o *La maldición de Hill House*), una novela pegajosa, sexual, enfermiza, con

bosques y sexo demente; Joyce Carol Oates y sus familias perversas, sus adolescentes seducidas por demonios, sus chicos perdidos; los fantasmas etéreos de la elegante Lisa Tuttle y el espanto que esconden las casas abandonadas de Ramsey Campbell. Más tarde llegó Poppy Z. Brite, que escribía desde Nueva Orleans fantasías mórbidas sobre chicos góticos enamorados de la muerte.

Esta fase tuvo una búsqueda desesperante de escritores que escribieran horror en español. Encontré pocos. Algunos cuentos de Cortázar, como "Circe" o "La puerta condenada".

## ***Estas lecturas son las que me hacen sentir con mayor claridad la certeza la vida. Y el pavor de perderla. Y el horror de la injusticia y de las tumbas sin nombre y de los fantasmas que repiten su desdicha para siempre, lejos del alivio, imposibles de aplacar.***

todo el terror de los lazos familiares agobiantes y la casa como el espacio del horror. ¿Dónde encontrar a todos los demás, esa generación de escritores que arrancaban el horror del cosmos y los castillos y las mansiones y lo ponían sobre mi cama y en mi patio? Comencé a coleccionar ediciones populares que recopilaban cuentos de terror y tenían títulos como *El gran libro del terror* u *Horror I, II, III*, o *Caricias de horror*, todos los lugares comunes imaginables y las tapas más cutres del planeta. Adentro, sin embargo, esos libros baratos de Martínez Roca tenían textos de los escritores más notables del género. Harlan Ellison con "El gemido de los perros apaleados", un cuento de terror urbano basado en el crimen real de una mujer y la indiferencia de una ciudad entera; Robert Aickman y sus historias casi incomprensibles, con hoteles invadidos por muertos, insomnes vagando por

El "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sabato. Algunos relatos de Horacio Quiroga que, sin embargo, me producían la misma distancia que los de Poe. Poco más. Tengo teorías sobre esta falta, especialmente de visibilidad, pero no tengo espacio para desplegarlas.

### **LA EXPANSIÓN**

Mi biblioteca de horror ocupa la mitad de mi oficina. ¿Cómo enumerar todo lo magnífico que logré acumular en veinte años sin caer en una lista aburrida? Puedo citar, eso sí, escenas inolvidables. El niño migrante, esclavo sexual y sin dientes (arrancados) para que sus *fellatios* sean más suaves en *Déjame entrar*, la novela de vampiros, *bullying* y alcoholismo del sueco John Ajvide Lindqvist. La voz metálica de David, el niño contaminado de *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, que tarda días en irse de la cabeza. Las jóve-

nes embarazadas y perdidas de *The Loney* de Andrew Michael Hurley o *Little Sister Death* de William Gay. La adolescente que puede estar poseída por el demonio o quizá sólo trata de protagonizar un *reality show* para ayudar económicamente a su familia en *A Head Full of Ghosts* de Paul Tremblay. La fotógrafa que visita moribundos y también seres que se niegan a morir en "La chica de la moto", de la fabulosa valenciana Pilar Pedraza. Las relecturas de Lovecraft de Laird Barron y de Victor LaValle, un escritor negro que le dedica una novela al racista H. P. con ironía: "a pesar de todo", le dice. El mejor cuento de terror que leí en los últimos años es "The Man on the Ceiling", de Steve Rasnic y Melanie Tem. Ellos, que escriben a cuatro manos, explican: "Es-

cribo ficción oscura porque me ayuda a saber cómo vivir en un mundo con monstruos".

## JUSTIFICACIONES

Antes trataba de dar razones sobre mi adicción devota a la literatura de terror. Ahora sé que no tiene sentido contestar ni a los "no me gusta", ni a los "no es para mí", ni a los cuestionamientos sobre la calidad y otras tonterías. Lo que piensen los demás no me importa. Estas lecturas son las que me hacen sentir con mayor claridad la certeza la vida. Y el pavor de perderla. Y el horror de la injusticia y de las tumbas sin nombre y de los fantasmas que repiten su desdicha para siempre, lejos del alivio, imposibles de aplacar. **U**



Primer plano de mujer rubia arrollada e impactada contra poste en av. Chapultepec y calle Monterrey, 29 de abril de 1979. Fotografía de Enrique Metinides. Colección del MUAC/UNAM

## CUENTO

# BURBUJA

*Ricardo Bernal*

### I

Lecturas desordenadas, ojos tristes, buró lleno de frascos. Sentada en su cama, la meiga se quita las medias y las pestañas postizas; desde el espejo mil muertos la observan. En el piso, un tapete de tarántulas bulle como un mar peludo de chocolate. Afuera la luna es una burbuja de carne atornillada en un telón de cobalto verde. Más lejos, pero no tanto: el mar verdadero.

### II

La meiga duerme con la luz encendida. En la cabecera, un tecolote metálico deshoja frases que se meten como cuchillos a los mundos esponjosos del sueño: una vez adentro son láminas, figuras alargadas, siluetas de hombres antiguos y sin sombrero huyendo hacia los bares. La meiga busca su lengua con la lengua; el recuerdo de aquellos hombres es sal efervescente en sus arterias.

### III

Muebles. Cortinas inmóviles. Afuera: silbatos sin boca, la burbuja de la luna explotando en carcajadas mudas. El gato de Yavé persiguiendo aterrado al sonriente perro de Baco. La meiga sueña ahora con jirafas: largas jirafas rosas dibujadas en aquel cuaderno que jamás descubrió su padre. En secreto, la historia y la histeria intercambian vocales espías.

### IV

La muerte ronda el puerto, desinfla marineros gordos y ballenas hechas de pulpos: barcos de velas negras clavan las uñas de sus anclas en las espaldas de insomnes mantarrayas.

### V

Amanece: el caldo de habas ya hierve en la cocina. Junto a la ventana, una torre de *hot-cakes* se bebe la miel inagotable que cae del cielo. Seis soldados de plomo se esconden detrás de los pomos de especias. Las hormigas se disuelven al llegar a la orilla del fregadero donde un trapo se mueve por sí mismo para borrar todo rastro, bajo la consigna: "lo que sucede en la noche se queda en la noche". La meiga, vestida de novia, está sentada detrás de un biombo: bebe café y en sus rodillas hay un libro abierto como el Universo.

### VI

Domingo. Lluvia larga. Meiga de manos huesudas hablándole a nadie. Una carroza jalada por arañas gigantes se estaciona en la mente.

### VII

Suena el timbre: es un ramo de flores sin galán que lo sostenga. La meiga se estira, dobla su silla, se cubre la cara con la sombra de su velo: una lágrima escurre de su ojo izquierdo y se vuelve nada antes de tocar el piso. La meiga abre la puerta: detrás de la puerta hay una meiga que acaba de abrir la puerta. Nos congelamos. El ramo de flores cabalga por el horizonte. **U**



Jimena Schlaepfer, *Mandala trilobite*, 2015

POEMA

## LOS COLMILLOS DE SATURNO

*Ricardo Bernal*

I

Sólo los niños  
conocen el Horror

Nunca olvidan  
que debajo de su piel  
está escondido un esqueleto

Son sus camas ataúdes  
incendiados por los dedos  
de la noche

Barquitos siniestros navegando  
dando vueltas en los ojos del zombi  
infinitas rutas de sangre  
en la espalda descarnada  
de un océano diabólico

Barquitos las camas de los niños  
recorriendo el laberinto de tuberías  
que une los sueños  
con la muerte

II

Un ángel mueve las alas  
Salpica de lepra  
mis juguetes

Desde el plato de sopa  
un demente dios pulpo  
contempla en silencio  
la carne blanca de mi hermana

Hermanito tengo miedo  
tengo frío

Mi muñeca murió  
y ese rostro en los espejos  
no es mi rostro

Un ángel mueve las alas  
Duerme conmigo hermanita  
tócame  
di mi nombre  
bebe los alfileres de mi boca

Un ángel desgarrado y ciego  
amortaja nuestros sueños  
cada noche

III

Los niños duermen  
Ogro Insomne arranca  
la cabeza de esta torre

Sus ojos  
dos paréntesis  
donde está encerrado el mundo

Las paredes del horror  
se desgajan en pesebres de ausencia

Ogro Insomne revuelve los cajones  
encuentra huesos  
llaves  
lenguas nocturnas  
Encuentra una cuchara de hielo  
para escarbarnos  
el alma

Miramos hacia arriba  
Detrás de la máscara del cosmos  
un insecto teje sombras

#### IV

Frascos llenos de cielo  
explotan en los anaqueles  
de las farmacias

Aparece Saturno  
labios negros  
armadura de pesadillas  
triángulos de cristal  
incrustados en los labios

Estamos muertos hermanita estamos

los cuervos de nuestra locura  
no necesitan puertas

[muertos

#### V

Un cielo disfrazado de cuervos  
tropieza con los vendajes  
de la tierra

Cielo enrarecido por el opio  
Tu cuerpo es lúgubre luz  
lluvia de manos  
tenebrosas

Montados en un cuervo de agua  
mi hermana y yo volamos  
entre los párpados del bosque  
Atravesamos yugulares  
nubes de asteriscos  
sortijas  
carcajadas

Un cielo disfrazado de cerdos  
entre fauces de vidrio  
se destroza

Cáscaras de cielo inútil  
se pudren en los rincones  
del pueblo fantasma

#### VI

Hermanita:  
Ogro Insomne  
se atraganta de píldoras

salamandras de enormes senos  
le brotan por los ojos

Su lengua verde  
es un ahorcado balanceándose  
sobre las cuatro autopistas  
del pentagrama

Notas de saliva y sangre  
Violines sin sentido  
Cráneos habitados  
por los duendes del desorden

Querida hermanita:  
Ogro Insomne afila su hacha  
arranca mi rostro para colocar el suyo  
y gota a gota  
escribe la historia de tu muerte

VII

La mirada  
como una flecha  
vuela por el bosque  
de cabezas dormidas

Y se topa con otra flecha  
la mirada bestial y sin cadenas  
de una monja

Y salen chispas  
demonios incandescentes

En el escritorio de Dios  
un jabalí de navajas  
devora las alas de los ángeles

VIII

La luna rueda  
con ruidos de hojalata

Choca con mis zapatos  
y queda agazapada  
en un rincón  
del hospital

Tomo la luna con mis dedos  
la parto en dos como a una hostia  
Sonrisa invertida  
Trece vírgenes enloquecen  
encima del altar

Yo miro a los niños  
Sus sueños de confeti  
son un tatuaje de colores  
en el filo curvo de mi hacha

Tú miras a los niños  
Sus oraciones  
son cifras de azúcar  
en el filo curvo de la luna

IX

Del cielo  
cae la hoja  
de una guillotina

Corta los dedos del amor

Dedos gusanos  
arrastrándose en el contorno  
de un deshabitado crucifijo

Del cielo caen pianos  
anzuelos  
dentaduras postizas

En el fondo del corazón  
un hombrecito sacude las rejas

X

Un enorme signo de interrogación  
recorre el planeta a grandes pasos

Aplasta las casas  
pisotea los sueños  
tira las torres de las iglesias

Ogro Insomne escribe  
Las teclas de su máquina  
golpean el yunque de la carne

forjando ácidos poemas  
éxodos  
óperas deformes

Estamos mudos hermanita estamos mudos  
los cuervos de nuestra locura  
no necesitan puertas

Un enorme signo de interrogación  
mete su mano metálica por la ventana  
y de un zarpazo descuartiza  
el infectado cuerpo  
de Ogro Insomne

El tiempo se detiene  
y despertamos en la pequeña noche  
de una caja de zapatos





## APUNTES SOBRE LA TROPA Y EL MIEDO

*Daniela Rea y Pablo Ferri*

**-¿T**ú te acuerdas del primer enfrentamiento en el que participaste?

—Sí, sí, me acuerdo. Yo me encontraba desempeñando el servicio de Fuerza de Reacción. Tú estás en alerta para cualquier eventualidad. No sólo puede ser el narco, también inundaciones o incendios. Pero bueno, cuando había una denuncia tenías que salir rápido. Estaba yo en eso y hubo un enfrentamiento entre dos carteles, se podría decir. Y al haber tiros, nos mandaron a verificar, ver lo que estaba pasando. Y ni modo, tienes que entrarle. Y ya estando allí eres tú o son ellos, nada más.

—Antes de salir, ¿qué piensas?

—Como soldado, todos los días te despides de tu familia sabiendo que puede que no regreses. El ser soldado, ser autoridad, es estar día con día enfrentándote a la muerte. Sabes a qué hora sales, pero no a qué hora regresas. Siempre piensas eso. Al menos yo. Y si regresas es gracias a Dios. La primera vez sales con la adrenalina de que “ojalá me toque un enfrentamiento”. Pero ¡vaya!, ya cuando llegas allí, dices “no, mejor no”. Pues realmente se siente la muerte cerca, se siente el frío, se siente la zozobra de que a lo mejor una de esas balas te puede tocar a ti.

Conversación con el subteniente de infantería Arquímedes.<sup>1</sup>

Veracruz, 2017

<sup>1</sup> Nombre falso.

En su libro *Historias mexicas*, el historiador Federico Navarrete analiza la manera en que los antiguos pueblos mesoamericanos entendían el tiempo y el espacio. Toma de ejemplo viejas leyendas, como aquella que narra la expedición de brujos mexicas —la vuelta, en realidad— a las míticas cuevas de Aztlán.

Cuenta la leyenda que los brujos salieron por encargo del tlatoani Moctezuma Ilhuicamina. Cuando llegaron, preguntaron a los lugareños por Coatlicue, madre de su dios rector, Huitzilopochtli. Mientras esperaban, hablaron con ellos. Por lo que contaban los lugareños, se

dieron cuenta de que el tiempo allá no transcurría como en Tenochtitlan; que en Aztlán nadie envejecía, que las personas con las que hablaban eran en realidad contemporáneas de los fundadores de la ciudad, suceso acontecido hacía más de un siglo.

Navarrete pide al lector que participe en el juego de creer lo imposible. Para el lector contemporáneo, la leyenda de las cuevas de Aztlán resulta una fábula misteriosa, inasible desde la razón. El historiador pide que abandonemos esa lógica. Crean en lo que cuentan, dice. Háganlo para entenderlos.



Ciudad militarizada, México. Fotografía de Eneas de Troya, 2011. © BY

¿Qué quieren decir los aztecas con que allí, en las cuevas, nadie envejece, qué significa? ¿Cómo se piensa el futuro cuando esto ocurre? ¿Existe un presente como lo pensamos nosotros, un ahora? ¿Conviven en el mismo plano tiempos pretéritos y venideros?

Navarrete usa un término acuñado por Mi-jail Bajtín, *cronotopo*, para designar y comparar contextos espacio-temporales diferentes. El nuestro, el mexica o tenochca, el de Aztlán...

Cronotopo, una forma de entender y narrar realidades.

Cuando el subteniente Arquímedes habla de la cercanía de la muerte, de ese frío repentino, avasallador, plantea igualmente un cronotopo, el contexto espaciotemporal del enfrentamiento, el cronotopo del miedo. El tiempo se dilata en un espacio que se desvanece. Arquímedes y los demás dejan de estar en un

sa y déspota? Arquímedes siente miedo, pero antes del miedo se alimenta de adrenalina. Y de un deseo: ojalá me toque un enfrentamiento. Esas palabras esconden institución, desvelan la existencia de una seguridad innata al funcionario. Son el uniforme emocional del que se siente respaldado.

Pero luego, cuando siente miedo, cuando le disparan, cuando es consciente de su vulnerabilidad, la institución le abandona. O él abandona la institución. Arquímedes ya no es un soldado del ejército mexicano. Arquímedes es miedo, miedo que hiede a muerte y es frío. Un presentimiento. Igual que el olor a humedad en la tierra antes de que llueva.

Soldados como Arquímedes fueron entrenados para atacar y defenderse de agresiones. Para producir daño. Los soldados (en genérico)

## ***Cuando el subteniente Arquímedes habla de la cercanía de la muerte, de ese frío repentino, avasallador, plantea igualmente un cronotopo, el contexto espaciotemporal del enfrentamiento, el cronotopo del miedo.***

lugar para ocupar una sensación fría, un presentimiento fatal. Por eso dice, con toda certeza, que la muerte se siente cercana.

Lo que dice tiene sentido para los que han estado en su posición, pero ¿y los que no? ¿Qué significa sentir la muerte cerca, qué es ese frío? ¿Es el miedo? Creerle es un ejercicio de fe. Ajenos a su cronotopo, los demás aspiramos a entenderle a partir de nuestro propio miedo. ¿Qué nos dice nuestro miedo del suyo? ¿Qué dice su miedo del nuestro?

Algo importante. ¿Tiene derecho a sentir miedo el soldado? ¿Tiene derecho a sentir miedo el representante de una institución poderoso

han matado, torturado, desaparecido, violado. ¿Tienen derecho a sentir miedo?

Éstos son algunos extractos de las entrevistas que hicimos con soldados entre 2015 y 2018:

—Cuando estás en un enfrentamiento sudas, entras en un shock de ¿qué va a pasar? ¿Voy a morir aquí? Algunos compañeros los ves llorando, otros repeliendo, otros defendiéndose, otros diciendo "Órale, cabrón, ¿piensas morir aquí?" En tu cabeza sólo pasa si vas a morir o no. En ese momento, un segundo, unos segundos, te acuerdas de que tienes familia y pones en jue-



Tanques en el Zócalo en la Ciudad de México en 1968. Fuente: Wikimedia Commons. ©

go todo lo que tienes y como todos, de que lloren en tu casa, pues que lloren en la de él, lamentablemente.

—Yo creo que el que diga que no sintió miedo sería un mentiroso. La verdad es que te da miedo y adrenalina porque el miedo a morir y la adrenalina te hacen responder una agresión, te hacen no quedarte inmóvil, al menos en mi caso.

—Sí, de hecho, siempre hay miedo, en el momento sientes adrenalina, pero ya después como que te pones a pensar bien las cosas y, pues, qué bueno que no pasó.

—En ese caso de nuestro compañero, pues dos, tres compañeros, sí reaccionaron así con instinto de [risas] "a éste para qué lo dejamos vivir", "aquí le metemos un plomazo" y sí le apunta-

ron, le metieron el arma en la boca; o sea, muchas cosas y le dijeron de cosas que ya se lo iba a cargar su chingada madre, cosas así; o sea, palabras fuertes.

—No, pues cuando tienes compañeros con miedo en un enfrentamiento, los tienes que hacer reaccionar; o sea, les empiezas a hablar: "tranquilízate". Si no, pues buscas a alguien y lo dejas allí: "aquí deténlo, que no se mueva" porque el miedo que él tiene también te puede matar. Él ya se quedó aquí, y de repente reacciona, pero ya no sabe cómo está la situación y de repente si uno que es un compañero pasa a su lado él piensa que puede ser otro y le dispara.

—Sí. Los primeros días sentía un buen de miedo y todavía hay miedo cuando sales porque, pues no sabes con qué te vas a enfrentar allá afuera, pero al final de cuentas te termina gustando.

## ¿Es permisible que el militar, con su capacitación, su armamento, pueda tener miedo?

DANIELA: Los soldados. Hombres armados. Hombres armados que torturan, violan, matan y desaparecen. ¿Tienen derecho a sentir miedo?

PABLO: ¿Qué tanto Estado eres tú, soldado, cuando aprietas el gatillo? Es decir, ¿qué tanto eres Estado y qué tanto eres persona? ¿Es permisible que el militar, con su capacitación, su armamento, pueda tener miedo? Supongo que en la medida en que el individuo sienta —o no— al Estado detrás, el miedo es más o menos genuino y por tanto respetable. Y supongo que el equilibrio entre su miedo, la cercanía del Estado y la actuación discrecional que permite la distancia entre ambos nos da la respuesta.

DANIELA: Mi punto es si una persona armada, que aparentemente no es vulnerable (porque está armada), con poder de hacer daño a alguien, tiene derecho a sentir miedo.

PABLO: Yo creo que es una pregunta que hay que revisar en cada caso. Muchas veces me he preguntado qué tanto miedo sintieron los soldados que se enfrentaron a un grupo armado en Tlatlaya y acabaron asesinando a los supervivientes. ¿Fue el miedo el que les hizo actuar de ese modo? Y si fuera así, ¿les quita eso algo de culpa? O el chavo, el soldado que disparó su fusil calibre 7.62 junto al Río Bravo. ¿Qué le hizo disparar si nadie lo había agredido, si sólo venía una camioneta, si aún no sabía quién estaba dentro?

Cuando el soldado disparó su fusil 7.62, nosotros estábamos tumbados en el suelo, boca abajo, con cascos en la cabeza. Se oyó el disparo y entonces llegó el miedo. Bueno, el miedo: 300,000 preguntas llenas de angustia quitán-

dole el espacio al oxígeno en los pulmones. ¿Qué pasaría ahora?

Patrullar con soldados en la frontera había sido la norma durante varios días. Las historias de enfrentamientos, el ruido de fondo. Pero no pensábamos vernos envueltos en alguno. Así que aquella tarde en el Río Bravo, tumbados boca abajo, con los cascos en la cabeza, el disparo del soldado rompió la normalidad, nuestros esquemas. En el carro que había generado la escena, los cuerpos pecho tierra, la sensación de alerta y por último el disparo, viajaban tres migrantes y su pollero. Una de las migrantes era una niña, tendría tres o cuatro años.

PABLO: Me dio miedo por cosas que ya no iban a existir. Es decir, miedo de lo que podría haber ocurrido si nosotros no hubiéramos estado allí. Imagínate: soldados sin miedo, llenos de adrenalina. ¿Les habrían hecho daño a ellas? Supongo que estar ahí fue buena suerte para ellas. Si no igual las detienen. O las matan.

Estamos en el sur de Tamaulipas, una semana de mayo del 2019. Estamos en un campamento donde personas fueron secuestradas, asesinadas y sus cuerpos calcinados. Es difícil explicar lo que se siente estar aquí sin caer en lugares comunes: miedo, escalofríos. El cronotopo del miedo. Las cosas que quedaron en este campamento motivan a imaginar cómo vivieron quienes estuvieron aquí. Las cazuelas de peltre y la basura de comida tirada alrededor nos dicen que aquí cocinaban arroz, frijoles y tomaban café caliente con Coffee-mate; la tienda de campaña Coleman azul marino y el cobertor con estampado de león nos dicen que les servían para guarecerse del frío nocturno y de los insectos: abejas, pinolillos,

garrapatas; la cuerda amarrada a un árbol a escasos treinta metros del lugar donde encontraron fragmentos de hueso calcinados nos dice que quizá las víctimas eran atadas en ese árbol (¿vivas?) mientras otros cuerpos eran quemados.

Todo esto nos lo cuenta uno de los peritos que trabajan la zona. Como perito, su labor es mirar, entender y reconstruir lo que sucedió en este lugar. *Mirar, entender* son verbos que implican pensar como pensaron *los malos*, asumir su lógica, "ponerte en su lugar". Mientras el perito relata con detalle el uso que se le habría dado a cada cosa encontrada y la forma en que se organizaron en ese campamen-

to, le preguntamos si no tiene pesadillas, si no tiene miedo. Él nos dice que no, que es parte de su trabajo. Su trabajo: pensar como los malos, abrir la puerta a entender los detalles de la crueldad más allá de lo que la evidencia muestra. Acercarnos al mal no por haberlo provocado, sino porque hay disposición para hacerlo. Entonces uno puede imaginar para qué sirve una cuerda amarrada a un árbol, en ese contexto.

Seguimos conversando con el perito mientras descansa y se refresca; ahora hablamos de las víctimas, nos dice que encontró un paquete de toallas sanitarias y eso le hizo pensar en que hubo mujeres ahí. ¿Te imaginas lo que



*Tus campañas de sangre se rieguen...* Fotografía de Júbilo Haku, 2009. © BY NC-ND

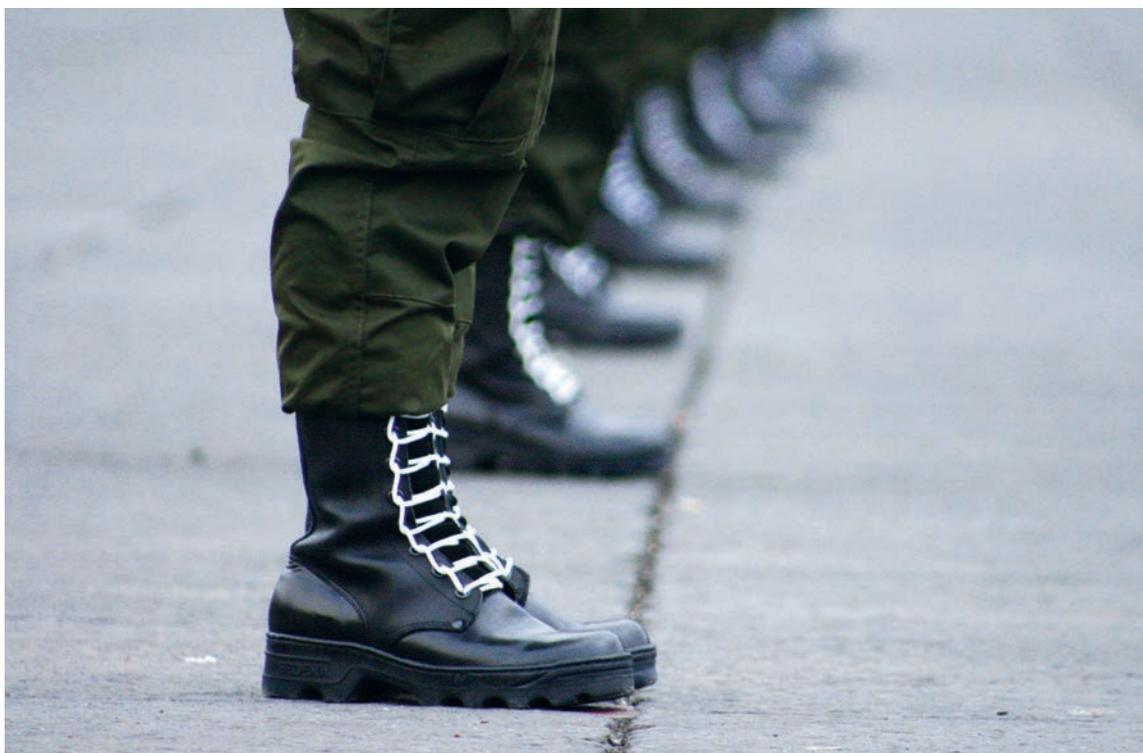
sintieron las personas que estuvieron aquí? ¿Te imaginas lo que sienten sus familiares que están aquí, recuperando huesos? Él nos dice que no, que no es capaz de imaginarse tanto dolor. Pensamos en voz alta "es posible imaginar lo que *los malos* hacían en este lugar, pero no es posible imaginar el dolor de las víctimas". Ese espacio de dolor es un lugar desconocido para nosotros. Concluimos de manera apresurada: es más fácil ponerte en el lugar del mal que en el del dolor. Quizá porque tenemos miedo. Miedo de estar en ese lugar de vulnerabilidad total, de sufrimiento, de horror.

Primera ley de los cronotopos del horror: pensar ahora, en el presente, qué pudieron hacerle a tu hija. Qué, cómo, durante cuánto tiem-

po. Pensarlo todo en un segundo. Convertir ese segundo en todos los segundos de los siguientes diez, quince, veinte años. No sanar. Porque sanar es dejar de imaginar, dejar de tener al alcance la posibilidad remota de encontrar. La posibilidad remota de algo.

Un momento, lado A:

Teníamos varios meses entrevistando a un grupo de soldados. Un día, al terminar las entrevistas, uno de ellos me dijo: "la cagaste, ellos ya saben que estás aquí, ya te pusieron el dedo. Nomás te digo que te cuides, porque te van a levantar y te van a hacer la desaparecida". No recuerdo exactamente qué sentí o pensé. Recuerdo que me dieron náuseas, que se



Botas negras. Fotografía de Júbilo Haku. © BY-NC-ND

me pusieron las manos heladas, que me paralicé. Quizá le dije algo así como “lo siento” y me dirigí a la salida del lugar donde estábamos conversando. Saqué mi teléfono y le marqué a una amiga para que me recogiera. Tenía miedo de tomar un microbús y que me secuestraran, tenía miedo de llamar a un Uber, que intervinieran mi comunicación y me secuestraran. Mientras caminaba hacia la salida, vi a un grupo de mujeres y me les pegué porque no quería estar sola. Tenía miedo de estar sola. Mientras caminaba junto a ellas por mi cabeza pasaba todo lo que había leído estos años en expedientes sobre crímenes cometidos por soldados, recordé todos los relatos que había escuchado de víctimas, de sus familiares, de sus defensores. Y me dije “sí, sí te pueden desaparecer. Tú sabes que lo hacen”. Mi amiga llegó en su auto y condujo sobre una avenida grande hacia un lugar seguro. De pronto un convoy militar pasó cerca y entonces comencé a llorar, por miedo, por ponerla en riesgo. Ella me dijo que me calmara. Lo único que yo quería en ese momento era tomar a mi hija (sólo tenía a Naira) y abrazarla y resguardarnos en casa y no salir nunca más de ahí. Pero al mismo tiempo no quería ir por mi hija, porque pensaba que si nos encontraban juntas a ella también le harían daño. Lo único que yo quería era protegerla y yo no podía protegerla. Me sentía como infectada, como si mi presencia dañara a quienes me rodeaban, a mi amiga, a mi hija, a mi pareja. En esas horas sentí que no había un lugar seguro para mí. Quería desaparecer del mundo.

Han pasado algunos años de ese momento y el miedo que sentí reaparece repentinamente. Hay cosas que lo activan. Mi vida quedó imbuida de ese miedo. A veces quisiera des-sentir

eso. A veces quisiera des-leer y des-escuchar todos los relatos de horror. Que ya no habiten mi cuerpo.

Contaminación negativa: el daño que le puedo causar a Naira por estar conmigo. El miedo a que Naira sufra porque yo me equivoqué. Porque un soldado diga que me equivoqué.

Contaminación positiva: el daño que no le hacen a las tres migrantes porque estábamos nosotros.

Esas cosas pensamos.

Un momento (posible), lado B:

Gracias a la ayuda de varias amigas, compañeras (entre ellas mi familia y personas especializadas en terapia emocional y de seguridad) llegamos a una conclusión. Entendí, entendimos, que ese soldado me amenazó para salvarse. Es decir, que ese soldado me amenazó para alejarme de él porque mi (nuestra) presencia ahí lo ponía a él y a sus compañeros en riesgo ante sus mandos. Amenazarme fue la forma que él encontró para alejarme, alejarnos, y protegerse. Generarme a mí el miedo, generarnos miedo, y protegerse así de sus propios miedos. **U**

---

Este texto surge a raíz de la investigación abierta “Cadena de mando”, que realizan Daniela Rea, Pablo Ferri y Mónica González. Hasta el momento, los resultados pueden consultarse en [cadenademando.org](http://cadenademando.org) y en *La Tropa. Por qué mata un soldado* (Aguilar, 2019). Para mayor información véase la reseña del libro publicada en la edición *Lenguajes* (julio-agosto, 2019) de esta revista.



## EL IMPERIO DEL TERROR

### LAS NOCHES DE OIWA, OKIKU Y OTSUYU

*Cristina Rascón*

**L**o desconocido, diría Lovecraft, es lo que más atemoriza a la raza humana, por su naturaleza curiosa, sensible e imaginativa. No hay poder freudiano, dijo el célebre escritor en su libro *El horror sobrenatural en la literatura*, que pueda atenuar una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad: el terror a lo desconocido. En las culturas asiáticas abundan las historias de situaciones inexplicables, demonios grandes y pequeños, visibles e invisibles y, especialmente, fantasmas. Japón ha fascinado al mundo occidental, sobre todo desde fines del siglo XX, con sus apuestas terroríficas en el séptimo arte. El miedo ya existía antes del cine, por supuesto. Por mucho tiempo se pensó, por ejemplo, que en el escenario del teatro *nō*, dirigido a la nobleza, en realidad los espíritus entraban y habitaban a los actores bajo las máscaras. El cine retomó estas historias y creencias y ahora potencia el miedo que estas posesiones provocaron por varios siglos, pues el lenguaje del cine, tan cercano y audiovisual, nos hace olvidar que se trata de ensueños y no realidades, ¿o viceversa? ¿Pero, de dónde vienen estos seres de Japón que, a todos, sin importar idioma o cultura, nos obligan a dormir con la luz prendida? ¿Ante qué sintonía de lo desconocido nos posicionan?

El cine llegó a Japón en 1897 gracias a una cámara Gaumont, y la primera producción cinematográfica japonesa fue una obra de teatro *kabuki*: *Momijigari*, la historia de una atractiva mujer que en realidad es un demonio. Tras seducir a un aristócrata, intenta robarle la vida durante el sueño. En el filme la mujer se transforma físicamente en un

demonio, al que mata la espada del amante. Durante la primera mitad del siglo XX el cine japonés, primero mudo y después con sonido, fue una forma de exploración narrativa de historias provenientes del kabuki y otras formas teatrales japonesas. Sobresale como apuesta artística el filme *Kurutta Ippēji* (*Una página de locura*, 1926, de Kinugasa), considerada película muda de terror y que pudiera ser calificada de surrealista. El entonces joven Yasunari Kawabata estuvo involucrado en el guion y la producción, y promovió la convivencia entre la locura, la presencia de los muertos entre los vivos y el uso de máscaras de teatro nō. Sin embargo, la época de oro del cine japonés comienza justo en la segunda mitad del siglo XX, cuando el icónico Kurosawa lan-

zó *Rashōmon* en 1950, una historia basada en dos relatos de Ryunosuke Akutagawa, con un fuerte tono de suspenso, así como un atisbo al mundo de los muertos, de sus voces y sus deseos, a través de una médium en un templo sintoísta.

Las películas hasta aquí mencionadas son, curiosamente, un precedente a lo que hoy llamaríamos *J-horror*: el cine japonés de terror. Contienen los elementos clave que marcarán la fascinación y la singularidad del cine japonés de este género: los fantasmas, sobre todo de mujeres, los demonios y las mutaciones, así como el vértigo ante la posible demencia de los protagonistas. Pero, así como fueron apuestas premonitorias de un cine que en el cambio de milenio tendría una fuerte presencia



Fotograma de Takashi Shimizu, *Ju-on: The Grudge*, 2002



Rollo japonés pintado conocido como *Bakemono zukushi* que presenta los *yōkai*. Artista y fecha desconocidos, ca. 1800

internacional, no se trata de temas nuevos en el imaginario japonés, sino que vienen de cientos de años atrás, de la literatura clásica de la isla nipona, de los seres espectrales y misteriosos de sus dos religiones, el sintoísmo y el budismo, así como de la influencia de leyendas antiguas provenientes de China. Todos estos rasgos y elementos (fantasmas, demonios, confusión mental o demencia) se pueden conjuntar en el término *yōkai* (妖怪), palabra que abarca toda situación o personaje sobrenatural.

Japón tiene varias y complejas clasificaciones y genealogías de estos seres y situaciones —los *yōkai*— pero para comprender de dónde viene el horror del *J-horror* aboquémonos a dos formas fantasmales niponas que son clave en las historias, tramas e imágenes del cine japonés de terror: *yūrei* (幽霊) y *onryō* (怨霊). Las *yūrei* son formas fantasmales de —principalmente— mujeres que poseen una misteriosa belleza y buscan finiquitar algún deseo, responsabilidad o pendiente en el mundo de los vivos. Su muerte pudo haber sido de carácter abrupto, un asesinato o un suicidio. Sin importar cómo hayan muerto, no se llevaron a cabo los ritos funerarios pertinentes para su descanso y por tanto su espíritu no se ha desprendido del mundo de los vivos. La forma *onryō*, por otro lado, también suele tratarse de mujeres, cuyo rencor es tan fuerte que

no sólo se quieren vengar de quien les hizo daño, sino de toda la raza humana. Las que antes fueron sirvientas, amantes, esposas, madres, transforman su sumisión e indefensión en un poder acérrimo y macabro, incontenible e incontrolable. Al convertirse en fantasmas *onryō* mutan en seres con mayor poder que el de sus perpetradores. Cosa curiosa, estas formas cobraron popularidad en el kabuki y otras manifestaciones teatrales del pueblo entre los siglos XVII y XVIII, dejando atrás las formas fantasmales propias del teatro *nō*, ligado al mundo de los nobles y aristócratas. Ahora los fantasmas y demonios habitaban las casas de hombres y mujeres comunes y perseguían a hombres y mujeres comunes. Esto era algo desconocido: mujeres y sirvientas con el poder de atacar tanto a los nobles como a la gente común. Un nuevo tipo de terror comenzó a apoderarse de los japoneses.

Un siglo después, películas como *Ringu* (1998, de Hideo Nakata), *Dark Water* (2002, del mismo director) y *Ju-on: The Grudge* (2002, de Takashi Shimizu) nos han hecho sentir escalofríos y bañarnos con los ojos abiertos, gracias a que sus tramas y personajes recrean y combinan a “las tres grandes *yūrei* de Japón”: mujeres de baja posición social, portadoras de injusticias y venganzas, llamadas *Oiwa*, *Okiku* y *Otsuyu*. Ellas protagonizan las historias de fantasmas más conocidas en la tradición ni-

山姥



夢の精霊



pona y han sido retomadas por la narrativa, el teatro nō, el teatro kabuki, las marionetas *bunraku*, el cine, el manga, la animación y hasta videojuegos, en múltiples ocasiones.

