

ÁGORA

Revista estudiantil del Centro de Estudios
Internacionales de El Colegio de México
Año xi, N° 16 • enero/julio 2014

WWW.AGORA.COLMEX.MX

KAWABATA

YASUNARI

Y LA ESTÉTICA DEL FASCISMO

JOSEMARÍA BECERRIL ACEVES

EL CANTO SOBRE LAS
RAMAS ABRASADAS

ANDREA GARZA GARZA

ENTINTADA

CARLOS EDUARDO LÓPEZ CAFAGGI

EJEMPLAR
GRATUITO

EL COLEGIO DE MÉXICO

ÁGORA

J.C. Bergant
12

CONSEJO EDITORIAL 2014

DIRECTOR Jimena Allendelagua Jaimes **SECRETARIO TÉCNICO** Paloma Noriega Jalil

ESTILO Carlos Arroyo Batista
Josemaría Becerril Aceves
Carlos Eduardo López Cafaggi

DIFUSIÓN Daniela Hall Lagunes
Hamid Alberto Abud Russell
Tenoch Tecua Alcántara

DISEÑO Emmanuel Hernández Velasco

ILUSTRACIONES Romeo Gómez López

CONSEJO ASESOR

SERGIO AGUAYO, doctor en Relaciones Internacionales por la Universidad de Johns Hopkins. • ILÁN BIZBERG, doctor en Ciencias Sociales por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. • ROBERTO BREÑA, doctor en Ciencia Política por la Universidad Complutense de Madrid. • ANA COVARRUBIAS, doctora en Relaciones Internacionales por la Universidad de Oxford. • FERNANDO ESCALANTE, doctor en Sociología por El Colegio de México. • GERARDO ESQUIVEL, doctor en Economía por la Universidad de Harvard. • ROSARIO FARAUDO, maestra en Literatura Comparada por la Universidad Nacional Autónoma de México. • FRANCISCO GIL VILLEGAS, doctor en Estudios Políticos por la Universidad de Oxford. • HUMBERTO GARZA, maestro en Relaciones Internacionales por la Universidad de Londres. • ROGELIO HERNÁNDEZ, doctor en Ciencia Política por la Universidad Nacional Autónoma de México. • YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, doctora en Literatura Española por la Universidad Nacional Autónoma de México. • BERNARDO MABIRE, maestro en Gobierno por la Universidad de Harvard. • JOSÉ LUIS MÉNDEZ, doctor en Ciencia Política por la Universidad de Pittsburgh. • MAURICIO MERINO, doctor en Ciencia Política por la Universidad Complutense de Madrid. • SOLEDAD LOAEZA, doctora en Ciencia Política por el Instituto de Estudios Políticos de París. • LORENZO MEYER, doctor en Relaciones Internacionales por El Colegio de México. • MARÍA DEL CARMEN PARDO, doctora en Historia por la Universidad Iberoamericana. • ISABELLE ROUSSEAU, doctora en Sociología por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. • SAGRADO CRUZ CARRETERO, candidata a doctora en Historia por la Universidad Veracruzana. • RAFAEL SEGOVIA, doctor en Ciencia Política por el Instituto de Estudios Políticos de París. • FERNANDA SOMUANO, doctora en ciencia política por la Universidad de Iowa. • MARTHA ELENA VENIER, doctora en Lingüística y Literatura Hispánicas por El Colegio de México.

ÁGORA

Revista estudiantil del Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México

Año IX, N° 16 · enero/julio 2014



J.C. Barquet
00.12

WWW.JCBARQUET.COM

ÁGORA

N° 16 enero/julio 2014

4 Editorial

SECCIÓN ACADÉMICA

Artículos

6 Kawabata Yasunari y la estética del fascismo

por Josemaría Becerril Aceves

15 La música popular y su importancia en la construcción de la cultura mexicana

por Luis Daniel Grande Paz

22 Las políticas culturales del Estado mexicano

por Esteban Olhovich Robles

Ensayos

36 Panopticism and Society

por Paula Martínez Gutiérrez

41 Zombis: del temor a la esclavitud a la pesadilla del ocaso capitalista

por Christian Luis Hernández Hoyos

Reseñas

48 El canto sobre las ramas abrasadas: anotaciones sobre Cuaderno de Chihuahua de Jeannette Clariond

por Andrea Garza Garza

57 El mundo después de la orgía: hedonismo y derecho de poder en *El lobo de Wall Street*

por Francisco Camilo Cuauhtémoc Delgado

Portada y portadilla por Juan Carlos Barquet

SECCIÓN LITERARIA

Narrativas

- 66 Entintada**
por Carlos Eduardo López Cafaggi
- 74 El culto a las ratoneras**
por Luis Cristobal Hernández Velasco
- 77 Semáforos**
por Marco Polo Taboada
- 80 En un domingo a mediodía**
por Jorge Valentín Mosqueira Pérez
- 84 Almaida**
por Francisco Ignacio García De Jesús

Poemas

- 89 Marioneta**
por Olga Lydia Carrizales Silva
- 90 Momento Figura**
por Emilio Carrera Quiroga
- 91 untitled iii
weil er 37 sein wollte
8/10/13**
por Felix Buchwald

SECCIÓN GRÁFICA

- 94 Palabras bellas**
por Abby Apanteco
- 98 Mujer**
por Romeo Gómez López
- 99 Silla Lámpara**
por Juan Carlos Barquet

101 Acerca de los autores

Editorial

Carl E. Schorske —brillante historiador, reconocido por su obra *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, una detallada historia cultural de Viena en la decadencia del Imperio austrohúngaro— analizó cómo el término *Die Jungen* (Los Jóvenes), que se utilizó tres veces en décadas distintas del siglo XIX para referirse a grupos cuya conciencia de la modernidad estaba caracterizada por un deseo de ruptura con el pasado. La última vez fue a mediados de los años noventa, cuando *Die Jungen* fue el término que se utilizó para hablar de la Secesión de Viena, un movimiento artístico dirigido por Gustav Klimt, que no estaba vinculado por un estilo, sino por un objetivo: oponerse al academicismo de la *Künstlergenossenschaft* (la unión más importante de artistas austriacos, que exploraba únicamente estilos artísticos clásicos) y reorientar el arte vienés a la búsqueda del hombre moderno, con los trazos que pertenecían a su tiempo. *Ver Sacrum*, su revista y medio principal de difusión, tomó su nombre de la Primavera Sagrada, “un ritual romano de consagración de los jóvenes en épocas de peligro nacional”.

Así, la juventud reflejó su conciencia del presente mediante una revuelta edípica en contra de la generación de sus padres, y se dedicó a analizar la disolución de la identidad y la naturaleza de la modernidad “como forma de existencia y de

sensibilidad diferente a todo lo que había sucedido antes”. Klimt, en particular, trató en sus obras el erotismo y la muerte en función de una crítica a la decadencia de una burguesía vacía, como Schnitzler y Hofmannsthal lo habían hecho en sus novelas y obras de teatro. En *Nuda Veritas*, el austriaco pintó en trazos sencillos una mujer sensual completamente desnuda, sosteniendo en su mano un espejo frente al espectador, mostrándole el verdadero rostro del hombre moderno.

Cada número de *Ágora* busca que los textos en su interior no sean sólo la recopilación de ideas estudiantiles, sino también una llave a la discusión, que amplíe la perspectiva del lector sobre diversos temas. Al ser una revista hecha completamente por estudiantes, nos interesa que el conocimiento adquirido en las aulas y los libros traspase el entorno académico, para formar parte de las pláticas y reflexiones cotidianas de nuestros lectores. Deseamos que las ideas no sean sólo letras muertas de tinta en papel, sino que hablen del mundo, de su presente y futuro, historia y prospectos, cultura y contracultura. Nos gusta pensar que *Ágora*, que también toma su nombre de siglos distantes, es nuestro *Ver Sacrum*, nuestro espejo del hombre moderno y del entorno que lo rodea; nuestro anhelo de difundir conocimiento y crítica. El decimosexto

número de *Ágora* es el reflejo del trabajo, esfuerzo y dedicación completa del Consejo Editorial de 2014; también es un espacio de cambio y transformación, un número de transición y un parteaguas en la historia de nuestra revista.

El Consejo Editorial de 2014 no ve a *Ágora* como una revista académica, hermética y esotérica cuyos temas sólo sean accesibles a unos cuantos; al contrario, aspiramos a que nutra la imaginación y la curiosidad de nuestros lectores. Nos rehusamos a que sus páginas sean sólo un receptáculo de moho en algún anaquel olvidado; deseamos que adquieran una pátina de uso y que sus líneas pasen por muchas manos, para que cada mente desteje las ideas de sus autores, y así pueda urdir nuevas y únicas ensoñaciones.

En las páginas de este número miramos a nuestro alrededor, pues los autores que contribuyeron reflexionan sobre la modernidad, meditan sobre los símbolos que la constituyen y buscan esclarecer nuestro *Zeitgeist*. Junto con ellos, nos detenemos para concentrarnos en el presente y lo que implica, para internalizar nuestra realidad, la velocidad y condiciones de la misma. Este número busca pulir la labor que se ha realizado en aquellos que lo antecedieron, para fomentar una reflexión más personal en nuestros lectores mediante el contacto con la cotidianidad. Por ello, se centra

en fenómenos presentes. Nuestros tiempos giran rápidamente, revolucionan sin cesar; lo que ayer se aceptaba con certeza y comodidad hoy parece relativo, y viceversa, pero esta edición de *Ágora* muestra que los jóvenes estamos cada día más conscientes de los fenómenos que atañen a nuestra sociedad, que podemos reflexionar al respecto y, sin duda, podemos incidir en su desarrollo.

Nos gustaría agradecer a todas las personas que colaboraron en la creación de este proyecto: a las autoridades de El Colegio de México, al Consejo Asesor y a la Coordinación de Publicaciones; a todos los miembros del Consejo Editorial de 2014, que se atrevieron a innovar y a tomar el esfuerzo de quienes los antecedieron para transformarlo en las páginas que ahora sostiene el lector, y a nuestros compañeros, seguidores críticos de un trabajo que nos representa como institución. Sobre todo, agradecemos a nuestros lectores, que dan vida a las ideas de la revista y enriquecen cada número con sus propuestas y colaboraciones, porque la *Nuda Veritas* no es más que un espejo vacío sin el reflejo del espectador.

Consejo Editorial 2014



KAWABATA YASUNARI Y LA ESTÉTICA DEL FASCISMO

JOSEMARÍA BECERRIL

In the spring, cherry blossoms, in the summer the cuckoo.
In autumn the moon, and in winter the snow, clear, cold.

DŌGEN

When Japan surrendered, I felt as if I were dead.

KAWABATA YASUNARI

En 1968, Kawabata Yasunari se convirtió en el primer japonés en ganar el Premio Nobel de Literatura; se le reconoció por su maestría narrativa, que expresa la esencia de la mente japonesa con gran sensibilidad. Kawabata destacó por su profundo afán de rescatar la belleza y estética del Japón tradicional, como sugiere el título de su discurso de aceptación del premio Nobel: *Utsukushii Nihon no natakuishi* (El bello Japón y yo).¹

Su escritura representa un legado cultural que se remonta hasta los *haikús* de los antiguos monjes budistas y los *monogatari* de las majestuosas cortes de Heian. Sus escritos muestran una sensibilidad anacrónica, que inspira en sus lectores nostalgia por un pasado imaginado, ahora inexistente debido a las transformaciones económicas y sociales de Japón. Kawabata impregnó sus textos del sentimiento de pérdida de la generación que

¹ La entrega del Premio Nobel a Kawabata en 1968 fue especialmente significativa para Japón, pues cien años después de la restauración Meiji —que transformó la cultura y organización del país, buscando igualdad internacional— se reconocía que su literatura estaba a la altura de cualquier otra.

sobrevivió a los años de guerra, sólo para presenciar la erosión de sus costumbres locales por el crecimiento “milagroso” del Japón americanizado.