*Yotsuya Kaidan* (四谷怪談, *La historia sobrenatural de los Yotsuya*, de Tsuruya Nanboku IV, 1825) fue escrita para el teatro kabuki. Yotsuya es el apellido paterno de la joven esposa y madre, Oiwa. Su esposo, enamorado de otra, la envenena, lo cual provoca síntomas como la caída del cabello y un ojo estrábico que puede bien deslizarse fuera de su cuenco o volverse blanco. Al morir el fantasma de Oiwa persigue a su asesino, manifestándose, entre otras formas, como si saliera de una linterna en el camino. El autor incluyó dos elementos importantes: los fantasmas ahora se aparecían en los hogares y los caminos de la gente del pueblo y no sólo en ambientes aristócratas; los asesinatos narrados estaban basados en asesinatos reales de la época.

*Banchō Sarayashiki* (番町皿屋敷, *La mansión de la vajilla en Banchō*, 1741) fue escrita para el *bunraku*, teatro de marionetas. Su protagonista, la joven sirvienta Okiku se niega a tener una relación amorosa con el dueño del castillo donde sirve, así que él urde el plan de hacerle lavar y secar diez platos de una vajilla muy costosa, de los cuales esconde uno. Al no encontrar el décimo plato, Okiku corre el riesgo de ser despedida, oportunidad para que el

hombre le solicite, de nuevo y a cambio de salvarla, sostener relaciones sexuales. Ella se niega una vez más y el hombre, enfurecido, la arroja a un pozo. Okiku muere en el pozo y su fantasma contará del uno al nueve, una y otra vez, para martirizar con su voz de ultratumba al asesino.

*Botan Dōrō* (牡丹灯籠, *La linterna peonia*, de Encho Sanyutei, 1894) fue escrita para *rakugo*, una forma teatral similar al monólogo o narración oral, aunque su origen como leyenda oral se remonta a la tradición china. Narra la historia de dos mujeres que se aproximan cada atardecer a la casa de un joven viudo, con sus linternas de mano, marcando el sonido de sus pasos. La joven Otsuyu se queda a dormir varias veces en casa del viudo hasta que un vecino se percata de la inusual situación y los espía de noche para descubrir que la mujer en realidad es un esqueleto, con quien el viudo hace el amor sin darse cuenta. El viudo es informado y coloca un amuleto para que la joven no pueda entrar, pero el deseo de ambos es tan intenso que finalmente el joven sale y se va con ella a su mansión. Allí es descubierto, muere y es enredado en el cuerpo de un esqueleto, en las ruinas de una casa que se incendió en el pasado.

Como ya habrán adivinado, la famosa Sadako, de la película *Ringu* (*El aro*, 1999), es una mezcla de Oiwa y Okiku, ya que esta aparición,

tanto en kabuki como en la pantalla grande, se caracteriza con un ojo estrábico, cubierto por un cabello largo y lacio, así como con la caída del cabello, que se desprende abundantemente. Además, en la película esta mujer había sido arrojada a un pozo y de él sale, aunque no la voz, sí su figura espectral y aterradora que concuerda con la de las fantasmas japonesas *yūrei* y *onryō* de leyendas orales y obras de teatro: viste un kimono blanco, propio del funeral japonés; tiene cabello largo, lacio y negro; un rostro, piel y manos de extrema palidez y su forma de trasladarse es por medio de conductos de agua, luz o energía eléctrica. En las leyendas más antiguas las fantasmas *yūrei* y *onryō* sí tienen voz, regularmente una voz amable y seductora, la cual puede cambiar rápidamente a grave, al deve-

Otras películas que han retomado la apariencia e historia de Oiwa son *Yotsuya Kaidan* (1959, de Nobuo Nakagawa) y *Ju-on: The Grudge* (así como sus secuelas). En la historia original de Oiwa, ésta se puede trasladar a través de linternas en los caminos y hogares (imagen retomada en las pinturas y grabados de la escuela del *ukiyo*). Esta idea se modernizó en el filme de *Ringu*, ya que se mueve a través de la cinta de video y sale por la pantalla del televisor para atacar a los seres humanos. Por cierto, para la filmación se contrató a un actor de teatro *nō* para que fueran grabados sus movimientos de piernas y pies entrando al televisor (recordemos que en este tipo de arte escénico los protagonistas deben trasladarse sobre el escenario como flotando) y, al editar la película, se indujo una proyección regresi-

***En las leyendas japonesas queda claro qué necesita el espíritu para dejar el mundo de los vivos: [...] pero en Ringu no tenemos un mensaje claro, de viva voz, que nos indique cómo podemos apaciguar a Sadako.***

lar su naturaleza sobrenatural. Pero en la serie de películas sobre Sadako la aparición carece de voz, lo cual la hace todavía más aterradora, pues *ignoramos* qué necesita para que su espíritu descanse en paz. En las leyendas japonesas queda claro qué necesita el espíritu para dejar el mundo de los vivos: encontrar un décimo plato, vengar su muerte con la de su asesino, matar a otras mujeres casadas con el marido de la difunta, entre otras situaciones identificables, pero en *Ringu* no tenemos un mensaje claro, de viva voz, que nos indique cómo podemos apaciguar a Sadako. No comprendemos por qué asesinato tras asesinato, lejos de tranquilizarse, la joven quiere más y más muertos. Eso la vuelve más escalofriante.

va (se proyecta como salir lo que se grabó como entrar), lo cual provocaría un doble efecto no-natural de movimiento de las extremidades. A mi juicio, un excelente recurso que, una vez más, fusiona la tradición del teatro con el cine en el imperio del *J-horror*.

Otras películas que han recobrado la idea de que los fantasmas *yūrei* y *onryō* pueden trasladarse a través de conductos de energía son *Kairo* (*Circuito*, 2001, de Kiyoshi Kurosawa), a través del internet, *Chakushin Ari* (*Una llamada perdida*, 2003, de Takashi Miike), a través de las ondas telefónicas, e incluso animaciones como *Lain-Serial Experiments* (1998, de Nakamura), sobre una joven que "muere" en el mundo real y su espíritu vive y se manifiesta



Fotograma de Hideo Nakata, *Dark Water*, 2002

en internet. Otra forma más antigua de traslado de estas formas fantasmales ha sido el agua y películas como *Dark Water* (*Desde las profundidades del agua oscura*, 2002, de Hideo Nakata) retoman estas formas de aparición, ya que el cabello de la espectro se desprende y brota por conductos de agua, otra herencia de Oiwa.

Por otro lado, Okiku y el pozo han sido representados en varias adaptaciones al kabuki: a novela (*La niña del pozo*, 2014, de Rin Chupeco); en 2002 a una serie televisiva, así como también en las pinturas y grabados de la escuela del ukiyo. Cuando una larva (*Byasa larvae*) infestó los pozos japoneses en 1795 fue llamada *el gusano de Okiku*, pues se creía que era una encarnación de la fantasma. Otsuyu, de *Botan Dōrō*, fue encarnada en la película que llevó su nombre en 1910, y luego hubo seis adaptaciones más entre 1911 y 1937. La versión más notable es la de 1968, dirigida por Satsuo Yamamoto, con un giro más erótico, aunque en 1972 se realizó una película más bien de línea pornográfica dirigida por Chūsei Sone. La creación más reciente fue en 1996, dirigida por

Masaru Tsushima, donde el giro es que ambos amantes se suicidan juntos. Películas como *Kuroneko* (*Gato negro*, 1968) también siguen la idea de mujeres fantasmas que devoran o asesinan a los hombres que enamoran.

Por si las dudas, mientras leía y escribía estas líneas, indagué en internet si según la religión sintoísta habría forma de protegerse de estas apariciones *yūrei* y *onryō*, y sí, encontré que existe un amuleto imprescindible en los hogares japoneses llamado *ofuda* (御札), el cual no dejará entrar a estas apariciones al hogar y deberá renovarse cada año. Se dice que el verano es la estación de las historias de terror en Japón, ya que el miedo nos causa escalofríos y éstos nos quitan el calor. Como ya viene la secuela de *Ringu* titulada *Sadako* (2019, del propio Hideo Nakata) y no pienso dejar de verla, compré un *ofuda* en línea y ya está en camino desde el templo de Ise. Lo colocaré en la puerta de mi casa antes de ver esta nueva versión de Oiwa y vivir de nuevo, en mi verano mexicano, los escalofríos de Japón: el imperio del terror, la región de lo desconocido. **U**

7 janvier 2015



Loïc Sécheresse, 7 de enero de 2015



## EL COLGAJO

### FRAGMENTO

*Philippe Lançon*

*Traducción de Juan de Sola*

**C**harlie [*Hebdo*] fue importante hasta el escándalo de las caricaturas de Mahoma, en 2006. Aquel fue un momento crucial: la mayor parte de los periódicos, e incluso algunas figuras destacadas del dibujo, dejaron de solidarizarse con un semanario satírico que publicaba esas caricaturas en nombre de la libertad de expresión. Unos, en virtud de una preocupación manifiesta por el buen gusto; otros, porque no había que sacar de quicio al Billancourt musulmán. Era como estar unas veces en un salón de té y otras en una réplica de una celda estalinista. Esta falta de solidaridad no era solamente una vergüenza profesional, moral. Al aislarlo, al señalarlo, también contribuyó a hacer de *Charlie* el blanco de los islamistas. La crisis que acarreó alejó del periódico a buena parte de sus lectores de extrema izquierda, pero también a los jefes culturales y a quienes marcaban las pautas que, durante varios años, lo habían convertido en un periódico de moda. Luego su declive fue acompañado de una serie de cambios de local, a cuál más feo y a trasmano, cuya única función no parecía otra que hacernos echar de menos la antigua sede de la *rue de Turbigo*, en el corazón de París, y su gran sala con ventanales. El más siniestro fue aquél, situado en un bulevar exterior, que se incendió en noviembre de 2011 como resultado del lanzamiento nocturno de un coctel molotov. Una mañana fría y gris nos encontramos delante de lo que quedaba, después de que el agua de los bomberos terminara de destruir lo que el fuego había empezado. Los archivos se habían convertido en una pasta negra. Algunos lloraban. Estábamos

## El odio era una borrachera; las amenazas de muerte, habituales; los correos groseros, multitud.

abrumados por una violencia que no acabábamos de comprender y que la sociedad en su conjunto, exceptuando la extrema derecha, que lo hacía por motivos y con intenciones que no podían ser las nuestras, se negaba a ver. No se sabía quiénes eran los autores, pero teníamos pocas dudas acerca de sus motivaciones.

Sobre las 10:30 del 7 de enero de 2015 no había mucha gente en Francia que fuera *Charlie*. Los tiempos habían cambiado y no podíamos hacer nada. El periódico sólo tenía importancia para cuatro fieles, para los islamistas y para las distintas clases de enemigos más o menos civilizados, que iban de los chavales de extrarradio que no leían a los amigos perpetuos de los parias de la tierra, que gustaban de calificarla de racista. Habíamos notado el auge de esta rabia estrecha de miras, que transformaba el combate social en espíritu de beatería. El odio era una borrachera; las amenazas de muerte, habituales; los correos groseros, multitud. A veces daba con algún quiosquero, generalmente árabe, que afirmaba no haber recibido el periódico con un aire desagradable que parecía reivindicar la mentira. El ambiente fue cambiando de un modo imperceptible.

[...]

Cuando no se la espera, ¿cuánto tiempo hace falta para sentir que la muerte llega? No es sólo la imaginación que se ve superada por el acontecimiento; son las sensaciones mismas. Oí otros ruidos bajos y secos, nada que ver con las atronadoras detonaciones del cine, no, sino unos petardos sordos y sin eco, y por un instante creí... Pero ¿qué creí exactamente? Si escribo una frase como: "por un instante creí que teníamos una visita imprevista, incluso

absolutamente indeseable", enseguida me daría por corregirla de acuerdo con una gramática que no existe. Uniría todas estas proposiciones y, al mismo tiempo, las alejaría lo bastante como para que no aparecieran en la misma frase, ni en la misma página, ni en el mismo libro, ni en el mismo mundo. Seguramente me había sumido ya, como los demás, en un universo en el que todo sucede de una forma tan violenta que está como atenuado, al ralentí, pues a la conciencia no le queda ya otro modo de percibir el instante que la destruye. También pensé, no sé por qué, que quizás eran unos chavales, aunque *pensé* no es la palabra, no fue más que una sucesión de visiones breves que se desvanecieron enseguida. Oí que una mujer gritaba: "¡Pero qué...?", luego otra voz femenina que gritó: "¡Ah!", y aún otra voz que soltó un grito de rabia, más estridente, más agresivo, una especie de "Aaaaaah", pero ésta puedo reconocerla, era la voz de Elsa Cayat. Para mí, su grito significaba simplemente: "¡Pero qué diablos quieren estos idiooooooooos?" La segunda sílaba se propagó de una habitación a la otra. Había en ella tanta rabia como pavor, pero contenía además muchísima libertad. Tal vez sea el único momento de mi vida en el que esta palabra, *libertad*, fue más que una palabra: una sensación.

Todavía creía que lo que estaba pasando era una inocentada, aunque al mismo tiempo intuía ya que no lo era, pero sin saber qué era exactamente. Como una hoja de papel de calcar mal colocada sobre el dibujo que se ha copiado, las líneas de la vida ordinaria, de lo que en una vida ordinaria trazaría una inocentada o, puesto que era el lugar, una caricatura, esas líneas no se correspondían con aquéllas, desconocidas, que acababan de reemplazarlas. De repente éramos pequeños per-

sonajes atrapados en el interior del dibujo. Pero ¿quién dibujaba?

La irrupción de la violencia al desnudo aísla del mundo y de los demás a quien la sufre. En todo caso, a mí me aisló. En ese mismo instante, Sigolène cruzó una mirada con Charb y supo que él sabía de qué iba. No es de extrañar: Charb no se hacía muchas ilusiones sobre lo que los hombres son capaces de hacer, carecía de todo carácter patético, de toda noción de pomposidad, y era por eso por lo que, encaramado como un hurón al bigote de Stalin, resultaba a menudo tan divertido. Seguramente no necesitó los segundos de vida que le quedaban para comprender de qué historieta salían aquellas dos cabezas huecas y con pasamontañas que traían el fanatismo y la

muerte, para contemplarlas como lo que eran antes de que lo desfiguraran.

Yo ya no veía nada ni a nadie, salvo, delante de mí, de espaldas a la entrada, en la otra punta de la pequeña sala, al silencioso Franck, el guardaespaldas de Charb. Estaba allí destinado y parecía que por costumbre. Las amenazas sólo destruyen la percepción ordinaria de la vida cuando se han traducido en actos. Del mismo modo, los guardaespaldas no parecen servir de nada, salvo para ejercer de acompañantes fantasmales y benévolos, hasta el día en que uno hubiera preferido ver que sirven de algo, incluso para todo. Vi levantarse a Franck, volver primero la cabeza y luego el cuerpo hacia la puerta de la derecha, y fue entonces, al observar sus gestos, al verlo de



Manifestación en Estrasburgo en apoyo a las víctimas de *Charlie Hebdo* en París en 2015. Fotografía de Claude Troung-Ngoc. Fuente: Wikimedia Commons. ©

perfil desenfundar el arma y mirar hacia esa puerta que daba a no sé qué, cuando comprendí que no se trataba de ninguna inocentada, ni de chavales, ni siquiera de una agresión, sino de algo completamente distinto.

Todavía era incapaz de determinar la naturaleza de ese algo, pero sentía cómo iba adueñándose de la sala, anunciado por los ruidos y los gritos, y ralentizando absolutamente todo en mí y a mi alrededor, creando el vacío y la suspensión. Alguien había entrado y sembraba ese algo, pero yo no sabía ni quién ni cuántos eran (ni lo sabría hasta pasados varios días). Observé a Franck desenfundar con una mezcla de esperanza y pánico, pero esa esperanza y ese pánico estaban adormilados, brumosos: a partir del momento en que el cuerpo de

Franck se convierte en la última imagen viva que ocupa el campo de visión, toda sensación se funde con la sensación inversa, como siameses a los que la separación mataría, como dos niños que se hacen contrapeso en un balancín. No sabía qué era eso que nos rodeaba, pero sentía que Franck era el único que podía protegernos de ello. Lo sentía, pero al mismo tiempo sentí también que no lo conseguiría y pensé: "Tienes que desenfundar más deprisa. ¡Más deprisa! ¡Más deprisa!", sin saber exactamente por qué tenía que desenfundar. Jamás le había dirigido la palabra, y sin dirigirle la palabra, en lo que podría parecer un sueño, lo tuteaba. Y mientras empezaba a encorvar los hombros y a volverme hacia la derecha y la pared del fondo y sus ventanas inexis-



Mitin en Tolón en apoyo a las víctimas de *Charlie Hebdo* en París en 2015. Fotografía de Yves Tennevin.  
Fuente: Wikimedia Commons

tentes como para escaparme o no ver ya nada, lo veía una y otra vez actuar cada vez más lentamente, volver el torso y llevarse la mano a la pistola y mirar hacia la puerta por la que entraban los ruidos. “¡Más deprisa! ¡Más deprisa!”, pero era yo que ralentizaba. Algo volvía a pasar la escena frenándola cada vez más, la

la impresión de estar viviendo una inocentada volvió una última vez para sobreponerse a la de vivir ese algo que me había hecho ver y rever a Franck desenfundar el arma apenas unos segundos antes, apenas unos segundos pero ya muchos más, porque el tiempo se hacía trizas a cada paso, a cada bala, a cada “¡Allahu

### *Me creí ileso. No, ileso no. La idea de herida aún no se había abierto paso hasta mí. Estaba en el suelo, boca abajo.*

repetía y la alargaba como si hubiera ocurrido de mentira o mereciera, como este texto, ser revisada perpetuamente. El movimiento de Franck me acompañaba interminable en la caída, de tal modo que la retardaba para evitar que llegara la continuación. Pero la continuación ya estaba allí. Oía cada vez mejor el ruido seco de las balas, una a una, y después de haberme acurrucado, sin ver ya nada ni a nadie, arrinconado como en el fondo de un arcón, me arrodillé y me tumbé luego poco a poco, casi con cuidado, como si fuera un ensayo, pensando que no debía además —¿además de qué?— hacerme daño al caer. Seguramente fue en ese movimiento gradual hacia el suelo cuando recibí, al menos tres veces, el impacto de unas balas perdidas o disparadas directamente a corta distancia. Me creí ileso. No, ileso no. La idea de herida aún no se había abierto paso hasta mí. Estaba en el suelo, boca abajo, los ojos todavía abiertos, cuando oí el ruido de las balas salir por completo de la inocentada, de la infancia, del dibujo, y acercarse al arcón o al sueño en el que me encontraba. No hubo ráfagas. El que se movía hacia el fondo de la sala y hacia mí disparaba una bala y decía: “¡Allahu Akbar!”, disparaba otra bala y repetía: “¡Allahu Akbar!” Con estas palabras,

Akbar!”, y el segundo siguiente ahuyentaba al anterior y lo mandaba a un pasado remoto e incluso mucho más allá, a un mundo que había dejado de existir. Ese algo me había puesto en el suelo, pero la inocentada proseguía con ese grito pronunciado con una voz casi dulce que se acercaba, “¡Allahu Akbar!” —este grito, eco demente de una plegaria ritual, se ha convertido en la réplica de una película de Tarantino—. Habría sido fácil, en ese momento, comprender qué fascinación inspira la abyección; oler cómo se sienten más fuertes quienes la justifican, y más libres quienes tratan de explicarla. Pero era más fácil, en ese momento, sentir hasta qué punto esta abyección superaba estos discursos y estos razonamientos. Eran propios de la miseria y del orgullo cotidiano, del tiempo común y de la lógica, por muy flamante y degradada que esté; la abyección, no. Era un genio salido de una lámpara negra, y da igual qué mano la hubiera frotao. La abyección vivía sin límites y de no tener límites. **U**

---

Fragmento de Philippe Lançon, *El colgajo*, Juan de Sola (tr.), Anagrama, Barcelona, 2019, pp. 56, 57, 65-68. Se reproduce con autorización.



## ESTACIONES DE LA DEMENCIA MELANCÓLICA

Jesús Ramírez-Bermúdez

**D**esde hace un siglo, un temor que ocupa el espacio de nuestras conversaciones privadas ha adquirido nombre y apellido: la enfermedad estudiada por Alois Alzheimer trasciende el campo médico. Se inserta en nuestra cultura como el prototipo de una amenaza a la integridad más íntima: los recuerdos. A nivel individual, la identidad narrativa tiene el requisito de la memoria autobiográfica. La idea de una enfermedad degenerativa del cerebro que desgasta los recuerdos personales es la versión científica de un antiguo temor ontológico, lo que el poeta Ricardo Yáñez resumió bajo la fórmula "Dejar de ser".

Las descripciones sobre la pérdida de la memoria en la senectud son escasas en la Antigüedad o la Edad Media. En el siglo I a.n.e., Lucrecio menciona la demencia en el poema *De rerum natura*, y en el ensayo *De senectute*, Cicerón habla del envejecimiento patológico del intelecto. Varios siglos después, John Locke, médico y filósofo (alumno del padre británico de la medicina, Thomas Sydenham) hizo observaciones pioneras sobre la patología de la memoria en la vejez, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690). Pero la disección del intelecto y su pérdida (la demencia) sólo alcanzó un nivel científico en el siglo XIX. Y el 25 de noviembre de 1901 el médico alemán Alois Alzheimer registró el caso de Augusta D.

INVIERNO, 1901. Augusta recibió atención neuropsiquiátrica en Múnich porque presentaba delirios, olvidos, desorientación, ansiedad, suspicacia. En un periodo de un año había cambiado drásticamente: no podía

realizar labores del hogar, se volvió muy celosa, decía que los vecinos la molestaban y perseguían. Se quejaba de escuchar voces que nadie más podía oír. "Algunas veces sentía que alguien quería matarla y empezaba a gritar", escribió Alzheimer en una nota clínica. Al examinarla, encontró lo siguiente: Ella contestó "Augusta" cuando él preguntó su nombre, pero dio la misma respuesta cuando le preguntó el nombre de su esposo. El doctor le pidió escribir el número ocho: ella escribió "Augusta". Mientras ella masticaba carne, él preguntó qué estaba comiendo. La paciente dijo "espinacas". Y al repetir la pregunta, Augusta contestó "papas" y luego "rábanos". Al preguntar su dirección, ella dijo "Puedo decírselo. Debo esperar un momento. ¿Qué fue lo que preguntó?"

Tras un deterioro progresivo de la inteligencia y la personalidad, la señora Augusta

murió a los 55 años. Alzheimer hizo la autopsia y encontró signos inequívocos de muerte neuronal en la corteza cerebral. Hoy sabemos que la muerte ocurre en forma prematura en una estructura llamada hipocampo, esencial para la consolidación de nuevos recuerdos.

VERANO, 2019. Atiendo a la señora T.: una mujer de sesenta años, que tuvo una vida sin infortunios hasta que llegó a la orilla de la vejez.

La señora T. nació en Bulgaria. Fue una estudiante de mente ágil, obsesionada con el orden y la eficiencia. Se formó como enfermera especializada en cirugía cardiológica, en un hospital de Sofía. Conoció a un cardiólogo mexicano y se casó con él. Se trasladaron al Puerto de Veracruz, en el Golfo de México, donde tuvieron cuatro hijas. La más grande, Elena, me ayuda a elaborar este relato.



S. J. Ferris y C. D. Weldon, *Dream-land*, ca. 1883



René Magritte, *La memoria*, 1948

La falta de oportunidades laborales en México, y una dedicación excepcional a la crianza, llevaron a la señora T. a dedicarse al hogar. Su dominio de la lengua española no era perfecto, pero se adaptó a esa alegre variante del español que se habla en la costa veracruzana. Los recuerdos de Elena me permiten formar la imagen de una madre entregada con entusiasmo a la vida hogareña y las relaciones sociales, un poco tensa, perfeccionista, con quejas ocasionales porque su esposo dedicaba demasiado tiempo a la práctica privada.

A los 58 años, durante un viaje a Bulgaria para visitar a su familia, la señora T. perdió el sueño, el apetito, y varios kilos de peso: lucía enferma, fatigada, sin iniciativa propia. Según su esposo, desde algún tiempo se quejaba de dificultades para recordar fechas y compromisos. Los malestares eran poco específicos desde la óptica de un médico general, que la refirió con un psiquiatra. El especialista dijo

que era un caso de depresión melancólica, aunque le preocupaban los olvidos y las quejas de un problema en la memoria.

Durante veinte años he trabajado en esta unidad neuropsiquiátrica. Se han hospitalizado aquí ocho mil pacientes, quizás, y una tercera parte eran personas mayores de 60 años. En cada caso había una preocupación intensa de la familia o del enfermo en torno a la discapacidad y la muerte, la pérdida de la autonomía y la independencia. Escuchamos a diario términos que parecen una condena: enfermedad de Alzheimer, enfermedad de Parkinson, demencia vascular. Estos nombres designan algo abstracto hasta que la abuela comienza a tener caídas y a alucinar “un escorpión en las escaleras de la sala”. Con el tiempo su memoria no es la misma y llega a olvidar casi todo, aunque siempre hay residuos, como decía un psiquiatra, de una vida interior llena de riqueza emocional.

OTOÑO, 1985. Un recuerdo viene a mi mente desde la zona cálida de la memoria: en su estudio, junto a la máquina de escribir, mi padre colocó la fotografía de una anciana sonriente, de ochenta años, quizá. Llegué a tener una gran familiaridad con ese rostro, y un día pregunté quién era ella. Se trata de una escritora danesa con textos acerca de África, dijo él: se llama Isak Dinesen. Cuando le pregunté por qué tenía su foto en un lugar tan especial, levantó los hombros con un gesto de alegre incertidumbre. Es una mujer muy linda, fueron sus palabras. Quizás ocupaba el lugar destinado a la mamá de mi padre. Ella murió de forma prematura.

PRIMAVERA, 2017. Nadie sabía si una circunstancia vital había desencadenado el estado de

presivo. La terapia psicológica fracasó por la nula cooperación de la señora T. Los medicamentos antidepressivos no la ayudaron tras meses de ensayo y error. Hablaba cada vez menos, y desarrolló una inmovilidad casi absoluta. A pesar de los mejores esfuerzos, pasaron semanas y meses sin alivio. Su familia pensó que era mejor no llevarla a México en esas condiciones. Permanecieron en Bulgaria.

La señora T. lucía más débil cada mañana, y sus capacidades de comunicación y juicio se deterioraban. Los médicos plantearon la posibilidad de que el conjunto de síntomas no fuera tan sólo un estado depresivo, sino algo más: un cuadro de demencia. Tal y como se habla de un enemigo legendario, Elena escuchó conversaciones sobre una condición capaz de provocar un envejecimiento prematuro del cerebro: la enfermedad de Alzheimer.

VERANO, 2017. El deterioro de la señora T. se prolongó durante meses, sin respuesta a fármacos o terapias. No se sabía si bajo la máscara de la depresión había un cuadro de "demencia presenil", de tipo Alzheimer. En los exámenes neuropsicológicos realizados para medir la atención, el lenguaje y la memoria, su cooperación era mala y obtenía pésimas calificaciones. Los estudios de neuroimagen no resolvieron el dilema.

Elena me comparte fragmentos de un diario escrito durante la sombría estancia en Bulgaria, donde describe el comportamiento de su madre:

LUNES. No se levantó en todo el día y no quiso comer. Por la noche no logramos que tomara su medicamento, comportándose agresiva, gritando que la dejáramos en paz, tirando

los medicamentos y soltando manotazos si le acercábamos el vaso.

MARTES. Se incorporó a la rutina, decidiendo por ella misma la necesidad de darse un baño, cambiarse y ayudar en todas las labores del hogar, pero no obviando la parte en que preguntaba cómo hacer las cosas.

JUEVES. Tuvo tareas más específicas porque fue el cumpleaños de mi papá y se prestaba a realizar lo que se le pidiera, con un poco más de ánimo y por la noche en el convivio estuvo platicando y sonriente, pero cuando tuvo que cenar decía no saber cómo y no quiso probar bocado.

VIERNES. Ha estado toda la mañana deambulando por la casa y quejándose, diciendo que



Felice Casorati, *Máscara*, 1921

no sabe nada, que no quiere levantarse. Va saliendo del baño, y al vestirse continúa con lo mismo de que no sabe cómo, y tenemos que estarle diciendo dónde va la mano, cómo se pone la blusa...

OTOÑO, 2017. A la manera de un recurso heroico, los médicos búlgaros de la señora T. hicieron una propuesta formal durante la hospitalización: usar la maniobra más estigmatizada de la medicina. La terapia electroconvulsiva fue desarrollada a principios del siglo XX por Ugo Cerletti, un estudiante de Alois Alzheimer. Desde el principio, se observó que este recurso

tenía una eficacia inesperada en el tratamiento de la depresión. Se usó con un entusiasmo acrítico durante muchas décadas. Durante ese proceso se presentaron efectos adversos como fracturas de la columna, pérdida de piezas dentales, defectos graves de la memoria. El tratamiento alcanzó un estatus mitológico como una forma de tortura médica, una creación brutal de la "deshumanización científica". El análisis histórico y científico de los efectos colaterales muestra que fueron el resultado de indicaciones imprecisas, diagnósticos incorrectos, una frecuencia excesiva de las sesiones de tratamiento, falta de monitoreo para



Rembrandt, *La lección de anatomía del doctor Deijman*, 1656

preservar la memoria, y deficiencias en el procedimiento de sedación y relajación necesario para proteger a los pacientes.

Los médicos explicaron a la familia que el día de hoy la terapia electroconvulsiva se considera una herramienta segura y eficaz. La persona que recibe el tratamiento está inconsciente durante el procedimiento y no sufre dolor. El discurso de los médicos parecía confiable, pero el tratamiento sólo tendría eficacia si

có incomodidad entre las enfermeras del servicio porque trataba de ayudarlas, pero con frecuencia las corregía y cuestionaba su autoridad. Organizó cada mañana un taller de yoga y otro de gimnasia psicofísica, y obtuvo una excelente respuesta entre las demás internas, ya que su estado de ánimo era excelente y contagioso. Narraba historias deleitosas, declamaba poemas o cantaba con dulzura, en voz alta. Si las enfermeras del servicio le

### ***Nuestro miedo a envejecer es la anticipación de una desintegración física, psicológica y social, que significaría, además, una pérdida del sentido de vida, del valor personal.***

la señora T. realmente padecía depresión mayor, es decir, una *pseudodemencia depresiva*: lo que hace cien años era llamado *demencia melancólica*. Pero si el padecimiento de la señora T. correspondía a la enfermedad de Alzheimer o a otra forma de neurodegeneración, la pérdida de las funciones mentales podría empeorar con la terapia electroconvulsiva. La familia, desesperada al ver que ella rechazaba los alimentos y abandonaba cualquier forma de comunicación y las actividades básicas de la vida diaria, aceptó la oferta del desprestigiado tratamiento.

Durante el ciclo de la terapia electroconvulsiva se observaron cambios notables: la señora T. comenzó a hablar con gran rapidez, espontaneidad y elocuencia, y a comer con mucho apetito. Se levantó por la madrugada adentro del pabellón psiquiátrico, se bañó y ayudó a las demás pacientes a levantarse, a vestirse y asearse; más aún, arregló las camas de todas las enfermas. Recogía sus platos y vasos para contribuir al orden general, y provo-

pedían moderación, ella las confrontaba con una gran locuacidad. Al fin pudieron realizarse exámenes neuropsicológicos para medir la atención, el lenguaje y la memoria, y obtuvo calificaciones óptimas. Al darla de alta, los médicos dijeron que la señora T. no padecía una demencia tipo Alzheimer.

Había salido del estado depresivo, pero su humor era inquietante: el entusiasmo desmedido provocaba la sospecha de que sufría un viraje clínico, desde la depresión hacia un estado de manía. En vez del padecimiento descrito por Alois Alzheimer, se registró el nombre de otro trastorno descrito hace cien años en el expediente clínico: el trastorno bipolar, conceptualizado por el jefe de Alzheimer en Múnich, Emil Kraepelin, como *psicosis maníaco-depresiva*.

INVIERNO, 2017. Afuera del hospital, al regresar a México, la señora T. se mostraba hiperactiva, con una gran energía; trataba de involucrarse en incontables actividades: algunas

eran incómodas para la familia, porque incurría en gastos excesivos, no aceptaba críticas o límites, y cometía actos de indiscreción sexual atípicos para su manera de ser a lo largo de seis décadas. Los medicamentos antidepresivos fueron retirados, pero esta ráfaga de euforia se extendió a lo largo de ocho o nueve meses, hasta que comenzó a declinar. La energía se agotó, y el apetito también. La capacidad para dormir se extinguió una vez más. El entusiasmo desapareció para dar lugar a un rostro serio, inescrutable. Las líneas de expresión en la frente mostraron tensión. Una angustia silenciosa se apoderó de su cuerpo y de la casa. La señora T. dejó de comunicarse; a veces decía frases cortas, difíciles de comprender, o respondía con monosílabos. Se acumularon los días, las semanas y los meses; abandonó todas sus actividades y regresó al silencio y a la cama. Los medicamentos anti-depresivos fueron usados otra vez, uno tras otro, en combinaciones múltiples y variadas, por los mejores psiquiatras y neurólogos de México, sin fortuna. La psicoterapia volvió a ensayarse, sin éxito. Las palabras *depresión* y *demencia* fueron pronunciadas muchas veces más, en los consultorios y en el hogar.

VERANO, 2019. Han pasado más de dos años desde que empecé el padecimiento. Y ahora me encuentro aquí con ella, frente a frente. La señora T. está pálida, desaliñada, su edad física parece mayor a la edad real. Si no conociera el caso, pensaría que tiene más de setenta años.

Trato de hablar con ella, pero permanece en silencio. Su hija Elena concluye el relato y me pregunta: "¿Qué sigue ahora? ¿Cuál es el diagnóstico correcto?". Su expediente tiene las oscilaciones de aquellos viejos casos de de-

presión bipolar registrados en los siglos XIX y XX. Pero ¿podría tratarse de una enfermedad neurodegenerativa que ha adoptado una máscara bipolar? Si el ejercicio de la medicina es capaz de mantener a sus practicantes en estado de alerta, es porque se parece al futuro: está lleno de incertidumbre, y los buenos deseos no bastan para dictar un diagnóstico que garantice nuestro mayor anhelo, el reposo que sigue a una larga historia.

Los relatos sobre el envejecimiento patológico nos obligan a encender la inteligencia científica, pero también la reflexión existencial. Nuestra longevidad es inédita dentro del gran texto de la evolución histórica: un número masivo de seres humanos nos vemos arrojados hacia la senectud, que podría ser el paisaje de las meditaciones finales, de la serenidad que implica, como decía el filósofo, una apertura ante el misterio.