Muchos críticos han intentado disociar la obra de Kawabata de su entorno económico, político y social por su fijación con la belleza antigua y su fascinación por la tradición literaria japonesa; además han sublimado su esteticismo, alejándolo de su ambiente histórico. Sin embargo, una mirada atenta detrás de la hermosa cortina heiana de Kawabata nos revela a un autor con influencias modernistas, comprometido con el proyecto imperial de expansionismo en Asia, que lamentó la derrota militar de su nación y consoló a sus compatriotas con fantasías surrealistas.

El objetivo de este ensayo es reconectar la literatura de Kawabata con su entorno político, específicamente con la ideología fascista del Japón imperial. Compararé los signos y símbolos que recorren su obra con los de la estética fascista. Trataré de probar que gran parte de sus atributos artísticos estaban ligados a la ideología fascista y que su sistema simbólico dominó sus obras al mismo tiempo que reinaba en la política japonesa. Incluso la preocupación de Kawabata por recuperar sus tradiciones es parte de esta etapa de la historia japonesa moderna; en su reverencia al pasado se encuentra la doctrina del nacionalismo nipón.²

ESTÉTICA DEL FASCISMO

En este ensayo no me refiero al fascismo simplemente como forma política, sino como una manifestación de tendencias históricas y metafísicas profundamente arraigadas en la cultura de una nación;³ es un fenómeno contrario a las revoluciones socialistas, pero que buscaba dar ímpetu revolucionario alternativo a las fuerzas sociales, movilizándolas mediante un nacionalismo agresivo. El fascismo es una forma de modernismo

² Es importante tener en cuenta que Kawabata afirmó que nunca se convirtió en un seguidor fanático del Japón imperialista, sólo buscaba comprender las características específicas de aquel país por el que miles de personas morían (Donald Keene, *Five Modern Japanese Novelists*, Nueva York, Columbia University Press, 2003, p. 40).

³ Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Londres, Verso, 1995, p. 160.

reaccionario, pues responde a la alienación y explotación de la sociedad moderna, pero no la ataca, al contrario, recupera el pasado mítico, para unirlo con las condiciones de la modernidad.⁴

Según Walter Benjamin, el fascismo también es una forma política esteticista en la que los temas artísticos permean todos los aspectos de la sociedad; en consecuencia, adopta una filosofía que podría definirse como “*l’art pour l’art*”, la cual deshumaniza al mundo, convirtiéndolo en un fenómeno meramente estético.⁵ Susan Sontag añade a esta concepción que el fascismo es inherentemente bello, pues defiende el ideal de la vida como arte, culto a la belleza, fetichismo del valor, disolución de la alienación en sentimientos extáticos de comunidad y repudio del intelecto.⁶

El fascismo se basa en un sentimiento de pérdida; para que se fortalezca el mito palingenésico nacional, es necesario que haya percepción social de deterioro, decadencia y corrupción. A diferencia de Alemania, Japón entró a la Segunda Guerra Mundial como el vencedor militar de sus conflictos anteriores; sin embargo, en aquella época también experimentó una sensación de pérdida por la crisis de su modernización acelerada. Durante la restauración Meiji, Japón abrió sus puertas a las influencias occidentales, pero a partir de 1930 se popularizó el sentimiento de que la “contaminación extranjera” debilitaba sus tradiciones. Esto justificó acciones políticas y culturales agresivas para preservar la esencia nacional.⁷

El escritor Tanizaki Jun’ichirō describió el sentimiento colectivo de pérdida que facilitó el desarrollo del militarismo japonés y su estética:

What losses we have suffered, in comparison with the Westerner. The Westerner has been able to move in ordered steps, while we have met

⁴ Mark Neocleous, *Fascism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. xi y xii.

⁵ Matthew Affron y Mark Antliff (eds.), “Introduction”, en *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 9.

⁶ “Fascinating Fascism”, en Bill Nichols, *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 42-44.

⁷ Nina Cornyetz, *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature: Polygraphic Desire*, Nueva York, Routledge, pp. 27 s.

superior civilization and have had to surrender to it, and [...] leave a road we have followed for thousands of years [...] I have written all these because I have thought that there might still be somewhere, possibly in literature or the arts, where something could be saved. I would call back at least for literature this world of shadows that we are losing.⁸

LITERATURA DE KAWABATA

Kawabata inició como escritor vanguardista, influido por las técnicas narrativas de occidente como el *stream of consciousness* de Proust y Joyce. En sus años de juventud defendió nuevas técnicas de expresión literaria, específicamente, el uso de un lenguaje que expresara la experiencia sensorial. En oposición a las corrientes marxistas de su tiempo sostuvo la primacía de la estética sobre la política o cualquier consideración extra-literaria.⁹

A pesar de su acercamiento inicial al arte europeo, a partir de 1920 recuperó las convenciones literarias japonesas; llenó sus escritos de motivos decorativos como el aroma del té, el florecimiento de los cerezos o el estampado de grullas en un kimono. Sin embargo, una mirada atenta al estilo de sus obras no devela renuncia a lo moderno, sino su unión con la tradición japonesa.¹⁰ Kawabata se mantuvo fiel a su narrativa sensual y modernista, sus representaciones del mundo son táctiles, auditivas y visuales; el contraste entre la cálida humedad que abraza la piel desnuda que escapa de su *kimono* y los escalofríos que recorren su cuerpo al inclinarse frente a aquel viajero que solicita sus servicios describen a una joven *geisha*; la yuxtaposición de imágenes líricas recuerda al *haikú* y al *renga*. Su estilo es exquisito, pero nunca ostentoso, su simplicidad provocativa invita a leerlo con un erotismo plácido.¹¹

⁸ *In Praise of Shadows*, trans. T. Harper y E. Seidensticker, New Haven, Leete's Island Books, 1977, pp. 8, 39 y 42.

⁹ Roy Starrs, *Modernism and Japanese Culture*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 152-154.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Charles Cabell, "Kawabata Yasunari. 1899-1972", en Jay Rubin (ed.), *Modern Japanese*

El premio Nobel japonés replicó la estética fascista en su obra, pues recuperó el pasado romántico, para unirlo con lo moderno. Los elementos naturales que dominan la literatura de Kawabata nunca son salvajes; al contrario, son el jardín refinado, diseño del humano, o los rostros indígenas vistos a través de su reflejo sobre inventos occidentales. El autor siempre transforma las experiencias vírgenes en lo que deberían ser. En la narrativa de Kawabata la representación sobrepasa a la realidad, pues reordena el mundo y lo reconstruye, para brindar mayor placer estético.¹²

Kawabata intentó crear una identidad estética de lo japonés basada en la sensibilidad zen, reinterpretó sus tradiciones artísticas como expresiones de esta experiencia budista; fue parte de un ambiente político y estético que modernizó al zen, para convertirlo en estado de consciencia personal compartido por las masas y unido al nacionalismo. Esta rama del budismo tuvo el mismo uso que el concepto del *Volk* en Alemania, pues sirvió a la política reaccionaria fascista para inventar un pasado que recuperaba la estética antigua, con el fin de regenerar el presente y proteger al futuro de la modernidad y el racionalismo liberal.¹³

Durante la Segunda Guerra Mundial, Kawabata fortaleció sus bases tradicionalmente japonesas. En el transcurso de este conflicto, la mayoría de sus publicaciones fueron textos que buscaban paz y refugio en el mítico pasado de Japón y que estaban impregnadas de un anhelo nostálgico por recuperar un sentido de unidad con sus compatriotas, su tierra y sus tradiciones estéticas; ejemplo de estas características es su novela más famosa *País de nieve*.¹⁴

ELEMENTOS FASCISTAS EN YUKIGUNI

País de nieve fue publicada en 1948 como unión final de varias historias cortas escritas entre 1935 y 1945 cuyo *leitmotiv* son personajes rurales femeninos con cualidades redentoras

Writers, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 2001, p. 153.

¹² Nina Cornyetz, *op. cit.*, p. 34.

¹³ *Ibid.*, pp. 21, 35.

¹⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 37.

que les permiten sanar el espíritu roto de hombres urbanos. Es un panegírico del encanto de la mujer japonesa. Komako y Yoko, las protagonistas de *País de nieve*, son las doncellas tradicionales que revigorizan y alientan a personajes masculinos, e incluso a los lectores, mediante la unidad nacional y étnica.¹⁵

País de nieve cuenta la historia de los tres viajes de Shimamura, diletante nihilista alienado por su ambiente urbano, a una posada del noreste de Japón¹⁶ y su relación con Komako, mujer joven que evoluciona a lo largo de su relación de novicia a geisha consumada. La novela inicia con el tren que lleva a Shimamura emergiendo de un largo túnel hacia el país de nieve; es un viaje al pasado, a un Japón idílico que se mantiene libre de la modernidad. Es el segundo viaje de Shimamura, vuelve para ver a Komako, quien lo ha esperado mucho tiempo. En el tren, el protagonista es hechizado por el reflejo parcial de Yoko, otra mujer de la comunidad montañosa. La novela presenta al lector, a través de la visión de Shimamura, impresiones varias de las relaciones entre ambas mujeres, él y la tierra.

En *País de nieve*, Kawabata retrata una comunidad rural de japoneses que habitan un paisaje mágico donde los enormes cedros se levantan por encima de los santuarios sintoístas. Las montañas sagradas de la región norteña purifican a los nativos. Por el contrario, Shimamura, habitante de la ciudad, está contaminado por las ideas occidentales, su interés por lo extranjero es el emblema de su degeneración: por ejemplo, declara su devoción por un arte que nunca ha visto, el ballet europeo.

Kawabata se vale de la ambigüedad expresiva del idioma japonés para transmitir ansiedad por las influencias del mundo moderno y demostrar la hermosa singularidad y superioridad espiritual de su cultura natal. En este entorno bucólico Shimamura descubre la posibilidad de unión armoniosa con la tierra y con Komako, la mujer tradicional que se enamora de él. El protagonista también se siente atraído hacia ella, pero es incapaz

¹⁵ Charles Cabell, art. cit., p. 155.

¹⁶ El nombre de la novela se debe a que esta zona (probablemente la prefectura de Niigata) se caracteriza por sus abundantes nevadas en los meses invernales, a causa de los vientos siberianos que alcanzan la costa del mar de Japón.

de amar, porque no puede superar la modernidad alienante que ha permeado su alma. Shimamura ha rechazado el pasado en favor del frívolo sinsentido occidental.¹⁷

El breve encuentro de Shimamura con Kikuyu, una geisha que abandonó el país de nieve para seguir al hombre que amaba, refuerza el mensaje fascista de que todo japonés tiene un deber y un lugar que no debe cuestionar. Como consecuencia de su acción impulsiva, Kikuyu no puede volver a la aldea, a pesar de otrora haber sido la geisha más importante. Komako cree que Kikuyu causó sus problemas por su creciente individualismo y la considera persona de poco valor, pues se entregó a sus deseos individuales y abandonó su rol social predeterminado.

La novela finaliza con la unión de Shimamura y el universo natural; mientras observa, junto con Komako, un almacén en llamas en donde Yoko cumple su destino, la Vía Láctea entra en él y llena todo su cuerpo. En un momento de obscura seducción y satisfacción estética Shimamura pierde su identidad individual y se une no sólo con la comunidad, sino también con la naturaleza.¹⁸ Este instante extático en el que los individuos se funden en la violencia evoca la visión orgiástica de la guerra que el Estado japonés ofrecía a sus ciudadanos desde la década de 1930 hasta 1945.