Nuestro miedo a envejecer es la anticipación de una desintegración física, psicológica y social, que significaría, además, una pérdida del sentido de vida, del valor personal. "El miedo a envejecer [según Susan Sontag] nace del reconocimiento de que uno no está viviendo la vida que desea. Es equivalente a la sensación de estar usando mal el presente". La inscripcón que deja la patología geriátrica en la memoria literaria nos deja frente al dilema del ser y la nada: entre un nihilismo tan prematuro como la enfermedad degenerativa, o una recuperación de la capacidad para dirigir el curso vital, pero ¿hacia dónde? ¿Hacia la restauración de una gerontocracia? ¿Hacia el arquetipo del viejo tonto o del viejo sabio? ¿A la serenidad de una vejez contemplativa? **U**



Detalle del afiche de la Exposición Nacional del Trabajo de la Mujer, La Haya, 1898. Diseño de Jan Toorop

## KAFKIANA

*Franz Kafka y Peter Kuper*

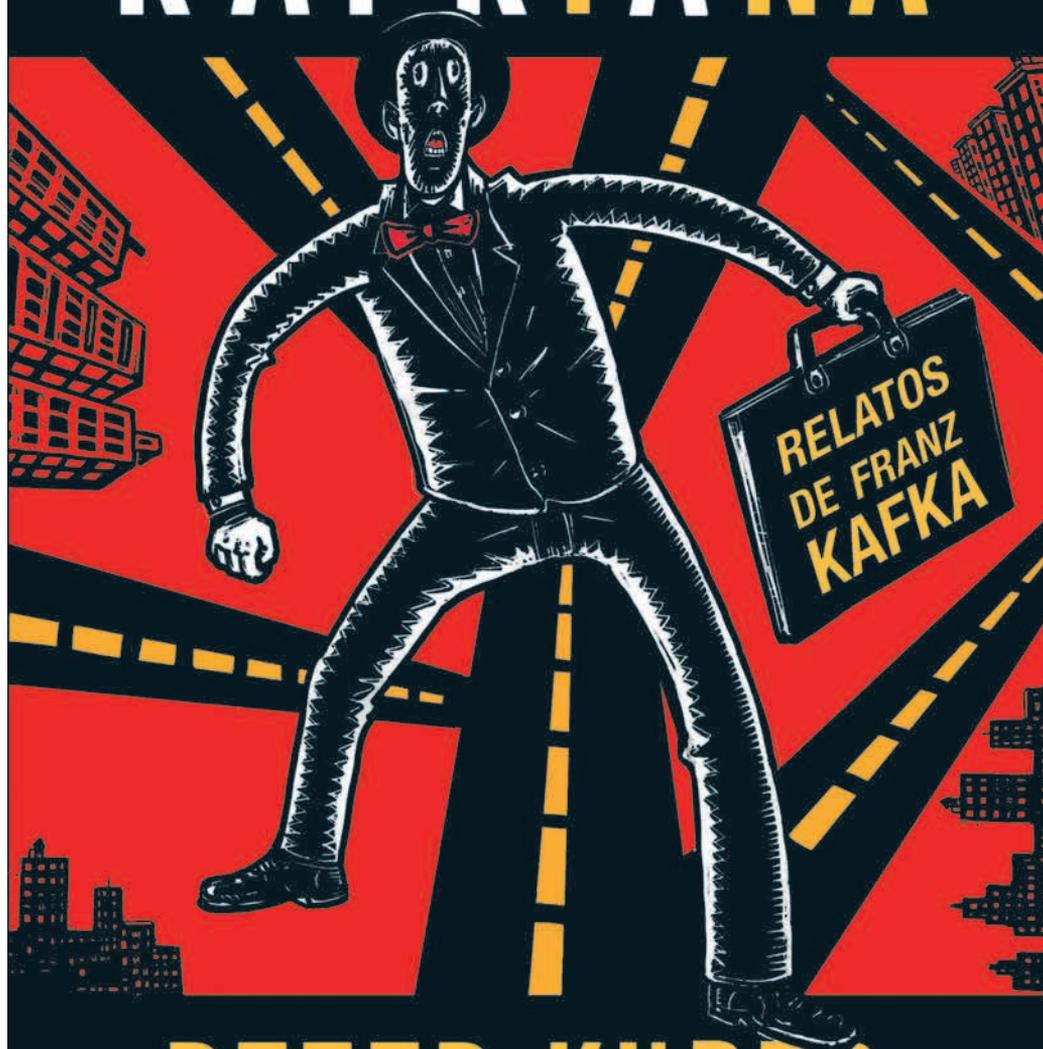
*Traducción de Ce Santiago*

Franz Kafka es indudablemente uno de esos escritores tan universales cuya obra —tanto por su excelencia como por los enigmas que encierra— sigue permitiendo nuevas visiones e interpretaciones, se diría que en un sentido casi ilimitado. Por su parte, Peter Kuper es un artista gráfico de un espectro sumamente variado, que lo mismo ha creado diarios de viajes, novelas gráficas, o reinterpretado con gran éxito clásicos como *Alicia en el País de las Maravillas*. En *Kafkiana*, Kuper realiza una adaptación de catorce de los más emblemáticos relatos de Kafka, entre ellos “En la colonia penitenciaria” o “Un artista del hambre”. Como él mismo explica en el prólogo de su libro, en esta ocasión se inspira en una estética similar a la de artistas de grabados como Lynd Ward o Frans Masereel, produciendo un efecto opaco y asfixiante, en perfecta consonancia con la escritura del propio Kafka. Como es habitual en su obra, Kuper introduce elementos que dialogan de manera directa con la realidad contemporánea. En suma, *Kafkiana* es una adaptación de enorme calidad estilística y literaria, de gran originalidad y completa actualidad.

A continuación presentamos la adaptación ilustrada de “Una pequeña fábula”; en ella se emplea exactamente la misma cantidad de palabras que el texto kafkiano de origen en una concisa visualización de cuatro páginas.

Peter Kuper es un historietista y caricaturista estadounidense. Su trabajo ha aparecido regularmente en *The Nation* y *The New Yorker* y desde 1997 es el escritor e ilustrador del cómic “Spy vs. Spy” de la revista *Mad*. Es autor de más de 20 libros y uno de los fundadores de la revista *World War 3 Illustrated*.

# KAFKIANA



# PETER KUPER

TRADUCCIÓN DE CE SANTIAGO



Al principio era tan ancho



que tenía miedo  
y no paraba de correr  
y correr.



Sentí alivio  
cuando a  
lo lejos vi  
por fin muros  
a derecha  
e izquierda.



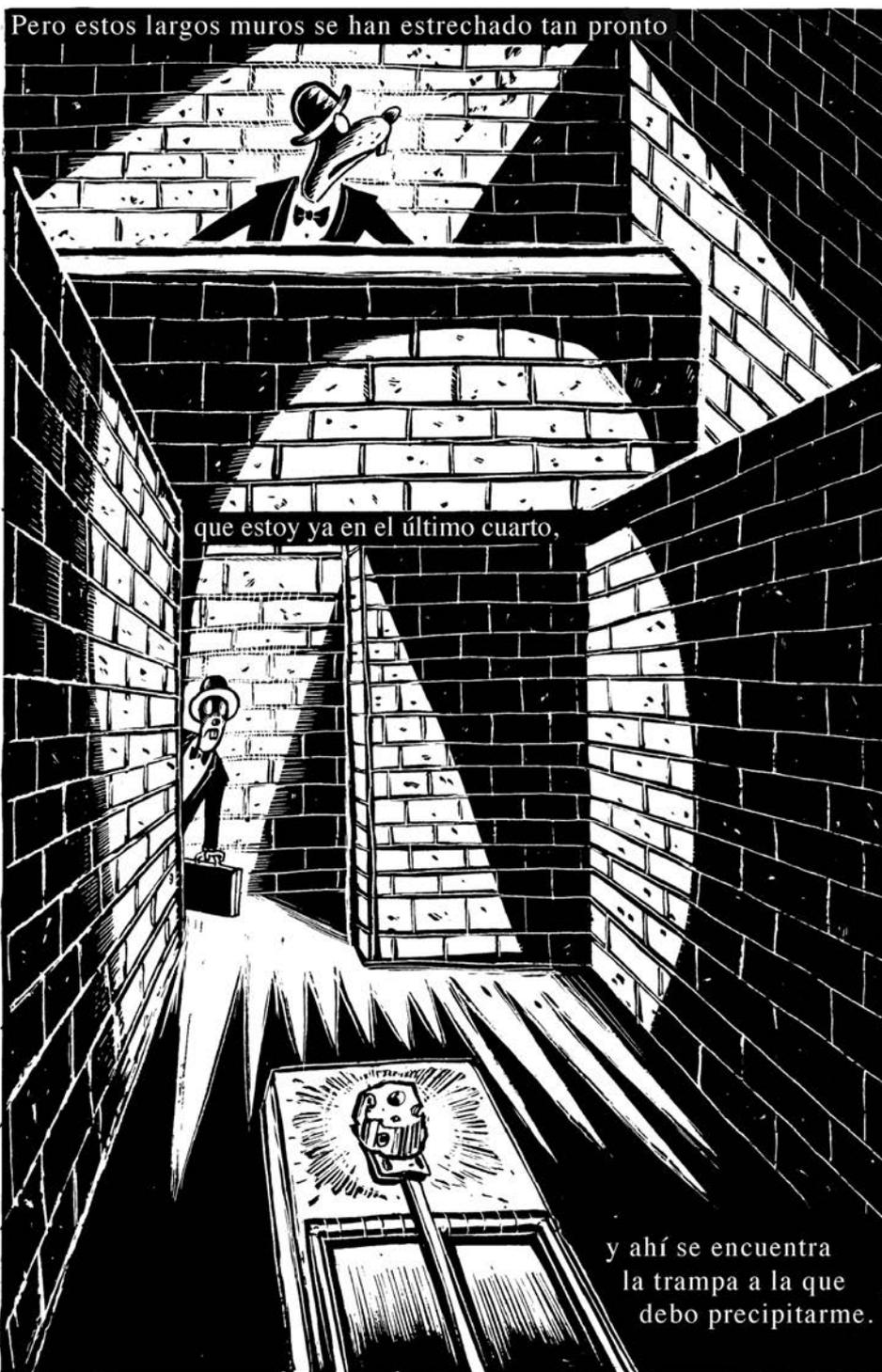






Ilustración de Richard Zela, en Andrés Acosta, *Escalera al cielo*, Ediciones SM, 2015



## ¿CON QUÉ SOÑÓ SHIRLEY JACKSON? LAS MUJERES Y EL HORROR

*Gabriela Damián Miravete*

**C**omo niña asmática, tuve que hacerme amiga de la noche. No recuerdo haber tenido miedo. Sentía malestar, un poco de dolor e impaciencia, pero tenía la inocente certeza de que nada podría pasarme mientras mi familia estuviera ahí conmigo, hirviendo Vick Vapo-rub para llenar el cuarto de falso eucalipto, leyéndome en voz alta, a media luz.

Aún no sabía leer.

Mi mamá tenía un volumen con las obras de Oscar Wilde que yo consideraba el objeto más bello del mundo: papel cebolla, filo dorado, sofisticadas ilustraciones de Serny, todo guardado en una cajita. Amaba *El fantasma de Canterville*, el solitario espectro cuya única amiga era una muchacha. Wilde presentaba al fantasma como un ser añejo en el que la gente ya no creía. Sentí tristeza, aunque confieso que reí cuando los odiosos gemelos gringos le dieron de almohadazos.

El asma y el insomnio duraban más que el cuento. Entonces la videocasetera reproducía caricaturas: *La bella durmiente* o *El jinete sin cabeza*. La voz de Tin Tan aligeraba el tono oscuro de la historia de Washington Irving, pero definitivamente daba miedo. Sentí un gozo inexplicable en ese nerviosismo, esa emoción mezcla de perplejidad y una euforia parecida a la risa-con-ganas-de-hacer-pipí. Cuando la genial Mariana Enriquez<sup>1</sup> cuenta su reacción frente a la galería de escul-

<sup>1</sup> Ver su artículo en la p. 14. [N. del E.]



María Conejo, *Fotosíntesis*, 2017

turas del cementerio de Staglieno en Génova siento que describe eso que yo sentía aquellas noches: "tuve un escalofrío de miedo, belleza y risa".

No sé hasta qué punto sea cierto este recuerdo: a mi familia la acababa venciendo el sueño y yo me quedaba felizmente sola con los dragones, los descabezados y los fantasmas.

Amanecía. Yo había vencido al miedo.

(Aunque no del todo. En mis pesadillas, alguien quería hundirle una navaja en el pecho a mi papá mientras yo jugaba en los columpios. El filo sólo levantaba su piel. Pese a esta debilidad, que guardé para mí, me hice fama de niña fúnebre pero valiente y me eché a dormir.)

\*\*\*

En cuanto aprendí a leer, empecé a aterrorizar a quien se dejara. Lo sobrenatural era mi pequeño coto de poder. Dibujé pentáculos en lugar de avioncitos en el patio de recreo para invocar al diablo, pero mis compañeras huían despavoridas, no jugaban el tiempo suficiente como para notar que siempre se me olvidaba el supuesto sexto nombre del Maligno.

Por supuesto que las monjas de la escuela se indignaron con mis juegos. Pero en casa mi familia no se oponía a esas extravagancias. *Poltergeist*, *El extraño retorno de Diana Salazar* y las leyendas coloniales me hicieron corto circuito mental. Imaginé que debía existir un atlas de los cementerios antiguos de la Ciudad de México: necesitaba confirmar que la escuela se había construido encima de un camposanto, pues bajo las bancas había inscripciones que seguramente eran viejos epitafios, ¡en cualquier momento emergerían muertos del suelo! Mis pobres padres peregrinaron en las librerías solicitando algo parecido, sin suerte. Ante el fracaso de esa misión colectiva, consintieron detenerse en los cementerios que hallábamos cuando salíamos a carretera. Había flores, esculturas, palabras de gente que alguna vez quiso, de gente a la que alguna vez quisieron. Los panteones, mi patio de juegos soñado.

(Escribo esto y notar la paciencia que mi familia tuvo me desborda de ternura.)

Mi abuela me regaló *Cuentos de espantos y aparecidos*, una colección de leyendas latinoamericanas. Me impactó "María Angula", muchacha traviesa y chismosa que jamás aprendió a cocinar. Al casarse, el esposo pedía delicias ecuatorianas cuya preparación María ignoraba, así que iba a consultar a la vecina, mujer más juiciosa. La desgracia ocurrió no tanto porque María diera lata sino porque era arrogante: cuando la vecina le daba la receta, María fingía ya conocerla. La vecina cobró venganza: "Se va al cementerio llevando un cuchillo afilado. Después espera que llegue el último muerto del día y, sin que nadie la vea, le saca las tripas y el 'puzún'. En su casa, los lava y luego los cocina con agua, sal y cebollas y, cuando el caldo haya hervido por unos

diez minutos, aumenta un poco de maní... y ya está. Es el plato más sabroso". El esposo se comió "esa macabra merienda... lamiéndose los dedos". El muerto fue hasta su casa a *jalarle las patas*, exclamando una frase que aprendí de memoria: "¡María Angula, devuélveme mis tripas y mi puzún que te robaste de mi santa sepultura!".

¿María Angula era traviesa, pero de pronto ya estaba casada? ¿No saber cocinar te podía matar? ¿Qué tal si mi esposo exigía que le preparara un mole poblano? Yo nada más sabía servirme cereal con leche.

(La pesadilla de esos años ocurría dentro de un hotel de paredes verde pistache administrado por monjas. Tenían la esclerótica roja. Nos perseguían a mí y a mi hermana amena-

zándonos con cuchillos de cocina. Me dio mucho miedo. Un miedo que quizá no conocen los niños varones.)

\*\*\*

Quizás el mejor "domingo" de mi vida (eran 50 pesos) lo invertí en la *Antología del horror y del misterio*, publicada por Grijalbo en cuatro volúmenes color rojo-sangre de plástico y portadas que francamente daban más risa que miedo. Pocas veces he tenido lecturas tan placenteras. La extensa lista de autores era notable: Théophile Gautier, Aleksándr Pushkin, Robert Louis Stevenson, Pu Songling, Gérard de Nerval, Ryūnosuke Akutagawa, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft... Ahí descubrí el almohadón de plumas de Horacio Quiroga



Cementerio de Staglieno en Génova. Fuente: [commune.genova.it](http://commune.genova.it). ©

## El metro, los taxis, caminar en la calle: el espacio público se convirtió en la casa embrujada, escenario de nuestros temores y los de nuestras familias.

y las historias de Guy de Maupassant, cuya tumba visité muchos años más tarde, en mi eterno peregrinaje por los cementerios. “El horla”, relato organizado como el diario de un hombre que pierde la razón a causa de una presencia invisible, me petrificó.

(En la pesadilla de aquel entonces, mis mascotas y juguetes tenían *Doppelgängers* de naturaleza maldita, como los *hrönnir* imaginados por Jorge Luis Borges.)

También me desvelaron los “Cuatro cuentos bretones”, discretos, elegantes y terribles: “No debe dejarse la casa sola durante los entierros, porque el muerto que uno creyó haber acompañado hasta el cementerio suele quedar atrapado dentro de ella”. Firma: Anónimo. Pienso en Virginia Woolf: “Yo me atrevería a pensar que Anónimo fue a menudo una mujer”. Estas historias, emparentadas con los cuentos de hadas, tienen toda la pinta de haber salido de la boca de una nodriza o una abuela mientras remendaba a la luz del fuego. No hay manera de saber sus nombres.

El hallazgo que atesoré fue un cuento raro, sin sangre ni espíritus. “Los veraneantes” me produjo un temor nuevo: trata de una pareja de jubilados neoyorkinos que, al decidir quedarse más tiempo en su casa de campo, se enfrentan a la hostilidad de los locales, la vulnerabilidad de la vejez y la soledad. ¿Quién la escribió? La única autora que encontré en más de mil páginas: Shirley Jackson.

\*\*\*

Mi cuerpo empezó a ser susceptible a nuevos horrores. Mientras fantaseaba con que Louis,



Caspar David Friedrich, *Monje a la orilla del mar*, 1861

Armand o Lestat (los vampiros guapos de Anne Rice) entraban una noche por la ventana a morderme el cuello y otorgarme una inmortalidad llena de lujos, la realidad inmediata me ofrecía nuevas formas del miedo. El metro, los taxis, caminar en la calle: el espacio público se convirtió en la casa embrujada, escenario de nuestros temores y los de nuestras familias. La mirada sobre mi cuerpo, los cuerpos de mis amigas, y las sanciones sociales ponían de manifiesto que, por más que nos creyéramos libres de ir y venir, en realidad no lo éramos, quizá no lo seríamos nunca.

Fue el más devastador descubrimiento de mi vida: saber que no tenía derecho real a la vida, la libertad y la búsqueda de felicidad en el exterior,



que el mundo estaba lleno de extraños que parecían odiarme y deseaban herirme por ninguna razón más que por mi género, que el sexo podía volverse fácilmente violencia, y que casi nadie más considerara esto como un asunto público; era un problema privado [describe Rebecca Solnit en *Wanderlust. Una historia del caminar*].

Habiéndome topado con tantos depredadores, aprendí a pensar como una presa, como lo ha hecho la mayoría de las mujeres.

(Mis pesadillas de adolescente no tenían vampiros sino gigantescas bestias que me tiraban al suelo para someterme y hacían la mímica de aparearse, mientras gente conocida y desconocida se burlaba de la situación, sin mover un dedo por quitarme al monstruo de encima.)

\*\*\*

Las fantasías sobrenaturales de la infancia provocadas por la incertidumbre de “¿Es el gato o un fantasma?” fueron sustituidas por miedos concretos. Mi amiga Cisteil Pérez, cuando hablábamos sobre esto, dijo: “Dejé de tenerle miedo a los fantasmas cuando me fui a vivir sola”. Mientras la escucho siento una melancolía similar a la que me daba el fantasma de Canterville.

Estamos tan horrorizadas que ya no deseamos asustarnos por elección.

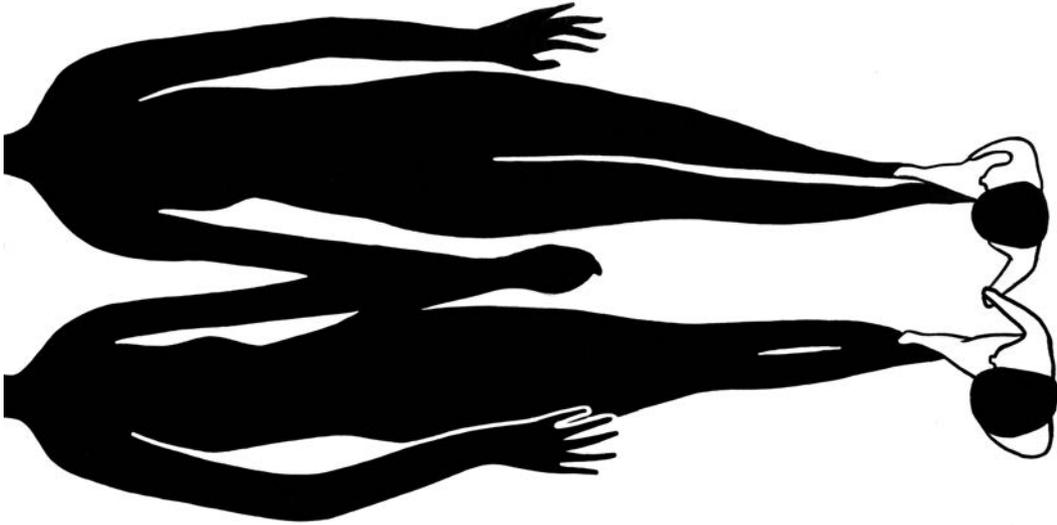
Antes de 2010 muchas de mis lecturas eran historias de horror. También las escribía, nerviosa e ilusionada. Disfrutaba el estado de alerta, mis sobresaltos ridículos ante un ruido o ante mis propias ocurrencias.

Pero después del asesinato de Marisela Escobedo y de ser voluntaria para contar las muertes por violencia en México en el proyecto *Menos días aquí*, dejé de gozarlas. Viví otro duelo: un duelo de la imaginación.

Considero ese desplazamiento del miedo, esa pérdida de la capacidad de asombro ante lo maravilloso o lo horrible, como un síntoma grave de deshumanización.

Neil Gaiman señala la función reconfortante de estas historias. La han tenido siempre para los seres humanos, aunque lo dice respecto a la gente neurótica, urbana, del siglo XXI.

El miedo es algo maravilloso en pequeñas dosis... Siempre resulta reconfortante saber que sigues aquí, que estás a salvo... Está bien volver a ser niños por un rato y, en lugar de asustarte de los gobiernos, las normas, las infidelidades, o de los contables o las guerras lejanas, tener miedo de los fantasmas y de otras cosas que no existen, y que, aunque existieran, no podrían hacernos daño.



María Conejo, *I'm Moving On. I Hope You Are Coming With Me*, 2019

Y sin embargo, llega un punto en que estas historias ya no son reconfortantes. Cuando dejan de ser una excepción y se vuelven cotidianas. No para las mujeres, no si las historias de horror se pueblan de asesinos seriales de verdad y cadáveres femeninos y crímenes sexuales.

(La pesadilla de hoy no es sólo mía, es de todas: desaparezco. Desaparecemos. Nos siguen buscando, aunque ya estamos muertas.)

\*\*\*

Por fortuna, llegué al país de las autoras que siempre estuvieron ahí, aunque no hayan sido dispuestas en los estantes más visibles. Volví a encontrarme con Shirley: "El amante demoniaco", un cuento en el que una mujer se prepara para casarse con un tipo que acaba de conocer (Jamie Harris, llamado como un *daemon* del folclor escocés, ¿coincidencia?). Pero Jamie no llega. Ella sale a buscarlo. Lo único que obtiene son las miradas burlonas de los extraños; se aprovechó de ella, ¿se lo habrá inventado? No, está segura de oír su risa: Jamie está cerca, inasible, burlándose de ella.

(Hoy a eso le llamamos, muy apropiadamente, *ghosting*.)

Shirley Jackson es una escritora monumental, una aguda observadora de nuestros miedos más íntimos: la locura, el confinamiento doméstico, un matrimonio infeliz, la pérdida de identidad. El miedo a la autonomía.

Si me recupero y sigo bien y oh, gloriosamente viva, entonces mis libros deberían ser diferentes. ¿Quién quiere escribir sobre la ansiedad desde un lugar seguro? Aunque supongo que nunca estaría completamente segura, ya que no puedo reconstruir mi mente del todo... Las tramas vendrán a inundarme cuando me deshaga de esta basura mental,

decía una entrada de su diario poco antes de morir durante el sueño por una falla cardíaca.

(¿Con qué habrá soñado Shirley esa noche?)

May Sinclair, en "Donde su fuego nunca se apaga" aborda el horror de lidiar en el Más Allá con los errores que su protagonista creía expiados: está condenada a repetir la vergüenza de encontrarse con un amante mediocre en un hotel mediocre.

Las autoras góticas mexicanas abordaron además el miedo a la soledad, con frecuencia sufrido en triste secrecía. Para el horror mexicano, la vieja solterona es un tropo favorito: está en la obra de esa soltera legendaria, Guadalupe Dueñas, en "La señorita Julia" de Amparo Dávila o "La jaula de la tía Enedina" de Adela Fernández, sobre esa pobre demente que concibe retoños-pájaro con su sobrino.

Desde la perspectiva de quienes escribían la mayoría de las historias de horror, las mujeres siempre hemos sido lo otro, lo siniestro. Los griegos, cuna y modelo de nuestra idea de civilización, no tenían una palabra que designara a las atenienses:

Las mujeres dieron nombre a la ciudad, creyendo sin duda hacer triunfar su ley al votar por una diosa-mujer. Pero [...] las mujeres perdieron el nombre que acababan de inventar. El mito explica que las atenienses no existen [...] ni tampoco las ciudadanas. Existen simplemente las mujeres.

Existe la *raza de las mujeres*, iniciada por Pandora, según Hesíodo, quien trajo todas las desgracias a los mortales. Nuestras sociedades se desarrollaron confiando en ese juicio: las voces femeninas pierden a los hombres (a menos que se aten al mástil), los arruinan. Su humor es impredecible; sus demandas, interminables.

Desde *nuestra* perspectiva, sí que hay algo inquietante en ser mujeres, pero no porque seamos monstruosas, sino potentes. Lo femenino implica la posibilidad de transformarse para crear y albergar la vida que, muchas veces, se instala allí en contra de nuestra voluntad. Y la sociedad quiere controlar esa potencia a toda costa, pasando por encima de

nuestras vidas. En esa tensión vaya que percibimos lo siniestro.

Tu humanidad es apenas perceptible, tu cuerpo está expropiado, se da por hecho que tu mente no es de fiar. Existes en la periferia, [dice Carmen María Machado] creo que muchas escritoras no han hecho sino responder a eso.

Las narrativas que crearon sobre nosotras nos llenaron de miedos, pero en realidad, nos tienen pánico. Tienen miedo de nuestras voces, nuestra fuerza, esa capacidad para subvertir su orden.

\*\*\*

Volví a disfrutar del horror gracias a mis contemporáneas. En *Su cuerpo y otras fiestas*, la misma Machado aborda los fantasmas de la sexualidad, la violencia, la creación y, cosa insólita, la gordura, con afecto y con piedad. Lloré de alegría en sobresaltado agradecimiento. Tengo escalofríos "de miedo, belleza y risa" cuando leo a Kelly Link, Iliana Vargas o Raquel Castro. En *El mecanismo del miedo*, Norma Lazo inventa una genealogía de mujeres custodias de una biblioteca de horror, porque el miedo ficticio mantiene a raya a todo lo que provoca el miedo real.

(Mis ensayos siempre desean incluir una lista larga, desesperada, de autoras. Temo que nadie nos recuerde nunca, como si no hubiéramos existido. Que seamos fantasmas. *Anónimo*.)

Con esperanza, pero también con horror, recuerdo las últimas palabras del diario de Shirley Jackson: "Soy la capitana de mi destino. La risa es posible la risa es posible la risa es posible". **U**



## APOROFOBIA Y PLUТОFILIA

Alexandra Haas

*El sueño de la razón produce monstruos.*

FRANCISCO DE GOYA

Me sentaba frente al escritorio, todas las mañanas, a leer expedientes. “Me pagan por hacer esto”, me tenía que recordar. Para obligarme a leer. Para permitirme revisar esas páginas atroces sin sentir que había ligereza o morbo de mi parte. Leí muchas muertes. Leí, por ejemplo, que un grupo de personas asesinó a otro en una iglesia. Leí que, en esa matanza, a una mujer le cortaron el vientre con ocho meses de embarazo. Se lo cortaron al ras del torso. Leí también que esas personas que mataban eran muy parecidas, todas, a las personas que eran asesinadas. Vecinas, a veces.

Leí que muchos de los asesinos se habían convertido en eso, no por voluntad sino por la fuerza. Y que había formas de acelerar el proceso para convertir a los jóvenes secuestrados en asesinos: poner en la sopa de la cena ojos y dedos humanos, y obligarlos a consumirla. Ritos de iniciación que no son tanto para probar al iniciado como para formarlo. Para impedirle dormir por la noche. Para hermanarlo con otros que cometieron los mismos actos.

El objetivo explícito del plan maestro consistía en eliminar a los detractores del sistema. A quienes amenazaban al gobierno con ideas radicales —sobre todo por cuestionar un sistema de desigualdad y opresión—.



María Soto y otras mujeres ixil celebran después de la condena del exdictador guatemalteco Efraín Ríos Montt por genocidio contra el pueblo ixil en los años ochenta. Fotografía de Elena Hermosa, 2013. © BY

Querían eliminar a quienes apoyaban a los que se percibía como una amenaza. A quienes parecía que habían apoyado a los que parecía que podían ser una amenaza. A quienes vivían cerca de donde parecía que alguien había apoyado a quienes podrían ser una amenaza.

Los nexos causales entre la amenaza —en sí misma no es, desde luego, una razón legítima para matar— y la selección de los muertos y las muertas son frágiles, por decir lo menos. La Comisión de Esclarecimiento Histórico concluyó que “el Estado magnificó deliberadamente la amenaza militar de la insurgencia, práctica que fue acreditada en su concepto del enemigo interno”.

Lo que está bien establecido es que las muertas y los muertos fueron en su mayoría mayas que avergonzaban a sus compatriotas blancos. Atrasaban sus planes de modernidad. Detrás de lo que llamaban una estrategia de

contrainsurgencia había una intención de aniquilación. Fue un genocidio y sucedió aquí cerca, en Guatemala. En un informe de la Comisión de Esclarecimiento Histórico, de 1999 se lee:

Desde la independencia proclamada en 1821, acontecimiento impulsado por las élites del país, se configuró un Estado autoritario y excluyente de las mayorías, racista en sus preceptos y en su práctica, que sirvió para proteger los intereses de los restringidos sectores privilegiados. Las evidencias, a lo largo de la historia guatemalteca, y con toda crudeza durante el enfrentamiento armado, radican en que la violencia fue dirigida fundamentalmente desde el Estado, en contra de los excluidos, los pobres y, sobre todo, la población maya, así como en contra de los que luchaban a favor de la justicia y de una mayor igualdad social.

Después de leer testimonios durante meses, conocí a las víctimas. Llegué al lugar de encuentro, un hotel sencillo y grande en Quetzaltenango. Aquí hay más de cien personas que vivieron lo que leí. Pero siento, entre nosotras, a las ánimas. Yo sabía algo de quienes no estaban porque los había conocido por los testimonios. Así que me hacía preguntas sobre los vivos: ¿De quién habría sido hermana la mujer asesinada por vía de su vientre embarazado? ¿Quién habrá perdido un primo, convertido en paramilitar?

Mi trabajo consistía en escribir lo que decían las personas. Cada una de ellas especialmente elegida y cuidada para ser testigo en un caso judicial contra la máxima autoridad: el general Efraín Ríos Montt. Cada testigo era protegido por su vulnerabilidad ante una posible agresión. Importaban sus palabras, cuidadosamente recogidas por los abogados para tejer con todas ellas el relato de terror y muerte que había que contar.

Después de ser presidente de la nación, Ríos Montt siguió participando en política. En la época en la que estuve trabajando en Guatemala, era presidente del Congreso de la República.

Todos los conceptos se resignifican en ciertas circunstancias. Me hería oír a las víctimas. Me hería particularmente verlas reír. Les tenía resentimiento porque no podía comportarme con naturalidad entre ellas. Mi cara de circunstancia contrastaba con sus rostros compuestos.

¿Así se vive con el miedo de saber que quien detenta el poder quiere aniquilarte?

\*\*\*

En su ensayo sobre la sujeción de las mujeres, John Stuart Mill afirma que el derecho



cristaliza las relaciones que existían previamente. Señala que la dominación *de facto* de un grupo sobre otro o de una persona sobre otra pasó de ser un hecho a ser una realidad jurídica: el "derecho" del amo sobre el esclavo, el "derecho" de los hombres sobre las mujeres.

Mill hace referencia a la *costumbre* y *sentimiento generalizado* como la base de las convenciones que pretenden justificar el orden de las cosas. La razón no intervino de entrada en fijar nuestros arreglos sociales. Es la costumbre —difícil de cuestionar porque para la generalidad se trata de "sentido común"— la que las determina. Como dice Mill, "¿qué dominación no parecerá natural al que la ejerce?". En



Pobladores quekchís llevan los restos de sus seres queridos después de una exhumación en Cambayal en el departamento de Alta Verapaz, Guatemala. Fotografía del archivo CAFCA. © BY

el fondo, es difícil cuestionar la costumbre porque quien tiene el privilegio —el control sobre los recursos económicos, sobre el poder, sobre la narrativa— no se siente detentor de un privilegio sino titular de un derecho.

El *statu quo* es precisamente aquello que, cuando es amenazado por un cambio —mayor igualdad, mayor diversidad, nuevas distribuciones de poder—, causa miedo. El miedo activa al sector social “amenazado” y puede generar polarización y hasta reacciones violentas. En años recientes hemos visto este fenómeno con creciente claridad: desde campañas publicitarias que venden aparentes soluciones a riesgos percibidos, hasta platafor-

mas electorales que apelan con éxito al miedo de perder lo que se tiene.

El miedo es irracional. Así, el miedo que se activa sobre la base de prejuicios con arraigo cultural es el más efectivo de todos: genera una respuesta inmediata porque se asienta sobre categorías fácilmente reconocibles y patrones preexistentes. El miedo proviene de la amenaza a perder lo que consideramos nuestro, lo que consideramos que merecemos, lo que consideramos justo.

Sabemos que los recursos son finitos y escasos. Los materiales, los políticos. Para la narrativa en la que vivimos hay un espacio limitado. Para que haya más igualdad tendría que

## El miedo que se activa sobre la base de prejuicios con arraigo cultural es el más efectivo de todos.

haber mejor distribución de la riqueza —del poder, de la palabra—. Pero para quien está acostumbrado al privilegio, la igualdad se siente opresiva.

\*\*\*

Recientemente se popularizó en Estados Unidos el grito de “*Send them back*”, “Mándenlas de regreso”, frase corta que se usó de inicio para subrayar la supuesta extranjería y desacreditar como figuras políticas legítimas a cuatro congresistas mujeres de orígenes diversos.

Entre estas cuatro congresistas, merece especial mención la figura de Alexandria Ocasio-Cortez, una mujer joven de origen puertorriqueño que amenaza el *statu quo* en tres frentes: ocupa un lugar político —un escaño en la cámara de representantes— que había sido monopolio de un hombre blanco por dos décadas; tiene un espacio en la narrativa mediática, y pone en riesgo la primacía económica del uno por ciento con sus propuestas de redistribución de la riqueza.

Alexandria Ocasio-Cortez le da miedo a algunos. Lo dijo textualmente Scott Miner, el encargado de inversiones de un fondo de 265 mil millones de dólares, entrevistado en Davos, Suiza. Se refería particularmente a la propuesta de la congresista de subir los impuestos a 70 por ciento sobre los ingresos de más de 10 millones de dólares.

La atención de los medios que se ha ganado Ocasio-Cortez también les da miedo. Mary Beard, en su libro *Mujeres y poder*, explica que desde la Antigüedad se han establecido reglas estrictas que prohíben a las mujeres participar en la vida pública y, particularmente, ejercer su voz en ese espacio. Recuerda que

para muchos escritores e intelectuales de esa época, tan sólo el timbre y tono femeninos representan una amenaza no nada más para el orador masculino sino para la estabilidad del orden social.

Recibir una interpelación de este tipo es un riesgo real, para Ocasio-Cortez y para las tres congresistas que fueron señaladas. Para las mujeres en México, participar en política no sólo es una amenaza percibida, es un peligro comprobado. El liderazgo de las mujeres amenaza el *statu quo* así que los defensores de éste amenazan a las mujeres.

\*\*\*

El lunes 3 de octubre de 2018 nos bajamos del avión a las ocho y media de la mañana. La caravana de migrantes centroamericanos había llegado tres días antes y ya sentíamos que íbamos tarde. Había que estar desde el inicio de este fenómeno que era inédito, delicado y sorprendía —aun con los avisos previos— a todos: sociedad, gobierno, medios de comunicación.

Fuimos primero al recinto ferial donde ya había mucha gente de todas las edades. Mujeres y hombres. Niñas y niños. Parejas de adolescentes con bebés recién nacidos. Un lugar de ferias —siempre he pensado que las ferias, aun las ganaderas, son intrínsecamente festivas— convertido en un campamento precario, con tiendas de campaña y escasos servicios. Había unas ochocientas personas ahí, en ese momento.

Se me acercó una funcionaria local, visiblemente afectada. “Disculpe, licenciada, le quiero hacer una pregunta. ¿Usted cree que podemos hacer algo por esta familia? Mire, ellos no son como los demás. Ellos tienen dinero.” Ellos tenían dinero. ¿Merecían por ello un tra-



Alexandria Ocasio-Cortez en la marcha por los derechos de la mujer en Nueva York, marzo de 2019. Fotografía de Dimitri Rodríguez. © BY

to distinto? Pensé de inmediato en Adela Cortina, la filósofa española que inventó el término *aporofobia*, el rechazo a los pobres. ¿Cómo llamaría ella al fenómeno desde el otro lado de la moneda? ¿*Plutofilia*?

Hicimos el recorrido de la caravana que se trasladó de Tapachula a Huixtla. En la carretera vi a grupos de personas caminar bajo el sol. De alrededor de cinco mil kilómetros hasta la frontera norte de México, llevaban apenas una quinta parte. El recorrido era extenuante y el clima no ayudaba. Esa mañana murió un joven que se cayó de una *pick up*. Eso preocupó a los integrantes de la caravana por la pérdida de la vida del joven y porque a partir de ello, las autoridades prohibieron a las *pick ups* darles aventón a quienes caminaban.

En Huixtla había concentraciones de personas en dos puntos: en una unidad deportiva al aire libre, donde no había ni luz ni agua, que no les generó confianza, y en la plaza central del pueblo, en donde un número importante de personas se disponía a pasar la noche. Los testimonios de quienes integraban la caravana fueron estremecedores.

Teresa. Quizás así se llamaba la mujer que conocí en la plaza de Huixtla. Llovía cuando llegamos. La plaza estaba llena. La gente, los extranjeros, aquellos a los que recibimos con entusiasmo en hoteles y restaurantes de las zonas turísticas, aquí estaban dispuestos para dormir sobre cartones en medio de los charcos, en plena plaza pública.

—Teresa, ¿porqué estás aquí?

—Porque soy panadera. Soy hondureña. Y en Honduras no tenemos ya materia prima para hacer pan. Tengo tres hijas, aquí conmigo. Y mi marido. Nos vinimos todos y queremos llegar a Estados Unidos.

—Teresa, ¿no te querrías quedar en México?

—No. Aquí matan a las niñas, y yo tengo tres hijas.

Busqué en silencio un argumento. “Quédate, Teresa. Aquí te cuidamos”, pensé. Pero miré a mi alrededor. Los charcos. Las cajas de cartón. Se oía a lo lejos una voz que convocaba a congregarse frente a un edificio. No parecía tener mucho éxito. “Es un cura local”, me explicaron. Ofrecía un albergue para pasar la noche. Nadie se quería ir para allá. La



Migrantes hondureños en la frontera de México. Fotografía de Reuters

convicción era que juntos se mantenían seguros.

—¿Qué buscas, Teresa?

—Educación para mis hijas. Y poder trabajar.

—¿Sólo eso?

—Sólo eso.

\*\*\*

Entre octubre de 2018 y junio de 2019 ha aumentado significativamente la xenofobia en México. Lo expresan las encuestas que muestran un crecimiento en el rechazo a la migración centroamericana. Según una encuesta del periódico *El Financiero* de junio de 2019, 75 por ciento de los encuestados consideró que hay que deportar a las personas indocumentadas.

Hay dos miedos dominantes detrás de las expresiones xenófobas: el miedo a que las personas migrantes provoquen inseguridad; se piensa que a más migración, más delincuen-

tes. Y el miedo a que la migración provoque empobrecimiento, ya sea porque el gobierno destine recursos a la atención de estas personas, ya porque se hace un cálculo simple: más migración significa más presencia de pobres en México.

Las personas migrantes no traen pobreza y mucho menos son responsables de la pobreza que aqueja a tantos mexicanos. Son personas que, en todo caso, representan la oportunidad de dinamizar la economía, siempre que haya condiciones apropiadas para su integración.

Teresa y su familia no traen a México inseguridad. Más bien son víctimas de la inseguridad en sus países de origen y en territorio mexicano. Las afirmaciones de Teresa no son sólo intuiciones. Los migrantes son, efectivamente, víctimas de delitos. Las violaciones son tan frecuentes que las mujeres migrantes de todas las edades recurren a un tratamiento anticonceptivo.

Las y los migrantes tienen miedo de lo que viven en México, y aun así migran. Porque el miedo a no tener futuro es todavía mayor.

Los problemas que aquejan a Centroamérica no nos son ajenos. Sin querer hacer generalizaciones que borren las grandes diferencias entre nuestro país y el triángulo norte de Centroamérica, en México conocemos la violencia y conocemos la pobreza. Y conocemos también la experiencia de migrar. Pero nuestras propias vivencias no nos vacunan contra la xenofobia.

Quizá vale la pena preguntarnos —más allá de la coyuntura actual— qué dice de nosotros esa xenofobia que repite los mismos argumentos de los más antimexicanos en Estados Unidos. ¿Será que el racismo y la aporofobia que exhibimos hacia los migrantes centroamericanos son la misma materia prima con la que construimos nuestra sociedad, tan desigual y discriminatoria?

\*\*\*

Barry Glassner, en su libro *La cultura del miedo*, afirma que la razón por la que los estadounidenses albergan tantos miedos injustificados —a enfermedades raras, a delitos inusuales, a grupos estigmatizados— es porque aquellos que invierten en avivar las “incertidumbres morales” que anidan en las sociedades diversas en las que vivimos, y proveen relatos simbólicos que le dan a la sociedad la legitimación para reafirmar sus prejuicios contra ciertos grupos históricamente estigmatizados, logran obtener grandes beneficios políticos y económicos. Lucran con el miedo.

Glassner nos alerta: “Debemos aprender a dudar de nuestros miedos creados antes de que nos destruyan. Los miedos válidos tienen una justificación: nos avisan cuando hay

un riesgo real. Los miedos excesivos o falsos sólo causan problemas”.

La pobreza y la desigualdad crean problemas reales. Marginal del acceso a la salud, la educación, el trabajo o la justicia a grandes grupos de población nos condena a la inestabilidad social y a la violencia. Nuestras energías invertidas en combatirlos nos reportarían beneficios tangibles. Aquellas que invertimos en combatir los miedos falsos que provienen de nuestros prejuicios no resuelven nada y, al contrario, provocan nuevos problemas.

\*\*\*

Después de un día de trabajo, las personas que sobrevivieron el genocidio en Guatemala y que eran testigos del caso judicial nos pidieron a quienes trabajábamos con las distintas organizaciones sociales que nos sentáramos en círculo en un espacio amplio. Representaron la escena de una matanza. En ella, los asesinos eran unos borrachos incapaces. Nos reímos, incómodos.

Entendí después la potencia simbólica de la representación. Era una manera de cauterizar las heridas, de despojar al mal de su poder, de quitarle al verdugo el control que ejerce por vía del miedo.

En un breve relato, Guy de Maupassant cuenta la historia de un perro cuyos aullidos hacen temblar a un grupo de personas. Las sombras nocturnas y los movimientos y sonidos del animal hacen creer a los presentes que están en presencia de un fantasma. “El auténtico miedo es como una reminiscencia de las terroríficas pesadillas primitivas. Quien cree en aparecidos y tropieza en la noche con un espectro ha de experimentar el miedo en toda su horrible desnudez.” **U**



Vergvoktre, 0188381800701. Fuente: vergvoktre.blogspot.com



## EL ORIGEN DEL MIEDO

*Norman Fischer*

*Traducción de Clara Stern Rodríguez*

**E**l Buda tiene muchos epítetos. Se le conoce como “El iluminado”, “El que así ha venido y así se ha ido”, “El Conquistador”, “El más noble entre los humanos que caminan en dos piernas”. También se le denomina “El que no teme”, pues ha observado a detalle todas las causas del temor. En el momento de su iluminación, que llegó súbitamente tras seis años de meditación intensa, comprendió que en realidad no hay nada que temer: por más convincente que parezca, el temor es, de hecho, un error conceptual.

¿A qué hay que tenerle miedo, en todo caso? El temor siempre se basa en el futuro. Nos angustia lo que podría pasar más adelante. El pasado ya ocurrió, así que es absurdo temerle. Si los traumas nos infunden miedos es sólo porque tememos que los episodios traumáticos se repitan después. En eso consiste un trauma: es un acontecimiento ya sucedido que nos marca y nos hace temerle al porvenir. Pero el futuro no existe ahora, en el presente, el único momento en que estamos y estaremos vivos; de manera que, aunque nuestro miedo pueda ser visceral, está basado en la falsa concepción de que, de algún modo, el futuro es el ahora. Pero no lo es. Quizás el presente sea desagradable e incluso peligroso, pero jamás es temible. En la intensidad plena del instante presente nunca hay nada que temer, sino sólo algo con lo que hay que lidiar. Se trata de una sutileza, pero es del todo cierta: el temor que experimento en el ahora en realidad no está basado en ese mismo instante; lo que da miedo es lo que pasará después. Esto es lo que descubrió el Buda. Al poder estar ra-



Paul Carter, sin título, 1936. Fuente: Library of Congress. ©

dicalmente en el instante presente —en vez de estar perdido en el pasado o ansioso respecto al futuro—, estarías libre de todo temor.

Si de pronto te encuentras bajo la amenaza de alguien que te apunta a la cabeza con una pistola, es probable que te congele el miedo, pero, incluso entonces, no es el aspecto del hombre o el del arma lo que te atemoriza: es lo que pasará después. Es verdad que en ese momento no piensas en el futuro: tu experiencia es inmediata, un miedo que altera tu cuerpo; tu reacción es biológica, inevitable. Al ser un animal estás dotado de un instinto de supervivencia, de tal modo que cuando tu vida está en peligro, tienes una fuerte reacción automática. Pero no eres un ciervo ni un mono, eres un animal con conciencia humana, y ésta es una condición problemática, pero con potencial: es posible sobrellevar el miedo animal.

En las escrituras existe el registro de diversas situaciones en las que la vida del Buda

se vio amenazada. En todos los casos él permaneció tranquilo y logró dominar la amenaza. Sean o no míticos, los relatos ciertamente tienen la intención de representar nuestra capacidad de sobreponernos al instinto de supervivencia y mantener la calma incluso al afrontar graves peligros. Lo cierto es que, en muchas situaciones peligrosas, la capacidad de conservar la calma te mantendrá más a salvo que la reacción instintiva de huir o de luchar.

Pero, ¿qué pasaría si tu vida no estuviera realmente amenazada? ¿Qué ocurriría si se tratara sólo de un mero insulto, una falta de respeto, una traición o un hecho frustrante, frente al cual reaccionaras con la agitación y la urgencia de alguien que teme por su vida, y hacia el que, incluso mucho tiempo después, albergaras sentimientos de enojo y de venganza? En ese caso tu reacción sería desproporcionada respecto al suceso, tu instinto animal

de supervivencia estaría un tanto fuera de lugar. Habrías convertido un asunto relativamente pequeño en algo mucho más desagradable de lo necesario, incluso en algo hiriente.

La impermanencia es el concepto budista por antonomasia. Nada es duradero. Nuestra vida comienza, termina, y cada momento transcurrido entre ese inicio y ese fin, constituye otro comienzo y otro final. En otras palabras, a cada momento nos extinguimos un poco. La vida no termina súbitamente en la muerte; está terminando todo el tiempo. La impermanencia es constante.

Aunque todos comprendamos este pensamiento, no parece que seamos muy capaces de asimilarlo a cabalidad. El budismo muestra que detrás de todos nuestros miedos está nuestra ineptitud para apreciar realmente, a nivel visceral, la verdad de la impermanencia. Incapaces de aceptar que todo el tiempo nos estamos desvaneciendo, tenemos miedo del

ahora en adelante será así: habrá más y más incendios, huracanes, tifones; las capas de hielo se están derritiendo; los niveles del mar están subiendo, tal como la temperatura del verano; lentamente el planeta se está volviendo inhabitable. Esto puede o no ser del todo cierto, pero hay buenos motivos para temer que lo es. De modo que no le tememos solamente a nuestra propia muerte, sino también a la de nuestros hijos y nietos, y a la de sus hijos y sus nietos. ¿Qué les pasará a ellos en el futuro?

Un amigo mío es un gran aventurero y activista ambiental. Hace algunos años, cuando el gobierno de Estados Unidos apenas comenzaba a negar sistemáticamente el cambio climático, mi amigo se afligió por este fenómeno, pero lo mortificaba más aún el hecho de que la gente no le prestara atención —el riesgo de que la situación pasara desapercibida— gracias a las dudas sembradas por el gobierno. Estábamos en una situación de emergencia,

## *La capacidad de conservar la calma te mantendrá más a salvo que la reacción instintiva de huir o de luchar.*

futuro. Dicho de otra manera, nuestros miedos en realidad son desplazamientos del mayor de los temores, el miedo a los finales, el miedo a la muerte.

Últimamente tenemos miedos que parecen trascender nuestro temor personal a la muerte. El cambio climático, por ejemplo, es una catástrofe. En el otoño de 2018 hubo terribles incendios forestales en California. El humo era perceptible incluso en lugares tan alejados como el Área de la Bahía de San Francisco, en donde yo vivo. No se podía salir, la calidad del aire era muy mala, pero peor incluso resultaba pensar que éste era el futuro, que de

había que hacer algo, y la gente seguía con sus cosas cotidianas, como si todo estuviera en orden. Mi amigo estaba desesperado y me hablaba de su malestar cada vez que nos veíamos. Su desesperación y su angustia se incrementaron conforme pasaron los años. Un día, mientras me hablaba del asunto, pensé que lo que le afectaba no era el cambio climático. Cuando se lo dije se enojó mucho conmigo. Yo no supe realmente a qué se debía su aflicción; aunque él creyera que se debía al cambio climático, a mí me parecía que era otra cosa. Siguió enojado conmigo por un tiempo, pero a la larga me dio la razón. “Entonces, ¿qué



Ruinas de Ayutthaya. ©

es lo que te tiene mal?”, le pregunté, y me contestó:

—Sí me pone mal el cambio climático, pero sólo cuando tú me lo dijiste me di cuenta del origen de mi malestar: me estoy haciendo viejo, no puedo escalar montañas como solía hacerlo, quién sabe por cuánto tiempo pueda andar en bicicleta por cientos de kilómetros o hacer todas las cosas que me encanta hacer, quién sabe por cuánto tiempo gozaré de una buena salud. Me pone mal la cuestión del clima, pero gran parte de mi angustia proviene del miedo que me da envejecer y morir. Hasta que analicé mi enojo hacia ti me di cuenta de eso.

Es posible que la fuerza de nuestro temor provenga siempre de nuestro miedo a los finales, siendo nuestro propio final el más cercano e inmediato de todos ellos. Cuando pensamos en el mundo del futuro podemos sentir tristeza, pena y desilusión de que los seres humanos no podamos regresar el tiempo y ha-

cer mejor las cosas, de que al parecer seamos incapaces de solucionar un problema que nosotros mismos hemos causado.

Pero el miedo es diferente, el miedo es desolación, desesperanza, angustia y, en ocasiones, enojo. La pena, la tristeza y la desilusión son sentimientos tranquilos con los que podemos vivir; pueden ser apaciguantes y conmovedores, pueden motivarnos. Cuando experimentamos estos sentimientos podemos ser más compasivos, más amables con los demás, podemos ser pacientemente activos al proponer soluciones.

Cuando comprendemos el verdadero origen de nuestro temor podemos ver a través de él. ¿Terminará nuestra vida? ¿Terminará el mundo? Sí. Pero esto siempre será así. Todo momento difícil ocurre en el presente, y éste, sin importar lo que provoque, es totalmente distinto de nuestras proyecciones sobre el futuro. Incluso si ocurre lo que tememos que ocurra, el instante presente en el que sucede no se parece nada al momento que habíamos proyectado en el pasado. El miedo siempre es una fantasía, siempre es falso. Lo que tememos nunca pasa de la forma en la que temíamos que pasara.

Hay una práctica budista tradicional conocida como las *cinco reflexiones*; consiste en una meditación acerca de los principios y los finales, en la cual se guía suavemente al estudiante a pensar sobre el hecho de que la vejez, la enfermedad y la muerte son aspectos intrínsecos del cuerpo y de la mente del ser humano, y que nadie puede evadirlos. La vida inicia; por lo tanto, termina. Al estar sujeta a un principio y a un final, la vida es vulnerable por naturaleza.

El objetivo de esta meditación no es infundir miedo; más bien lo contrario: sugiere que

la forma de superar el miedo es enfrentarlo y familiarizarse con él. En vista de que el temor es siempre miedo al futuro, la forma de desarmarlo es encarar el miedo presente y darse cuenta de que se trata de una equivocación. Cuando me entrego en contemplar las realidades de mi envejecimiento y mi muerte, me acostumbro a ellas, las veo de otra manera, me doy cuenta de que estoy viviendo y muriendo permanentemente, cambiando todo el tiempo, y de que es esto lo que me permite tener una vida bella. De hecho, una vida sin impermanencia no sólo es imposible, sino indeseable. Todo lo que atesoramos de la vida proviene de la impermanencia. La belleza, el amor, el misterio. Temer el final de mi vida es una proyección futura que no toma en cuenta lo que mi vida es en realidad. Integrar la impermanencia a mi sentido de identidad me vuelve menos temeroso.

Las enseñanzas budistas profundizan aún más en los principios y los finales. Entre más cerca se contemplan, nos damos cuenta de que en realidad no pueden existir. No hay principios ni finales. El *Sutra del corazón*, que se canta todos los días en los templos zen alrededor del mundo, sostiene que no existe el nacimiento ni la muerte.

¿Qué significa esto? Que en realidad no nacemos. Desde el punto de vista científico sabemos que nada se crea de la nada; todo es una continuación de algo más, una transformación de algo ya existente. Cuando una mujer da a luz, no es que produzca un nacimiento, simplemente abre su cuerpo para dar paso a una continuación de sí misma y del padre, de sus abuelos y de sus progenitores antes que ellos, de toda la familia humana y no humana que ha contribuido a que se junten los elementos preexistentes que percibimos como

una persona recién nacida. Así que no hay tal cosa como el nacimiento.

Si no hay principio, no hay final. No hay muerte. En lo que llamamos muerte el cuerpo no desaparece; sigue adelante con su camino. No se pierde un solo átomo; el cuerpo simplemente se transforma en aire y agua y tierra y cielo. Nuestra mente sigue viajando también, sus pasiones, sus miedos, sus amores y sus energías continúan a través del Universo. Como hemos vivido, el mundo es distinto a como habría sido de otro modo, y la energía de la actividad de nuestra vida viaja más allá, circula, se une y vuelve a juntarse con otras para conformar el mundo del futuro. No existe la muerte, sólo la continuación. No hay nada que temer. **U**



Buda Shakyamuni como Señor de los munis, Tíbet del oeste, ca. 1650





## LAS CUALIDADES DEL MIEDO

Melina Gastélum Vargas

**E**n el cuento “La migala” de Juan José Arreola, el terror y el horror son algunos de los síntomas del miedo que el personaje siente, el horror se enlaza a la confrontación y el terror a la contemplación y a la expectación de algo que no sabemos si realmente está o no está, de algo que puede o no ocurrir. El miedo, como veremos, se puede presentar en varias formas, tanto en nuestra imaginación como en el mundo que nos rodea, o en una combinación de ambos, además de que nos provoca diversas reacciones tales como la huida o la parálisis. Veremos a continuación por qué y cómo ocurre esta emoción.

El miedo es algo contra lo que solemos luchar para lograr hacer ciertas cosas, como tirarnos un clavado desde una altura considerable. Desde pequeños nos repiten que debemos quitarnos el miedo para poder hacer lo que deseamos, pero resulta que el miedo “no se quita”, es parte de lo que nos permite movernos en el mundo, aquello que nos permite reaccionar y actuar de ciertas maneras en momentos cruciales de nuestra vida; es algo que, efectivamente, cambia la cualidad de las cosas para hacernos o no reaccionar en momentos específicos, pero ¿cómo ocurre?

Una de las personas que definieron el miedo como emoción primaria fue Charles Darwin. Además de escribir *El origen de las especies*, en 1872 escribió otro gran libro llamado *La expresión de las emociones en los animales y el hombre*. En esta obra Darwin describe el miedo, la alegría, el disgusto, la ira, la tristeza y la sorpresa como emociones básicas o univer-

◀ Vergvoktre, 695470918409. Fuente: vergvoktre.blogspot.com



Peter Paul Rubens, *Cabeza de Medusa*, ca. 1618

sales de los animales y las explica como acciones debidas a la constitución del sistema nervioso, con independencia de la voluntad y, en cierta medida, también del hábito, en las cuales se pueden encontrar patrones generales de gestos corporales identificables. Para Darwin, el miedo es una emoción necesaria y con un papel adaptativo crucial, pues permite a los individuos de una especie reaccionar y evitar a depredadores o a otras circunstancias peligrosas en su entorno.

La búsqueda para localizar el miedo en el cerebro se ha dado desde hace muchos decenios. La primera vez que la amígdala (un grupo de núcleos encontrados en el lóbulo temporal profundo) se asoció al miedo fue en la década de 1930, cuando dos científicos, Heinrich Klüver y Paul C. Bucy, removieron los lóbulos temporales de unos macacos Rhesus. Sin amígdala estos primates se aproximaban a objetos y animales que normalmente rehuían, como serpientes u otros macacos. Klüver y Bucy atribuyeron este comporta-

miento a la ausencia del miedo, causada directamente por la falta de amígdala, y lo llamaron "ceguera psíquica".<sup>1</sup>

Siguiendo estas ideas, Joseph LeDoux planteó en *El cerebro emocional* una hipótesis que tiene que ver con explicar el miedo como un conjunto de respuestas psicológicas y corporales que ocurren de manera universal en una ruta que se activa cuando nuestro cuerpo debe reaccionar a un estímulo dado. LeDoux afirma que el elemento esencial de esta ruta es la amígdala, que detona la emoción a través de reacciones estimulantes e inhibitorias que se producen en un sistema de respuesta emocional, presente tanto en animales como en humanos, en el cual el estímulo sensorial provoca respuestas defensivas que activan la amígdala. Ésta a su vez enciende otros sistemas motores que permi-

<sup>1</sup> H. Klüver y P.C. Bucy, "Psychic Blindness and Other Symptoms Following Bilateral Temporal Lobectomy in Rhesus Monkeys", *American Journal of Physiology*, 1937, núm. 119, pp. 352-353.

ten adquirir una postura defensiva o huir, dependiendo de la situación.

Para ello, LeDoux estableció dos rutas posibles: la *ruta talámica* (vía tálamo-amígdala), que activa rápidamente una respuesta emocional de tipo acercamiento/alejamiento basada en informaciones sensoriales elementales, sin identificación consciente del objeto inductor; y la *ruta neocortical* (vía córtico-amígdalar), que es la detonante de reacciones emocionales más complejas, más diferenciadas, más lentas y basadas en informaciones sensoriales más integradas.

Sin embargo, esta idea de la activación de la amígdala por parte de la estimulación del neocórtex es consistente con una noción clásica de que el procesamiento es postcognitivo. Por otro lado, la activación de la amígdala por parte de *inputs* talámicos es consistente con la hipótesis de que el proceso emocional puede ser preconsciente y precognitivo, de manera que al menos en los mamíferos se da de forma universal.

El caso más estudiado con estas teorías es una señora denominada "SM", afligida con una enfermedad genética que va obstruyendo gradualmente la amígdala durante la niñez y la adolescencia; esta enfermedad se llama Urbach-Wiethe. SM está saludable y posee una inteligencia promedio, pero su relación con el miedo es inusual. Se le hicieron todo tipo de pruebas con diversos estímulos que comúnmente provocan miedo, como ponerle enfrente arañas o serpientes, pero ella no lo sentía. La razón atribuible era que tenía daños en la amígdala. Con base en ello y en la evidencia recolectada por LeDoux, la opinión general era que el centro del miedo en el cerebro es la amígdala.

Pero entonces algo curioso se descubrió en los experimentos con SM: se encontró que

podía sentir miedo viendo posturas de cuerpos de otras personas y también podía escucharlo en voces. También se encontró que sentía terror si se le pedía que respirara aire cargado con más dióxido de carbono: sin la cantidad adecuada de oxígeno, SM entraba en pánico. Esto llevó a ver que SM podía sentir miedo en ciertas circunstancias, a pesar de los daños en su amígdala.

Este caso dejó pocas dudas de que son las amígdalas, también en el caso humano, las estructuras cerebrales involucradas en la sensación del miedo. Sin embargo, estas posturas se consideran hoy muy "cerebrocentristas", pues no toman en cuenta otros elementos que también son necesarios para que sintamos temor. De hecho, el caso de que SM sí se atemorizara en algunas circunstancias pone a pensar en qué otras cosas contribuyen a sentir miedo. Los estudios de neurociencia más recientes sugieren que emociones como el miedo no son una cadena incontrolable de reacciones, aunque se sientan así. Aparecen de manera distinta, como veremos a continuación.

El trabajo más importante del sistema cuerpo-cerebro es mantenernos vivos y saludables. Para lograrlo, nuestro cerebro constantemente trabaja para ayudar a ser el timón de todo lo que hacemos, pensamos y sentimos. En otras palabras, como lo dice Lisa Feldman Barrett en *How Emotions Are Made*, las emociones son la mejor manera de adivinar cómo nos debemos sentir en un momento dado. Pero las emociones como el miedo no están "alambradas" en el cerebro y listas para ocurrir, sino que se producen a libre demanda. Como resultado, tenemos más control sobre el miedo de lo que creemos. Esto se debe a que hay tres componentes principales que están todo el tiempo

## Se encontró que sentía terror si se le pedía que respirara aire cargado con más dióxido de carbono: sin la cantidad adecuada de oxígeno, SM entraba en pánico.

con nosotros: nuestro cuerpo, nuestro entorno y nuestras experiencias pasadas.

El cuerpo siente todas las sensaciones que nos ocurren, como nuestros latidos cardíacos, nuestra temperatura, cualquier dolor o sensación estomacal, etcétera, y le da al cerebro señales de lo que nos está ocurriendo y lo que necesitamos hacer.

El segundo ingrediente, el entorno, se refiere a las sensaciones provenientes del mundo: todo lo que vemos, oímos, olemos, probamos, saboreamos, y tocamos en el momento influye en lo que nuestro cuerpo se dispone a hacer, las señales de las que obtenemos un sentido para actuar al momento siguiente, lo cual a su vez influye en nuestras emociones.

El tercer componente, nuestras experiencias pasadas, es un factor crucial para la manera en que predecimos con el cuerpo y el cerebro. Nos refiere a nuestras emociones pasadas, de modo que si nos picó una abeja en el pasado, la siguiente vez que veamos una, todas las sensaciones de la picadura influirán en cómo nos comportemos en el momento actual: con miedo, de manera que trataremos de alejarnos de ella, aunque en realidad nada nos asegura que la situación se pueda repetir. Es decir que nuestro sistema cuerpo-cerebro-ambiente establece de una situación un parecido con experiencias previas y reacciona como lo hicimos en aquel momento. Esto ocurre con todo, desde algo simple como una picadura hasta con miedos más complejos, como la pérdida de un ser querido o la visita a un lugar particular, que además se pueden mezclar con muchas otras emociones, como la tristeza.

Si queremos entender nuestros miedos o en general nuestras emociones, este tercer componente es el más difícil de cambiar, porque claramente no podemos modificar el pasado. Sin embargo, como el presente sí lo podemos modificar, podemos cambiar cómo reaccionamos a ciertos estímulos en el momento actual si comprendemos cómo funcionan nuestras emociones.

Ahondando un poco en esta parte de las experiencias pasadas que pueden desatar ciertos miedos, existe una teoría que António Damásio expone en *El error de Descartes* que nombra los marcadores somáticos y explica precisamente cómo es que una decisión produce una reacción emocional subjetiva y somática que se traduce en reacciones musculares, neuroendocrinas o neurofisiológicas. Esta respuesta emocional se asocia con consecuencias que “quedan marcadas” en nuestro cuerpo, de manera que pueden proporcionar señales inconscientes que contribuyen a la toma de decisiones incluso sin que los sujetos puedan explicar la razón de su estrategia, justamente como cuando algo nos da miedo y decidimos alejarnos.

Algo más que debemos agregar para entender emociones como el miedo es la llamada *versión corporizada* de las emociones de Jesse Prinz, que estipula que las emociones son percepciones simples de cambios corporales.<sup>2</sup> Es decir que el requerimiento es que haya una reacción corporal (cerebral y conductual) en ausencia de aprendizaje (respuesta sintonizada a un estímulo). El estímulo es inespecífico (culebras, oscuridad, ruidos, etcétera), pero

<sup>2</sup> J. Prinz, “¿Cuáles son las emociones básicas?”, *Cuadernos de Crítica*, 2010, núm. 55.

la respuesta puede variar: expresarse como preocupación o pánico. Mantiene la idea de las emociones básicas pero dice que tienen subespecies. Como la alegría que mezcla el placer, la satisfacción y el juego. Las seis emociones "básicas" no son simplemente innatas y tienen variaciones culturales, se van calibrando conforme se tienen experiencias con asuntos de interés, de manera que la cultura puede alterar los patrones corporales de respuesta.

Así, podemos decir que las nuevas posturas y estudios sobre las emociones tienen muchos más matices y se alejan de atribuirlos sólo a una estructura cerebral. Estudios como los de Barrett y Prinz nos muestran claramente que el miedo no se puede caracterizar como una

huella digital universal y que una categoría emocional de tal naturaleza involucra diversas respuestas corporales, no una constante en todos los individuos. Además, nos muestran que a pesar de que las estructuras cerebrales son importantes, desde la ciencia cognitiva no debemos reducir los comportamientos a su forma de operar, pues hay muchos elementos necesarios también para que ocurran reacciones emocionales como el miedo, por ejemplo, las experiencias previas, las situaciones particulares y la cultura misma. Sin duda, el miedo tiene *cualidades* que cada individuo interpreta de maneras diferentes, con mezclas particulares de los elementos que mencionamos aquí. **U**



Ubicación de la amígdala cerebral. ©



## LA INDUSTRIA DEL ESPANTO

*Alberto Chimal*

**E**n junio de este año, el estreno de la miniserie *Chernobyl* en HBO produjo un fenómeno curioso: no sólo se volvió a poner de moda la historia del accidente en la planta nuclear del mismo nombre en Ucrania, en 1986, sino que en cierto momento de la conversación interminable de los medios circularon —por lo menos en México— tres historias distintas relacionadas con la tragedia de Chernóbil. La primera fue la propia miniserie de Craig Mazin y Johan Renck, generalmente aclamada; la segunda, una película de 2012, *Terror en Chernóbil* de Bradley Parker, rescatada del olvido para compararla con la serie; la última, un escándalo del *youtuber* mexicano Luis Arturo Villar, conocido como Luisito Comunica, que publicó en redes su visita a la zona de exclusión alrededor de la planta nuclear (“zona de *excursión*”, la llamó) y recibió muchas críticas por tomarse fotos de broma en la ciudad de Prípiat, abandonada hasta hoy y en la que miles de personas resultaron envenenadas por la radiación que escapaba del reactor de la planta.

Las tres son historias muy diferentes: un sobrio drama histórico, una película de espantos bastante formulaica y un “acontecimiento” en internet, efectuado para que su creador ganara unos días de “presencia”, más suscriptores en su canal y más dinero de sus patrocinadores.

Pero las tres tienen que ver, sobre todo, con el *horror* y el *terror*: respectivamente, el “sentimiento de gran miedo y revulsión [dice el diccionario] causado por algo terrible y repugnante” y el “miedo intenso”, en especial si no es causado por una amenaza perfectamente definida.



Fotografía promocional de Johan Renck, *Chernobyl*, HBO, 2019

Dicho de otro modo, la constatación de lo insoportable y su *anticipación*, que en sí misma también puede ser insoportable. Ambas palabras suelen confundirse aunque se refieran a efectos diferentes en la conciencia. Uno y otro son materiales importantísimos en las artes y medios occidentales, y están también mezcladas, en diferentes proporciones, dentro de diversos subgéneros.

La miniserie *Chernobyl* opta, sobre todo, por la revulsión directa, aunque en momentos escogidos. Por ejemplo, al mostrar los efectos de la radiación en cuerpos humanos como el del bombero Vasili Ignatenko (Adam Nagaitis), a quien se ve padecer la degeneración progresiva, terriblemente dolorosa, de todos sus tejidos y órganos, hasta que su cuerpo entero se convierte en una herida: una masa sangrante. Alguna secuencia en la penumbra de la planta en peligro de estallar se crea para sugerir inquietud, el comienzo del terror, pero en esto *Terror en Chernóbil* es más enfática y rutinaria: usa locaciones en ruinas —en al-

gunos casos realmente de Prípiat— para escenificar largas tomas en movimiento y casi a oscuras, apenas alumbradas por linternas. Su gran precursora debe ser *El proyecto de la bruja de Blair* de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez: desde el principio es obvio que acechan monstruos un poco más allá de donde alcanza la luz y que aparecerán acompañados de cortes abruptos, efectos de sonido y música a todo volumen, para hacernos “saltar” del asiento. El que los “monstruos” resulten ser “pacientes” de un hospital (¿?), que recibieron radiación y presentaron mutaciones, apenas le sirve a la película, porque sus efectos especiales y su maquillaje son pésimos, y el director intenta que se vean lo menos posible.

El “acontecimiento” de Luisito Comunica tiene una relación más complicada con el terror y el horror porque es una parodia, que emplea la ironía del modo habitual en la comunicación por internet. Quienes lo criticaron por faltarle el respeto a las víctimas de Chernóbil, y luego discutieron las disculpas del you-

tuber, no vieron que el propósito de todo era justamente lograr la indignación y el debate, captar la atención: el "turismo extremo", que consiste en visitar sitios prohibidos, resguardados o peligrosos y documentar en ellos poses frívolas o desinteresadas, ya ha dado para series, películas (*Terror en Chernóbil* parte de esa premisa) e incontables publicaciones en redes, tanto de famosos como de desconocidos.

El terror como efecto resulta obviado o, mejor dicho, suspendido, porque parte de las referencias intertextuales que los fans de Luisito debían conocer de antemano para reírse del chiste: su ídolo está en un lugar donde "deberían" pasar cosas terribles y no pasa nada; su "valor" infantil es recompensado con *likes* y vistas. De hecho es evidente que Luisito fue a Prípiat cuando lo hizo porque estaba *colgándose* de la moda de la serie. Podía apostar a que incluso sus seguidores más ignorantes tendrían un conocimiento mínimo del asunto.

En cuanto al horror, tampoco está a la vista por ningún lado, salvo en una *selfie* del *youtuber*, distorsionada con alguna aplicación y colocada en redes con este pie de imagen: "Primer día en Chernóbil y me empiezo a sentir un poco raro. ¿Creen que esté todo bien?" La intención de la foto es sugerir que el personaje no se ha dado cuenta de lo que le sucede: la simpatía a través de la inquietud, o más precisamente del ridículo, porque el daño supuesto debido a la radiación se parece más a las distorsiones caricaturescas de *Los Simpson* que al maquillaje rutinario de *Terror en Chernóbil* (y no digamos al de la serie *Chernobyl*).

Dicho lo anterior se debe agregar que las tres historias mencionadas son diferentes, sí, pero no tanto como podría parecer: todas acoitan y restringen sus usos del horror y del terror para adecuarlos a normas claras y reco-



nocibles de la industria del entretenimiento globalizado.

Esto se ve, para comenzar, en que ninguna de las tres llega tan lejos como hubiera podido a la hora de presentar un horror *moral*: la revulsión que pueden provocarnos las decisiones humanas, la conducta de individuos o comunidades. Luisito Comunica parte de ignorar esta posibilidad: de sugerir que sus acciones no tienen consecuencias ni deben considerarse más allá del momento en que suceden y divierten a sus espectadores, y *Terror en Chernóbil* tiene villanos muy superficiales: un grupo de "médicos" que controla a los monstruos y cumple con el cliché renovado del *ruso malo*, típico en el cine actual de Hollywood.



Fotograma de Johan Renck, *Chernobyl*, HBO, 2019

En cuanto a *Chernobyl*, tampoco explora todas las implicaciones éticas de la catástrofe. El primer episodio de la serie arranca con una secuencia tensa y sutil en la que Valeri Legasov (Jared Harris) —el científico encargado de evaluar el estallido de la planta, impedir una segunda explosión aún más dañina y contener la fuga de radiación— graba un testimonio de lo que el gobierno de la Unión Soviética le impidió divulgar sobre el desastre, tras lo cual se suicida. Toda la serie es un *flashback* que explica esos últimos minutos, a los que debemos entender como surgidos de la desesperación. Se nos muestra que, a lo largo de su encomienda, Legasov teme por las vidas de los desprevenidos habitantes de Prípiat, a

los que no puede advertir del peligro y de los cuales un número considerable sufrió envenenamiento por radiación. Se nos muestra (con mucha licencia por parte del guionista Mazin) al Legasov personaje denunciando en un juicio a puerta cerrada a los responsables directos del accidente, todos funcionarios de la planta, y señalando una falla de diseño que podría haber sido la causa directa de la explosión, que los funcionarios prefirieron ocultar por razones egoístas.

Lo que se anuncia, y no se ve, es lo más importante para entender el suicidio de Legasov: el ostracismo al que es condenado por atreverse a desafiar al Partido y que lo lleva, como al Legasov histórico, a la marginación

absoluta y a la depresión terminal. El horror del sufrimiento físico es, como decía, evidente en la serie; también el terror de lo que aún puede suceder tras el accidente, aunque las consecuencias de un envenenamiento radiactivo a escala continental parecen inabarcables, igual que las del colapso climático de nuestros días. Pero al horror moral que causa la negligencia de los directores de la planta no se agrega el de la desgracia de Legasov, la humillación sistemática de un hombre recto por parte de un sistema injusto y en el que miles de personas pueden volverse cómplices del poder. Esto se ve mucho mejor, por ejemplo, en el libro *Voces de Chernóbil* de Svetlana Aleksiéovich (una fuente no acreditada de toda la serie), que relata la muerte espantosa de Vasili Ignatenko y la coloca entre las experiencias de un pueblo asolado y perplejo:

ción de las experiencias humanas y el deseo constante de *sobreexplotación* y *mitologización*. El primero es fácil de ver en el hecho de que las *scare tactics* del cine de serie B del siglo pasado no han perdido vigencia, como es evidente en *Terror en Chernóbil* y el resto de su tradición; el segundo, en que lo *Unheimlich* (según la palabra empleada originalmente por Freud: lo aterrador escondido en lo cotidiano) ha pasado de ser una novedad a una expectativa, y su presencia se cifra en una serie de personajes icónicos desgastados, asociados siempre a los mismos argumentos, los mismos diseños y hasta los mismos encuadres (la muñeca maldita, la niña-bruja japonesa,<sup>1</sup> la cosa en el fondo del corredor, etcétera).