A pesar de que *País de nieve* no es una novela de completa inmersión fascista, pues Shimamura sí abandona la región rural para volver al mundo moderno, la narrativa de Kawabata muestra la estética de su época. Su estetismo puro y tradicional, su monismo filosófico y su ruralismo develan a un escritor nacionalista que unió conscientemente las influencias y técnicas modernistas con su tradición cultural.

CONCLUSIÓN

La narrativa y estética de Kawabata Yasunari es, sin lugar a dudas, una de las más bellas en la literatura universal. Sus obras mezclan, evocando los contrastes clásicos del *haiku*,

¹⁷ Roy Starss, *op. cit.*, p. 174.

¹⁸ Alan Tansman, "Objects of the Sublime in Literary Writing. Yasuda Yojuro, Yanagi Soetsu, Kawabata Yasunari, and Shiga Naoya", en *The Aesthetics of Japanese Fascism*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 121; en este último pasaje, que recupera el mito japonés del *Tanabata*, se percibe la filosofía fascista de situar a la estética sobre todo, incluso sobre la muerte.

las influencias estilísticas de Occidente con los elementos tradicionales de Japón. No obstante, el aparente esteticismo de su escritura no debe aislarlo de su ambiente histórico y político.

La literatura de Kawabata en sus capas más explícitas se mantuvo alejada de los eventos de su época. Sin embargo, por sus preocupaciones estéticas y temáticas, es cercana a las representaciones del fascismo japonés. En el núcleo de las construcciones literarias de Kawabata se encuentran elementos integrales y endémicos de la ideología fascista como su rescate y mitificación del pasado en el presente, la superioridad de la perfección y la belleza sobre la economía y la política, la disolución del individuo en la comunidad y el sentimiento constante de pérdida melancólica.

Las similitudes temáticas entre la estética y las representaciones de sus obras con los elementos de los sistemas fascistas serían simples coincidencias si no se hubieran dado en un momento particular de la historia; sin embargo, es importante tener en cuenta que al mismo tiempo que Kawabata volteaba retóricamente hacia el pasado japonés, su nación avanzaba hacia el fascismo.

En sus trabajos podemos ver la ideología fascista refractada a través de la belleza. El nacionalismo cultural y el modernismo reaccionario de Kawabata concordaban con la propaganda del estado fascista japonés. El fascismo ofrecía una cura a las enfermedades de la modernidad con soluciones que empezaban en la imaginación utópica, pero terminaban en políticas de aniquilación. “During the war, I knew that when Japanese living outside of Japan read the work, it stirred up their nostalgic yearnings for their home villages. Knowing this deepened my own awareness of the meaning of my work”,¹⁹ afirmó en 1978.

¹⁹ Hideo Isogai, “Yukiguni no shasei”, en Takeda Katasuhide and Takahashi Shintaro (eds.), *Kawabata yasunari: gendai no biishiki*, Tokio, Meiji Shoin, 1978, p. 32, citado por Charles Cabell, *art. cit.*, p. 159.

LA MÚSICA POPULAR Y SU IMPORTANCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA MEXICANA

Luis Daniel Grande Paz

Las expresiones musicales son tan culturalmente significativas como la literatura, el cine o la pintura. Sin embargo, a diferencia de éstas, su estudio en las ciencias sociales ha sido marginal. Esto se debe en gran medida a la creencia extendida de que la investigación de la música requiere de preparación y conocimiento especiales.¹ Además, la perspectiva artística que domina su caracterización únicamente la aprecia como resultado de los impulsos anímicos, la creatividad o la genialidad de una persona o un grupo en particular.² Las reflexiones al respecto no son del todo extrañas ni novedosas. En el siglo XVIII, el ilustrado francés Jean Jacques Rousseau utilizó canciones indígenas norteamericanas, chinas, suizas y persas para conformar su *Diccionario de música*.³ Los orígenes de un análisis mucho más sistemático y formal de los fenómenos musicales se pueden encontrar en los

¹ Es decir, se asume que sólo las personas que dominan el lenguaje musical técnico son las adecuadas, o las mejores, para estudiar este tipo de fenómenos (Ruth Finnegan, “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, *TRANS. Revista transcultural de música*, 2002, núm. 6, en <http://www.sibetrans.com/trans/a224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo>, consultado el 5 de octubre de 2013).

² Philip Bohlman, “Music and Culture. Historiographies of Disjuncture”, en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Nueva York, Routledge, pp. 76-99.

³ Thomas Barfeld, *Diccionario de antropología*, México, Siglo XXI, 2000, s.n. MÚSICA.

desarrollos tecnológicos decimonónicos que permitieron la aparición de aparatos como el gramófono y el fonógrafo, los cuales ayudaron a que algunos investigadores, la mayoría alemanes, se interesaran por todos los sonidos que consideraban primitivos.

Desde ese momento aparecieron etnografías y varios estudios de corte musicológico que asociaban a las expresiones sonoras con distintos determinantes socioculturales. De esta manera, la llamada “musicología comparada” estuvo orientada principalmente hacia el análisis estructural de la música y el establecimiento de una taxonomía. No obstante, a mediados del siglo veinte tal perspectiva cayó en desuso, surgiendo así lo que hasta hoy conocemos como etnomusicología.⁴ A grandes rasgos, ésta se define como el estudio de las expresiones musicales “no occidentales”, “étnicas” o de las “sociedades de tradición oral”.⁵ La etnomusicología estudia la música desde la antropología, haciendo hincapié en la relación que se da entre ella y otros aspectos de la cultura. Tiene la finalidad de encontrar modelos universales y describir los elementos que posibilitan la generación y establecimiento de patrones sonoros.⁶

La popularización de estas investigaciones ha tenido gran impacto sobre la clasificación y definición de las características básicas de ciertos tipos de música, generalmente a partir de elementos como la pertenencia étnica, los rasgos estilísticos, el grado de profesionalidad de los ejecutantes, su lugar de procedencia o la situación comercial de la difusión musical. Por lo tanto, la etnomusicología volvió común que se hablara de música indígena, popular, tradicional, folklórica, tribal, rural, urbana e incluso de *world music*. En consecuencia, muchos investigadores estipularon que existían diferencias esenciales entre ese conjunto de expresiones y la música clásica o académica. Fritz Bosc aseguró que esta última se guiaba por motivos estrictamente artísticos y no

⁴ María Ester Grebe, “Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos”, *Revista Musical Chilena*, 1976, núm. 133, pp. 5-27.

⁵ Bruno Nettl, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza, 1985.

⁶ Ramón Pelinski, *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal, 2000.

por determinantes sociales o culturales externos, mientras que las primeras no basaban su importancia en los atributos estéticos, sino en su funcionalidad simbólica.⁷

En la Nueva España la música sirvió inicialmente como una herramienta para la conversión religiosa de la población indígena recién sometida, en gran medida porque la fe se transmitía en melodías, la palabra cantada y, sobre todo, la fiesta y la celebración. Las crónicas de los primeros frailes que llegaron a la colonia narran las impresionantes aptitudes que tenían los indígenas para aprender y ejecutar este arte; también describen la creación de coros y las “capillas musicales de indios”, donde se difundían las obras de los compositores más importantes.⁸ La instauración del régimen colonial en América fomentó la llegada e interacción de colonos provenientes de las distintas regiones de la península ibérica, además de la circulación de mano de obra indígena expulsada de sus lugares de origen, el uso de esclavos africanos e incluso la presencia de chinos, japoneses, filipinos e indios orientales. Debido a esto, la región se convertiría en un inmenso “laboratorio”, que permitiría una circulación cultural novedosa y compleja.

Durante el siglo XVIII, tras la primera centuria de dominio hispano, los territorios coloniales experimentaron una época de inestabilidad y pérdida de poder de la Corona, ocasionada principalmente por el crecimiento de riquezas e influencia política de ciertas familias. No obstante, esto también sentó las bases de un proceso político y cultural que, gradualmente, intentaba dar salida a un sentimiento de ruptura frente a los poderes metropolitanos. El criollismo adquirió mayor fuerza, y los mestizos y las castas mostraron una expansión considerable. Estos grupos se apropiaron de instrumentos y prácticas traídas por los conquistadores, lo que dio pie a una circulación significativa de música, cantos y danzas que terminaron por unir musicalmente a distintas regiones de la Nueva España. En el fondo, criollos, mestizos y castas buscaban elementos que les ayudaran a definir una identidad propia.

⁷ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 1941.

⁸ Lucero Enríquez, “La música en la Nueva España”, *Arqueología Mexicana*, 2008, núm. 94, pp. 52-59.

Sin duda, los sones son uno de los referentes más importantes en el panorama musical de esos años. Se trata de un conjunto de expresiones musicales que comparten algunas características entre sí —como el ritmo y la dotación instrumental con la cual se ejecutan—, que comúnmente se identifican con una región o un grupo en especial. Como ejemplos podemos mencionar al son arribeño, el de artesa, el calentano, el huasteco, el jarocho y, por supuesto, el jalisciense, que se conoce mejor con el nombre de mariachi.

A lo largo del siglo XVIII, esa música se afianzó como parte esencial de la cultura rural novohispana y acrecentó su popularidad entre las clases altas de la ciudad de México. En 1785, los “sonecitos del país” se interpretaron por primera vez en el Gran Teatro Coliseo de la metrópoli, interactuando con géneros europeos, siendo del agrado de la mayoría del público y desplazando a las tonadas españolas.⁹ A partir de entonces, los comerciantes, los terratenientes y la nobleza criolla consideraron que la afición por los “sonecitos del país” simbolizaba una actitud independentista. Los aires nacionalistas los convirtieron en parte de las aspiraciones criollas y del alma que cohesionaba a la incipiente nación mexicana. En general, se creía que el contacto directo con el pueblo y sus manifestaciones culturales suponían un enfrentamiento directo con el poder y las autoridades coloniales.¹⁰

La Revolución mexicana y los proyectos nacionalistas que surgieron tras su culminación hicieron resurgir una idea similar. En aquellos años, los etnomusicólogos y otros investigadores incidieron de forma importante sobre una visión esencialista de la cultura. A causa del folklorismo, muchos creyeron que aún existía una relación directa entre las expresiones populares o tradicionales y el espíritu de la nación, las cuales se

⁹ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, CONACULTA-Alianza, 1989.

¹⁰ O. Mayer-Serra, *op. cit.*, *passim*.

encontraban curiosamente en riesgo de desaparecer a raíz del impacto de la modernidad. Por ello fue necesidad urgente rescatarlas y documentarlas.¹¹

En realidad fue en ese momento cuando se comenzó a hablar formalmente de música popular y tradicional; antes no se apreciaban bajo esa etiqueta. Muchas investigaciones tuvieron la finalidad de preservar y difundir distintas expresiones musicales de ciertos grupos sociales, especialmente indígenas y campesinos, presentándolas como formas pintorescas que supuestamente representaban la esencia de la cultura y la identidad del mexicano. Durante esa época aparecieron grandes compendios de ese tipo de manifestaciones, extensas colecciones de instrumentos musicales provenientes de distintas regiones del país, así como estudios sintéticos que intentaron delinear las peculiaridades de la música mexicana, resaltando para ello los aportes indígenas, europeos y africanos que participaron en su conformación. Igualmente, la pujante industria de los medios de comunicación, dominada por la radio y el cine, fomentó tales ideas.

Para corroborarlo basta con mirar algunos de los trabajos más famosos de mediados del siglo xx, como los de Rubén M. Campos, Vicente T. Mendoza, Jas Reuter o Thomas Stanford,¹² al igual que las películas del “cine de oro mexicano”. La colección “Testimonio Musical de México”, editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), es muestra paradigmática de la labor que frecuentemente se ha llevado a cabo en el país. Por si fuera poco, compositores de la talla de Manuel M. Ponce, Juan Pablo Moncayo y Carlos Chávez retomaron elementos de la música popular e indígena para crear piezas que estuvieran alejadas de la tradición musical europea.