El tercero es en realidad una característica de toda la monocultura global: el enorme desequilibrio de sus representaciones, que termi-

## ***La observación sesgada o limitada del horror moral es sólo una característica de la industria del espanto en nuestro tiempo.***

muchos testimonios diferentes que ponen en perspectiva la enormidad de la catástrofe ecológica y social causada por la explosión de Chernóbil.

La observación sesgada o limitada del horror moral es sólo una característica de la industria del espanto en nuestro tiempo. Su fin es que la experiencia visceral de una narración no se prolongue demasiado una vez que ésta termina: que el entretenimiento no se cargue de ideas o cuestionamientos demasiado incómodos.

Otros cuatro rasgos de esa misma industria que podemos reconocer son la preferencia por lo más *superficialmente emocionante*, el abuso de la *impresión de lo siniestro*, la reduc-

na siempre por remitirse a unas pocas culturas (o unas pocas imágenes de ciertas culturas): a las ideas que tienen las grandes compañías de medios, todas del norte global, de lo que puede resonar con la experiencia de un espectador en Nueva York, Kansas City, Londres, Vancouver o (más recientemente) Pekín. El resto del mundo puede y debe consumir los mismos relatos sin esperar verse reflejado en ellos.

Por último, la sobreexplotación y mitologización tampoco son problemas sólo de este tipo de historias, pero se ven más claramente en ellas y en otros subgéneros muy reglamentados y estilizados, como el de los super-

<sup>1</sup> Véase el artículo de Cristina Rascón en la p. 34. [N. del E.]



Fotograma de Johan Renck, *Chernobyl*, HBO, 2019

héroes o la fantasía épica. Para explotar el éxito de una historia —entendida como un producto para ser vendido en tantos formatos como sea posible—, se recurre a adaptaciones, continuaciones, precuelas, *spinoffs* y demás prácticas de expansión de una “propiedad intelectual”. Esto lleva a una acumulación de información sobre un mismo mundo narrado que a veces sobrepasa los acontecimientos inmediatos de una sola historia y obliga a ésta (igual que a sus consumidores) a referenciar y reconocer hechos contados en otro libro, otra película, una adaptación en cómic, un podcast con creadores o intérpretes. Peor aún, la única estructura aceptada para este desparramamiento de datos y detalles es la mitología: el índice racional y jerarquizado de personajes, entornos y sucesos que pretende racionalizar lo que, en una historia de espanto, estaría precisamente más allá de la razón. Qué músculos especiales requieren los dientes retráctiles de los vampiros; por qué el pueblo de Hawkins (de la serie *Stranger Things*) está expuesto a tantas “incursiones extradimensionales”. Etcétera.

Como siempre, hay excepciones: *Twin Peaks: el retorno* de David Lynch y su terror auténticamente inefable; *¡Huye!* de Jordan Peele y su creación de nuevos escenarios y personajes icónicos; la dimensión social y las atmósferas de obras tan diversas como *Possum* de Matthew Holness o *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez; algunos momentos (casi siempre leídos de manera idiota en las redes, por desgracia) de las micronevelas por Twitter de Manuel Bartual. Pero las historias de espanto de hoy sí parecen estar sujetas a un desgaste: un proceso de homogeneización que tiene que ver con su sumisión a grandes empresas, y también, tal vez, al hecho de que tanto de los miedos contemporáneos se descargue no en la ficción *per se*, sino en sus sucedáneos en las redes, donde lo que no es paródico se transforma, por exceso de ironía, en cinismo, rabia o hasta odio.

Habrà que ver si la gran ficción contemporànea que no pasa por los filtros de la monocultura global, y sí por el horror y el terror, nos resulta suficiente para la época que vivimos. **U**



Du 10<sup>e</sup> Juillet, 1793.  
Marie antie Charlotte  
Corday au Citoyen  
Marat.  
à l'effet que je fais  
bien Millemerci  
pour votre bonté  
de m'offrir les nouvelles

À MARAT,  
DAVID.



## LA ANTONOMASIA DEL TERROR

*Jorge Javier Romero Vadillo*

**E**l Terror. Nada se le compara. No hay miedo más intenso y extendido que el que se puede generar desde la política, desde el poder del Estado o desde el fanatismo asesino que mata, secuestra y tortura en nombre de una idea. La política puede ser un ámbito social privilegiado para reducir la violencia y para generar reglas que nos permitan convivir en la diversidad. Pero la política también puede ser un instrumento del odio, de la exclusión: un caldo de cultivo para el terror.

A lo largo de la historia se han sucedido los episodios de terror político. Las persecuciones con fundamentos ideológicos impulsadas desde el poder han sido recurrentes: los odios religiosos o raciales despiertan las más bajas pasiones humanas y suelen ser azuzados desde el poder. Los miedos y las fobias sociales se han aprovechado a menudo por los poderosos en beneficio propio, frecuentemente propiciadas por las locuras personales de los líderes.

Si algo evoca la palabra *terror*, desde los tiempos aciagos de la Revolución francesa, es la represión revolucionaria o contrarrevolucionaria llevada a cabo con método y de manera expeditiva. De Maximilien Robespierre a Pol Pot, las revoluciones han usado el terror sistemático para imponer el dominio de sus líderes sobre las sociedades. Terroríficas han sido la represión contrarrevolucionaria y las actuaciones de grupos que se creen paladines de causas sagradas o justicieros iluminados. El terror también se ha instaurado como consecuencia de las dictaduras encabezadas por hombres que se pretenden providencia-

◀ Jacques-Louis David, *La muerte de Marat*, 1793

## El terror político es la expresión de la paranoia patológica de un líder que se contagia a la sociedad.

les, salvadores de la patria, guías que dirigen a sus pueblos por la senda del bien, pero que para alcanzarlo deben eliminar a los enemigos sociales que obstaculizan la grandeza de la nación.

Los regímenes de terror han generado grandes cantidades de víctimas, pero, sobre todo, han convertido en victimarias a partes ingentes de las mismas sociedades. Las víctimas de las persecuciones religiosas de la época Tudor, del gran terror jacobino, de la locura hitleriana, de las purgas estalinistas, del voluntarismo maoísta, del fanatismo de Ruhollah Jomeini se cuentan por millones, pero son todavía más los cómplices —voluntarios o no— de aquellas masacres. Porque el terror en la política es un fenómeno de masas: una vez desatado desde el poder, los peores instintos del animal humano acaban por ser los dominantes.

La sospecha, la delación y el linchamiento se convierten en prácticas aceptadas, en formas de integración con la masa. Los fenómenos terroríficos llegan a movilizar a poblaciones enteras contra sus enemigos reales o imaginarios, pero al final de cuentas las fronteras acaban por diluirse. Nadie puede confiar en nadie: el compañero de trabajo, la esposa, la hermana, el amigo de toda la vida o el propio hijo son sospechosos, en un sentido o en el otro. Puede tratarse de uno de los perseguidos, si se está en un bando, o de uno de los verdugos, si se está en el otro.

¿Por qué son tan recurrentes los episodios de terror en la historia humana? ¿Cuál es la causa de que el odio sea un instrumento de la política? Elias Canetti exploró los orígenes profundos de las expresiones sociales de odio en *Masa y poder* y planteó con clarividencia a

la paranoia como una enfermedad espiritual tan estrechamente emparentada con el poder que podría llamársela su gemela.<sup>1</sup> A partir de Canetti, el papel que juega la paranoia como fuente del odio en la política ha sido objeto de estudio científico; tal vez el libro mejor articulado sobre el tema sea *Political Paranoia*, del politólogo Robert S. Robins, de Tulane University, y del psiquiatra Jerrold M. Post, profesor en la George Washington University.<sup>2</sup> Ellos exploran, desde la perspectiva combinada de la psiquiatría y la ciencia política, cómo la sospecha extrema, el egocentrismo, el delirio de grandeza, la hostilidad, el temor a perder la autonomía, la proyección y el pensamiento delirante —los siete rasgos de la paranoia— pueden ser ventajas competitivas en el mundo de intrigas, traiciones y golpes bajos que suele dominar la política.

Estos profesores estadounidenses no afirman que todos en la política padezcan de sus facultades mentales ni que todos los paranoicos sean exitosos. Por supuesto que hay personas evidentemente trastornadas que repelen y no generan séquitos y, desde luego, existen políticos racionales que aspiran a convencer con argumentos sustentados en evidencias. Pero existe un amplio espacio para los paranoicos que son capaces de presentarse como personas sensatas o para aquellas personalidades que, sin llegar a un grado patológico, presentan rasgos paranoicos.

A fin de cuentas, la paranoia es una expresión extrema de rasgos existentes en toda la humanidad que han significado ventajas evolutivas. La precaución ante las amenazas del

<sup>1</sup> Elias Canetti, *Masa y poder*, Muchnik Editores, Barcelona, 1981.

<sup>2</sup> Robert S. Robins y Jerrold M. Post, *Political Paranoia. The Psychopolitics of Hatred*, Yale University Press, New Haven, 1997.

entorno y la alerta frente a los enemigos del exterior son esenciales para la supervivencia individual y de grupo. El cerebro humano evolucionó con las señales de alerta que le permiten reaccionar frente a lo incierto y los líderes atentos a las señales de peligro, capaces de proteger al grupo, gozaron siempre de reconocimiento entre las comunidades ancestrales.

Pero desde que nació la reflexión sobre la política, al menos desde los tiempos de la Grecia clásica, surgieron advertencias filosóficas sobre los demagogos, esos líderes que se aprovechan de las fobias y las pasiones populares en beneficio personal. Los demagogos pueden ser farsantes que conocen bien las pulsiones humanas y usan el miedo para dominar, pero también pueden ser personalidades patológicas que poseen rasgos paranoicos exacerbados, que se pretenden redentores iluminados o que transforman sus odios en objetivos políticos. Las sociedades son susceptibles a la seducción de los paranoicos porque, en condiciones de información incompleta y asimétrica, las lógicas perfectas que construyen los paranoicos —que excluyen cualquier elemento que pudiera contradecir sus argumentos y destacan todos aquellos que los refuerzan— resultan convincentes, sobre todo en circunstancias críticas, ya sean catástrofes naturales, crisis económicas o amenazas externas.

El terror político es la expresión de la paranoia patológica de un líder que se contagia a la sociedad. Las conspiraciones reales se mezclan con las que ocurren sólo en la cabeza del caudillo delirante, que las convierte en blanco de su furia. En un clima de amenazas reales, como las que se sufrían en la Revolución francesa en 1794 o en la Revolución rusa en sus años de consolidación, líderes como Ro-

bespierre o Iósif Stalin encontraron un caldo de cultivo propicio para desatar la sospecha y la persecución indiscriminada de enemigos reales o imaginarios y el asesinato en masa. Para Canetti, Adolf Hitler es el ejemplo paradigmático del paranoico en el poder que contagia a la población en un momento de descontento social propicio para buscar chivos expiatorios. Su proyección paranoica ubicó a los judíos y a las "razas inferiores" como los causantes de los males de Alemania y la transmitió a una sociedad en busca de culpables.



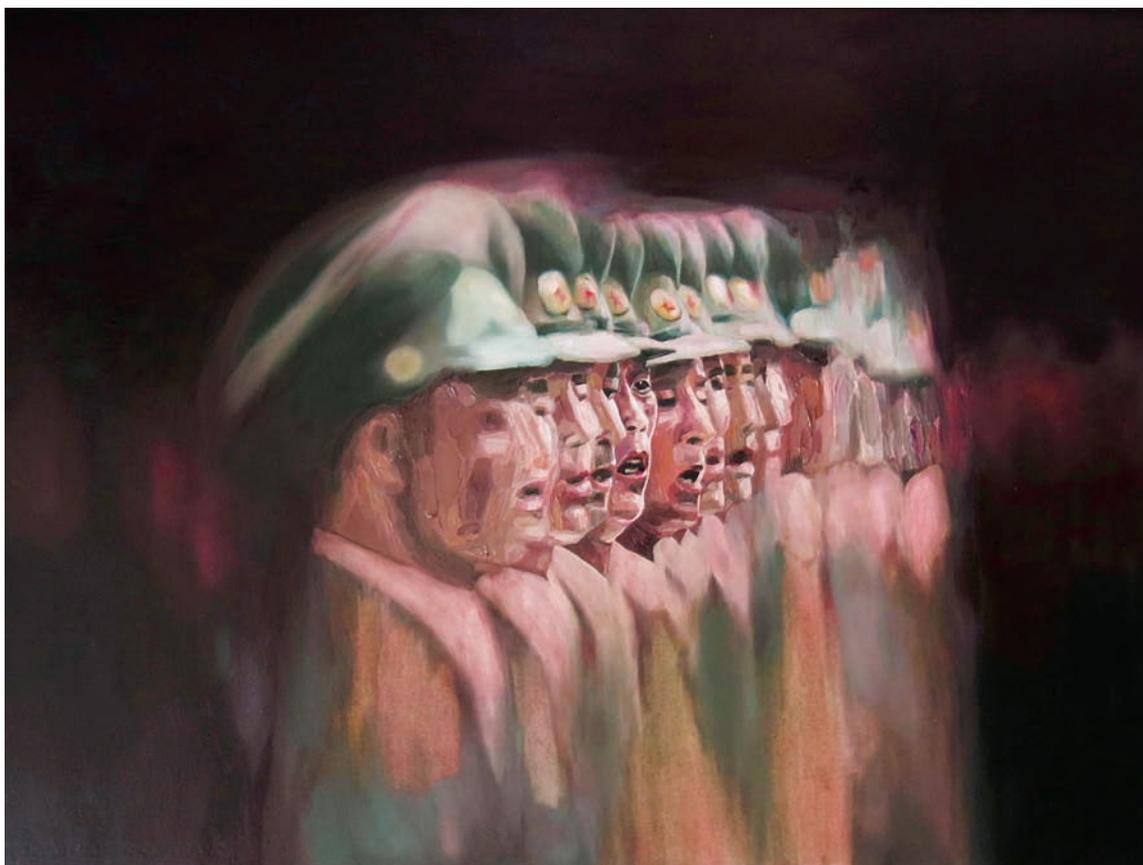
V. Deni y N. Dolgorukov, *El aliento estalinista vigoriza y fortalece a nuestro ejército y a nuestra patria*, 1939

La proyección producto del delirio individual fue adoptada por buena parte del colectivo social.

El terror desatado por la paranoia del líder se transmite en círculos concéntricos: primero a su entorno más cercano, donde todos son sospechosos de traición. Cada uno de los integrantes del primer círculo comienza a desconfiar de sus pares e intenta aprovechar el clima de desconfianza extrema para dañar a sus propios adversarios. Las delaciones y las calumnias se generalizan. Los más astutos sobreviven un poco más de tiempo, pero nadie está realmente a salvo del delirio del jefe, que

no admite réplica alguna y no acepta pruebas de descargo o de lealtad que contradigan su percepción. De ahí la lógica se repite para el siguiente círculo y así hasta que todos los individuos acaban siendo sospechosos y el mal se convierte en epidemia.

No todos los liderazgos con rasgos paranoides se convierten en terroríficos y letales. Muchos políticos paranoides no alcanzan el grado patológico que los convierte en asesinos de masas, pero cuando ocurre, el mal puede alcanzar proporciones genocidas. El terror de Robespierre fue un flamazo comparado con el delirio homicida de Stalin o las muertes ma-



Mariana Najmanovich, *Plasticidad del Desarrollo I*, 2013

sivas provocadas por la terquedad de Mao Zedong en imponer sus designios contra toda evidencia que lo contradijera. Hitler llevó a la humanidad a la mayor catástrofe colectiva de la historia. El terror político es, así, una expresión epidémica de la paranoia contagiada por un líder que fue capaz de ascender precisamente gracias a las ventajas competitivas que su mal le proporcionó en el mundo de la política.

Las psicosis paranoicas pueden también expresarse de manera terrorífica desde los márgenes. El terrorismo de ETA o el de Al Qaeda, detonado por su líder Osama Bin Laden, son formas no centrales de terror político que expresan la patología mental de sus dirigentes. Los ataques terroristas que matan inocentes no son más que el resultado de las proyecciones paranoicas compartidas por organi-

## *El terror político es una de las expresiones más crudas de los demonios que habitan en el cerebro humano.*

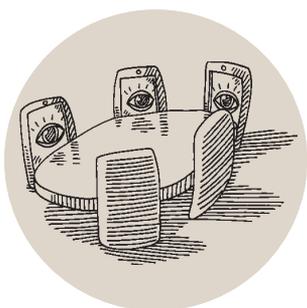
Esos personajes no se comportaban de entrada como delirantes desenfadados y caóticos, sino como personas ordenadas, metódicas y aparentemente confiables, que pudieron acceder a un puesto político relevante y, con ello, satisficieron su megalomanía y lograron contar con los recursos para materializar sus alucinaciones. En los tiempos que corren las condiciones propicias para un nuevo ascenso de paranoicos al poder han vuelto a surgir: por todo el mundo vemos encumbrarse a personajes que no actúan conforme a los principios de la política racional, sino que se presentan como salvadores de la patria iluminados o paladines contra los enemigos de la nación —como las personas migrantes, convertidas en invasores bárbaros que amenazan la tradición, quitan empleos y derechos y se convierten en delincuentes—. Recep Tayyip Erdoğan, Viktor Orbán y Donald Trump son ejemplos de políticos paranoicos, ya sea reales o fingidos, que resultan aterradores. Sin embargo, son las sociedades sin contrapesos fuertes al poder, con instituciones democráticas endebles, las más susceptibles de ser víctimas frente a los delirios paranoicos patológicos y homicidas.

zaciones capaces de asesinar, en nombre de una idea, a los enemigos imaginarios de la causa, aunque se trate de transeúntes que nada tienen que ver con aquellos que supuestamente han causado los agravios reclamados.

El terror político es una de las expresiones más crudas de los demonios que habitan en el cerebro humano. Si un asesino serial es un monstruo con una capacidad de destrucción ingente que puede pasar por el tranquilo vecino que cultiva el jardín a lado de nuestra casa, el dirigente paranoico puede presentarse como el abnegado político que se enfrenta sin temor a los males sociales y que tiene la voluntad inquebrantable de combatirlos sin cuartel y, de pronto, resultar electo para defender a la patria agraviada. Lamentablemente, en situaciones de crisis las alertas sociales no suelen funcionar y sin instituciones de control eficaces, los paranoicos pueden hacerse de un poder absoluto y desde ahí convertir su delirio en pesadilla colectiva. **U**

---

Texto resultado de la colaboración con la Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las Artes.



## LA AMENAZA DE CARL SCHMITT Y OTRAS CONSPIRACIONES

Neil Mauricio Andrade

¿**A**gencias de inteligencia y consultoras paraestatales controlan nuestros datos personales masivamente con fines mercantiles, o peor aún, para inducir al electorado? ¿Los procesos democráticos en Occidente se revelan como salvajes apuestas geopolíticas? ¿El internet ha muerto como utopía global, entre otras cosas, por la privatización de la inteligencia artificial y el uso antiético de las tecnologías de “personalización” en las nuevas aplicaciones y servicios digitales?

Estas preguntas no sugieren un delirio de persecución ni un diagnóstico pesimista del presente, sino la premisa de cualquier buen *thriller* dominguero. El miedo al uso político del espionaje institucionalizado (en especial, el que permiten las nuevas tecnologías de información) es herencia de una oleada de filmes setenteros paranoicos y sus derivas conspiracionistas hacia el horror y la ciencia ficción de los años ochenta. Se trata de preocupaciones que parecen regresar, una y otra vez, en irresistibles alegorías pop, al grado de elevar a deporte favorito de la prensa detectar la mayor cantidad de referencias a esta tradición filímica en la temporada más reciente de *Stranger Things*.

Ante estas ficciones audiovisuales, el periodismo de investigación y los medios independientes apenas logran competir en espectacularidad y capacidad de escándalo, excepto, quizá, por las fascinantes historias documentadas de exagentes de inteligencia como Chelsea Manning o las producciones de la izquierda hollywoodense al estilo de *Snowden* (2016) de Oliver Stone.

Dentro de las noticias que deberían sorprendernos pero que no lo hacen en virtud de nuestra cultura paranoica, sobresale el caso de Pegasus, un software de origen israelí adquirido por el gobierno mexicano desde 2011 para espiar periodistas y activistas.<sup>1</sup> Otros casos —como la llamada Operación Berlín<sup>2</sup> y las recientes acusaciones de lavado de dinero contra la empresa Libertad Servicios Financieros<sup>3</sup>— involucran a personajes clásicos de la corrupción mexicana, como Carlos Salinas de Gortari, Enrique Krauze, Enrique Peña Nieto, etcétera; con lo cual se pone en acción la

<sup>1</sup> [nytimes.com/es/2017/06/19/mexico-pegasus-nso-group-espionaje/?ref=collection%2Fsectioncollection%2Findex](https://www.nytimes.com/es/2017/06/19/mexico-pegasus-nso-group-espionaje/?ref=collection%2Fsectioncollection%2Findex)

<sup>2</sup> [aristeguinoticias.com/1703/mexico/krauze-opero-contra-amlo-testimonio-sobre-la-insidia/](https://aristeguinoticias.com/1703/mexico/krauze-opero-contra-amlo-testimonio-sobre-la-insidia/)

<sup>3</sup> [animalpolitico.com/2019/07/pena-nieto-salinas-empresa-collado/](https://animalpolitico.com/2019/07/pena-nieto-salinas-empresa-collado/)

gran narrativa de la 4T y cualquiera podría decir: “Te lo dije, la Mafia del poder existe”.

Pero dado que ya no estamos en campaña, las expectativas encontrarán satisfacción si por fin encarcelan a un pez gordo. El pez ideal sería un exfuncionario que aparezca en *La historia de un crimen: Colosio* (2019) de Netflix, de ese modo se explotaría el paralelismo —guardando las proporciones— con la gran narrativa del asesinato político. ¿Estará la 4T a la altura de las teorías de la conspiración estadounidenses?

Mientras tanto, narrativas provenientes de movimientos sociales —como la que surgió con la desaparición forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa— han sembrado dudas políticas de alcance tanto epistémico como emocional. Después de todo, cuestionar la “verdad



Detalle del cartel promocional de Francis Ford Coppola, *La conversación*, 1974

## El desenmascaramiento de una verdad enunciada por el poder es característico también de la historia de la literatura moderna.

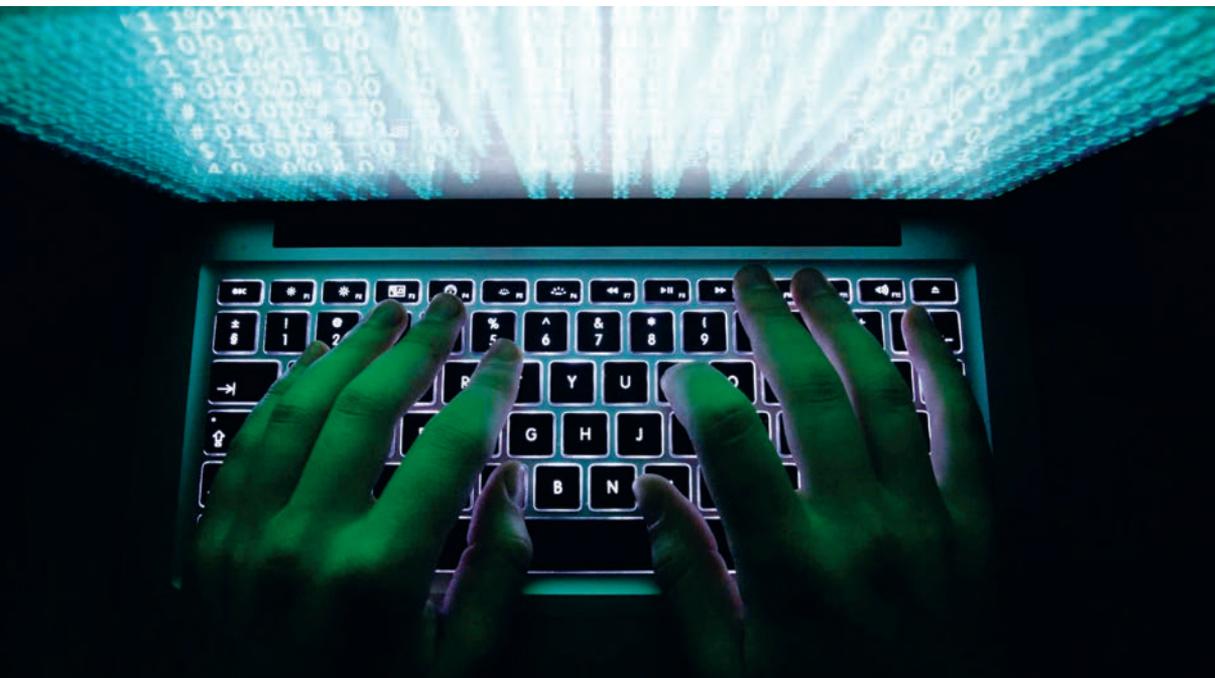
histórica” en tanto mentira operativa del poder es un tópico recurrente en la historia política moderna y sus desdoblamientos clásicos. En lo que sigue, exploraré algunos ejemplos que deambulan entre la noticia y la ficción, dentro de un amplio espectro ideológico.

En el ámbito de la izquierda, podemos destacar *bestsellers* con legitimidad académica —como *La doctrina del shock* (2007) de Naomi Klein— que se presentan como desafíos a la historia oficial del capitalismo. En ellos se atribuye insistentemente la responsabilidad del caos global a un pequeño grupo de neoliberales gringos y a una facción de políticos supremacistas nostálgicos de la Guerra Fría.

El desenmascaramiento de una verdad enunciada por el poder es característico también de la historia de la literatura moderna, como observa Ricardo Piglia en *Teoría del complot*, que él define como una “ficción potencial”. En eso se parece a la idea de revolución: es una intriga que, al ponerse en circulación, se expande en un proceso de acumulación de información sin punto final. “El relato mismo de un complot forma parte del complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza.”<sup>4</sup>

La paranoia, según esta perspectiva, es un intento por salir de una crisis de sentido. El sujeto paranoico está más cerca de la desesperación existencial que de la certeza dogmática.

<sup>4</sup> Ricardo Piglia, “Teoría del complot”, *Antología personal*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014, p. 99.



Fuente: Global research. ©



Apionid, *Paranoia at Work*, © BY NC

ca. Ésta es la razón por la cual se desenvuelve en escenarios parecidos a los del género novelístico. Históricamente, el complot sustituye la fatalidad propia de las tragedias. “Los oráculos han cambiado de lugar, es la trama múltiple de la información, las versiones y contraversiones de la vida pública, el lugar visible y denso donde el sujeto lee cotidianamente la cifra de un destino que no alcanza a comprender.”<sup>5</sup> Por otro lado, en su relación con el Estado, el complot puede remitir a formas de control de la población —continúa Piglia— “mientras que disimula y supervisa el efecto destructivo de los grandes desplazamientos económicos y flujos de dinero”.<sup>6</sup>

Sin proponérselo, algunos complots de izquierda que desafían “verdades históricas” terminan por socializar un dolor y hacer visible una experiencia violenta, al poner en escena hechos que, hasta ese momento, eran considerados una tragedia. La ventaja de pensar la paranoia en términos que no son clínicos o

psicológicos, sino narrativos y sociales, es que permite comprender una sensibilidad contemporánea compartida. Pues ¿de qué sirve decir, por ejemplo, que “Trump está loco”, como suele expresarse con frecuencia? Lo relevante son las consecuencias materiales de su “locura”, y no el diagnóstico en sí.

Para efectos de contraste entre el ámbito de la izquierda con el de la derecha, acudamos al teórico y miembro del Partido Nazi Carl Schmitt. No nos hagamos tontos —parece decir— toda política implica cosas arcanas, “secretos de técnica política [...] tan necesarios para el absolutismo como los secretos comerciales y empresariales para una vida económica que se basa en la propiedad privada y en la competencia”.<sup>7</sup>

La premisa original del fascismo era que es posible reconciliar la industrialización con el respeto por tradiciones intocables; desarrollar la economía al mismo tiempo que se refuerza el carácter inamovible de las jerar-

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>7</sup> Carl Schmitt, *Catolicismo romano y forma política*, Tecnos, Madrid, 2001, p. 44.

quías. La amenaza era que el pensamiento técnico y el productivismo rampón del comunismo vaciara de contenidos espirituales a la cultura occidental, hasta llegar a la pura estadística.

Sin embargo, la amenaza que Schmitt tenía en mente no era la guerra exactamente. Su pesadilla se parecería más a lo que ahora llamamos *buenas prácticas democráticas*: transparencia, *management* inteligente, rendición de cuentas, combate a la corrupción. Una sociedad completamente “delante de los bastidores”, sin secretos. Algo parecido vemos en *The Circle* (2017), un filme protagonizado por Emma Watson. La película describe una metared que procesa los *big data* de todo el mundo. Es como si se fusionaran Google, Amazon, Facebook y Apple en una sola plataforma *multitasking*. *The Circle* tiene dos misiones: borrar la dicotomía entre lo público y lo privado (crear una sociedad *post-privacy*), y combinar el sistema electoral con el sistema de datos *online*.

Si de por sí las redes sociales —en el filme, pero también en la vida real— están implementando candados de verificación de datos personales y de geolocalización más sofisticados que las estadísticas gubernamentales, ¿por qué no forzar al gobierno a seguir el ritmo del flujo de datos a través de la metared? Al transparentar tu vida, desaparece la posibilidad de corromper o ser corrompido. ¿Cuál es el beneficio para la democracia? La totalidad de participación social. Una representación absoluta y no relativa.

No obstante, para Mae, el personaje interpretado por Watson en la película, no basta con que el registro del padrón electoral se vincule digitalmente a la metared, como propone su jefe (Tom Hanks). Hay que dar un paso

más allá: ¿por qué no establecemos como requisito, mediante una reforma legal, tener una cuenta de *The Circle* para poder votar?

Aunque el filme expone cabalmente una amenaza liberal en una era de representación democrática en crisis, podríamos decir que no es suficientemente paranoico. Adolece de una conciencia del rol que la inteligencia artificial tiene —perdón, tendría— en este complot. Me hubiera gustado escuchar a Mae diciendo:

*The Circle debería poder calcular nuestras preferencias electorales. La transparencia trae consigo la predictibilidad de los comportamientos, y está bien: ¡compartamos públicamente nuestras agendas! Hay que diseñar políticas públicas de prevención cívica, no sólo de prevención del delito. Imaginemos que una de nosotras olvida el día de las elecciones. Como ciudadana, tengo el poder y, sobre todo, el derecho de activar mi “modo automático”; entonces, mi perfil tomaría la mejor decisión electoral de acuerdo con mi historial de actividades en línea. Ahora supongamos que, sinceramente, no me interesan las elecciones: el “modo automático” podría activarse a cambio de hacer algún servicio a mi comunidad otro día del año. ¿Qué opinan? Es sólo una idea. ¡Sería perfecto! Aunque aún tenemos el problema de la abstención... Si la contemplamos en el diseño del software, sería la mejor medición de impacto posible de nuestra democracia. ¿Se imaginan un sistema democrático en mejoramiento automático? U*

Wallace Smith en Ben Hecht, *Fantazius Mallare: A Mysterious Oath*, Covici-McGee, Chicago, 1922 ▶



**ARTE**

# LAS LÍNEAS DE LA MEMORIA DE MELECIO GALVÁN

Maricela González Cruz Manjarrez

**E**ntre 1977 y 1981 Melecio Galván formó parte del Grupo Mira, un colectivo mexicano de la generación post 68 en cuyas prácticas coexistieron la labor política, la ética y la estética, el activismo y el arte.

Galván desarrolló un lenguaje plástico individual en el que el virtuosismo en el dibujo fue una de las constantes. La alusión a la muerte, a la violencia, al horror y a lo oscuro en muchas de sus obras, lo mismo que la condena hacia una existencia adversa donde prevalecen la soledad, la incomunicación y la decadencia social se pueden vincular con la tendencia hacia lo gótico que surgió a fines de los años setenta y principios de los ochenta en varias latitudes. Compartió con esta corriente la necesidad de exteriorizar la alienación y afirmar el nihilismo, condiciones sociales que actúan como reclamos frente al control institucionalizado y a los sistemas totalitarios.

En su poética, la ficción fue un recurso para desplegar la ilusión de mundos contrastantes donde la representación de escenas que perturbaban la normatividad puso en evidencia la vulnerabilidad de los sujetos y la crisis social de los setenta. De esta manera buscó subvertir el discurso del poder con ambientes alterados, metamorfosis y ambigüedades, para así referirse a la crisis del individuo, a la brutalidad, a la manipulación y al manejo de recursos coercitivos de los grupos dominantes en una sociedad intolerante y opresiva.

La selección de dibujos que a continuación se presenta forma parte de "Militarismo y represión" (1980), la serie más representativa del artista. En ella se hace evidente la estrecha implicación de una técnica de dibujo rigurosa con una aguda sensibilidad política en torno a la violencia sistémica que sobrevive en México hasta nuestros días.

---

Este texto se deriva de Maricela González Cruz Manjarrez, *Melecio Galván y su espacio significativo. Las líneas de la memoria, 1968-1982*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, 2019.