Como si todos los habitantes del país se vieran reflejados en ella, la música popular y tradicional dio una peculiar imagen al mundo de lo que es auténticamente mexicano o,

¹¹ Véase Gerard Behague, *La música en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1983; Marina Alonso Bolaños, *La invención de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo xx*, Buenos Aires, San Benito, 2008; Isabel Aretz (coord.), *América Latina en su música*, UNESCO-Siglo XXI, México, 1977.

¹² Véase, por ejemplo, Vicente Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, 1956; Jas Reuter, *La música popular en México: Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama, 1981; Thomas Stanford, *El son mexicano*, México, SEP, 1984.

por lo menos, de lo que debería ser. Los sones se erigieron una vez más como el ejemplo más representativo de la cultura musical popular de México, de tal manera que géneros como el mariachi, el son jarocho o los corridos no han perdido su sitio de honor en el imaginario social que reafirma la prototípica cultura mexicana.¹³

Debido al papel desempeñado por muchas investigaciones, generalmente ha existido una falta de seriedad al momento de analizar las expresiones musicales. Es evidente que, al igual que ocurrió con otras disciplinas o áreas del conocimiento, el estudio de la música mexicana se ha visto relacionado con una actitud política definida en gran medida por el Estado. Al respecto, la investigadora Marina Alonso afirma que las diversas instituciones encargadas de difundir y conservar el patrimonio cultural han reducido la investigación musical en un mero registro que busca preservar más que explicar o analizar.¹⁴

Dicha situación se agudiza en momentos clave, cuando ciertos elementos llegan a formar parte de un patrimonio cultural específico o reciben un tratamiento especial. En esos casos somos testigos, muchas veces sin saberlo, de auténticos procesos de invención de tradiciones, tal y como lo entienden Hobsbawm y otros especialistas. Al respecto podemos mencionar las actuales bandas de aliento oaxaqueñas o la marimba chiapaneca, que muchos consideran “tradicionales” pero en realidad son resultado de las acciones educativas del gobierno durante la primera mitad del siglo veinte.¹⁵

Este fenómeno no ha sido exclusivo de nuestro país. La idealización de la música popular ha sido un elemento fundamental en las políticas nacionalistas de varios países, especialmente latinoamericanos. En Brasil, por ejemplo, el estudio de los fenómenos musicales surgió con el nacimiento de la conciencia nacional y las aspiraciones republicanas

¹³ Al respecto ha escrito Ricardo Pérez Montfort, en *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994 y *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS-CIDHEM, 2000.

¹⁴ *op. cit.*, *passim*.

¹⁵ Emma Garmendía, “Los estudios musicales latinoamericanos vinculados con los contextos históricos de los respectivos países como contribución a la actualización y renovación de la educación cultural”, *Revista Musical Chilena*, 1987, núm. 168, pp. 77-82.

que suscitaron una moda por los exotismos de aquel país sudamericano. Siguiendo las tendencias del momento, la mayoría de las investigaciones asumían que la música era uno de los cimientos sobre los que recaía la construcción de la nación; la samba, la *modinha* y el *lundu* se identificaron, entonces, como la auténtica música brasileña.¹⁶

De esta manera, no puede verse a la música solamente como un arte puro que se rige por una lógica interna exclusiva, pues los horizontes socioculturales establecen la diferencia entre ella y el ruido. A grandes rasgos, esto quiere decir que los fenómenos musicales necesitan un proceso analítico que nos ayude a entenderlos, ya que no basta con las descripciones basadas en un metalenguaje artístico. En caso contrario perderíamos la oportunidad de, entre otras cosas, descubrir los simbolismos, las contradicciones y los juegos de poder que la música conlleva.

¹⁶ Suzel Reily, “Más allá del nacionalismo: trayectorias etnomusicológicas en Brasil”, *Desacatos. Revista de Antropología Social*, 2003, núm. 12, pp. 11-23.

LAS POLÍTICAS CULTURALES DEL ESTADO MEXICANO

ESTEBAN OLHOVICH ROBLES

Quienes toman las decisiones públicas en México analizan poco, y quizás subestiman, las políticas culturales. Esto se debe, en parte, a que la cultura es un concepto complejo, el cual puede incluir una gama de temas muy amplia. Además, muchos podrían argumentar que intentar encasillar los asuntos culturales de una nación en los procedimientos burocráticos de la administración pública es una empresa ambiciosa que, por un lado, difícilmente trae beneficios tangibles a corto plazo y, por otro, puede atentar contra el patrimonio de una sociedad.

No obstante, más allá de las aparentes dificultades, idear políticas bien articuladas en torno a la cultura puede contribuir ampliamente al desarrollo social y económico de una sociedad. Basta analizar algunas definiciones sobre qué son las políticas culturales para darse una idea de ello. En ese sentido, Bernardo Mabire sugiere que éstas son aquellas “que exaltan y dan a conocer, entre su propia población y en el exterior, el patrimonio de creaciones y sensibilidades de una comunidad, básicamente por conducto de los medios de difusión, no sin antes patrocinar su estudio o incluso contribuir directamente a reproducir el legado para asegurar su permanencia: como éste suele ser una de las bases del orgullo de pertenecer a la nación, divulgarlo es una manera de avivar

el patriotismo”.¹ Por otro lado, Néstor García Canclini las describe como “el conjunto de intervenciones, acciones y estrategias que distintas instituciones gubernamentales, no gubernamentales, privadas, comunitarias, etc., ponen en marcha con el propósito de satisfacer las necesidades y aspiraciones culturales, simbólicas y expresivas, de la sociedad en sus distintos niveles y modalidades”.²

Aunque estas definiciones no son exhaustivas y sólo exhiben la gran amplitud del tema, permiten discernir algunos puntos fundamentales. Las políticas culturales no sólo comprenden acciones encaminadas a salvaguardar el patrimonio y promover las diferentes prácticas sociales de una población, sino que también contribuyen a formar o fortalecer la identidad nacional de un país. Asimismo, como bien sugiere García Canclini, pueden ser auspiciadas tanto por el sector público cuanto por el privado. De esa manera, otros autores sugieren que en general pueden articularse sobre tres ejes: 1) la protección y difusión (al interior y al exterior) del patrimonio cultural; 2) el apoyo a los creadores —el cual, aunque se concentra en el sector no mercantil, se basa en su presunta rentabilidad social y económica— y 3) las industrias culturales, es decir, la administración y regulación de los ámbitos de la cultura que se constituyen como actividades económicas.³

Siguiendo lo anterior, se puede advertir que la cultura tiene varias dimensiones, que los actores estatales y no-estatales pueden apovechar como vectores de procesos sociales y económicos. Considerando esa premisa y centrándose en las acciones del

¹ “Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1970 a 2006”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer (coords.), *Una historia contemporánea de México*, t. 4, México, COLMEX-Océano, 2009, p. 247.

² “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987, p. 16.

³ Véanse Héctor Ariel Olmos, *Gestión cultural y desarrollo: claves del desarrollo*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2008, p. 60 y Tomás Ejea Mendoza, “La política cultural de México en los últimos años”, *Casa del tiempo*, 2008, núm. 5-6, p. 2 (en adelante, “La política cultural”).

Estado, se buscará desentrañar cuál ha sido la lógica, en términos de incentivos y objetivos, detrás de la formulación de políticas culturales en México. Al respecto, el argumento central versará sobre la idea de que a partir de la segunda mitad del siglo xx, el área cultural se constituyó como un espacio parcialmente estructurado donde cada administración establecía lineamientos generales, pero no solía haber objetivos ni estrategias a largo plazo que trascendieran el cambio de sexenio. Así, la formalización incompleta de las instituciones culturales del Estado mexicano suponía la existencia de un amplio margen de acción gubernamental, en el cual las políticas muchas veces terminaban subordinándose a las necesidades coyunturales del grupo en el poder. No obstante, hoy en día —y, paradójicamente, después de la instauración del modelo de desarrollo neoliberal—, el campo de la cultura, aunque sigue manteniendo varios rasgos del pasado, parece estar más institucionalizado y, por consiguiente, más orientado hacia la posibilidad de convertirse en un espacio donde el desarrollo del país podría fomentarse ampliamente.

LAS POLÍTICAS CULTURALES EN LA LÓGICA DEL RÉGIMEN AUTORITARIO PRIISTA

En los años veinte, la gestión de José Vasconcelos al frente de la política educativa del país sentó las bases para que la cultura se convirtiera en vehículo de la nueva ideología nacionalista. Aunque todavía no se mostraba gran interés por explotarla como herramienta educativa o propagandística,⁴ y se privilegió más bien la promoción de las artes universales,

⁴ En México hubo un renacimiento cultural que coincidió con las primeras fases de la institucionalización posrevolucionaria. Dentro de éste destacan el muralismo, la época de oro del cine mexicano y la literaria emanada de la Revolución. No obstante, dice Mabire que es difícil determinar si estos logros culturales “emanaron directamente de políticas del Estado o fueron producto de inspiraciones individuales en un clima de efervescencia” (Bernardo Mabire, *op. cit.*, p. 256).

en este periodo se establecieron las principales instituciones que perdurarían durante el siglo xx y que a la fecha constituyen el eje de la política cultural del Estado mexicano.⁵

Conforme se consolidaron los gobiernos posrevolucionarios y se avanzó en la institucionalización del régimen, surgió el Estado corporativo, que, en materia de cultura, estaba dirigido hacia y por sus corporaciones. En esta lógica, la cultura formaba parte de la estrategia de control y se concebía como una extensión del bienestar social. Por tanto, tenían que destinarse presupuestos importantes para tal efecto. Fue entonces cuando se constituyó toda una serie de talleres y cursos (de manualidades, música, baile, etc.) que se distribuyeron en forma de beneficios a los miembros de las instituciones corporativas. Cabe mencionar que en éstos los contenidos generalmente tenían como base “lo mexicano”.⁶

Pronto las políticas culturales comenzaron a idearse con el propósito de que se convirtieran en una fuente de apoyo al régimen. La relación política entre el mundo de la cultura y los gobiernos posrevolucionarios priistas empezó a caracterizarse por la conveniencia de estos últimos de utilizar la actividad cultural como una forma de legitimación.⁷ El partido hegemónico establecía las líneas generales para la actividad gubernamental y dentro de ellas se perfilaban algunos elementos de la actividad cultural. No obstante, siempre existía un amplio margen de acción para que los gobernantes en

⁵ Luis Felipe Crespo Oviedo, “Políticas culturales: viejas tareas, nuevos paradigmas”, *Derecho y Cultura*, 2003, núm. 9, pp. 29, s.

⁶ *Ibid.*, pp. 30, 31.

⁷ Gerardo Estrada Rodríguez, “Apuntes para una historia de la cultura mexicana en el siglo XX”, en Roberto Blancarte (coord.), *Culturas e identidades*, México, El Colegio de México, 2010, p. 481.

turno utilizaran de manera discrecional y soterrada los recursos presupuestales.⁸ En este mecanismo, las acciones que se realizaban no estaban contempladas dentro de un plan global previo y, por consiguiente, su configuración era por demás heterogénea y respondía fundamentalmente a necesidades sociales coyunturales. En palabras de Tomás Ejea, el fomento a la creación, producción, circulación y consumo cultural “dependía de los aspectos políticos del momento, lo que caracterizaba claramente la política cultural bajo gran parte de los gobiernos posrevolucionarios era su subordinación a las necesidades coyunturales del grupo en el poder a partir del momento político y social que se vivía”.⁹

Un ejemplo claro que ilustra este argumento puede encontrarse en cómo la promoción de ciertas políticas culturales durante el periodo de Echeverría respondió, en gran parte, a una lógica de legitimación al régimen después de los sucesos de 1968.¹⁰ El Estado apoyó actividades como la industria cinematográfica para, por un lado, mantener su vocación de preocupación, promoción y fomento a las artes y la cultura, y por otro, acercarse a artistas e intelectuales que, a pesar de ser independientes y a veces críticos del gobierno, siempre podían constituirse como agentes de interlocución y de legitimación frente a grupos de la izquierda.¹¹

⁸ En 1958 se creó la Subsecretaría de Cultura, la cual otorgaba a la actividad cultural una lógica administrativa propia. No obstante, siempre estuvo sujeta a transformaciones constantes y adquirió matices representativos de la lógica de cada presidente en turno (Tomás Ejea Mendoza, “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística”, *Sociológica*, 2009, núm. 71, p. 19. En adelante, “La liberalización”).