*Rostro o Descomposición*, 1980, de la serie "Militarismo y represión", tinta sobre papel, 48 x 65 cm



*Guardián del orden*, 1980, de la serie "Militarismo y represión", tinta sobre papel, 48 x 65 cm



*Apocalíptico o Apocalipsis*, 1980, de la serie "Militarismo y represión", tinta sobre papel, 48 x 65 cm



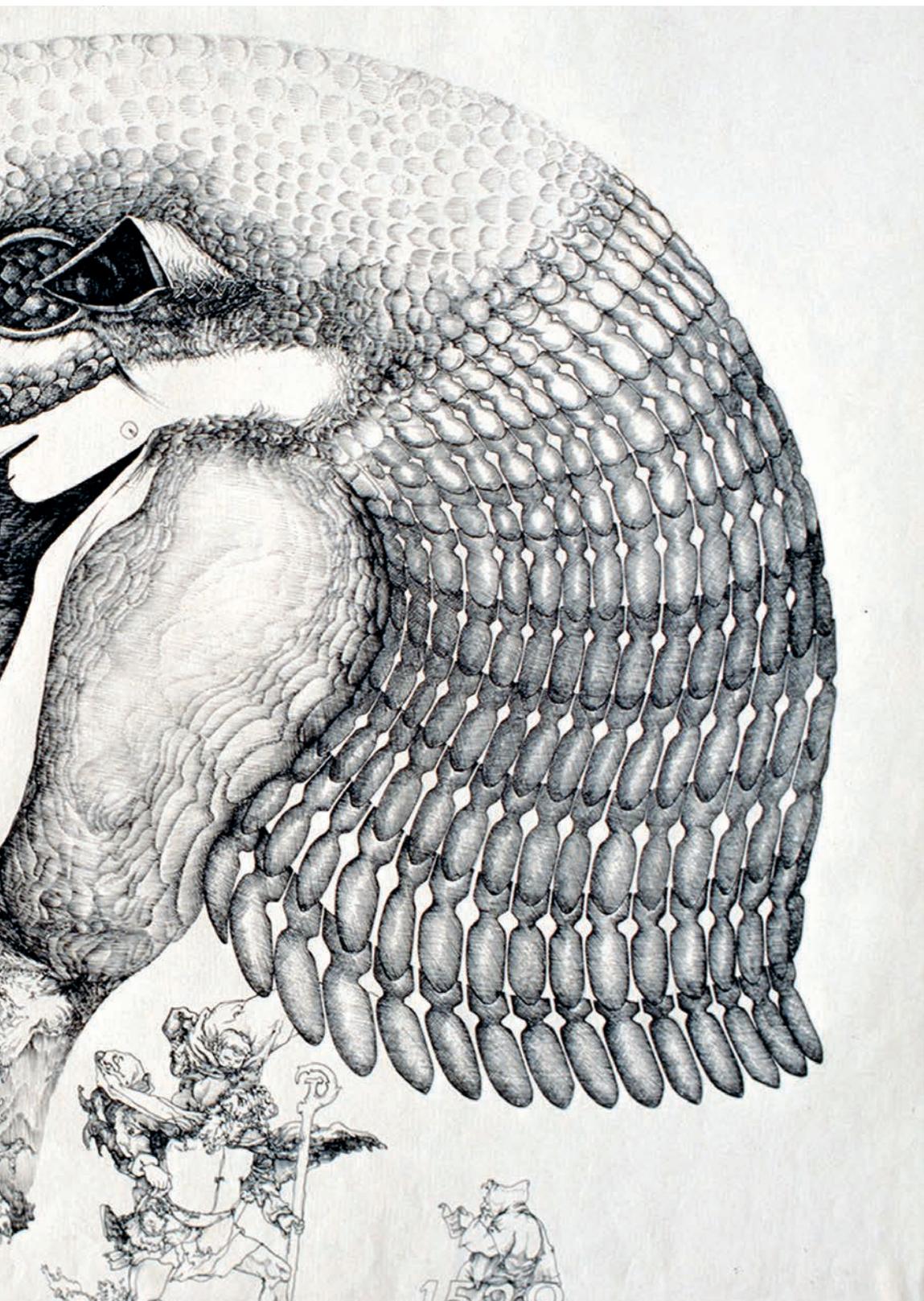
*Cabeza*, 1980, de la serie "Militarismo y represión", tinta sobre papel, 65 x 48 cm



*Festín*, 1980, de la serie "Militarismo y represión", tinta sobre papel, 65 x 48 cm

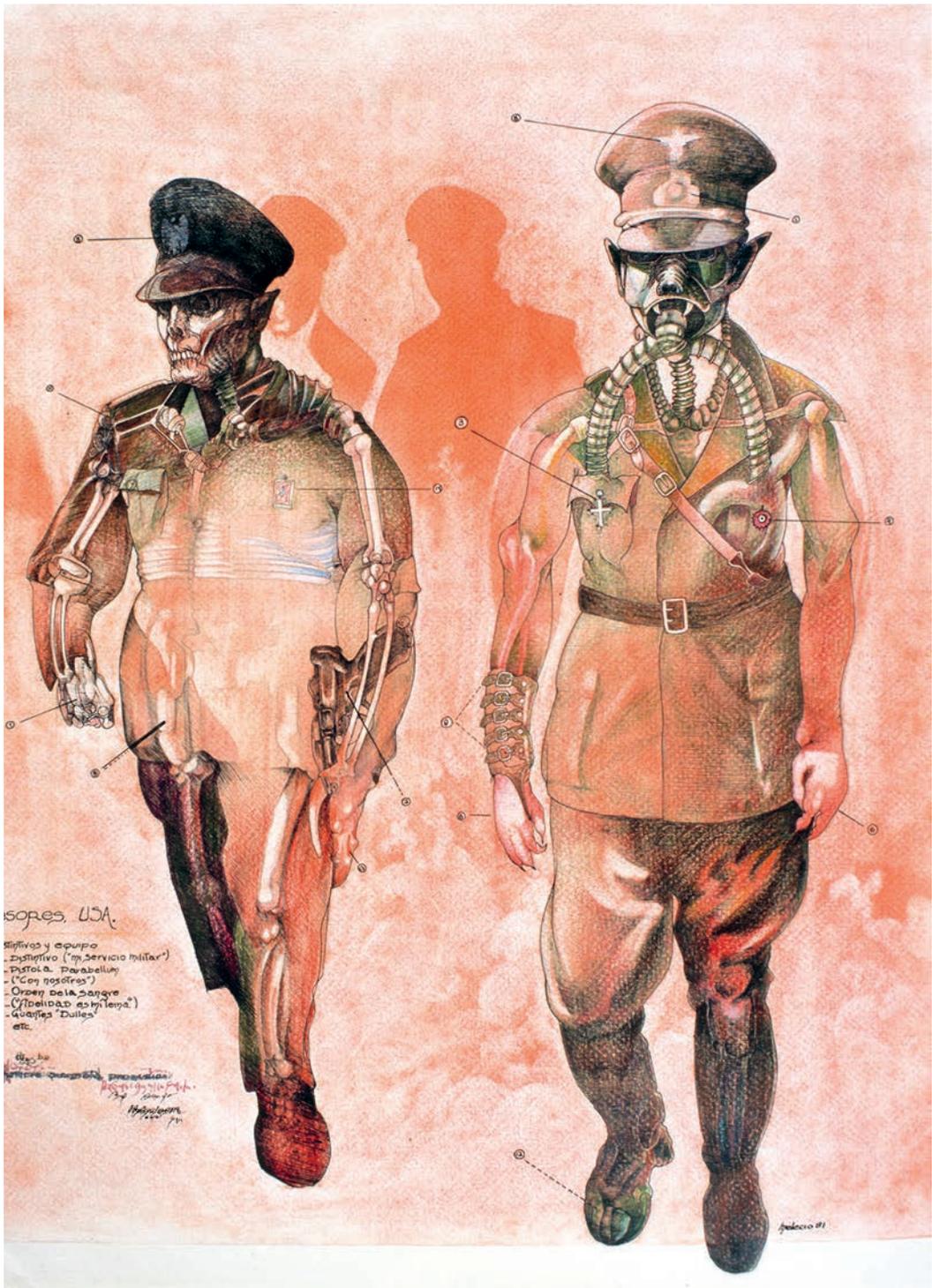


*Paloma o Águila*, 1980, de la serie "Militarismo y represión", tinta sobre papel, 65 x 48 cm





*Condecorado*, 1980, de la serie "Militarismo y represión", tinta sobre papel, 48 x 65 cm



Militares, 1980, de la serie "Militarismo y represión", tinta sobre papel, 57 x 47 cm



*Perfil y reflejo*, 1980, de la serie "Militarismo y represión", tinta sobre papel, 35 x 25 cm

Wallace Smith en Ben Hecht, *Fantazius Mallare: A Mysterious Oath*, Covici-McGee, Chicago, 1922 ▶



# PANÓPTICO

## LA RAZÓN NAUFRAGA ANTE EL DOLOR

ENTREVISTA CON  
GUILLERMO FADANELLI

Alejandro García Abreu

*“¿Qué se hace con los recuerdos, Fandelli?”, se cuestiona el narrador y protagonista de la más reciente novela de Guillermo Fadanelli (Ciudad de México, 1963): Fandelli (Cal y Arena, 2019), “que parece ser biográfica y que sólo en algún sentido lo es”. El escritor narra la vida del “granuja, macilento y necio Willy Fandelli”. Una suerte de juego de espejos autobiográfico constituye la novela. En entrevista, Fadanelli conversa sobre el arte de la memoria como un juego a posteriori.*

***“El fracaso es lo más hermoso que nutre la tierra, es una verdadera huella humana”, escribiste en Fandelli. ¿Qué significado le das a la literatura del fracaso, incluido el sentido beckettiano: “Todo de antes. Nada más jamás. Jamás probar. Jamás fracasar. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor”?***

Creo que todas aquellas corrientes filosóficas (existencialismo), artísticas (dadaísmo), literarias o de escritores que han abrevado en el fracaso, en la miseria moral y ambigüedad humanas, o en el sinsentido de nuestros actos (Thomas Bernhard, Emil Cioran, Samuel Beckett, etcétera), no hacen más que recordarnos o enfatizar el supuesto de que hemos sido lanzados al mundo sin ningún objeto o finalidad, y de que nuestro horizonte se encuentra dominado por el ineludible acecho de la muerte. Es decir, por la constante angustia provocada ante la

◀ Fotografía de Antonio López



posibilidad de cesar, de ya no estar. Y tal angustia da sustancia a cierta clase de creación artística. Por supuesto se trata de una postura romántica, en tanto que el romanticismo no es sólo una tendencia histórica determinada (aunque haya prevalecido en un par de siglos específicos), sino un rasgo esencial del carácter y del temperamento humanos. Isaiah Berlin escribió que si llevamos el romanticismo a sus últimas consecuencias termina siendo una forma de demencia. Yo estoy de acuerdo; sin embargo, creo que los ideales o las utopías son ridículos o demenciales *per se*, de allí su valor y su consistencia. Todas las certezas lo son a medias y es allí donde se impone el sentimiento trágico en una región de la literatura. Así, autores como Imre Kertész, Cioran y otros consideraron abominable la búsqueda del éxito, la cual les resultaba en sí burda, ordinaria y pírrica.

***En Fandelli conjeturas que el pasado puede ser un desfiguro. ¿Cuál es el peso de la memoria al momento de escribir?***

La memoria es dolorosa puesto que su opacidad te causa un gran desconcierto. Por ello deviene mito o mentira mitológica. La memoria sólo vive o como un conjunto de traumas (a veces inexplicables) o como un mito creado desde el presente y la literatura. Los libros son mensajes de extraños que desean compañía. Yo soy fatalista y mi memoria es un charco de detritus, pero de vez en vez aparece el sol.

***Ahora lees filosofía desde perspectivas diversas y la incluyes en la ficción. Ese panóptico es***

***vuelve el eje de tu obra reciente. ¿Cómo percibes la curiosidad filosófica?***

La curiosidad no mató al gato, sino al hombre. Yo soy escritor de ficciones —es mi oficio— e incluso considero que los ensayos que he escrito son también obras de ficción. Yo no he leído de otra manera la filosofía sino como un lector de novelas, y muy desordenado. Y ha resultado estupendo, puesto que los libros de filosofía son novelas aún más extrañas, crípticas y entretenidas que la mayoría de obras que se adjudican ser parte del género novelesco. Insisto en que la filosofía está hecha de palabras, igual que los códigos civiles o los tratados acerca de cualquier tema humano (Charles Bukowski hojeaba libros de biología); me acerco a ellos con curiosidad, no sólo para saber y entretenerme, sino para crear y practicar una gimnasia literaria. Un escritor que no lee filosofía resulta, a mis ojos, algo ingenuo y un tanto pueril porque nos quiere convencer de una verdad fantasiosa a partir del mero recurso de su imaginación. Además lo hace en una época de incredulidad, nihilismo absoluto y predominio de los medios visuales de comunicación y entretenimiento. La literatura tiene, si quiere sobrevivir, que ofrecerte algo distinto: ser peligrosa.

***En Fandelli te refieres a la demencia. ¿Crees que la demencia, percibida como locura y vesania —y no como el estado de degeneración progresivo e irreversible de las facultades mentales—, sea un factor creativo?***

Sí, claro; el demente o el romántico alteran el mundo desde su mirada. Este mun-

do no es más que la extensión de uno mismo. Lo deforma y al deformarlo lo crea. La normalidad no existe, sino como imposición civil o hipocresía compartida para que ese mundo heterogéneo del que habla Georges Bataille no se destruya, para que las pasiones simulen ser dominadas, para que los bárbaros no se maten entre sí; pero el escritor no es una persona normal, es un demente arbitrario que cree dar vida a personajes en sus páginas y que crea un orden singular, personal y muchas veces incomprensible incluso para él mismo. ¿De dónde obtuve yo el impulso y la energía para escribir *Fandelli*? No tengo idea.

**Los recuerdos acosan a la voz narradora. ¿Qué opinas del ars memoriae?**

El arte de la memoria es un juego a posteriori que puede ser entretenido, pero nadie

sabe qué pasa allí dentro, en esa burbuja oscura y compleja que llamamos *memoria*. Incluso los traumas que guardamos en ella van asumiendo otra significación a lo largo del tiempo. Y no obstante lo anterior, existen fuerzas o impulsos vitales que te lanzan en una dirección en vez de otra. ¿Cuál es el origen de estos impulsos? Henri Bergson escribió al respecto. El interior transforma el exterior a su gusto. Y nadie sabe por qué.

**En Fandelli hay evocaciones de la muerte. ¿Pienzas a menudo en tu propia mortalidad?**

Sí. ¿Qué sentido tiene vivir y aprender o tener experiencia acumulada si uno terminará muriendo? ¿Dejar una herencia o continuar la marcha de la especie humana? No me interesa —yo no tengo hijos— y menos cuando me enfrento al tiempo fugitivo, el parpadeo cósmico que es la



Francisco de Goya, *El aquelarre*, entre 1819-1823

vida de un ser humano. Pienso en ello y también acepto que no me siento cómodo en este mundo, en general, que en su mayoría me parece brutal, cruel y carente de inteligencia. El daño al medio ambiente y la ausencia de justicia social, económica, etcétera, todo ello es decepcionante; he allí una de las razones por las que me recluyo en la literatura y en las historias ficticias. El alcohol no me preocupa, no lo ligo a la muerte, sino a la vida.

**Una suma de "lamentos melancólicos" cobra importancia: la voz narradora recuerda sus lecturas de Franz Kafka, Henry Miller, Jean-Paul Sartre y Albert Camus. ¿Crees que las lecturas le otorgan veracidad al mundo?**

Son el único mundo habitable: la literatura y el sexo. Lo demás es prescindible en mi ánimo. El arte es posibilidad de tierra firme, es un verdadero lugar en el que



**¿Qué sentido tiene vivir y aprender o tener experiencia acumulada si uno terminará muriendo? ¿Dejar una herencia o continuar la marcha de la especie humana? No me interesa.**

echar raíces. Es conversación con todos los yos que te habitan y una prueba concreta de la existencia. La ausencia de lecturas en una persona es más notoria que si anduviera desnuda y, además, su brutalidad tiene consecuencias directas en el mundo compartido o en la comunidad que habita.

**La voz asevera: "Tendrás que seguir viviendo sin importar cuántas veces simules a la muerte y te suicides contando historias anómalas". ¿Qué opinas de la muerte voluntaria?**

El suicidio es un privilegio, y para algunos de nosotros la única razón de continuar vivos. Nadie tiene derecho de entrometerse en tus decisiones al respecto, ¿qué clase de ética respalda a quien dice estar en contra de la muerte voluntaria? Sus argumentos, si bien denotan una postura, una dirección de conciencia, pueden ser nulos o carecer de sentido a ojos de otro ser humano. No hay argumento ético universal, aunque se siga la regla kantiana de manifestar nuestros juicios como si debieran valer para todos. La razón naufraga ante el dolor, la decepción metafísica o el relativismo inteligente. Y un apunte más respecto a esta novela que parece ser biográfica y que sólo en algún sentido lo es: Isaac Bashevis Singer decía que sus ficciones eran su verdadera biografía, y que su biografía era su verdadera ficción. Tal, me arriesgo a decir, es el caso de Fandelli. **U**

## UNA APUESTA POR LA RESISTENCIA

Juan Patricio Riveroll

Se dice que salir de la zona de confort es un acto necesario, una manera de afrontar el mundo y de verse a sí mismo en el espejo de esa confrontación, desnudo y sin la seguridad de lo conocido. No es un acto sencillo, es más bien una afrenta a la intimidad, una bravura que por su naturaleza no parece apetecible. Lo que importa es sobrevivir y llegar cambiado al otro lado, siendo otra persona: la que se atrevió a explorar un territorio desconocido. Eso es lo que hizo Juan Villoro al escribir *La guerra fría*, y lo que sucede con el espectador después de verla. No es una obra fácil; sin embargo, puede ser tan disfrutable como sus piezas anteriores, aunque en un tenor sumamente distinto. Esta vez Villoro se lanzó a un territorio nuevo dentro de su dramaturgia, contagió al espectador de un respiro de libertad y dejó plasmada una obra con varias aristas, de la que pueden desprenderse múltiples interpretaciones y lecturas.

El Gato —músico de rock— y su novia Carolina —actriz y *performancera*— viven en Berlín occidental entre 1982 y 1984, en un espacio ocupado en la ciudad en el que no pagan renta, en donde apenas sobreviven. Los visita un amigo de ambos, productor de música, que de alguna forma ancla las pasiones desbordantes del Gato, a quien parece que le cuesta más trabajo la vida. Es una obra musical: a la menor provocación toman los instrumentos, el Gato la guitarra o el bajo, el productor la batería, la guitarra o el bajo, y un cuarto personaje acom-

◀ Puesta en escena de *La guerra fría* de Juan Villoro, dirigida por Mariana Giménez, 2019. Fotografía de Alberto Clavijo



paña la obra con algunos acordes mientras los demás actúan. Ella canta.

La obra nace de varias fuentes de inspiración: el disco *Berlín*, de Lou Reed; la estancia de Villoro en Berlín oriental como agregado cultural de 1981 a 1984; la pieza *Autodestrucción 8* de Abraham Cruzvillegas, que en 2016 se volvió parte de la colección del Museo Tamayo —en donde se montó esta puesta en escena—, y quizá la extravagancia de la alemana Nina Hagen, que no sería descabellado proponer como una de las referencias para Carolina, como David Bowie y Reed pueden serlo para el Gato. La pareja vive entre las cosas que rescata Cruzvillegas de la basura, y el referente no es simplemente una metáfora, sino que es el corazón de la obra. Hay grandes dosis de

destrucción (de sí mismo y del otro); la guerra fría, claro, sucede entre los amantes, entre los restos de una existencia precaria, entre desperdicios y objetos aleatorios que son todo lo contrario a la comodidad y al calor de un hogar. Viven en un lugar frío y ellos también pasan frío, pues no tienen calefacción en el invierno inclemente de la capital alemana. Son dos artistas en picada que se necesitan el uno al otro, cuya convivencia en cualquier momento puede tornarse ácida.

Mariana Giménez, la directora, logra una insólita simbiosis entre Mauricio Isaac, Mariana Gajá y Jacobo Lieberman, quienes interpretan a sus personajes con destreza y humanidad, acompañados (a veces) por Alejandro Preisser, compositor de la banda sono-



Puesta en escena de *La guerra fría* de Juan Villoro, dirigida por Mariana Giménez, 2019. Fotografía de Alberto Clavijo

## Si “la vida es un proceso de demolición”, según la frase que podría describir la obra, también lo es de construcción.

ra. Las fisuras que los dividen son tan importantes como los hilos que los unen; la fuerza que los repele es tan vital como la atracción entre el Gato y Carolina, dos almas perdidas en una ciudad que apenas se está reconstruyendo. Hay un espíritu de devastación subyacente a lo largo de la obra, que sólo se combate con música, que pide a gritos un poco de intimidad. Si “la vida es un proceso de demolición”, según la frase que podría describir la obra, también lo es de construcción. Son el ying y el yang de la existencia, el vaivén entre lo que destruimos y lo que vamos rearmando con más trabajo, porque una cosa es más fácil y más rápida que la otra. La relación de pareja puede ser un terreno desolador o un vistazo al paraíso.

El resumen de la trama y de los ingredientes que la componen están lejos de explicar *La guerra fría*. Villoro pudo haber expuesto sus ideas de pareja como lo hizo con la amistad y la enemistad entre dos intelectuales en *El filósofo declara*, o con la relación entre maestro y alumno dentro del mundo de la ciencia en *La desobediencia de Marte*. Con el oficio del dramaturgo bien comprendido logró dos obras excepcionales, de diálogos inteligentes y una buena dosis de humor, sobre todo en *El filósofo...*, aunque en esta ocasión decidió irse por un camino que no había transitado: eligió salirse de un espacio cómodo. Dejó a un lado su capacidad para el teatro convencional y se lanzó a escribir una obra que tiene mucho de surreal, que a ratos pareciera no tener pies ni cabeza, que pide más del espectador y que ofrece pocas concesiones. En *La guerra fría* hay mucho que no se dice, gran parte de la rela-

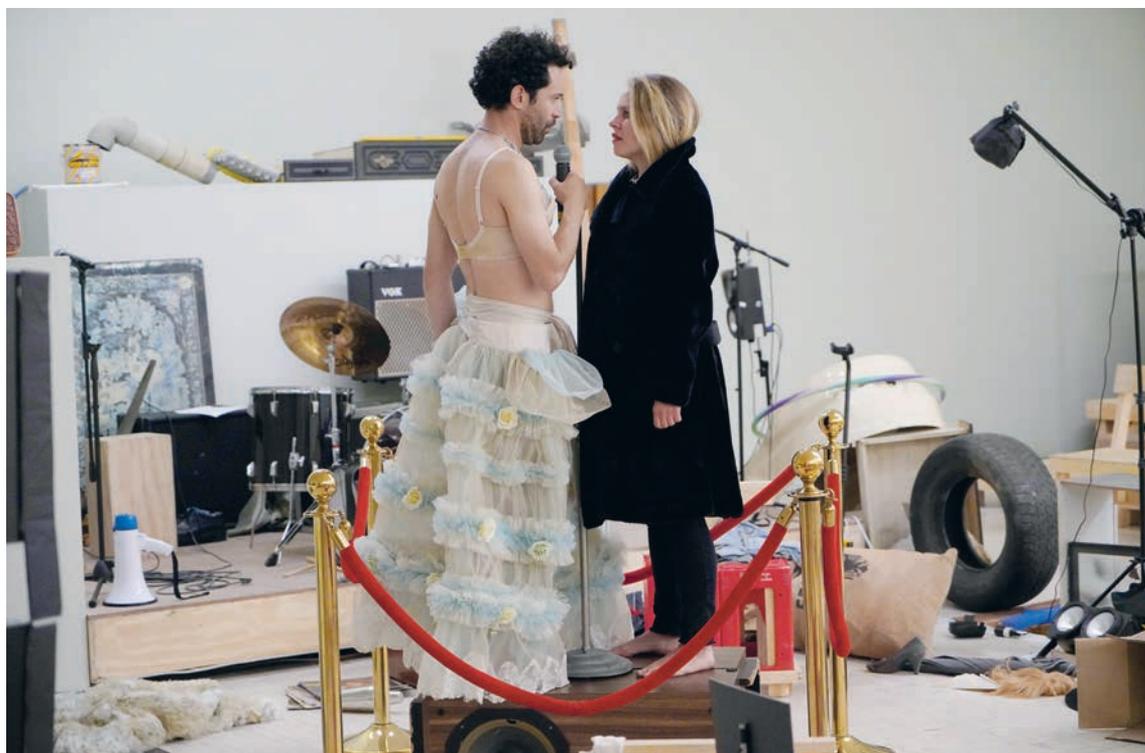
ción que se desdobra ante nosotros sucede fuera del escenario, y lo que vemos y escuchamos puede parecer un engrudo que poco a poco va tomando forma en la mente de cada espectador. Para que la obra funcione el público tiene que involucrarse, la puesta en escena se termina dentro de cada uno y de esa forma hay decenas de obras distintas en cada función. El surrealismo no nada más está en los decorados de Cruzvillegas, está en los diálogos y en muchas de las acciones que se llevan a cabo en el escenario, que a veces parecen no tener sentido, y quizá no lo tengan, o si lo tienen está destinado a mantenerse oculto, lo que permite que la obra pueda abrirse a interpretaciones más libres.

Es indudable que *La guerra fría* no tiene una lectura “correcta”. De haberlo querido así, Villoro habría desarrollado un texto lógicamente lineal, como ya lo ha hecho, y el público habría salido de la sala plenamente satisfecho de haber entendido lo que la obra quiso decir. Éste es uno de esos casos en los que algún espectador puede salir frustrado, porque incluso lo que sí queda dicho ocurre de una forma furtiva en la que nada es evidente. Es una obra más arriesgada, fuera de todo confort. Se puede decir que *El filósofo...* y *La desobediencia...* funcionan bien porque su objetivo está claro, son dos puestas en escena en las que reina la transparencia, tanto de forma como de fondo; en cambio en *La guerra fría* todo es más opaco, envuelto en una nebulosa (que, bien vista, puede ser gratificante). Creo que es una pieza lograda, a pesar de los obstáculos, a pesar de la poca visibilidad de sus objetivos, a pesar de que no haya nada claro, con excepción de los sentimientos entre el Gato y Carolina. Porque incluso el espectador más despistado podrá sentir de una forma inequívoca lo que

hay entre ellos, lo que les duele y lo que ni siquiera pueden expresar, pero lo sienten. queda plasmada la emoción de una íntima guerra fría que no está abierta al público, que más bien se repliega dentro de la locura en ese espacio ocupado en un rincón de Berlín.

Es una pieza de museo. Su presentación entre las paredes de una sala del Tamayo es un acierto, porque sí es una puesta en escena pero también es muchas cosas más. Es un performance, un toquín de una banda de punk, la intervención de la pieza *Autodestrucción 8* de Cruzvillegas a manos de Juan Villoro, Mariana Giménez y el elenco de *La guerra fría*, y es también la apropiación de un espacio hecho para la expresión artística. Es una experiencia visual y sonora. No es que Villoro haya

inventado el hilo negro, este tipo de obras se ha dado en todas partes del mundo desde hace tiempo, sin embargo cada vez es más raro y sobre todo en México. Entre la clara tendencia que existe hacia lo seguro, hacia lo que el público pide —ya sea en el teatro, en el cine o hasta en la literatura— una apuesta así es necesaria. Si sólo seguimos las exigencias del mercado, la lógica de masas terminará por erosionar la cultura, acabará por reciclar hasta lo que no se puede, en vez de apostar por propuestas que respondan a inquietudes personales sin tomar demasiado en cuenta a las masas. Resistir ante la implacable fuerza de la lógica del mercado. Tales apuestas son las que vale la pena respaldar. **U**



Puesta en escena de *La guerra fría* de Juan Villoro, dirigida por Mariana Giménez, 2019. Fotografía de Alberto Clavijo

## PEPITAS: LA BOTANA MEXICANA MÁS ANTIGUA

Nora Villamil Buenrostro

Sus pepitas tostadas crujen a rendir entre los dientes su lengüecilla de almendra.

SALVADOR NOVO

Tras comprar un cucurucho saladito a una vendedora callejera que las azuza sobre su comal, cualquier experimentado comensal procede a despepitar la botana. Es decir, tomar la pepita de su esquina favorita y comenzar a mordisquear con ayuda de los cuatro incisivos el reborde que enmarca la semilla, hasta abrir las dos válvulas de la cáscara y con la lengua tironear la semilla al interior de las fauces, para concluir descartando la cáscara vacía. Como bien dicen por aquí: "Para comer pepitas y matar pulgas, cada quien tiene su mañita". Mañita que parece no haber cambiado en términos generales en los últimos 10,000 años.

Los gustos botaneros de los mexicanos permanecen, pues seguimos disfrutando de las pepitas como los habitantes cavernarios que ocuparon las cuevas de Guilá Naquitz.<sup>1</sup>

Cuatro mil años después de haber cruzado el Estrecho de Bering, a los habitantes de aquella cueva oaxaqueña les interesó domesticar la calabaza por sus oleo-

<sup>1</sup> Vestigios de *Cucurbita pepo* y *Lagenaria siceraria* domesticadas han sido halladas en la cueva de Guilá Naquitz en el valle de Oaxaca y en la cueva de Coxcatlán en el valle de Tehuacán, en México, que datan de 9,900-7,900 años antes del presente, aunque se cree que *Lagenaria* fue domesticada en África o Asia y llegó con los primeros pobladores ya como cultivo, pues no existen parientes silvestres en América. B. Pickersgill, *Domestication of Plants in Mesoamerica: An Archaeological Review with Some Ethnobotanical Interpretations*, in *Ethnobotany of Mexico*, Springer, 2016, pp. 207-231.

◀ Ulisse Aldrovandi, *Cucurbita mayor*, 1599



sas semillas y no por la pulpa del fruto. Pero... ¿Por qué seleccionarlas y cultivarlas por los pocos, aunque sabrosos, gramos de semilla y no por los kilogramos de pulpa que ofrecían las calabazas silvestres? Sencilla respuesta para aquellos sensatos comensales: porque el fruto de la calabaza silvestre es amargo e indigesto, y las semillas no. Es en la pulpa carnosa de los frutos maduros, y no en las semillas, donde se acumula la mayor cantidad de cucurbitacinas: largas, amargas y eméticas moléculas.

Las cucurbitacinas son compuestos triterpénicos que laxan e inducen el vómito y, aunque se encuentran en muchas familias de plantas, fueron descubiertas en la familia de la calabaza (*Cucurbitaceae*). Estas sustancias son un escudo natural de las plantas, antes inmóviles, para evitar que los herbívoros las devoren. En la naturaleza las cucurbitacinas se presentan cristalizadas, frecuentemente adoptan forma de agujas a temperatura ambiente y dotan a las plantas de un auténtico arsenal: venenos punzocortantes. Para poner en perspectiva la eficiencia de estos compuestos, basta comparar su dosis letal con la del cianuro, uno de los venenos más famosos. La dosis letal de cucurbitacina en ratas oscila entre 2-12.5 mg por kg de peso del animal, mientras que la del cianuro oscila entre 8.5-40 mg por kg de peso animal. Es decir, gramo a gramo, ¡las cucurbitacinas son tres veces más mortíferas que los cianuros!

Estas armaduras químicas son disuasivos eficaces, pues resultan tóxicas y desagradables para casi todos los animales, vertebrados e invertebrados, excepto unas cuantas especies de escarabajos tragones y testarudos. Tras muchos años de lidiar con estas plantas y carentes de habilidades agronómicas,

los escarabajos diabroticos tomaron otro atajo para comer calabaza: el secuestro exprés. En los escarabajos diabroticos las cucurbitacinas desatan un consumo compulsivo, que los conduce a la acumulación de estos venenos a los que luego secuestran, aprisionándolos en la cutícula (su áspera piel) y la hemolinfa (la sangre azul característica de los insectos) para utilizarlos como escudo y bálsamo sexual. Con estas moléculas secuestradas se defienden de sus depredadores, pues ahora ellos poseen las propiedades eméticas y desagradables de la calabaza. Pero también las utilizan como feromona crucial en sus rituales de apareamiento.

Por su parte, los mesoamericanos, gracias a sus aptitudes agrícolas, sólo hubieron de sufrir mil años de diarreas pacientes, metódicas y comparadas hasta lograr seleccionar y engolosinarse con calabazas escasas de cucurbitacina en su pulpa. Pero la disentería milenaria valió la pena pues una vez domesticadas las cucurbitáceas, esos frutos de sabrosas oquedades musicales que crujen o retumban al compás del comensal no tienen desperdicio.

Un corte transversal del fruto evidencia que ni el aire de las oquedades queda desaprovechado. En un recorrido concéntrico por el fruto encontramos primero las semillas: las pepitas son el inicio de este recorrido morfológico e histórico de la domesticación de la calabaza; éstas conforman botanas, espesan dietas, reuniones o moles. Le sigue la placenta, estructura que une cada semilla a la pulpa. La placenta son esos hilachos mucilaginosos que al guisar la calabaza en tacha caen a la olla acompañando a las semillas. El estropajo es la placenta de un pariente de *Cucurbita*, la calabaza que comemos. En su prima *Luffa* esos hilachos mucilaginosos se tornan

## La placenta son esos hilachos mucilaginosos que al guisar la calabaza en tacha caen a la olla acompasando a las semillas. El estropajo es la placenta de un pariente de Cucurbita, la calabaza que comemos.

rígidos y fibrosos formando los estropajos con que nos zacateamos en el baño. Y hasta las oquedades nos deleitan, pues la ausencia de hilachos se vuelve la sabrosa fábrica de burbujas y espuma jabonosa. El tercer círculo es la pulpa que, despojada de sus compuestos vomitivos por una estoica selección de los mesoamericanos, es ahora muy sabrosa y llenadora. Más allá de la pulpa, la cáscara dura forja característicos recipientes como jícaras en los lavaderos mexicanos, acocotes pulqueros para el tlachiquero, bules o cantimploras a cuestras de un viajero sediento y guajes decorativos que en su interior atesoran una miscelánea de secretos.

Cabe ahora preguntarse: ¿con base en qué evidencias pueden arqueólogos, biólogos y antropólogos inferir los años de disentería y las fechas de domesticación enterradas en la historia mesoamericana? Para alivio de pulcros y zozobra de coprofilicos, las evidencias no son escatológicas, sino estratigráficas. Toda la información arqueológica sobre los inicios de domesticación de cultivos en el nuevo mundo se concentra en México, refugiada en cinco cuevas que fueron excavadas entre 1950-1960: las cuevas de Romero y Valenzuela en Tamaulipas, las de Coxcatlán y San Marcos en Puebla, y Guilá Naquitz en Oaxaca.

Guilá Naquitz nos cuenta la historia de las pepitas en una serie de cinco estratos de tierra a través de los cuales los arqueólogos viajan hacia el pasado tierra adentro. El estrato

superior, el más externo y menos antiguo, el A, tiene evidencias de varias especies de plantas domesticadas. Los cuatro estratos previos (B-E) relatan una serie de ocupaciones temporales. Cortas estancias de pequeños grupos de familias que ocuparon estas cuevas hace 8,500-10,000 años. Pero estos pobladores no eran hospederos cualesquiera: representan a los mesoamericanos responsables de la transición de un estilo de vida cazador-recolector a uno agrícola. Así, la primera evidencia de domesticación en Mesoamérica fue hallada en esta cueva y consta de una semilla de *Cucurbita pepo* enterrada en el estrato D. Con base en su huella de radiocarbono se calcula que debió ser domesticada hace 9,800 años.

Pero, y otro pero: ¿cómo saber que este cúmulo desperdigado de semillas enterradas representa plantas domesticadas, es decir, calabazas elegidas por estos cavernarios y favorecidas sobre otras calabazas?

La domesticación de las especies es un proceso transformativo mediante el cual los humanos eligen las plantas, animales u hongos que les son más convenientes o provechosos y promueven su reproducción sobre la de otros de la misma especie. Al elegir características que les son favorables, los humanos dejan cicatrices en el fenotipo o apariencia de sus entes domesticados. Así, la docilidad que diferencia a los perros de los lobos, por ejemplo, es una cicatriz de su domesticación. En el caso de las pepitas, las cicatrices fenotípicas de domesticación fueron cambios en el tamaño, forma y color de la semilla. En particular, la característica que delata la domesticación es el grosor de la orilla de la cáscara de las pepitas.

En los estratos de Guilá Naquitz se hallaron 276 trozos de cáscaras de pepitas, nueve



Pepitas de calabaza. ©

semillas medibles y catorce pedúnculos de calabaza (el rabito del que pende un fruto). Así, usando las cicatrices fenotípicas de domesticación, como el grosor de la cáscara, los arqueólogos pudieron inferir cuáles de estas semillas ya habían sido domesticadas y cuándo. Las pepitas del estrato B, el segundo más nuevo, tenían cáscaras más gruesas, similares a las de las pepitas que comemos hoy, mientras que en los estratos más profundos y antiguos las cáscaras de pepita eran más delgadas, similares a las de variedades silvestres. Estos cambios de forma sugieren que los pobladores de Guilá Naquitz seleccionaron deliberadamente en las calabazas sus características predilectas.

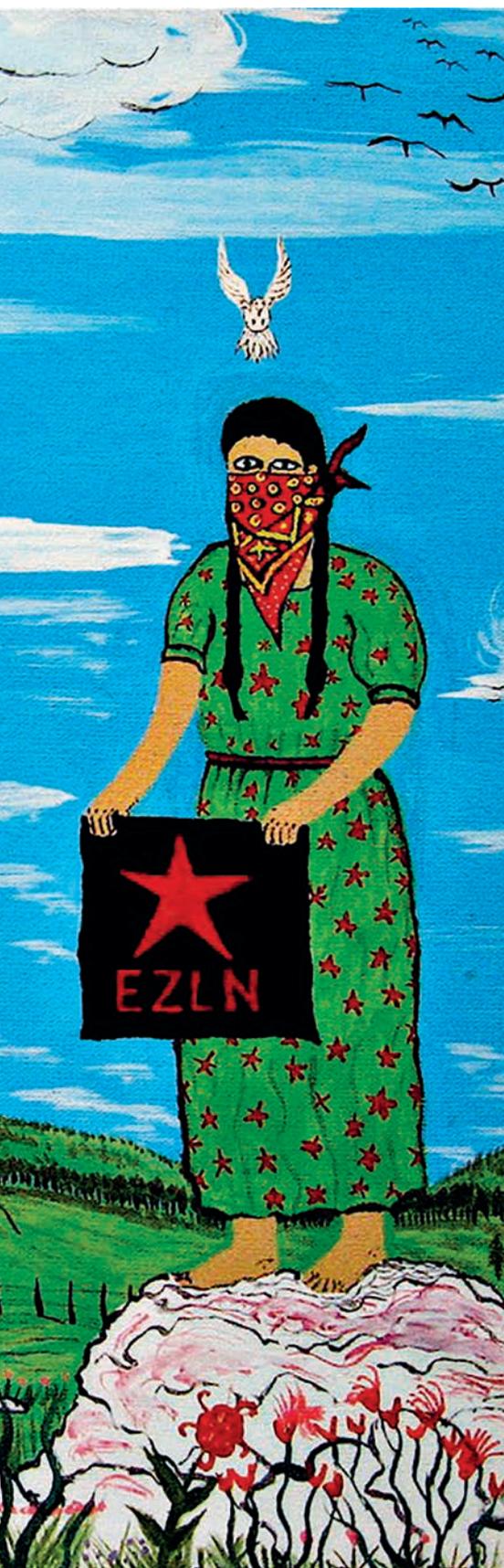
Las calabazas son hierbas de rápido crecimiento y si sus semillas tienen la suerte de caer en un suelo perturbado, despojado de vegetación, son capaces de crecer velozmente y ganarle terreno a la mayoría de las otras especies de hierbas pioneras. Este característico estilo de vida hace de las calabazas una hierba ideal para ser domesticada por grupos nómadas, quienes se asientan brevemente en un terreno, despojando algunos parches de vegetación, consumiendo las sabrosas semillas

disponibles y dejando tras de sí un despepitadero de botanas para las que ya no tuvo ocasión la tripa. Así, las semillas relegadas se alojan en un suelo ideal para su crecimiento. De este modo, las pepitas darán a los grupos nómadas una grata sorpresa, pues a su retorno a este sitio encontrarán sus pepitas predilectas germinadas en una frondosa enredadera que ha despojado a los otros hierbajos. Esta gran compatibilidad en el estilo de vida y la ecología de los grupos nómadas y las calabazas fue la materia prima para su domesticación. Así pues, la calabaza se domesticó 4,000 años antes que el maíz o el frijol, otros regalos de los mesoamericanos al mundo que Salvador Novo refiere como *la dote mexicana*.