⁹ “La política cultural”, pp. 3 s.

¹⁰ Bernardo Mabire, *op. cit.*, p. 265.

¹¹ *Ibid.*, p. 4.

EL PERIODO NEOLIBERAL

Hacia la segunda mitad de la década de 1980, la adopción de un nuevo modelo económico era ya una realidad. Los procesos de liberalización y privatización afectaron todos los ámbitos del Estado y alteraron sustancialmente los paradigmas hasta entonces vigentes. El libre mercado y la globalización se entendieron como el único camino posible para alcanzar mayores niveles de desarrollo. La cultura, las instituciones culturales y la definición de las nuevas políticas culturales no fueron ajenas a este postulado.

En esta etapa, la nueva élite tecnócrata decidió que el Estado ya no debía ser propietario, sino conductor del ámbito cultural. Con base en la concepción de la cultura como un eje de producción económica dirigido por el mercado, se privilegió el impulso a las manifestaciones que coincidían con la globalización. Al privatizarse la parte de la infraestructura cultural que se consideraba rentable —la industria cinematográfica, las disqueras, las organizaciones de espectáculos populares, las televisoras o las radiodifusoras—, las industrias culturales se consolidaron rápidamente y encontraron condiciones para su reproducción.¹²

El gobierno de Salinas instauró un régimen monotemático, donde el acercamiento comercial con Estados Unidos se convirtió en un tema fundamental de la agenda. En ese sentido, frente a la visión que consideraba los productos culturales como bienes que —al portar valores, ideas y sentido— definen la identidad de una colectividad, se impuso una lógica economicista, cuyos fines terminaron por someter parte del ámbito cultural a las reglas del comercio internacional.¹³ La mayor prueba de ello fue que los bienes y servicios culturales se incluyeron en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte

¹² Luis Felipe Crespo Oviedo, *art. cit.*, p. 33.

¹³ Fabiola Rodríguez Barba, “Las políticas culturales del México contemporáneo en el contexto de la Convención sobre Diversidad Cultural de la UNESCO”, *La Chronique des Amériques*, 2008, núm. 11, p. 6.

(TLCAN) como parte del intercambio entre mexicanos y estadounidenses. Al respecto, Mabire señala que “fue al negociar el TLC cuando México desnudó, en contraste con el mito grandioso de su nacionalismo, la flaqueza de sus políticas respecto a la cultura, porque se puso de manifiesto que no contaba, en esa materia, con un proyecto articulado que defender o conciliar con las disposiciones del futuro tratado”.¹⁴

No obstante, México no podía abandonar completamente el canon del fomento a la cultura, que hasta entonces —según la oferta del Estado intervencionista e impulsor del desarrollo económico— había sido elemento fundamental en el ideario oficial. Así, los nuevos gobiernos priistas se enfrentaban al reto de crear nuevos paradigmas que concordaran con el nuevo modelo de desarrollo neoliberal, sin abandonar la tradición de la política cultural mexicana. En ese sentido, el sector de la cultura se reestructuró, por un lado, en función de medidas como la instauración del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1989 y la creación paralela de los Fondos Estatales. Su diseño resultó innovador en dos formas, principalmente: 1) al contemplar apoyos provenientes tanto del Estado cuanto de la iniciativa privada y 2) al instaurar un sistema de becas para creadores, privilegiando al individuo por encima de la colectividad. Ello refleja el surgimiento de ideas de rentabilidad, coinversión, patrocinio y mercado en el discurso cultural de México.¹⁵

¹⁴ En este punto, dice Mabire, hay una clara diferencia con Canadá, el cual sí construyó en la segunda mitad del siglo xx un formidable aparato de leyes e instituciones impulsado desde sus provincias (en especial, Quebec). Así, cuando se suscribió el acuerdo de libre comercio entre Canadá y Estados Unidos en 1989, los canadienses lograron excluir los bienes y servicios culturales en virtud del desarrollo, fomento y protección de su identidad cultural [*op. cit.*, p. 279. Véase Guillermo Bonfil Batalla, “Dimensiones culturales del Tratado de Libre Comercio”, en Néstor García Canclini y Gilberto Guevara Niebla (coords.), *La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio*, México, Nueva Imagen, 1992, p. 160 y Bernardo Mabire, “Cultura, política y comercio exterior: los casos de México y Canadá”, en Gustavo Vega (ed.), *Liberación económica y libre comercio en América del Norte*, El Colegio de México, México, 1993, pp. 419-444].

¹⁵ Luis Felipe Crespo Oviedo, art. cit., p. 33.

Por otra parte, en 1988 se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) para suplir la antigua subsecretaría ligada a la SEP. Aunque, en términos prácticos, éste sólo reorganizó la infraestructura ya existente para darle mayor eficiencia, logró otorgar mayor autonomía y recursos a las actividades culturales del Estado, y representó un intento innegable por transformar la política del gobierno federal hacia la actividad artística. Cabe destacar que además de funcionar como un aparato que articularía de mejor forma la política cultural, sirvió como un vínculo privilegiado entre la comunidad artística-intelectual y el presidente, que permitía lidiar con el descontento suscitado por las reformas económicas.¹⁶ Más aún: este mecanismo, que contribuía a legitimar el nuevo modelo económico, era, de igual forma, útil para que el gobierno del presidente Salinas, emanado de una elección sumamente cuestionada, tuviese mayor aceptación.

EL MODELO ACTUAL

Algunos autores sugieren que CONACULTA (aun cuando en la estructura administrativa sigue siendo un órgano desconcentrado de la SEP y, por lo tanto, no goza de total autonomía) representa una nueva etapa, en la que se ha intentado dar mayor independencia al sector cultural.¹⁷ Actualmente, es la institución encargada de preservar el patrimonio cultural de la nación en sus diversas manifestaciones, así como de estimular los programas orientados a la creación, desarrollo y esparcimiento de las mismas. Sus funciones le

¹⁶ Bernardo Mabire, *op. cit.*, p. 272. Prueba de ello fue la designación del académico Víctor Flores Olea, personaje ampliamente ligado con la izquierda mexicana, como el primer presidente del organismo.

¹⁷ Tomás Ejea Mendoza, “La liberalización”, *art. cit.*, pp. 19, 20.

autorizan coordinar todas las unidades administrativas e instituciones públicas que tienen como labor primordial promover y difundir la cultura y las artes.¹⁸

Es indudable que en las condiciones de la llegada de Salinas de Gortari al poder, la constitución del CONACULTA por decreto presidencial podría entenderse como un acto de gobierno que buscaba resarcir, en la medida de lo posible, el descontento social y establecer una política de reconciliación nacional.¹⁹ Sin embargo, es preciso decir que, más allá del carácter coyuntural para enmendar una situación electoral fuertemente cuestionada, esta acción también tenía como objetivo explícito conformar un eje de acción gubernamental que generara una política de Estado en el ámbito cultural. Es claro que el gobierno manifestó una preocupación de más largo alcance dentro del ámbito cultural y artístico.²⁰

En aras de analizar cuál es la situación actual de las políticas culturales en México, resulta pertinente referirse a la falta de coherencia que muchas veces se aprecia entre el discurso y el desempeño práctico de CONACULTA, a pesar de las innegables acciones, iniciativas y logros parciales del gobierno mexicano. En primer lugar, el presupuesto del Consejo sigue estando determinado, en última instancia, por las Secretarías de Educación Pública y de Hacienda y Crédito Público. Esto supone que los funcionarios encargados de tomar las decisiones en el ámbito cultural tienen a su disposición los fondos, pero no

¹⁸ Las dependencias que aglutina son: el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Canal 22.

¹⁹ Cristián Calónico Lucio, “Fortalezcamos al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes”, en *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 18 años de inversión en el patrimonio vivo de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, p. 247.

²⁰ Tomás Ejea Mendoza, art. cit., p. 5.

el poder de ejecutarlos con base en las necesidades específicas del sector.²¹ Por ello, 90% de los recursos se gasta en cuenta corriente —es decir, sueldos de los burócratas— y solo 10% se destina a los fines sustanciales de la política cultural.²²

Otro aspecto negativo del cual quizás se desprenden la mayoría de los problemas en el Consejo es la falta de un estatuto jurídico general que dé legitimidad y capacidad organizativa a la institución. Como bien sugiere Tomás Ejea Mendoza, “en términos generales y desde un punto de vista legal, al nuevo Consejo no se le brindaron los instrumentos de carácter organizativo, presupuestal o de gestión que le permitieran convertirse en el eje nodal de una política cultural ordenada, consistente, plural y participativa”.²³ Así, por ejemplo, aunque el discurso oficial sostenga que desde 1988 las políticas culturales han dejado la modalidad discrecional para adoptar mecanismos democráticos y participativos,²⁴ en la práctica esto no ha sucedido. En principio, la

²¹ En este sentido, Héctor Ariel Olmos señala que “en estructuras donde hay asignación de presupuesto pero la ejecución debe seguir un paso más, se demora sensiblemente el funcionamiento y, como consecuencia, el desarrollo de las actividades. Por ejemplo, en plantas donde Cultura es una Secretaría inserta dentro de un Ministerio —por lo común Educación—, si bien los fondos correspondientes no pueden gastarse en otra cosa, el responsable es el ministro y se exige un escalón más (lo cual puede ocasionar días o semanas de retraso). Por otra parte, en estos casos, el Secretario de Cultura no participa de las reuniones de Gabinete y la presencia de Cultura en el temario del Poder Ejecutivo está intermediada por el ministro que, por lo común, tiene problemas más urgentes con la Educación y deja relegada la situación cultural. Estos conceptos son válidos para las áreas provinciales y municipales” (Héctor Ariel Olmos, *op. cit.*, p. 59).

²² Bernardo Mabire, *op. cit.*, p. 292.

²³ “La liberalización”, p. 25.

²⁴ En su discurso con motivo de la instalación de CONACULTA, Salinas dijo: “en las principales áreas de actividad del Consejo deberán establecerse cuerpos consultivos integrados por personajes de prestigio que, con imparcialidad y con conocimiento del medio, precisen los criterios para asignar recursos y promover nuevas acciones” (Rafael Tovar y de Teresa, *Modernización y política cultural*, México, FCE, 1994, p. 363). Dos décadas después, Consuelo Sáizar, presidenta de CONACULTA durante el periodo de Calderón, expresó que el FONCA “convoca democráticamente a los artistas y asigna sus recursos de acuerdo con las decisiones de jurados integrados por miembros respetados de la sociedad, creadores especializados [...] y no por funcionarios públicos. Estas características han hecho que el FONCA represente un cambio significativo en el panorama de la política cultural del país” (T. Ejea Mendoza, “La liberalización”, art. cit., p. 21).

instauración de cuerpos consultivos y consejos integrados por miembros destacados del gremio cultural busca poner en manos especializadas la capacidad de decidir cómo y a quiénes se debe otorgar los apoyos.²⁵ No obstante, la ausencia de elementos jurídicos que regulen estas acciones supone que en muchos casos prevalezcan los mismos criterios subjetivos, ligados a prácticas como el “amiguismo” y la cooptación, que antes utilizaban los funcionarios públicos para decidir a quién apoyar.²⁶

Además, la ausencia de leyes y reglamentos deriva en que la utilización de los recursos carezca de una rendición de cuentas clara y precisa que provea transparencia al ejercicio presupuestal. En ese sentido, por un lado, en ocasiones el dinero no se utiliza eficientemente y se apoyan proyectos mal planeados, y, por otro lado, es fácil manipular los recursos en actos de corrupción. El caso que quizás mejor ilustra este punto es el de la construcción de la biblioteca Vasconcelos durante la presidencia de Vicente Fox.