Desde mi niñez noventaera hasta ahora muchas cosas han cambiado. Ir al cine es menos frecuente y las familias se entretienen con películas en casa. Sin embargo, las vitrinas tibias de Sanborn's siguen luciendo pepitas lustrosas bajo una luz amarilla y sobre un oleoso papel blanquiazul que imita la talavera. Las pepitas siguen siendo una botana popular devorada a puños en cines, bares, reuniones, esquinas u ociosas filas burocráticas. **U**

## POESÍA Y ZAPATISMO

Javier Sicilia



Toda poesía deslocaliza el lenguaje unívoco del poder y devuelve los significados perdidos o degradados a una comunidad. Es la voz, dice Stéphane Mallarmé, de la tribu, o al menos lo fue hasta el inicio de la modernidad. El profeta (“el que habla en nombre de”), el *nabí* en hebreo (“el que habla con vehemencia y bajo el influjo de algo que lo trasciende”), tenía esa función. Contra el lugar común que lo mira como un adivinador del futuro y el reduccionismo teológico que lo acota a ser el vaticinador de la venida de Cristo, la función del profeta era restablecer para el pueblo los significados extraviados por el poder. De allí que el profeta haya surgido en el periodo cuando Israel tuvo reyes.

El poeta en Grecia —el receptor de Mnemosina, la hija de Gaya, la madre de las musas, que recoge los recuerdos de los muertos antes de entrar en las aguas del olvido—, el rapsoda, “el zurcidor”, como lo llama Platón en *Ión* —que cantaba lo que la musa le susurraba— preservaba el sentido de una nación contra los vaivenes de la historia. Su palabra era un dique contra el olvido. Era, semejante al *nabí*, el ministro del dios.

Bajo la luz de la poesía, los poetas podían así concitar a un pueblo, expresar su alma y sacudir los extravíos de su existencia histórica y política.

Desde la modernidad, la tarea del poeta parece, sin embargo, muerta. Ha perdido, al menos en Occidente, la autoridad para asumir la vocación histórica de un pueblo y su sentido. Confinada en los libros y en las salas de lectura, su palabra no tiene ya la autoridad que

◀ Pintura del Compañero Tomás, 2015

tuvo Esquilo para denunciar en *Las troyanas* las atrocidades de los griegos en Melos. Cercada, dice George Steiner, por la erosión que ha sufrido el lenguaje a causa de las simplificaciones groseras, de las trivialidades de la comunicación de masas y sus escrituras digitales, del uso de clichés, de definiciones acríticas, palabras inútiles y discursos políticos que, desarraigados de sus raíces morales, justifican la mentira y ocultan las bestialidades y los crímenes contra la humanidad, la palabra poética está en crisis.

El hecho de que esto sea así no ha impedido, sin embargo, que la poesía —“inmortal y pobre”, decía Borges—, rompa por momentos los diques en que la inanidad moderna la ha contenido y desbordándose vuelva a refundar el sentido.

Para saberlo hay que escapar de la idea de que el único lugar de la poesía es el de su escritura, el de su confinamiento en las páginas silenciosas de un libro. La poesía, en su sentido fundamental, no pertenece a ese dispositivo nacido en los siglos XII y XIII, sino a la oralidad y a la plaza pública. Puede, como desde esos siglos empezó a hacerse, preservarse en la memoria de un libro, pero como se preserva una partitura musical. Puede, incluso, como en un concierto, ejecutarse en una sala cerrada para edificación de un público. Pero su tarea fundamental —la de redescubrir al pueblo su vocación y su sentido— hay que buscarla hoy en otra parte: en los grandes movimientos sociales que no buscan el poder, sino, como lo hicieron el *nabí* y el rapsoda, deslocalizarlo y recordar lo que se perdió, se humilló, se destruyó; surge allí donde alguien no habla por sí mismo, como el poeta moderno, sino en nombre del sentido, y se vuelve nuevamente “la voz de la tribu”. Pien-

so, en este sentido, en Gandhi en su condición de *Mahatma*.

Como todo gran poeta, Gandhi recordó “verdades tan viejas como los cerros”, pero las expresó en un lenguaje nuevo, macerado por siglos de la más alta tradición poética, la de los libros sagrados. A través de sus escritos, de sus discursos públicos, de sus ayunos, de sus largas caminatas, de su vida austera, hablaba la dignidad de un pueblo humillado y recuperaba su ser y su sentido aplastado por la univocidad occidental del imperio británico.

El movimiento zapatista pertenece a ese orden y el finado subcomandante Marcos, renacido en el subcomandante Galeano, a la naturaleza del poeta.

Desde la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el 1º de enero de 1994, el subcomandante Marcos lo expresó: “Por mi voz habla el Ejército de Liberación Nacional”. Como Isaías, como Ezequiel, como Homero o Esquilo, Marcos es un medio, un *nabí*, un rapsoda o, para usar una palabra del mundo maya, un *votán*: “el corazón que habla”. Lo explicitará, de manera tan directa como moderna, cuando en mayo de 2014, a raíz del asesinato del profesor Galeano —base de apoyo—, el zapatismo decida matar simbólicamente a Marcos y hacer resurgir al profesor asesinado en el subcomandante Galeano: “Si me permiten definir a Marcos diría [...] que fue una botarga [...], un medio”.

A través de esa voz, no sólo el alma de un pueblo oprimido y silenciado durante 500 años recuperó su sentido y su lugar en el mundo, sino que a través de ella, nos recordó el sendero perdido por el discurso unívoco del poder.

Todo el zapatismo está así puntuado de poesía. Su fuerza no radica en las armas ni

en la ideología, sino en la poesía misma, cuya voz se expresa mediante el panfleto que adquiere otra vez en ellos el rango literario que las ideologías destruyeron; en cuentos como los del Viejo Antonio o la aventuras de Durito, donde el sentido de la tradición de Occidente y del mundo indígena se unen sorprendentemente; en símbolos como el pasamontañas o el paliacate —no un embozamiento, sino el signo de lo que el poder borró: “Somos los sin rostro”— y en la encarnación del sentido: los Caracoles.

A través de ella, el zapatismo no ha dejado de recordarnos que la tierra y el ser humano son sagrados, que defender su sacralidad im-

Después de más de un año del levantamiento, de haber rechazado la amnistía del gobierno con su comunicado “¿De qué nos van a perdonar?”; a menos de un año de iniciados los diálogos, el presidente Ernesto Zedillo ordenó una avanzada militar que rompió la tregua establecida entre el EZLN y el gobierno.

Cercados, criminalizados, perseguidos, la participación de los zapatistas en la Convención Nacional Indígena que se realizaba en la Ciudad de México estaba vedada. Si lo intentaban serían detenidos y encarcelados.

Ante la amenaza, los zapatistas, a través del *nabí*, del rapsoda, del *votán*, de la botarga,

## ***Lo pequeño, lo pobre, no sólo es hermoso —como decía E. F. Schumacher— es el sentido donde los seres nos miramos, nos reconocemos y nos amamos.***

plica poner límites al poder mediante autonomías y formas de vida proporcionales, que el progreso, el neoliberalismo —venga del Estado o de la iniciativa privada— es, en su condición sistémica, depredador e inhumano, porque al contraponer los intereses de cada quien mediante la ambición de todos los bienes, crea el estado de competitividad y de violencia en el que México se hunde, y que para escapar de él —es la pedagogía de los Caracoles— hay que volver a la proporción. Ella —que, dice Platón en el *Timeo*, es la más bella de todas las relaciones entre dos o más elementos— es la condición bajo la cual cada persona y cada cultura florecen a su manera y preservan la vida.

Uno de los más bellos momentos de esa poesía sucedió a finales de 1995 y principios de 1996.

de la voz del EZLN enviaron un comunicado escueto, mordaz: “¡Uyyy!” y tras él, “el arma más beligerante e intransigente del zapatismo”, la Comandanta Ramona: pequeña, pobre, desarmada, enferma, cubierta con un pasamontañas y envuelta en su huipil. La sorpresa de la poesía doblegó al poder, silenció las armas, deslocalizó el discurso, restableció otra vez el sentido.

Lo pequeño, lo pobre, no sólo es hermoso —como decía E. F. Schumacher— es el sentido donde los seres nos miramos, nos reconocemos y nos amamos.

Otro momento tan hermoso como el de la llegada de Ramona sucedió el 21 de diciembre de 2012, fecha del fin del tiempo en el calendario maya. Decenas de miles de bases zapatistas marcharon en absoluto silencio con sus pasamontañas y paliacates en cinco mu-

nicipios de Chiapas. Al final, la palabra escueta, profunda, certera: “¿Escucharon? Es el sonido de su mundo derrumbándose. Es el nuestro resurgiendo. El día que fue el día era noche. Y noche será el día que será el día”.

La fuerza de la poesía del zapatismo —lo que ella contiene de verdad— es la que ha impedido que el discurso del poder lo destruya. Ni el ejército ni las guardias blancas ni las grandes traiciones del aparato de poder —llámese PRI, PAN, 4T— han podido vencerlo. Cada vez que lo han intentado, la poesía, que es el corazón del zapatismo, reaparece, deslocaliza y rompe el cerco de la mentira y la violencia.

Hoy su silencio, su confinamiento en los Caracoles frente a la nueva embestida neoliberal de los megaproyectos de la 4T (el Tren Maya, Dos Bocas, el Corredor Transistmico)

y el despliegue de la Guardia Nacional para contener y reprimir a los migrantes no es otra cosa que la continuación del comunicado del 21 de diciembre de 2012.

Detrás de ese silencio seguimos escuchando el ruido de un mundo que, disfrazado de día con la 4T, continúa su desmoronamiento, y bajo esa noche de los tiempos plagada de mentiras, violencia, desapariciones y crímenes atroces, el silencio de la poesía que —como el silencio de la luz del cirio en la noche de la resurrección— conserva el fulgor del sentido que prepara, en medio de la tiniebla y para quien sabe oír, la llegada del día. **U**

---

Texto resultado de la colaboración con la Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las Artes.



Fotografía de Nacho Fradejas. © BY NC

## EL ÁRBOL DE HIGOS DE ANTONIETA RIVAS MERCADO

*Irasema Fernández*

*As I sat there, unable to decide, the figs began to wrinkle and go black, and, one by one, they plopped to the ground at my feet.*

SYLVIA PLATH

A pesar de su breve paso por la tierra, Antonieta Rivas Mercado (1900-1931) tuvo múltiples oficios: gestora cultural, escritora, traductora, defensora de los derechos de la mujer, activista política, actriz y maestra. Vertientes que bien podrían ejemplificar el estereotipo de cualquier artista mexicana que tiene más de un trabajo.

Es probable que la primera vez que alguien escuche el nombre de Antonieta Rivas Mercado sea a través de rumores. La acompañan, además, el mote de *suicida* y el nombre de José Vasconcelos. En la web circulan notas que refieren aquella mañana del 11 de febrero de 1931 en la que tomó la pistola de Vasconcelos, amigo y amante, y se disparó en el corazón hincada de rodillas sobre una de las bancas de la Catedral de Notre Dame de París.

Y aunque su fin fue funesto, Antonieta tuvo grandes ambiciones: entre sus logros estuvo no sólo ser mecenas de renombrados artistas, músicos y escritores mexicanos, sino crear el primer teatro experimental de México, junto con Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, al que llamaron el Teatro Ulises. Antonieta propuso la estética de Jean Cocteau para sus montajes, en el que las obras clásicas requerían una cirugía estética que las remendara y rejuveneciera, para adaptarlas a los siglos de cambios que la habían atravesado.

◀ Antonieta Rivas Mercado. Fotografía de Alex Cruz



También creó el Patronato para la Orquesta Sinfónica de México, fundada por Carlos Chávez en 1928, que no es poca cosa si recordamos el tiempo revolucionario que atravesó nuestro país y su economía precaria, cuando las artes carecían de profesionalización y continuidad. Ésta fue la primera orquesta que, gracias al soporte económico generado por Antonieta, pudo ofrecer repertorios semanales ininterrumpidos de las sinfonías internacionales más importantes. Tras su consolidación, los compositores locales desarrollaron su trabajo en esta casa, en la que dieron origen a lo que hoy conocemos como la música mexicana del siglo xx.

Por un breve tiempo, Antonieta fue directora teatral de la Escuela de Teatro, Música y Danza, actividad que abandonó probablemente por su atareada vida y su creciente enemistad con Carlos Chávez (en ese entonces director del colegio). Daba clases de teatro e hizo el montaje de *Los de abajo*, de Mariano Azuela. En esa temporada conoció a Vasconcelos y simpatizó con sus ideas políticas, antes de relacionarse con él. En su casa lidereaba reuniones proselitistas: preparaba a los jóvenes y les daba viáticos para que replicaran las ideas vasconcelistas en el interior de la república. Posteriormente, como compañera sentimental y de campaña, desempeñó un papel importante para la organización de su carrera política.

Los textos que publicó en vida fueron breves pero contundentes. Se le reconoce como una precursora del feminismo por luchar por los derechos de la mujer. En febrero de 1928 publicó en *El Sol de Madrid* su potente ensayo "La mujer mexicana", en el que resalta la sumisa devoción con que se nos educaba, la forma en que se nos dejaba fuera de la opinión

pública y el hecho de que nuestra educación se consideraba nociva para la sociedad,

las mujeres mexicanas en su relación con los hombres somos esclavas. Casi siempre consideradas como cosa y, lo que es peor, aceptando ellas serlo. Sin vida propia, dependiendo del hombre, le siguen en la vida, no como compañeras, sino sujetas a su voluntad y vendidas a su capricho. Incapaces de erigirse en entidades conscientes, toleran cuanto del hombre venga. El resultado es que éste no estima ni respeta a la mujer [...]. Es preciso, sobre todo para las mujeres mexicanas, ampliar su horizonte, que se las eduque e instruya, que se cultive su mente y aprendan a pensar. Puede repugnarle a la mujer emplear la lógica masculina; pero como no ha elaborado una propia, antes que preconizarle que lo haga, más vale urgirle a que venza su resistencia y aproveche la existente.

Antonieta era hija de Matilde Castellanos Haff —mitad juchiteca, mitad alemana— cuya familia poseía tierras cafetaleras en el istmo de Oaxaca, y de Antonio Rivas Mercado, el famoso arquitecto, restaurador e ingeniero mexicano que construyó la columna del Ángel de la Independencia en la Cd. de México y el Teatro Juárez en Guanajuato, que también fue director de la Academia de San Carlos (se cuenta que, entre sus logros, consiguió una beca para que Diego Rivera viajara a Europa). En la casa, diseñada por él mismo, la familia Rivas Mercado recibía en su mesa a distinguidos artistas y escritores de todas las alcornias. Ése fue el mundo cultural de Antonieta: estudiaba cultura, idiomas y bordado; escuchaba y formaba parte de las conversaciones durante las comidas y fiestas.

## Ése fue el mundo cultural de Antonieta: estudiaba cultura, idiomas y bordado; escuchaba y formaba parte de las conversaciones durante las comidas y fiestas.

Cuando sus padres se divorciaron en 1913, su madre se exilió en Francia y sólo llevó consigo a Alicia, su hija mayor. En México se quedaron Antonieta, de trece años, Amalia y Mario, que eran aún niños pequeños. Su padre Antonio delegó las obligaciones de su madre a Antonieta, y desde ese entonces ésta cuidó de la educación y manutención de sus hermanos: se responsabilizó de su bienestar hasta su propia muerte. También administró las cuentas del padre y la casa donde vivían.

A los diecisiete años conoció a Albert Edward Blair en una quermés, gracias a los hijos de Francisco I. Madero, y a los pocos meses contrajo nupcias. Casi dos años después, cuando ella cumplió diecinueve, nació su hijo. La violencia continua y la posesión obsesiva de su esposo hicieron que Antonieta huyera de él en varias ocasiones y solicitara el divorcio, algo que no era común en aquel tiempo. En sus documentos personales, cuenta cómo una tarde, Albert quemó su biblioteca francesa frente a sus ojos. "No está bien que un hombre y una mujer, cuando ya no se quieren, sigan viviendo juntos. La unión de los cuerpos debe ser la de las almas, y la mía no va a ti", le escribió. No obstante, ella nunca pudo romper ese trato.

La turbulenta vida de Antonieta encontró aparente tranquilidad cuando conoció al pintor Manuel Rodríguez Lozano, miembro de los Contemporáneos, de quien se enamoró y a quien se entregó en una sumisión lastimera. Su amigo no pudo corresponderle porque te-

nía otras preferencias sexuales: la misma época le impedía a Manuel ser abiertamente homosexual pero Antonieta le insistía, incluso a sabiendas. A él confiesa la desgana que le produce la vida y deposita en él el sentido de su existencia, por lo que leemos en la correspondencia de ella: "es para usted para quien he vivido, faltando usted sé que mi vida no tendrá objeto". Antonieta vivía en un constante estado de infelicidad desde pequeña y la idea del suicidio la había rondado varios años atrás. Manuel Rodríguez fue su equívoco soporte sentimental.

Tuvieron que pasar meses para que Antonieta escribiera "La mujer mexicana" y los propósitos de su escritura cambiaran. Se le veía animada, estudiaba latín, música y alemán, había terminado un libro que pensó hacer llegar a todos los rincones de Latinoamérica, se encontraba en la planeación de una novela y dejó de cifrar su pasión en los hombres "con la diferencia de que ahora será para hacer arte, obra permanente". El lunes 10 de octubre de 1930 enlistó y proyectó un futuro con muchos más años de vida. Pero poco prosperaron y quedaron, más bien, a modo de borrador. Fabienne Bradu, su más fiel biógrafa, escribió que el arte más refinado de Antonieta se encuentra en su correspondencia; el resto de su obra no logró ser editada y es probable que su autora no estaría satisfecha de haberla visto así publicada.

Sylvia Plath, que nació al año siguiente de la muerte de Antonieta y vivió más o menos el mismo tiempo que ella, escribió en *The Bell Jar* un hermoso texto sobre un árbol de higos con tantas ramas como caminos de vida, todos ellos brillantes, deseables y exitosos. Ante la dificultad de escoger uno solo se queda atónita y hambrienta, pues "escoger sólo

uno significaba perder el resto”, escribe. Antonieta, por su lado, exploró y transitó varios de esos caminos, pero ninguno le pareció certero. Alejada de la vida tormentosa en México, principalmente de su matrimonio con Albert, comenzó *Diarios de Burdeos*, en los que se propuso escribir con la verdad, pues había desaparecido el miedo de que su marido violara sus más íntimos pensamientos:

Después de un año entero en que la tempestad me arrebató [...], después de haberme dejado ir en un desbordamiento que pedía, a gritos, morir, aquí me hallo bajo un cielo gris [...]. En mi apartamento actual, enclaustración voluntaria que favorecen las circunstancias, debo (imperativo) concentrarme y crear, convertirme en la primera escritora dramática de Hispanoamérica.

Pese a este impulso vital, se desconoce qué atravesó los pensamientos de Antonieta para la determinación de su suicidio; en la última nota de su diario dejó indicaciones para que se cuidara de su hijo y retiró toda responsabilidad a José Vasconcelos, quien nada sabía de lo que haría. Su cuerpo no pudo ser incinerado dadas las condiciones de la muerte y, después de siete años, fue depositado en la fosa común de un cementerio francés. Casi a noventa años de su muerte, el morbo del día en que ella finalizó su paso por el mundo la envuelve en puro espectáculo. Será hora de encontrarla en sus textos, publicados en dos tomos de *Obras completas* recientemente (Siglo XXI, 2018), de compartirla y replicarla. **U**



Manuel Rodríguez Lozano, *Los amantes*, 1943

## LA PAGODA DE PLATA

Verónica González Laporte



Se avecinaba una tormenta. Se apiñaron nubes negras sobre el cielo de Nom Pen, el viento rugió. Pero en lugar de agua, cayó una lluvia de tamarindos sobre una de las avenidas principales de la capital jemer, municiones aciduladas sobre mis hombros. Me refugié en un restaurante Fancy Lounge a la orilla del río Mekong. En el baño me lavé las manos, leí un cartel sobre el lavabo “Do not wash the baby here”. *Which baby? Who’s baby?* En la terraza pedí un coctel de ron con maracuyá y pimienta negra de Kampot, de nombre imposible. Me trajeron dos, *happy hour*. Una cuija transparente se acercaba peligrosamente al ventilador del bar, podía ver latir su corazón rojo a través de su piel.

Un sorbo al brebaje amarillo.

Unas horas antes, una joven china visitaba la Pagoda de Plata, en el palacio real, como yo. Sólo que, con treinta y nueve grados a la sombra, yo sudaba como un cerdito rosado de la suerte y ella... Piel de flor de harina, ojos imposibles de leer. Llevaba sandalias hasta los muslos, de doce correas incrustadas de cristales. Para entrar al templo uno debe quitarse los zapatos. Con calma, desabrochó la primera brida. La dejé en la faena para admirar el piso: es de plata pura. En la época colonial, los franceses mandaron cincelar flores de lis, su emblema real, en la esquina de cada uno de los recuadros. Un numeroso grupo de turistas, también chinos, entra ruidoso. Algunas señoras de la tercera edad levantan el tapete protector para pisotear con dicha in-

◀ Pagoda de Plata, Camboya. Fuente: Deal Travel Asia

fantil las preciadas baldosas. Brincotean. Los guardias se precipitan para regañarlas. Por la ventana, en medio del patio, veo la estatua de bronce de uno de los reyes de Camboya, a caballo; se dice que originalmente era una efigie de Napoleón III, pero le cortaron la cabeza para sustituirla. La joven no ha terminado de descalzarse. Tuve tiempo de contemplar las vitrinas con copas de oro y cajas esmaltadas con incrustaciones de zafiros, sepultadas bajo una capa de polvo, nadie las ha limpiado desde que Pol Pot se largó al campo a gestar su guerrilla. Me volví a asomar, esta vez por la puerta. Ella estaba por desatar la última correa, al fin. Un monje de túnica azafrán, sentado en el escalón del quicio, la miraba desconcertado. Juro que hacía su mejor intento por poner los ojos en la estatua de Buda de tamaño real, joya central de la pagoda, noventa kilos de oro sólido y ojos incrustados con diamantes de treinta quilates. Pero no podía. El mismo viento que echó abajo los tamarindos levantaba sin pudor la falda de la china impasible. Un suplicio final infligido al monje.

Otro sorbo a mi bebida de maracuyá. Murales de deidades hinduistas y budistas esculpidas en los templos de Angkor desfilan para siempre en mi memoria. Cámaras sagradas que alguna vez estuvieron forradas de oro, de piso a techo; de las antiguas incrustaciones de gemas sólo quedan múltiples agujeros en las paredes. Deidades de aspecto bondadoso, con rostro de ave, de elefante o de mono. En los bajorrelieves, descomunales relatos del origen del mundo, de guerras, de la vida cotidiana. Budas sentados, Budas recostados en el Nirvana, Budas sin brazos, Budas diminutos o gigantes, de piedra, de madera, de bronce, de esmeralda. De los mil que antes hubo tan sólo en el templo principal, Angkor Wat, que-

dan algunos venerados hasta ahora por monjes que los visitan, los protegen con sombrillas de seda y los visten con túnicas bordadas. Albercas destinadas a los elefantes reales. Pilares con textos grabados en sánscrito, la escritura sagrada, registran las donaciones: quién entregó al templo qué cantidad de esclavos, animales, costales de arroz y quintales de oro. Algunas esculturas fueron empezadas en el siglo XI y terminadas en el siglo XVI... Es como si hoy un artista acabara de pintar un cuadro que alguien empezó en la Nueva España tras la caída de Tenochtitlán. Las *apsarás*, ninfas celestes, bailan en los dinteles devorados por las raíces y el musgo. Senos redondos, bocas carnosas, tocados elaborados, paños atados a las caderas, ningún detalle escapó a los escultores. Encajes de piedra de mil años, ceñidos por intrincadas raíces. Los árboles se han empeñado en recuperar el espacio que era suyo, para borrar la huella de los hombres. Crecen por todos lados, a partir de las semillas desechadas por los pájaros de un lado a otro de la selva. De día son del color del sol, de noche son de plata, llevan dentro su propia luz. Por su tendencia a crecer donde les da la gana, son la maldición de arqueólogos y restauradores... Los franceses los llamaban "árboles queseros" porque con su corteza confeccionaban las cajitas para el camembert de Bretaña o de Normandía.

Por los caminos de Angkor Wat se pasean los turistas en los lomos de los elefantes, en sillones de madera tropical iguales a las que alguna vez transportaron a los miembros de la corte del rey Jayavarman VII. Arañas del tamaño de la palma de mi mano se refugian entre las grietas. Monos relajados, unos trescientos en el sitio arqueológico, se dejan fotografiar. A cambio, los visitantes les dan man-

## En un crucero estridente, cinco monjes budistas viajan con la mirada puesta en sus respectivas pantallas Samsung. Suben fotos al Facebook, se toman selfies.

go o guanábana, Doritos o Coca-Cola light, sin discriminar. Pobres monos, consumidores de nuestras mismas porquerías.

En cambio, este coctel de maracuyá es bueno.

Viaje de Siem Riep a Nom Pen. La carretera es lisa y recta como un listón de trenza, sin embargo, son cinco horas de adrenalina pura. Todo mundo maneja en medio, por si se ofrece dar vuelta. Se rebasa por la derecha o por la izquierda, lo mismo da. Las motos van en sentido contrario, a veces también los camiones repartidores. La carretera de dos carriles se convierte en una de cuatro con acotamientos incluidos. Las vacas se atraviesan al menor descuido y uno de cada tres perros muere aplastado. Me abstengo de mirar la raya amarilla, cuando la hay, para no sufrir de más, igual que el monje de la Pagoda de Plata. Las casas tradicionales, de madera roja y techos picudos, están construidas sobre pilares. A nivel del suelo, las hamacas y los corrales para las gallinas, los huertos y la estufa de carbón. En la planta alta, un cuarto único para dormir. Es temporada de sequía. Los arrozales son un vasto páramo yermo. Las palmeras están de capa caída. "Nunca había hecho tanto calor", se queja la gente. En Nom Pen hasta los monos, que a falta de piedras milenarias y de árboles queseros se cuelgan de los cables eléctricos, parecían agobiados. Algunos culpan a los chinos porque han devastado los bosques tropicales para llevarse las maderas preciosas con el permiso de un primer ministro, exjemer rojo "arrepentido", que lleva cuarenta años en el poder. Hun Sen, antiguo seguidor

de Pol Pot (abreviación de "Politique Potentielle"), guerrillero que en 1975 arrebató el poder al dictador Lon Nol, obliga a la prensa escrita a agregar a su nombre los adjetivos *glorioso, supremo y poderoso*. Ahí nomás. El rey se me figura una marioneta de teatro de sombras, como las de piel trabajada que venden los artesanos al pie de las pirámides. Cuando muera el primer ministro, llegará la democracia. Se lo dije yo, eterna optimista, a una vendedora con la que charlé un buen rato una mañana, sentadas ambas en la banqueta. Se lo dije como si le hablara de la lluvia que algún día habrá de volver a los arrozales, mientras sus dos hijos sorteaban las *tuk-tuk*, motos con pequeños remolques para transportar a tres o cuatro personas. Ella susurró en buen inglés: "No hay nada que hacer, la sucesión está asegurada, gracias a sus hijos y con el apoyo incondicional de Pekín. No tenemos futuro. Somos un país mordisqueado". Ella nació después del genocidio, no fue testigo de los horrores de las huestes de Pol Pot que causaron la muerte de dos millones de personas. Bastaba con tener el pelo largo, poseer un bolígrafo o llevar lentes para ser considerado intelectual y ser eliminado, de preferencia a culatazos para no malgastar municiones. La demencia asesina se prolongó cuatro años, no son muchos comparados con la historia de los templos de Camboya, pero lo suficiente para dejar heridas que no han sanado. Dejó también miles de cojos y mancos. En los arrozales fueron plantadas no las semillas de un pueblo nuevo como los guerrilleros pretendían, sino incontables minas antipersonales. Perversión suprema, fueron confeccionadas para lisiar, la idea era desmembrar a los campesinos para impedirles trabajar y así matarlos de hambre, poco a poco. En los sitios turísticos, conjun-

tos de músicos mutilados esperan una propina. Las cuerdas de los instrumentos tradicionales se incrustan en sus muñones.

Frente a mí bogan los barcos en el río Mekong. Algunos transportan carbón o cemento, otros, adornados con foquitos de todos colores son para pasear. La tarde se ha puesto malva. En un crucero estridente, cinco monjes budistas viajan con la mirada puesta en sus respectivas pantallas Samsung. Suben fotos al Facebook, se toman *selfies*. La música de la embarcación de madera en nada se parece a la que solían bailar las *apsarás*, grabadas para la eternidad en la piedra de Angkor Wat. Está a medio camino entre una imitación barata de Santana y una balada de Bollywood. En el malecón, varias señoras sentadas frente a una mesita de plástico y un juego de cartas esperan clientes para leerles la buena ventura. Hay vendedores de fruta fresca, de frituras,

de flores, de globos y bebidas. Profesores de zumba imparten clases improvisadas. Algunas ancianas, sentadas en flor de loto, ofrecen sus servicios: pesarse en su báscula rudimentaria. Otras, a la orilla de la banqueta, bordan túnicas que habrán de llevarse en ceremonias, ofrecen *pedicure* o masaje de hombros por unos cuantos riele. En una calle aledaña, aprendices de peluqueros cortan el pelo a los transeúntes, en un banquito, frente a un espejo colgado a un tronco de árbol. La brisa se lleva los mechones de pelo. Varios niños hacen carreras con sus hermanitos de pocos meses en la espalda, vestidos sólo con un *short* y descalzos. "Do not wash the baby..." Mis vecinos de mesa, barbones de bermudas, estilo Indiana Jones con sobrepeso, son franceses. Parecen llevar aquí más de una vida.

Me pregunto qué hallaré cuando deje este puesto de observación privilegiado. Anoche



Dentro de Angkor Wat. Fotografía de Marina Población. © BY-NC-ND

me perdí para volver al hotel. Caminaba de prisa por una suerte de Tepito tropicalizado, cuando una rata gorda caracoleó a mis pies. Una criatura delicada, de piernas interminables y pelo brillante me miró con desprecio, era trans. En el Helicopter Bar “all our girls are prettys, free pool”. Confirmando, son muy bonitas con sus caras infantiles y sus ojos de animal asustado, sus minifaldas blancas, playeras ajustadas y ninguna ropa interior. Luces y neones palpitaban para señalar el Moonrise, al lado del Waikiki, al lado del Hilton, al lado del Joy y enfrente del Samsara. Septuagenarios europeos, rodeados de jovencitas escuálidas, bebían en las mesas de los bares. Por un turista se contaban cuatro o cinco niñas, algunas con coletas y uniforme escolar, otras con medias de red y pestañas postizas... Ellas se contoneaban para ganar al cliente. Ellos se creían el rey de la selva..., pellizcaban a una, manoseaban a otra, como si fueran melones en el mercado. El Hair, bandera arcoíris en la entrada, proponía meseros fisicoculturistas de corbatas de moñito y tangas de satín. Mientras, en la acera, algunas ancianas hurgaban en la basura, sacaban de las bolsas negras zapatos rotos y sándwiches mordidos. Varios choferes de *tuk-tuk* dormían en un catre instalado frente a los bares o en una hamaca colgada entre dos postes de luz. Al lado de ellos, en lo que alguna vez quiso ser banquetea, una joven con vestido de lentejuelas amamantaba a su hija. Me ofrecieron una tarántula asada, decliné la oferta. En una esquina, el chofer de un general galardonado limpiaba el parabrisas de un Rolls-Royce dorado nuevecito. Dorado como el uniforme de él. Un gato flaco me siguió maullando. Una mujer cacheteaba a su marido entre dos comercios y lo insultaba sin que nadie se inmutara. Él sólo agachaba la

cabeza. ¿Habrá hecho un intento por entrar al Helicopter Bar? Más adelante, trabajadores levantaban el asfalto de la calle con palas: dos laboraban, los otros seis los miraban. Montañas de basura se acumulaban bajo los flamboyanes en flor, y yo pensaba en la mujer que unas horas antes me había cerrado el paso en la tienda donde se me había ocurrido preguntar el precio de una pulsera: “no se puede ir, queremos su dinero”.

Por ahora, no tengo intención de dejar el Fancy Lounge a la orilla del Mekong. En mis dos vasos, los hielos del coctel de maracuyá se han derretido del todo. Con los codos sobre el barandal de la terraza, busco el rostro del amante chino de Marguerite Duras. Cierro los ojos y recuerdo los ruidos que ella, la desterrada, escuchaba a través de las persianas de madera, mientras hacía el amor con aquel hombre, en aquella tierra de antaño llamada Indochina, a la orilla de este río que sigue fluyendo.

Está muy atenta al exterior de las cosas, a la luz, al estrépito de la ciudad en el que la habitación está inmersa. Él tiembla [...]. Ella no lo mira a la cara. No lo mira. Lo toca. Toca la dulzura del sexo, de la piel, acaricia el color dorado, la novedad desconocida. Él gime, llora. Está inmerso en un amor abominable.

Brillan algunas estrellas, los primeros barcos de pesca navegan hacia el sur. Huele a ranas asadas, a citronela caramelizada, a incienso, a jazmín agobiado por el calor del día. La cuija blanca se abrazó al cordón del ventilador del bar y ahora se columpia en un gozo franco. Como el mío. **U**

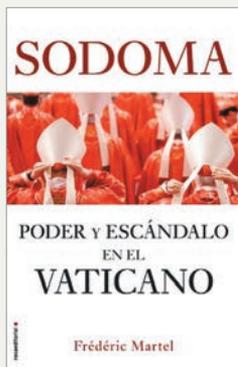
Wallace Smith en Ben Hecht, *Fantazius Mallare: A Mysterious Oath*, Covici-McGee, Chicago, 1922 ▶



# CRÍTICA

# SODOMA

## FRÉDÉRIC MARTEL



Traducción de Juan Vivanco y María Pons.  
Roca Editorial,  
México, 2019

Oswaldo Gallo-Serratos

Oculto tras los coloridos parapetos de un antro que revienta, en el anonimato de las aplicaciones de ligue o a la cabeza de una manifestación a favor de la familia “natural”, la clerecía católica —a fuerza de manipulaciones, secretismos y una larga lista de condiciones aprendidas en el seminario— domina desde hace mucho el arte del camuflaje. Para quienes hemos sido educados en un ambiente fundamentalmente católico, alteño, orgulloso de la sangre de cristeros que corre por nuestras venas, un libro como *Sodoma* resulta una provocación necesaria. La existencia de sacerdotes homosexuales en la Iglesia católica no es una noticia novedosa; la que sí, es la publicación de un libro al respecto. Su autor, Frédéric Martel, se dedicó varios años a recabar información sobre el tema en el corazón del catolicismo, la Ciudad del Vaticano, y la publica en un libro que, aun siguiendo un estilo mayoritariamente periodístico, tiene un dejo sociológico que evidencia su formación académica.

El culto católico, con sus ornamentos dorados, sus encajes bordados, sus nubes de incienso y la parafernalia que rodea la figura travestida de los curas en el altar, es una de las sublimaciones homosexuales mejor logradas. No extraña, por eso, la cantidad de gays que acude a las misas tridentinas en Ciudad de México y en el mundo. *Sodoma* explica la dinámica homófila u homosexual del clero con lo que llama “el código Maritain”, un estilo de vida públicamente homóforo que se permite, sin embargo, ciertas concesiones en la medida en que pertenecen al fuero interno. Pero la fantasía suele ceder lugar a la realidad: la guardia suiza y los inmigrantes en Italia son presas fáciles de la curia romana.

En 2015 se hizo evidente una fractura de proporciones casi cismáticas en el episcopado: el papa Francisco convocó para octubre de ese año un sínodo extraordinario dedicado a la familia. La atención mediática que provocó giraba en torno a dos temas, la homosexualidad y la posibilidad de que los divorciados comulgasen. Un día antes de que la segunda sesión del sínodo tuviera lugar, uno de los teólogos de la Congregación para la Doctrina de la Fe salió del clóset en el diario italiano *Corriere della Sera*. Monseñor Krzysztof Charamsa no sólo declaró públicamente su homosexualidad, sino que denunció el trato

inhumano del clero hacia los homosexuales, a pesar de contar entre sus filas con miles de ellos.

Salir del clóset en ese contexto fue una acción premeditada. *Sodoma* le dedica varias páginas. El documento preliminar del sínodo y algunas intervenciones de cardenales como Christoph Schönborn, mostraban una actitud más abierta hacia los homosexuales que aquéllas de Juan Pablo II y Benedicto XVI, si bien, comparada con la vehemencia homófoba con que los últimos papas se refirieron al tema, cualquier tibieza que se diga al respecto sonará amable. Al final ganó el ala conservadora, apoyada por instituciones católicas poderosas que centran su atención en los pecados de bragueta para ignorar así los pecados de bolsillo. Martel señala esta estrategia de distracción en varias ocasiones, que ha servido durante años para desviar la atención de los católicos de los problemas serios que enfrenta Roma, donde es más fácil señalar a los homosexuales como la causa de todos sus males que reconocer las deficiencias estructurales que se niega a resolver.