CONSIDERACIONES FINALES

Desde la segunda mitad del siglo xx, las políticas culturales han formado parte de la acción gubernamental mexicana. Más allá de los motivos que se siguieran —manipulación, cooptación, búsqueda de legitimidad o auténtica convicción— cada gobierno estableció lineamientos a seguir en torno al fomento, preservación y difusión del patrimonio y las actividades culturales.

Los gobiernos, sin embargo, nunca participaron programada y homogéneamente en el ámbito de la cultura, impidiendo una progresión de sus políticas en alcance o perdurabilidad. Lejos de hacerse políticas de Estado que coordinaran explícitamente y dieran coherencia a la política cultural —como ocurre en las políticas económicas, de

²⁵ Gerardo Estrada Rodríguez, *op. cit.*, p. 477.

²⁶ Bernardo Mabire, *op. cit.*, p. 282.

salud o vivienda— las acciones de los gobiernos estuvieron más bien subordinadas a las necesidades coyunturales de diferentes momentos.

Ahora bien, en virtud del análisis propuesto en este trabajo es posible preguntarse si es necesario que el Estado mexicano conciba y articule la cultura bajo la lógica de una política pública. Hay quienes argumentan que en un país en vías de desarrollo como México, donde áreas del quehacer público como el combate a la pobreza y la educación exigen mayor intervención del Estado, la cuestión cultural no deja de ser un asunto sumamente trivial. Dar más apoyo a acciones que muchas veces, en función de los intereses de algún individuo en el poder o de una supuesta élite cultural, terminan por dilapidar recursos en proyectos mal planeados o en actividades que no están al alcance de la población en general, puede parecer a todas luces una acción totalmente insensata.

Así, cualquiera podría señalar que considerar a la cultura como un ámbito que debe estar sujeto a los criterios de la administración pública es una empresa que sólo los países desarrollados sin problemas apremiantes pueden asumir. En efecto, basta con echar un vistazo a la amplitud de las políticas culturales de países como Reino Unido, Estados Unidos o Francia para darse cuenta de ello.

No obstante, frente a esta visión negativa, algunos autores sugieren que pocas veces se aprecia que la política cultural puede ser no sólo una consecuencia del desarrollo económico y social, sino también una variable que lo fomenta.²⁷ Por un lado, la cultura posee un componente económico que puede explotarse significativamente mediante formas como el turismo o las industrias culturales. Ello supone que “la cultura aparece no como algo valioso en sí mismo, sino como un medio al servicio de un fin: promover y sustentar el progreso económico”.²⁸ Por otro lado, la política cultural también puede

²⁷ Véase Héctor Ariel Olmos, *op. cit.*, p. 66.

²⁸ Luis Felipe Crespo Oviedo, art. cit., p. 40.

contribuir a que las personas encuentren puntos de convergencia entre ellas y logren vincularse pacíficamente bajo un sentido de comunidad. Si bien esta idea es quizás más ambigua y menos tangible, no deja de ser valiosa en tanto puede vincularse con teorías sobre la identidad nacional o el espacio público.²⁹

Siguiendo lo anterior, el Estado mexicano podría concebir la política cultural como vector del desarrollo económico y social e impulsar sus acciones más allá de las prácticas y cánones que se han seguido en el pasado. De hecho, una revisión al Programa Nacional de Cultura 2007-2012 del gobierno de Felipe Calderón —que plantea como objetivos “favorecer las expresiones de la diversidad cultural como base de unión y convivencia sociales” y “ampliar la contribución de la cultura al desarrollo y el bienestar social”—³⁰ permite ver que estas ideas ya están presentes al menos en el discurso y los documentos oficiales.

Hoy en día, se estima que en México las industrias culturales constituyen alrededor del 7% del producto interno bruto. Éstas proveen empleos relativamente bien remunerados y son espacios de inversión nacional y extranjera.³¹ Además, a nivel

²⁹ Benedict Anderson, por ejemplo, sugiere que una nación es una comunidad socialmente construida que es imaginada por las personas que se perciben como parte de ese grupo. De ahí, es posible sugerir que para que un individuo sea capaz de imaginarse como parte de otro ente, es necesario que identifique similitudes que comparte con ese ente y esas similitudes pueden ser provistas, en gran parte, por la cultura (Véase *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991, p. 224). Por otro lado, como bien sugieren Emilio Duhau y Ángela Giglia, los espacios públicos “funcionan como lugares donde el ciudadano [el individuo] realiza la experiencia de convivir pacífica e igualitariamente con los otros diferentes y está en la predisposición de disfrutar el eventual encuentro con un extraño o la ocurrencia de lo inesperado”. De ello, se sigue que los espacios públicos promueven la convivencia pacífica. Así, si las actividades culturales fomentan la creación de espacios públicos, también contribuyen a la convivencia pacífica (“El espacio público en la Ciudad de México. De las teorías a las prácticas”, en Gustavo Garza y Martha Schteingart (coords.), *Desarrollo urbano y regional*, México, El Colegio de México, 2010, p. 391).

³⁰ Véase Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Programa Nacional de Cultura 2007-2012*, México, CONACULTA, 2007, p. 18.

³¹ Ernesto Piedras, ¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México, México, CONACULTA, 2004, p. 69.

municipal hay evidencia empírica de programas sociales que, con base en el desarrollo de actividades como la formación de grupos de danza y orquestas infantiles, han logrado vincular la educación y la cultura con el ataque a problemas de inseguridad y de salud entre los jóvenes.³² Por consiguiente, aunque suene poco viable, es posible sugerir que la promoción de una política de Estado que aproveche las dimensiones sociales y económicas de la cultura —una política descentralizada que no se base sólo en la promoción de las bellas artes ni en cuestiones que sólo interesan a una élite urbana muy reducida, sino en la riqueza multicultural y atributos de cada región— podría constituirse en un futuro como pilar importante del desarrollo de México.

³² Véanse Jorge Hernández-Díaz, “Capacitación a niñas y niños de la comunidad para la integración de una banda musical en Santiago Comaltepec, Oaxaca”, en Tonatiuh Guillén *et al.* (coords.), *Municipio y buen gobierno: experiencias del ímpetu local en México*, México, CIDE, 2006 pp. 160-172. y Jorge Cancino Figueroa, “La cultura se hace participando en Mazatlán, Sinaloa”, en Rodolfo García del Castillo (coord.), *Gestión local creativa: experiencias innovadoras en México*, México, CIDE-INAFFED-Fundación Ford, 2004, pp. 305-316.



PANOPTICISM AND SOCIETY

Paula Martínez Gutiérrez

In *Discipline and Punish*, Foucault uses Bentham's Panopticon as an allegory of society to explain the functioning of power in a disciplinary mechanism. Applying this model, Foucault illustrates how power is diffused and naturalized within society through the general consciousness of a pervasive observing authority, and how the actualization of this de-centralized capillary power effectively works upon the system by producing individual self-regulations. However, what exactly are the relationships between power, knowledge, visibility and the body in Panopticism? How does this model illustrate society today? And finally, to what extent, and in what ways, have the Internet and social networks changed society's power dynamics?

In the Panopticon model, discipline is asserted by destroying the equality of the subjects. Isolated visible prison cells face a central tower in a design that forges inmates as subjects of information, never communication.¹ In other words, the authoritative institution—the *tower*—observes the convicts, who are not allowed to communicate or to observe the authority in turn. Because of the dissociation of the gaze dyad, where the isolated inmates can never verify when they are being observed, power penetrates into their behavior.² They internalize a consciousness of an omnipresent authoritative gaze, and thus begin self-disciplining themselves. Eventually, the actual physical presence of observing individuals inside the central tower becomes redundant: the surveillance of discipline is not added on from the outside (as in relations of sovereignty), but subtly

¹ Michel Foucault, "Panopticism", in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. A. Sheridan. Nueva York, Vintage Books, 1977, p. 208.

² *Ibid.*, p. 204.

present in each prisoner's actions.³ Therefore, power in the Panopticon is diffused throughout the system, and its disciplinary effect is automated due to the *possibility* of being observed by the invisible surveillant, and to never being able to confirm its presence. The systemic, knowledgeable gaze of institutions upon the prisoners, which produces the relation of discipline towards them, demonstrates Foucault's argument that there is an organic implication between knowledge and power.

Foucault uses the Panopticon model to exemplify the power structure of the current disciplinary society. By arguing that "our society is not one of spectacle, but of surveillance,"⁴ Foucault claims that society is constituted *through* and *of* various panoptic institutions present in all the different areas of society, ranging from prisons, schools and factories, to name a few, which all operate mechanically, given the individual's false sense of being watched permanently by an invisible authority. It is important to stress here the possibility to interchange the specific figures within the central tower, since it is this disindividualization of power that allows it to permeate the different spheres of society. The Panopticon strengthens and guarantees the self-perpetuation of the social institutions, since its structure produces the individual repetition of disciplinary actions. Through this conduct, inmates become self-disciplined subjects that submit themselves to the system's rules and exercise power upon their peers by insuring their compliance with such rules. The panoptic organization utilizes the productive nature of power to strengthen social forces, which consequently results in the increase of production and economic development, among other benefits for society.⁵

Revision to the concept of power in Panopticism, as developed by Foucault in the 1970s, has evolved with the development of technologies such as the Internet, which have been used as new tools to control the population through observation. A recent illustration of how the Internet has served as an instrument to covertly oversee

³ *Ibid.*, p. 206.

⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁵ *Ibid.*, pp. 202, 208.

individuals, is the leaking of the NSA files,⁶ collected by the US government. The Internet has provided the government with an unprecedented access to personal information, which has been used to enhance the American authorities' gaze upon the world. Interestingly enough, the disclosure of such information did not hinder the general public, but rather contributed to its submission (to the government?): the realization that "private spaces" do not escape governmental observation has provoked apprehension in the public sphere, and thus contributed to a more conscious self-disciplining of the individuals.

Social networks have also bolstered a Panoptic society. In particular, the existence of "personal profiles" in social networks allows any individual to monitor others through these self-constructed windows into their personal lives. Thus, the predominant social values, and the individual's fear of social ostracism, become the center of *the tower*, while every member of society becomes simultaneously the guardian and the convict of the prison. Consequently, the shift of visibility in the Panopticon, from being restricted among inmates to being openly available between "cells", facilitates the mutual surveillance of discipline (and subsequently the exercise of the microphysics of power), and it further provides the various authoritative centers with the required power and knowledge to control the population.

However, the Internet's most important modification of the Panopticon model arguably does not lie in its creation of new surveillance platforms, but in the creation of new spaces of confession.⁷ The existence of social networks (Facebook is the clearest example today) not only allows the members of society to guard *the other's* disciplinary compliance, but also encourages uploading pictures, updating statuses, clicking "like" to portray interests, for example. This transforms Facebook into a stage of confession,

⁶ Nadja Popovich and Greg Chen, "NSA Files Decoded: Edward Snowden's Surveillance Revelations Explained", *The Guardian*, November 1st, 2013.

⁷ The confessing nature of society is explained in more detail by Foucault in "Scientia Sexualis", in *The History of Sexuality: An Introduction*, New York, Vintage Books, 1980, vol. I, pp. 53-73.

where the inmates voluntarily make themselves even more visible to the center tower, and to the other prisoners. The internalization of the disciplinary mechanism is taken to an entirely new level with these networks, since prisoners now feel the need to actively report their own actions to the system, instead of simply accepting that these could be observed at any particular point.

In conclusion, Foucault affirms that the disruption of reciprocal gazes in the Panopticon produces the imposition of power and knowledge upon the prisoners' bodies. Moreover, the prisoners' internalization of a notion of permanent surveillance causes them to auto-discipline themselves, which eventually renders the real physical gaze unnecessary: power is diffused throughout the system. Foucault applies Bentham's Panopticon to society by arguing that real society is constituted through various Panoptical models, in which society's internalization of an observing authority results in the self-preservation of the social forces, and serves as a strategy for societies to develop their productivity. Finally, the Internet has served as a platform to both further diffuse the vigilant gaze upon the panoptic system—since everyone is now available to observe one another—and to motivate an active cooperation of society to become visible and reassert their disciplinary actions through the confession of their private actions.

ZOMBIS: DEL TEMOR A LA ESCLAVITUD A LA PESADILLA DEL OCASO CAPITALISTA

CHRISTIAN LUIS HERNÁNDEZ HOYOS

Dense prisa si me quieren enterrar,
pues tengo la costumbre de resucitar.
JOAQUÍN SABINA, “PASÁNDOLA BIEN”

Es innegable que los zombis se han vuelto una moda creciente en los últimos años. Han dominado medios como el cine, las series de televisión, las novelas, los videojuegos, los cómics, e incluso los vemos en eventos masivos, como las *zombie walks*, alrededor del mundo. Hoy en día todo lo que involucre muertos vivientes es una fuente instantánea de riqueza. Si bien tienen orígenes muy antiguos en el arte o el folclor, es importante analizar por qué un miedo tan antiguo se ha fortalecido en nuestra época. ¿Por qué los zombis asustan y fascinan tanto a la vez? Para responder a esto es imprescindible un repaso histórico.

Mariano Iusim comenta que la primera referencia a lo que ahora entendemos por zombi está en la épica Gilgamesh; desde la edad media era común creer que las almas de los muertos regresaban en forma de cadáver para aterrorizar a los vivos.¹ Iusim explica la probable raíz etimológica de la palabra zombi:

¹ *Psicoanálisis de los zombis*, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios en Psicología y Ciencias Sociales, 2011.

Un posible origen del término zombi es la palabra del oeste de la India: jumbie (que significa fantasma). Otro posible origen es la palabra del Congo nvambi (cuerpo sin alma) o nsambi (demonio). La palabra zambi aparece en muchos idiomas africanos, en Dahomey (Nueva Guinea) se refiere específicamente al dios pitón. Zombi es además otro nombre del dios vudú serpiente Damballah Wedo, de origen nigeriano-congolés.²

Por otra parte, Diego Labra nos dice que en las Revelaciones al apóstol Juan del Nuevo Testamento ya encontramos la idea del apocalipsis como suceso catastrófico que destruye paradigmas y que, por ello, éste funciona como el escenario para el desarrollo de las historias de zombis.³ La representación clásica del zombi es la del esclavo. José Martínez habla de su notable evolución desde sus orígenes haitianos, donde los nativos se hacían pasar por muertos con ayuda de sus familiares para evitar ser vendidos y eran entendidos por los incautos como muertos vivientes.⁴ Iusim explica que el papel del controlador del zombi recae en el *Bokor* o hechicero. Para este autor, el villano de los mitos haitianos no es el zombi, sino el esclavista.

La primera aparición del zombi en el cine comercial es *Doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene. George A. Romero, más adelante, lo utiliza en su ahora clásica *La noche de los muertos vivientes* (1968). Ángel Ferrero y Saúl Roas ven en esta obra una expresión de los sentimientos de manipulación y engaño originados tras la segunda guerra mundial. Para los autores, la sociedad buscaba desesperadamente el establecimiento del orden, pese al temor que aún inspiraba el fascismo.⁵ *Invasion of the Body Snatchers* (1956) es otro ejemplo del temor a la pérdida de la libertad. Aquí, si bien los villanos son extraterrestres

² *Ibid.*, p. 1.

³ “¿Por qué fantaseamos con el apocalipsis zombi?”, *El toldo de Astier*, núm. 3 (2012), pp. 95-104.

⁴ “Apocalipsis zombi e ideología”, *Le Monde Diplomatique*, núm. 204 (2012), pp. 24-30.

⁵ “El zombi como metáfora (contra)cultural”, *Nómadas*, núm. 4 (2011), pp. 32-56.

—expresando la xenofobia provocada por la caza de comunistas en Estados Unidos— y no zombis, se trata igualmente la manipulación de la persona por un ente macabro.

Esta manera de representar al zombi ha cambiado junto con su trasfondo. Parece que la diferencia parte de pérdida de organización política; los protagonistas del nuevo apocalipsis zombi ya no son entes aislados que vagan en pena, controlados por algún *Bokor* maligno, sino masas hambrientas que desestructuran las dimensiones organizacionales que nos atan, debido al alejamiento de la vida rural y el asentamiento de una visión capitalista de trabajo-remuneración-satisfacción de necesidades sin consciencia del proceso de producción. Es notorio el caso de la serie *The Walking Dead* (2010), inspirada en el cómic homónimo de Robert Kirkman de 2003, donde la trama no se centra en la supervivencia a los zombis, sino en los problemas de la lucha de poder, la organización social, la confianza en el otro e incluso en mantener la cordura en un mundo sin un sistema dado, tanto económico como político. Ésta fue la serie televisiva más vista de 2013.

Resulta curioso que la causa del apocalipsis zombi ya no es un *Bokor*, sino el avance tecnológico: desastres nucleares (secuelas de la guerra fría) o, más recientemente, virus manipulados como armas biológicas que se salen de control (¿ántrax?). Supondré que está relacionado con la posmodernidad y el desencanto actual por el destino de la civilización en función del desarrollo científico. No es entonces coincidencia que la franquicia *Resident Evil* (1996) tenga como antagonista a una farmacéutica internacional que, en pos del beneficio económico de la empresa, “zombifica” a la población con sus drogas. Para Pablo Ayala, el zombi es comparable al “planchado farmacológico” de los pacientes psiquiátricos.⁶

⁶ “Marchas zombis: Hacia una comprensión epistemológica-metodológica desde el psicoanálisis” (conferencia), Santiago, FLAPPSIP, 2011.

Pero, ¿por qué ahora surge la fantasía de enfrentar un mundo post-capitalista? Resulta sumamente sospechoso que el boom del zombi llegue en una época donde las revueltas sociales cobran nuevos bríos. ¿Son las crisis económicas estadounidense y europea (que afectan al mundo entero debido a la globalización) y las crisis políticas que enfrentamos la causa de estas fantasías? Si esto es verdad, no sería coincidencia que el inicio de *Dawn Of The Dead* (2004), remake de Snyder de la película de Romero de 1978, empiece con escenas del caos provocado por los zombis que semejan protestas sociales actuales. Ahora bien, parece que incluso el zombi es dispensable para expresar el malestar contemporáneo. La serie de televisión *Revolution* (2012) trata de un apocalipsis ocasionado por la repentina falta de tecnología digital a la que nos hemos vuelto dependientes, mostrando las mismas problemáticas de organización comunal sin recurrir al ataque zombi. De igual manera, la película *The Book of Eli* (2010) propone que un elemento de control social y moral —en este caso, la Biblia— podría devolver la organización a la sociedad; habla de la nostalgia por la pérdida de los valores asociados a la fe, además de exponer que a mayor libertad para no creer menor será la comodidad. Claro que en esta película no hay zombis, pero aparece nuevamente la crisis de la sociedad contemporánea.

La película estadounidense *The Dark Night Rises* (2012) nuevamente asume que la popularización de la organización dará lugar al caos. Bane, el villano de la película, devuelve a los ciudadanos el control de su ciudad, excluyendo mecanismos de control como la policía y la economía basada en dinero. La película muestra cómo la exigencia de las masas por justicia social genera una nueva organización populista, con juicios públicos y mayor democratización de los procesos civiles. Este modelo termina en la destrucción. Según el filósofo esloveno Slavoj Žižek, este final catastrófico se debe a que la película defiende

la ideología hegemónica; resulta inverosímil que el héroe sea un capitalista filántropo.⁷ Esta suerte de análisis cobra importancia en el entorno mexicano, donde la necesidad y la desesperación han despertado movimientos de autodefensa ante aquellas problemáticas que el gobierno permite por ineptitud o bien promueve por corrupción. Encontramos un ejemplo real del ejercicio de poder de la ciudadanía ante la emergencia social.

Entonces, ¿quién es el zombi? Sin duda, es más que una simple fantasía culposa que nos remitiría a la etapa oral-canibalística. Algo hay de eso, pero el zombi es el otro que devuelve un reflejo, el miedo a ser absorbido por la masa y dejar de ser un sujeto para pasar a ser puro instinto. Es el miedo al colectivismo, como nos muestra la película *Land of the Dead* (2005), donde las clases más bajas reclaman sustento después de despertar del enajenamiento al que los sometían mediante fuegos artificiales. Además de la obvia analogía que plantea sobre la situación de los migrantes, la película deja ver que el miedo a los zombis es un miedo capitalista. Este tipo de zombi también se puede ver en el cómic *Punisher vs. Marvel Universe* (2010) y en la película *I Am Legend* (2007), donde los zombis tienen una rudimentaria organización en comunidades pequeñas.

El zombi es el sujeto en el mundo del capital, un consumidor voraz de objetos y cuerpos ajenos que nunca lo satisfacen, que “vive muerto”. Las características del zombi, sus cuerpos vacíos, lentos y estúpidos, hablan de las relaciones en la posmodernidad. En palabras de Jorge Fernández, “el sujeto zombi posmoderno es un ser asocial, incapaz de construir su deseo por la intermediación del otro, en consonancia con el deseo sin reservas de los seres humanos cuando han desaparecido todos los códigos, la represiones o la castración simbólica”.⁸ Ni siquiera se tiene una idea del cuerpo propio, sino que

⁷ “The Politics of Batman”, *New Statesman*, 23 de agosto de 2012, en <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/08/slavoj-žizek-politics-batman>, consultado el 12 de diciembre de 2013.

⁸ *Filosofía zombi*, Barcelona, Anagrama, 2011.

el cuerpo pertenece al otro que es la horda. A pesar de que en el imaginario colectivo los zombis han ido recuperando sus funciones motoras (antes cojeaban, ahora corren como medallista olímpico), siguen careciendo de lenguaje, sin el cual el sujeto no puede significarse.

El porvenir del zombi es poco claro. Por un lado, tenemos la pérdida del miedo en pro de su naturalización (tal vez como forma de controlar la angustia) en películas de comedia como *Shaun of the Dead* (2004), donde el zombi al final puede convivir con el hombre, pues no hay gran diferencia entre éste y el enajenado por la televisión o la esclavitud mecanicista moderna. Por el otro, el zombi está pasando a ser un héroe, como en el cómic *Marvel Zombies* (2005) o en la película *Warm Bodies* (2013), donde el zombi protagonista es parte de una dupla romántica al más puro estilo de *Twilight* (2008).

En suma, el auge de los zombis —que ha generado fanáticos subculturales dispuestos a gastar fortunas en el concepto— va más allá de un gusto estético. Como podemos ver, la afición al muerto viviente parte de nuestros miedos más íntimos: la muerte en vida como pérdida de la libertad y de la individualidad. Esto es un síntoma del reclamo social ante el fracaso de sistemas tan podridos como los cadáveres andantes que nos acosan en los medios. No queda más que evitar la mordida haciendo consciente el *zombi walk*, redireccionando el descontento hacia la acción social promotora del cambio ante la crisis del sistema.