No obstante, un simple cambio de tono marca una diferencia en el pontificado actual que no pasó desapercibida por muchos. El papa Francisco evita hablar de la homosexualidad usando los términos del *Catecismo*, que se refiere a ella como una "tendencia objetivamente desordenada", expresión redactada, irónicamente, por quien se rodeó de homosexuales apenas llegado al trono de San Pedro, el entonces cardenal Joseph Ratzinger. *Sodoma* recoge con cuidado ciertos detalles de la transición de los pontificados de Juan Pablo II a Benedicto XVI y luego a Francisco, todo bajo el supuesto de que la política vaticana está intrínsecamente ligada a la vida sexual de sus miembros, la mayoría de los cuales es homosexual.

Martel señala, entre otras cosas, que la liberación sexual de los sesenta abrió la puerta a modos de vivir la sexualidad tales que la opción sacerdotal resultó menos atractiva para muchos homosexuales. Ésta podría ser la razón que explica en buena medida la disminución de sacerdotes en el mundo, mientras que los homosexuales dentro del sistema se esfuerzan por sobrevivir a una caza de brujas que confunde al gay con el pederasta. Benedicto XVI recientemente publicó una carta en la que culpa a la liberación sexual de los sesenta de haber corrompido al clero. El documento es un insulto, hay casos de pederastia documentados desde 1940. Para el papa emérito es más sencillo eludir responsabilidades. Fue él quien, en un intento por erradicar la pedofilia del clero, prohibió en 2005 el ingreso en los seminarios "a quienes practican la homosexualidad, presentan tendencias homo-



Hans Baldung, sin título, ca. 1540

sexuales profundamente arraigadas o sostienen la así llamada *cultura gay*”, excepto a aquellos que demuestren, viviendo en castidad durante al menos tres años, que nunca fueron homosexuales y sufrieron sólo un episodio de inmadurez afectiva. El resultado de esta prohibición, en palabras de James Alison —uno de los pocos sacerdotes abiertamente gays en el mundo—, ha sido la institucionalización de la hipocresía en la Iglesia. La cultura del secretismo deviene, así, un elemento fundacional de la estructura clerical.

Valiéndose de la crítica de expertos en el tema, *Sodoma* identifica como la causa de la crisis actual de la Iglesia al clericalismo, ese *modus operandi* que pone a la institución por encima del Evangelio. Para muchos clérigos el horror ante la posibilidad de que un sacerdote mancillara el ministerio ordenado es anterior a la empatía debida hacia las víctimas y sus familiares. Fernando Karadima y Marcial Maciel, dos de los pederastas más ruines de la Iglesia, pudieron cometer sus felonías bajo la cultura del secretismo que promueve la estructura clerical. A propósito, Martel no tiene tapujos en señalar al mayor encubridor de pederastas, el cardenal Angelo Sodano, epitome de la corrupción romana, quien disfruta de una vida principesca mientras los católicos en el mundo marchan para evitar la legalización del matrimonio igualitario. La Iglesia perdió la brújula.

En este sentido, se echa de menos un análisis eclesiológico de la crisis: la Iglesia favorece un modelo de formación sacerdotal desencarnado del mundo, bajo la premisa de que el ministro, al actuar *in persona Christi*, tiene potestad sobre los fieles a él confiados. Si a esto le sumamos una formación basada económicamente en donativos, nos

encontramos en un escenario en el cual los sacerdotes se vuelven propensos a ejercer cotidianamente transgresiones de poder, terreno fértil para cometer abusos. Los escándalos sexuales y financieros del clero no se terminarán hasta lograr una reforma radical de la doctrina del ministerio ordenado. Incluso hay quienes piensan que al asestar un golpe mortal al sacerdocio la Iglesia logrará su redención.

Frédéric Martel encontró en el clero católico el paraíso de los cotilleos y de los chismes de sacristía: el clericalismo vive de la reputación y la compra de favores de sus miembros, quienes, con un celo herético por el martirio mediático y con tal de mantener una posición cómoda con la que tienen la vida resuelta, se desgastan en una batalla contra molinos de viento. La Iglesia se equivoca: el Enemigo no enarbola la bandera del arcoíris; se resiste, más bien, a quitarse un alzacuello. **U**

## CUATRO ESTACIONES EN LA HABANA

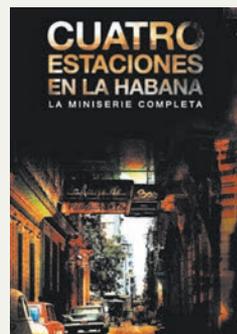
### LAS CUATRO ESTACIONES, LAS DE LEONARDO

*Ricardo Hernández Ruiz*

En 1999 el cineasta español Félix Viscarret viajó a un pequeño barrio del sur de La Habana llamado Mantilla guiado por una vieja ambición: encontrarse con Leonardo Padura (Cuba, 1955) para lanzarle una propuesta: hacer de sus novelas una obra cinematográfica. Sólo pasados diecisiete años ese proyecto pudo materializarse en una miniserie de cuatro capítulos ahora disponibles en la plataforma Netflix.

Lleva por título *Cuatro estaciones en La Habana* y es un cine pobre. Explico. Dos años después de aquel viaje a Mantilla, en el 2001, Humberto Solás, también director de cine, pero éste cubano, hizo el tornaviaje; fue de Cuba a España, para lanzar un manifiesto que aclaraba malentendidos: "Cine pobre no quiere decir cine carente de ideas o de calidad artística, sino que se refiere a un cine de restringida economía que se ejecuta en los países de menos desarrollo", se lee en la proclama.

Al comparar esta serie con, por ejemplo, uno solo de los capítulos de *Game of Thrones*, pongamos por caso "Battle of the Bastards" —que costó unos 10 millones de dólares—, la de Viscarret resulta no ya un cine pobre, sino escuálido. Aunque quisieron, Mariela Besuievski y Ge-



rardo Herrero, los productores de la serie habanera, no pudieron grabar escenas del pasado, pues ello requería dinero extra para hacer las adaptaciones correspondientes. Irónico: la melancolía, haz y envés de Cuba, también sufrió un bloqueo. No obstante, ésta fue una obra que intercambió presupuesto por ideas.

La solidez de las historias se debe a que la serie es una adaptación de las primicias cosechadas por Padura entre 1991 y 1998, de sus primeras novelas negras, protagonizadas por el entrañable teniente de investigación Mario Conde (*Pasado perfecto*, *Vientos de Cuarema*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*), y a que el guion fue escrito por el propio autor, en colaboración con Lucía López Coll, su esposa. En ellas se tratan problemas que la Revolución no ha podido ultimar del todo: oportunismo político, tráfico de drogas, homofobia y corrupción. Todos los crímenes son investigados por el teniente más querido del barrio: Mario Conde, quien cambia detonaciones por corazonadas, sobornos por cofradías y legislaciones por novelas, aunque hay en él algunas cosas irrenunciables: las mujeres y el alcohol. Un inédito que no puede ser sino un policía literario.



Fotograma de Félix Viscarret, *Cuatro estaciones en La Habana*, Netflix, 2016

Por otra parte, la calidad artística de la serie está garantizada por la fotografía del español Pedro J. Márquez y por la dirección de arte del cubano Carlos Urdanivia. Esta dupla reinventó el género e hizo lo que nunca: filmar cine negro de día. Doble mérito, pues las atmósferas brumosas se conservaron, pese a lo envalentonado que es el sol en el Caribe. Hay tomas de tonos crepusculares, intimistas y profundamente conmovedoras; de muchas texturas, facilitadas por la pátina decadente de los edificios del barrio El Vedado —donde se grabó la mayoría de las escenas—, y de temperaturas cambiantes, generadas por la combinación de luces neón y de bombilla.

“Es que esa ciudad, con sus recovecos, sus callejones poco iluminados, con sus misterios [...] parece que está pidiendo ese género, parece que está pidiendo que ruedes ahí un *noir*”, contó Viscarret en una conferencia.

En el infinito borde de la costa cubana, eso que el poeta Virgilio Piñera —artista homenajeado en *Máscaras*— llamaba “la maldita circunstancia del agua por todas partes”, sobraron las escenificaciones en esquinas de habitaciones, tan habituales del género. El resultado fue un *noir* exótico e inédito, pues nunca antes había sido tan colorido, tan tropical. Aún más: fueron los primeros en hacer tomas aéreas con drones en la isla, aunque para ello tuvieron que batallar meses con la burocracia a fin de conseguir los permisos.

Por otro lado, está el reparto; destacan el cubano Carlos Enrique Almirante, la colombiana Juana Acosta y la española Mariam Hernández. El gran reto se presentó en la selección del actor principal. En sus obras, Padura acostumbra describir detalladamente a sus personajes, “a pelos y señas”, dice él, menos al protagonista, por lo que cada lector ha tenido que figurar a su propio Conde. Finalmente, se optó por Jorge Perugorría, la cara más conocida en Cuba. No sin generar desconciertos. “Eres demasiado guapo para ser Conde, y un poco pasadito de peso”, reza la cantaleta que le dirigen al actor en cada uno de sus paseos por La Habana desde que la serie se transmite en Cuba. Es un Conde que no gusta a todos, pero digamos que es uno posible, aunque, eso sí, en lo histriónico, no deja deudas.

Aunque Netflix irrumpió en 2015, sólo es costeable para las altas esferas o para las familias que reciben constantes y sonantes remesas de los traidores (o *tredólares*, según se vea). Pero el cubano siempre encuentra el modo. La nutrida lista de telenovelas mexicanas comparte lugar tanto con la obra completa y digitalizada de Padura como con la serie en cuestión en “el paquete”, esa colección de material digital que circula clandestinamente en la isla, ofrecido a un módico

precio, y sin el cual miles de cubanos no tendrían acceso a tantas y tan variadas obras literarias y cinematográficas.

## El hambre de Padura

Hubo un tiempo duro, realmente duro para la isla. Entonces, a cada habitante se le repartía una "Libreta de abastecimiento", en la cual se estipulaba la ración diaria de comida a la que se podía acceder. Ni un gramo más. Ni un gramo menos. Se llamó "Periodo especial en tiempos de paz". Fue la época en que los frigoríficos se rebautizaron: "el coco", porque al igual que la fruta, son blancos y están vacíos por dentro. Sólo agua había: agregaban azúcar, la ponían al fuego y luego quedaba esperar a que volviera la barriga a rugir. En 1991, la URSS se desintegró y con ella, los acuerdos comerciales con Cuba; se dejó de exportar crudo y derivados del petróleo. Vino un *shock* energético en el país caribeño y, consecuentemente, un colapso en su producción de alimentos. Para 1993 el consumo anual *per cápita* de carne en la isla había caído de 39 a 21 kilogramos; el de pescado, de 18 a 8 kilogramos; el de lácteos, de 144 a 53 kilogramos. En un año el cubano perdió una media de nueve kilos, según cuenta Emilio Santiago Muíño en su tesis doctoral.

Es por ello que Mario Conde no logra concebir de dónde es que Jose, la madre de su mejor amigo, logra cocinar tan abultados platillos para cuatro hambrientos comensales.

—Jose, un día me vas a tener que decir a mí de dónde tú sacas esta comida. Voy a tener que meterte presa porque costilla de res no hay ni en el noticiero —bromea Conde en el tercer capítulo, cuando la santa señora le pone un tamal hecho con maíz rallado, relleno de carne de puerco, pollo y unas costillitas de res.

—Pues de la imaginación, de dónde más —resuelve la mamá del "Flaco" Carlos.

Con estos detalles, Leonardo Padura ofrece al televidente un retrato de la cruenta Cuba de los noventa, con un ángulo distante de como lo propone el realismo sucio y radicalmente opuesto a los escritores de novela negra de su tiempo, tan oficialistas, tan acomodados y arropados en la literatura de género. Además, con esta serie demuestra su capacidad como guionista y el compromiso social con su patria. **U**

## WOMEN TALKING

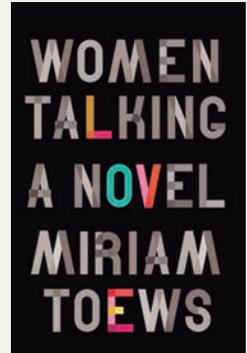
MIRIAM TOEWS

### LA REBELIÓN MENONITA

Liliana Colanzi

Me acerqué a *Women Talking*, de la escritora canadiense Miriam Toews, buscando encontrar la historia de lo ocurrido en la colonia Manitoba del Chaco boliviano en 2009. Ese año unas 150 mujeres de todas las edades de esa lejana colonia de menonitas ultraconservadores en Bolivia denunciaron haber sido víctimas de violación. O más bien fueron sus padres y hermanos los que llevaron la denuncia ante la justicia boliviana, porque estas mujeres habían vivido tan aisladas del mundo exterior que no sabían hablar español. Los abusos llevaban ya varios años; al principio las mujeres creyeron que era cosa del diablo el que se despertaran desnudas, sangrando y con marcas en el cuerpo, y los hombres de la comunidad acusaron a sus esposas de adulterio o simplemente descartaron los hechos como producto de la desbocada imaginación femenina. Con el tiempo se descubrió que los responsables eran ocho hombres de la comunidad —en muchos casos los mismos padres, hermanos, tíos y primos de las víctimas— que por las noches les rociaban un spray con anestesia para caballos con el fin de adormecerlas y violarlas. Entre las abusadas había lo mismo bebés que ancianas. Los responsables fueron juzgados y condenados en 2011, pero las denuncias sobre casos parecidos continúan hasta hoy en Manitoba y en otras colonias menonitas.

Toews dijo que este caso la persiguió durante mucho tiempo, y no es difícil ver por qué: la escritora nació en una colonia menonita (precisamente en la provincia canadiense de Manitoba) y ha escrito otras novelas sobre el mundo menonita —una de ellas, *Irma Voth* (2011), inspirada en la película *Luz silenciosa* (2007) de Carlos Reygadas, y en la que Toews hace el papel de Esther, una esposa menonita engañada por su marido en una colonia mexicana—. Los terribles acontecimientos de Manitoba-Bolivia fueron el punto de partida de *Women Talking*, aunque la novela jamás especifica el país donde transcurre la trama ni se extiende en los pormenores de las violaciones. De hecho, Toews advierte que *Women Talking* es una “reacción a través de la ficción” a estos hechos verdaderos y reivindica su obra como un “acto de imaginación femenina”, esa misma que condenaban los ministros de la colonia boliviana.



Bloomsbury, Londres,  
2019

Más que centrarse en el *plot* o en los personajes, ésta es una novela de ideas al estilo de *Elizabeth Costello* (2003), de J. M. Coetzee. Pero quien habla en este caso no es una escritora reverenciada y erudita sino un grupo de menonitas analfabetas que se esconde en un establo a discutir qué hacer. Estas mujeres —las Friesen y las Loewen— se han enterado de que los hombres de Molotschna, su comunidad, están vendiendo ganado para pagar la fianza de los violadores, a quienes ellas están obligadas a perdonar para asegurarse un lugar en el Cielo. Todas ellas han sido afectadas por la violencia: Ona, considerada la solterona del pueblo, está embarazada a causa de los ataques; a la hija de tres años de Salomé los violadores le contagiaron una enfermedad venérea; a la anciana Greta le rompieron los dientes; la madre de Nietje se suicidó... Las mujeres tienen un par de días para tomar una decisión antes del regreso de los violadores: o no hacer nada o quedarse y pelear, o marcharse. Quedarse en Molotschna implica contravenir el principio central de la religión menonita, que es el pacifismo, pues las mujeres seguirán siendo víctimas de violencia o la causarán ellas mismas (Salomé, por ejemplo, atacó con una guadaña a los violadores de la pequeña Miep); marcharse significa ser excomulgadas, abandonar a sus hijos y salir hacia lo desconocido en un país del que no conocen ni el idioma.

La novela se presenta como las minutas de las conversaciones mantenidas por las mujeres a lo largo de esos dos días; quien transcribe la conversación es August Epp, el profesor de inglés de la escuela, a quien las mujeres han pedido ayuda porque no saben escribir y también porque Epp es visto entre los menonitas como un afeminado, pues no trabaja en el campo. Las conversaciones entre estas mujeres abordan de manera extraordinariamente lúcida la cuestión del perdón, la justicia y la reparación en caso de abuso sexual; uno de los logros de Toews es que las reflexiones sobre un tema tan sórdido estén hechas con humor —a diferencia del tono sentencioso de *Elizabeth Costello*— sin perder un ápice de su profundidad.

Si bien la situación de estas mujeres menonitas recluidas en un lugar remoto y sin acceso siquiera a un mapa pareciera distante de la experiencia de la mayoría de las mujeres en el mundo occidental, los dilemas que plantea son muy contemporáneos. Me fue imposible leer a Toews sin pensar en *El cuento de la criada* (1985) de Margaret Atwood, una novela que está situada en un futuro distópico pero que le habla a los Estados Unidos de Trump, en donde la ultraderecha quiere obligar a las mujeres a tener hijos no deseados. Las campesinas

menonitas de *Women Talking* no consiguen justicia para los crímenes en una comunidad en la que la palabra de las mujeres no vale nada (“¿Cómo te sentirías si en toda tu vida no hubiera importado jamás lo que piensas?”, le pregunta Ona a August); sin embargo, ¿no se parece esta situación a las innumerables denuncias de acoso y violencia sexual que quedan en la impunidad en Bolivia y en el resto del mundo? ¿No ha recaído el beneficio de la duda históricamente en el abusador?

Lejos de la épica y del heroísmo, estas menonitas que discuten en alemán bajo, sentadas sobre barriles dados vuelta —Ona, que sufre náuseas a causa de su embarazo, se vuelca de tanto en tanto a vomitar en una cubeta—, se ríen ante la idea de ser consideradas revolucionarias. Pero en la larga conversación que sostienen van cuestionando los valores en los que se sustenta la sociedad menonita: una de ellas, por ejemplo, se pregunta si al huir de la colonia no estarían traicionando el principio bíblico de obedecer a sus maridos. La otra le recuerda, de forma inadvertidamente cómica, que es imposible saber lo que de verdad dice la Biblia puesto que ellas no saben leer ni escribir y sólo conocen la interpretación de la Biblia que hacen sus maridos. “La única razón por la que sentimos que debemos someternos a



Menonitas en Chihuahua, México, 2015. Fotografía de Herbey Morales

nuestros maridos es porque ellos nos han dicho que la Biblia así lo decreta”, reflexiona Salomé. El hecho de juntarse a interpretar por sí mismas su realidad, en vez de recibir pasivamente la ideología imperante, es un acto subversivo aunque no esté acompañado de la parafernalia revolucionaria.

El tema de las mujeres como miembros de segunda clase de la comunidad, o incluso en calidad de animales, aparece con frecuencia en la conversación. “No tenemos adónde regresar, e incluso los animales de Molotschna están más seguros en sus casas de lo que están las mujeres en las suyas”, dice Ona. Y Salomé: “Una vez que los hombres nos han usado de manera tal que a los treinta nos vemos como de sesenta y nuestros acabados úteros literalmente se han caído de nuestros cuerpos al suelo inmaculado de la cocina, se vuelcan sobre nuestras hijas. Y si pudieran después subastarnos a todas, lo harían”.

También discuten el tema de la responsabilidad de los hombres ante la situación, ya que “las circunstancias [que han permitido las violaciones] han sido creadas por los mayores y por Peters”. Mariche pregunta entonces si los atacantes son al mismo tiempo perpetradores y víctimas de las condiciones de la comunidad. Ona responde que, en cierta forma, sí:

Peters dijo que estos hombres son malvados, los perpetradores, pero no es así. Son las ansias de poder, de parte de Peters y de los mayores y de los fundadores de Molotschna, las responsables por estos ataques, porque en sus ansias de poder ellos necesitan tener sobre quiénes ejercer este poder, y esas personas somos nosotras. Y ellos les han enseñado esta lección de poder a los chicos y a los hombres de Molotschna, y los chicos y los hombres de Molotschna han sido excelentes estudiantes.

Las mujeres se cuestionan una y otra vez si su deber es perdonar a los hombres para salvar sus propias almas; también recuerdan que los hombres no han pedido perdón en ningún momento, y que el perdón no puede ser otorgado por la fuerza. Temen irse de la colonia y abandonar a sus hijos, pero saben también que sus hijos se convertirán en sus verdugos si crecen en esa ideología. Toews ha escrito una novela que aborda con inteligencia y sensibilidad muchos de los debates de la era del #MeToo y el #NiUnaMenos, mezclando con elegancia registros cómicos y conmovedores. *Women Talking* muestra un camino posible para las narrativas dispuestas a enfrentarse a estos temas respetando su complejidad y sus contradicciones. **U**

# ANTE DOS MÉXICOS, DOS CÁMARAS

## EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA DE RODRIGO MOYA

*Elva Peniche Montfort*

*La historia es una constante tormenta de polvo sobre el mundo y sólo la fotografía puede apresar una partícula infinitesimal de esa infinita polvareda.*

RODRIGO MOYA

Esta cita acompaña una de mis fotografías favoritas de Rodrigo Moya en las salas de la exposición *México/Escenas*, una revisión sobre su obra montada actualmente en el Palacio de Bellas Artes. En *Polvareda*, de 1958, dos mujeres elegantes atraviesan el cruce entre Paseo de la Reforma y Bucareli, donde antes estaba "El Caballito" de Manuel Tolsá, cubriéndose boca y nariz con sus guantes blancos para protegerse de la terrible tormenta que ese día azotó a la Ciudad de México. El polvo les impide ver a su alrededor, del mismo modo que a nosotros nos imposibilita distinguir más detalles de la escena. La gran definición y el claroscuro en sus gabardinas, tacones, peinados y aretes contrastan con un fondo difuminado, donde apenas se perfilan, además del Caballito, el edificio de la Lotería Nacional, algunos coches y semáforos, la publicidad de una aerolínea estadounidense y otros pocos elementos. Paradójicamente se trata de una fotografía muy limpia, en la que las protagonistas parecen flotar en una atmósfera homogénea aunque apocalíptica.

La historia como polvareda. La metáfora es potente, pues por un lado invita a pensar el devenir como una catástrofe que nos asfixia y aturde, que nos persigue de manera constante con un número infinito de partículas, de hechos, casi imposibles de percibir por su volatilidad y fugacidad. Ante una tormenta de polvo no hay mucho que hacer, sólo cubrirse y esperar a que amaine. En el escenario de esta analogía, la historia se presenta como un desastre inevitable. El símil utilizado por Moya permite también imaginar la historia como una visión borrosa, una lente sucia, un fuera de foco del pasado. De modo que ésta se convierte en ese esfuerzo inútil por mirar hacia atrás para entender lo acontecido y construir un relato; así, la historia sería una imposibilidad.

Frente a estas dos imágenes de la "historia" que convoca la frase retórica de Moya, una vinculada con su acepción como pasado o conjunto de hechos, y la otra con la de narración o visión de éstos, el autor



*La polvareda*, 1958. ©Rodrigo Moya

distingue a la fotografía como la única capaz de ver en la tolvanera. La única que puede apresar minúsculas fracciones de la realidad y hacerlas asequibles. La fotografía como verdad, verdad pequeña, pues Moya la asume abiertamente como fragmentaria o parcial, pero como verdad a fin de cuentas. La cita y la imagen a las que acompaña activan un conjunto de planteamientos sobre la veracidad y la representación, así como una serie de juegos entre lo visible y lo invisible que considero útiles para leer la vocación documental en la obra de Moya.

En *Polvareda* hay otra Ciudad de México que no podemos ver, cuyos detalles y profundidad escapan a nuestra percepción; una ciudad que, como la de hoy, era atacada por un sinnúmero de contingencias sociales y ambientales. Pero es justamente en esa opacidad donde se encuentra la elocuencia de la imagen. El polvo invisibiliza la otra cara de la modernidad. La visión oficial de la historia del México moderno destaca los progresos conseguidos por el gobierno durante una etapa de crecimiento económico iniciada alrededor de 1940 y conocida con el fervoroso nombre de *milagro mexicano*, que posibilitó entre las dé-

cadadas de 1950 y 1970 —los mismos años en los que estuvo activo Moya—, la construcción de novedosos edificios para oficinas y viviendas, así como la urbanización de la ciudad y un desarrollo de la industria sin precedentes.

La fotografía nos deja ver nítidamente a las dos mujeres como relucientes emblemas de aquella modernidad de carros nuevos y edificios altos, iguales a los que se vislumbran tras ellas. Pero el polvo que las incomoda y desorienta, que amenaza con cegarlas, se convierte en el signo de la inestabilidad de esa ilusión de progreso y prosperidad. Por medio de ese filtro, que suaviza la imagen, se hace presente el México polvoriento, el de los contrastes sociales y la pobreza, el de las promesas incumplidas por el proyecto estatal. Esta imagen, y quizá la obra entera de Moya, como perspicazmente apunta la curadora Laura González en el texto introductorio a la exposición, construye su significado de manera dialéctica, sintetizando en el espacio de la imagen una serie de valores opuestos.

Otra de las imágenes icónicas de Moya, una vista aérea de Tlatelolco que la curadora eligió como punto de partida de la exhibición, da cuenta también de un juego de contrastes. Se trata tal vez de una de las fotografías mejor logradas sobre el proyecto modernista de vivienda de los años sesenta, que se cimentó en la construcción de complejos arquitectónicos llamados *multifamiliares* o *conjuntos habitacionales*, una imagen impecablemente alineada con la retícula trazada por esa utopía en cuadros blancos y negros que fue el Conjunto Urbano Noalco Tlatelolco. No obstante, el sentido de la imagen, aparentemente apologetica, se quiebra de manera radical cuando Moya le asigna el trágico título de *Hipotecados* (1966), como reflejo contundente del sacrificio que costó a la población mexicana el progreso enarbolado por el Estado.

Más contraposiciones. Rodrigo Moya trabajaba mediante una peculiar táctica que llamó la “doble cámara”, pues usaba una para los reportajes comisionados por las revistas ilustradas para las que trabajó, y la otra para documentar sus preocupaciones sociales. Ante dos Méxicos, dos cámaras. En *México/Periferias*, la otra mitad de la exposición que se exhibe simultáneamente en el Centro de la Imagen, abundan escenas en las que, ante la lente de esa segunda cámara, “emergían calles polvorientas en el estío, o intransitables bajo las lluvias. [Y] eso [afirma el autor mediante otra de sus citas a muro] me inquietaba más que los periféricos o los rascacielos vidriados que proliferaban sobre las grandes avenidas”.

Frente al encargo de representar la flamante faceta de aquella Ciudad de México en proceso de transformación, y su amable interacción con los habitantes (más visible en la sección de Bellas Artes), Moya fundamentó su militancia fotográfica al elegir retratar la contraparte social (más presente en el Centro de la Imagen), y esto, es importante decirlo, sin dejar de generar imágenes absolutamente bellas. Otra de ellas es *Del testimonio del 58. Monumento a la Revolución*, tomada durante una de las manifestaciones de descontento general que en ese año organizaron maestros, alumnos, ferrocarrileros y petroleros. En esta impresionante composición en contrapicado, una inmensa columna de humo provocada por un camión incendiado durante las protestas atraviesa la imagen diagonalmente sobre el Monumento a la Revolución, cuestionando los logros del gobierno posrevolucionario, carbonizando ese símbolo de la institucionalización del movimiento armado que fue aquel monumento inacabado.



*Hipotecados*, 1966. ©Rodrigo Moya

En una sustanciosa entrevista proyectada en la muestra, Moya sugiere otra clave más para entender su obra. El poder de sus imágenes para comunicar lo adjudica a su capacidad personal para conmoverse primero con ellas. ¿Cómo mover a los demás si uno no se conmueve primero? De ahí la certeza de su militancia y la instrumentación de su sensibilidad. Esta exposición se suma a una serie de esfuerzos que en las últimas décadas se han entregado a la labor de recuperar el trabajo fotográfico de este prolífico autor, aun cuando su carrera no fue muy larga, lo cual se ha hecho en muchos casos de la mano de él mismo. Es un deleite caminar por las cuidadas impresiones fotográficas en las salas de ambas sedes en la Ciudad de México —la muestra se exhibió originalmente en el Museo Amparo de Puebla— con una selección de imágenes destacable. En este caso la curaduría organiza, señala, analiza y, reverberando la fórmula de Moya, conmueve otra vez.

¿Qué decir, finalmente, de la verdad de la fotografía de Moya? Pareciera que en la obra de este autor esa verdad de la fotografía, aquella única forma de ver en la polvareda de la historia, se fundamenta justamente en su capacidad para mostrar los contrastes, así como en sus estrategias dialécticas de expresión, en gestos como el de señalar y criticar las formas de representación que borraron las condiciones sociales de buena parte de la población mexicana; trastocar una imagen aparentemente pura de la modernidad mediante un título transgresor, o usar una doble cámara para dar paso a una agenda personal, militante y comprometida. Ahí está el valor histórico de las fotografías de Moya en su tiempo y en el nuestro. **U**

## NUESTROS AUTORES



**Neil Mauricio Andrade**

(Veracruz) es filósofo, editor y escritor. Estudió historia del arte en la UNAM. Trabaja en el proyecto editorial tumbalacasa y forma parte del colectivo artístico Biquini Wax EPS. Se adhiere a la Sexta Declaración de la Selva Lacandona.



**Ricardo Bernal**

(Ciudad de México, 1962) es escritor, profesor y promotor cultural; se dedica a la investigación y enseñanza de la llamada literatura de géneros: horror, policial y de imaginación fantástica. Fue ganador del Premio Nacional de Cuento Salvador Gallardo Dávalos en 1991 y del Premio Nacional de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz.



**Alberto Chimal**

nació en Toluca en 1970. Sus obras más recientes son el libro de cuentos *Manos de lumbre* y el relato juvenil *La Distante*. Fue finalista del Premio Rómulo Gallegos en 2013 por la novela *La torre y el jardín* y ha ganado los premios Nacional de Cuento (2002) y Colima de Narrativa (2014), entre otros.



**Liliana Colanzi**

(Santa Cruz, 1981) es una escritora, profesora, editora, y periodista boliviana. Ha publicado los libros de cuentos *Vacaciones permanentes* (2010), *La ola* (2014) y *Nuestro mundo muerto* (2016). Fue ganadora del premio de literatura Aura Estrada en 2015, y en 2017 inició el proyecto Dum Dum Editora.



**Gabriela Damián Miravete**

es escritora y periodista. Ha obtenido el Premio FILIJ de cuento en 2007 y el estímulo a jóvenes creadores del FONCA en narrativa. Perteneció al Cúmulo de Tesla, colectivo interdisciplinario que desea fortalecer las relaciones entre el arte y la ciencia con el público.



**Mariana Enriquez**

(Buenos Aires, 1973) es periodista, docente, escritora y subeditora del suplemento *Radar* del diario *Página/12*. Su obra más reciente incluye la novela *Éste es el mar* (2017) y el libro de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Imparte talleres de escritura en la fundación Tomás Eloy Martínez.



**Irasema Fernández**

(México, 1990) es escritora e ilustradora. Ha escrito para *Confabulario*, *La Tempestad* y *Tierra Adentro*, entre otros. De manera autogestiva con el grupo Mujeres desde la Periferia ha pintado murales con mensajes de género en la Ciudad de México y en el Estado de México.



**Pablo Ferri**

es periodista. En 2012 y 2013 recorrió América Latina con dos colegas con quienes escribió *Narcoamérica*, sobre el tráfico de drogas. En 2014 investigó el caso Tlatlaya, una matanza de civiles a manos de militares. Desde 2016 integra el equipo de Cadena de Mando, que cuenta la guerra en México por voz de los soldados.



**Norman Fischer**

es un poeta, escritor y sacerdote zen estadounidense que enseña y practica en el linaje de Shunryu Suzuki. Es heredero del dharma de Sojun Mel Weitsman, de quien recibió la transmisión en 1988. Su libro más reciente es *The World Could Be Otherwise: Imagination and the Bodhisattva Path*.



**Oswaldo Gallo-Serratos**

(Ciudad de México, 1992) es filósofo y ensayista. Profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y del departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana, campus México. Ha publicado en *Tópicos*, *Open Insight* y *Newman Studies Journal*.



**Melecio Galván**

(1945-1982) desarrolló su trabajo como ilustrador al margen de los cánones establecidos por la academia, se mantuvo ajeno a los circuitos comerciales privados y se pronunció por un arte público, crítico y social. Fue miembro del emblemático Grupo Mira (1977-1981).



**Alejandro García Abreu**

(Ciudad de México, 1984) es ensayista y editor. Coautor de *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, *Línea de sombra e Inventar lo posible*. Ha colaborado en *La Jornada Semanal*, *Gatopardo*, *Horloger*, *Laberinto*, *Letras Libres* y *El Cultural*. Fue editor de *Nexos* y becario de la FLM y del FONCA.



**Melina Gastélum Vargas**

(Ciudad de México, 1982) es física, maestra en filosofía de la ciencia y candidata a doctora en filosofía de las ciencias cognitivas por la UNAM y por la Universidad del País Vasco. Es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.



**Maricela González Cruz Manjarrez**

es especialista en estética, fotografía del siglo XX y muralismo mexicano. Ha sido académica en la UNAM por 30 años. Ha publicado *La polémica Siqueiros-Rivera, 1934-1935; Estetización, experimentación y vanguardias y Espacios y formas. La religiosidad ñãñhó en Amealco*, entre otras.



**Verónica González Laporte**

es periodista, traductora y escritora. Después de un doctorado en antropología en la Universidad de la Sorbona, París, se dedicó a la investigación en archivos del siglo XIX. Es autora de tres novelas históricas y de una biografía. Actualmente se encarga del acervo histórico de la *Revista de la Universidad de México*.



**Alexandra Haas**

es presidenta del CONAPRED. Entre 2013 y 2015 encabezó el área de Asuntos Políticos de la Embajada de México en Washington. Ha sido consultora del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos y abogada de la Organización Centro para la Acción Legal en Derechos Humanos en Guatemala.



**Ricardo Hernández Ruiz**

(Ciudad de México, 1992) estudió relaciones internacionales en la UNAM. Es periodista, colabora con *Reforma* y la agencia Efe. Privilegia las novelas, el café cargado y las notas lisas de Miles.



**Philippe Lançon**

es un periodista y novelista francés. Trabaja como cronista y crítico de literatura latinoamericana en el diario *Libération* y en la revista semanal *Charlie Hebdo*. En 2018 publicó en francés *El colgajo*, en donde habla de su experiencia como sobreviviente del atentado contra la revista satírica.



**Elva Peniche Montfort**

(1986) es historiadora del arte. Sus proyectos de investigación y curaduría se centran en prácticas artísticas y fotografía en México, así como en archivos que documentan prácticas artísticas. Colabora en el Centro de Documentación Arkheia del MUAC y es profesora en la ENCRyM.



**Jesús Ramírez-Bermúdez**

(Ciudad de México, 1973) es médico y escritor. Dirige la Unidad de Neuropsiquiatría del Instituto Nacional de Neurología y Neurocirugía de México. En 2006 recibió el premio de la International Neuropsychiatric Association. Su libro más reciente es *Un diccionario sin palabras y tres historias clínicas*.



**Cristina Rascón**

(Sonora/Sinaloa 1976) es economista, escritora y traductora de poesía japonesa. Ha publicado los libros de cuento *El agua está helada*, *Cuentráficos*, *Hanami* y *Puede que un sahuaro seas tú*.



**Daniela Rea**

es una reportera independiente. En 2013 recibió los premios Excelencia Periodística (otorgado por PEN Club México) y Género y Justicia (por ONU mujeres y la Suprema Corte de Justicia de la Nación). Es integrante de los Nuevos Cronistas de Indias de la FNPI y fundadora de la Red de Periodistas de a Pie.



**Juan Patricio Riveroll**

nació en la Ciudad de México en 1979. Hizo dos largometrajes de ficción: *Ópera* (2007) y *Panorama* (2013), y ha publicado dos novelas: *Punto de fuga* (2014) y *Fuegos artificiales* (2015). Escribe sobre cine y literatura.



**Jorge Javier Romero Vadillo**

es profesor investigador titular C del Departamento de Política y Cultura de la UAM-Xochimilco, doctor por la Universidad Complutense de Madrid. Investiga sobre política educativa, política de drogas y seguridad.



**Javier Sicilia**

nació en la Ciudad de México. Actualmente radica en Cuernavaca, Morelos. A raíz del asesinato de su hijo Juan Francisco en 2011 fundó el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. Entre sus obras destacan *Tríptico del desierto* y *El deshabitado*, su novela testimonial.



**Romeo Tello A.**

(Ciudad de México, 1981) es editor, traductor y ensayista. A veces confunde la aliteración con la alegría, la nostalgia con la esperanza, las palabras con las cosas.



**Nora Villamil Buenrostro**

es bióloga y ecóloga por la UNAM. Investiga interacciones entre plantas y animales en la tierra y bajo el agua. Su trabajo sobre polinización submarina fue publicado en *Nature Communications*. Su doctorado en Escocia se enfoca en hormigas guardianas y polinizadores de una planta endémica de México.