EL CANTO SOBRE LAS RAMAS ABRASADAS

ANOTACIONES SOBRE CUADERNO DE CHIHUAHUA DE JEANNETTE CLARIOND

ANDREA GARZA GARZA

La tierra reposa en el agua; su color es verde sombrío.
 Las sombras, acaso agua no profunda, en la orilla
 dejan ver extensas huellas de algas en el arrecife
 donde el sargazo se extiende del verde al claro azul.
 ¿O acaso se inclina la tierra para calmar al mar desde el fondo,
 atrayéndolo, sereno, hacia sí?
 ELIZABETH BISHOP, "EL MAPA"

¿Es el mar quien ejerce su voluntad sobre la tierra o es ésta quien se inclina para atraerlo y cobijarlo? El sargazo se apropia del agua creando un camino en el mar. ¿Serán los brazos extendidos de la tierra quienes cambian su naturaleza para apropiarse del agua? Las algas, hijas de la tierra quizás, se transforman como diosas de Ovidio para “calmar al mar desde el fondo”. Como Elizabeth Bishop, Jeannette Clariond se pregunta dónde nace el movimiento de las cosas. Encontrar el centro y el origen de todo movimiento es la búsqueda constante de la poeta.

Cuaderno de Chihuahua se vuelve un sitio liminal donde Clariond, a través de la poesía, busca el origen, la madre, la casa del Ser. Los abuelos de la autora, la familia Ayub Shallhoup, llegaron a Chihuahua de Douma, Siria durante el Porfiriato:

El destino de la sed trajo a mis abuelos a estas tierras. Tal era su designio.
 ¿Por qué no Mérida o Veracruz? ¿Algún sitio sereno junto al mar? Guiados por el afecto pasaron de un desierto a otro. Fueron en pos del agua llamados

por la sangre, un dolor que fue buscando su más alta expresión. Su grito mudo extendió su mancha en la piedra caliza, transfiriendo a toda la familia la condena de callar las razones del exilio. Así crecimos.¹

En su peregrinar del Sahara al Samalayuca, la familia Ayub Shallhoup cerró la puerta del origen, calló las razones del exilio y guardó silencio. El mar y la tierra de Bishop habitan el espacio callando sus voluntades. ¿Cómo saber dónde se encuentra el centro si el movimiento abrazado del agua y la arena nunca para? Jeannette Clariond, en su obra —que es un cuaderno de viaje, una memoria, un diario, un ensayo y un poema—, detiene el devenir del tiempo y de la vida, el abrazo del mar y la tierra, al dialogar con los personajes de su familia:

Entendí que la literatura suele ser el espejo en el cual podemos re-conocernos o des-conocernos: tienes un tiempo limitado para entrar en las vidas de los otros [...] Los personajes completan o prolongan la existencia o el mito que creamos de nuestra vida. El arte nos deja entrar en ellos como si fueran carne de nuestra carne, polvo preanunciando el final.²

No se alcanza a conocer la vida propia en su constante movimiento, cambio y devenir. La obra literaria es cerrada, no en interpretación claro está, sino en acción, espacio y tiempo. Pensando en palabras de Bajtín, la obra escapa del “principio del horizonte”, aquella línea en donde los objetos nunca se muestran concluidos porque el acontecer de la vida está abierto.³ El principio del horizonte es la vida misma. Clariond, en su búsqueda de centro e identidad, se adentra en los límites de la casa, donde su madre, su abuela, sus tías y hermanas abren sus silencios al otorgárseles creación. Ella les concede un espacio desde donde hablar. El autor, como creador, se vuelve la conciencia que abarca todo, deteniendo el tiempo y los sargazos que flotan en el mar, superando, por un momento, el devenir de la vida. Lo que se alcance a ver inmóvil sobre el horizonte del poema no estará

¹ *Cuaderno de Chihuahua*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 28 (en adelante, *Cuaderno*).

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Yo también soy*, México, Taurus, 2000.

sobre esa línea de ilusión óptima, sino debajo, en el mar, en sus “sombras, acaso agua no profunda”, como susurraría Elizabeth Bishop.

LA BÚSQUEDA EN EL AGUA: EL VASO ROTO DE JEANNETTE

Aunque los personajes han de hablar en el doblez del tiempo que es la poesía, en ellos el silencio también se vuelve signo de diálogo: “Mis ojos se llenaron de silencio, sustancia generatriz de la poesía, espuma de donde brota todo mar”.⁴ Al nombrar el silencio se asume que hay algo oculto: se promete (aunque no siempre se cumpla) un desvelamiento. La búsqueda por la herida que ha marcado a su familia, su identidad y su origen son la espuma de la que promete revelarse todo mar. Por eso la luz del encuentro no nace en el horizonte en la obra de Clariond, sino del fondo del agua, no de la luz, sino del secreto:

Suelto la mano de mi madre, corro hacia la fuente; me busco y entreveo el rostro de la abuela, lo blanco de su cabello, lo blanco de su memoria, lo blanco que en el fondo es todo fuente. ¿En dónde estoy?, ¿dónde mi cara?, ¿qué hay en el fondo lamoso que no alcanzo a ver? Me asomo, me asomo... me asomo hasta caer. Es el primer recuerdo del viaje hacia mí. Difícil reconocer las raíces del agua. Mis manos dejan de moverse, mis ojos se pierden en la sombra sembrada de cielo [...] El espejo sin romper, el agua aún turbia.⁵

María Shallhoup, su abuela, siempre guardó en sus ojos una quietud que albergaba desprendimiento de lo individual, esa condición a la que suelen describir con la frase “tiene la mirada perdida”. Lo blanco es la significación del estado desde el cual se contempla el vacío, y que, por su limpidez, permite el cambio. Clariond retoma esta noción de la poesía de Wallace Stevens para apropiarla y depositarla en el espacio del desierto. En “Auroras de otoño”, Stevens habla de esta condición de lo blanco:

Desprenderse de una idea... una cabaña,
desierta en la playa. Es blanca,
[...]

⁴ Harold Bloom, *La escuela de Wallace Stevens: un perfil de la poesía estadounidense contemporánea*, México, Vaso Roto, 2011.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

Aquí, ser visible es ser blanco,
 es ser solidez de lo blanco, el logro
 de quien llega a la cumbre de su composición...
 Y la estación cambia. Un viento escalofría la playa.⁶

Harold Bloom lee en el estado de lo blanco al poeta que habita, mirando hacia el vacío, el “contexto de un hueco universal”.⁷ Se trata de un estado de desprendimiento similar a la negación de la voluntad de vivir (el deseo de supervivencia) que proponía Schopenhauer, aquella inspirada en el nirvana. Lo blanco es, entonces, la negación del yo, es habitar el “hueco universal”. La voz poética de Clariond entrevé en el fondo del agua la figura blanca de su abuela; sabe que el origen y el sentido de composición que se entiende como identidad es “lo blanco que en el fondo es toda fuente”. Pero como el mar de Elizabeth Bishop, el agua se mueve, es difícil de leer y encontrar su centro. Como la fuente es turbia, es “difícil reconocer las raíces del agua”. El agua, como bautismo, es un primer acercamiento con lo Uno que puede ser Dios, lo universal, la metafísica, lo blanco. “Hace tiempo fui a bautizarme en el Jordán: un franciscano, mi guía a nuestro viaje a Tierra Santa, me invitó a repetir el rito. Yo, Jeannette: la tres veces nacida en el agua: amniótica, bautismal, fluvial”.⁸ Inquirir en el agua del bautismo, del origen, de lo amniótico, es la primera parte de la búsqueda. Por eso se llama a la voz poética desde el fondo de la fuente. Caer en forma de lluvia, completando el ciclo, es la última parte: difícil tarea en el desierto.

Lo blanco en María Shallhop nace de la arena. “En los ojos de María aprendí las leyes de las dunas: deben borrarse las huellas que arrastraron otros pies”.⁹ Su memoria blanca es el olvido. En las dunas, dice la voz poética, no se pueden echar raíces. El sino del desierto es el desarraigo, el olvido, lo blanco de Stevens ahora en la arena. Entender

⁶ Jeannette Clariond se encargó de la traducción del libro *La escuela de Wallace Stevens: un perfil de la poesía estadounidense contemporánea* de Harold Bloom (México, Vaso Roto, 2011), de donde se toma este poema (p. 22).

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ *Cuaderno*, p. 80.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

ese desprendimiento del desierto —lugar de nómadas— es acercarse al centro, a la morada donde late la esencia del paisaje. La imagen denota transición en la tradición judeocristiana, desde los cuarenta años del pueblo de Israel hasta los cuarenta días de Jesús en el desierto. Al ser camino, únicamente paso, las huellas en la dunas deben borrarse, resultado de una experiencia dolorosa. ¿Cómo vivir en este espacio si el desarraigo y el exilio son inherentes?

“El espejo sin romper, el agua aún turbia”, piensa la voz al verse en el fondo de la fuente. No alcanza aún a distinguir qué hay en el origen que es lo blanco:

La casa, ese sitio incierto. La niña
sin lámpara, blanco
el origen, arde en silencio
la revelación.¹⁰

La casa es lugar de la madre y el principio. El sino del desierto está en lo blanco; en su espacio encierra el centro. Pero aún falta que se manifieste, como el *ereignis*, la revelación. “Mi testimonio quiere ser fiel a un desierto que se fue asentando en el espejo hasta quebrarlo, y así hacer nacer esa flor que tal parece no acaba nunca de nacer”.¹¹ Reflejarse, encontrarse en el desierto, requiere de la revelación cuya vía es el dolor que habla desde el espacio poético: “lo bello es siempre una herida”.¹² No hay advenimiento e iluminación sin herida. El árbol y la flor sólo pueden nacer de las dunas por medio de la creación que en Clariond se presenta en la asimilación del sufrimiento.

El espejo roto es la imagen de la herida. El reflejo en el agua, en el espejo, en los ojos del otro es la cualidad de parar el tiempo del devenir, esa virtud que posee la literatura. El espejo es lo blanco, el primer acercamiento al origen desde el fondo de la fuente. Para que el desierto more en el reflejo, para ya no sólo acercarse e intuir, sino apropiarse de él, el espejo, como el vaso judaico, debe romperse. La poeta encuentra en

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 33.

James Merrill la forma de traer la revelación mediante lo que se ha quebrado, es decir la herida. En “El vaso roto”, Merrill va presagiando renovación desde la destrucción:

Decir que alguna vez contuvo margaritas y campánulas
 es ignorar de algún modo
 su brillo indeleble, donde, en añicos contra el suelo,
 yace el ancho vaso como si acogiera al sol,
 orladas sus verdes hojas, deshecho su entero resplandor,
 esparció su vidriada integridad por todas partes;
 liberados espectros hablarán
 de un florecer más frío donde roto quedó el frío cristal.¹³

El cristal roto presagia florecimiento desde sus trozos en el suelo. Romper la copa o el vaso en las bodas judías recuerda la destrucción del Templo de Jerusalén. El derrumbe y el desierto son el sino del pueblo de Israel y también de la familia Ayub. Apropiarse de esa herida es escuchar los “espectros” que hablan ya liberados de la unidad del tiempo y espacio, es volver al pasado, a lo blanco. Los fragmentos también son signo de las variaciones y las posibilidades que nunca se llegan a conocer en la unidad. En nuestro andar cotidiano, nuestra perspectiva tiene esa cualidad: yo miro mis propias representaciones de la realidad. En la literatura ese “principio de horizonte” bajtiniano se quiebra. Encontrar arraigo e identidad en el exilio es posible. El sufrimiento y el acto de quebrar liberan la forma: permiten el florecimiento y las raíces del árbol entre las dunas.

LAS RAMAS QUEMADAS PALPITANDO EN LAS RAÍCES

La herida significa incendio. El dolor de los Ayub se intensificó el día en que se quemó la casa de la calle Mina 1004. “La recuerdo en el porche de la Mina, en su silla de ruedas, bajo los rayos de sol, dando rumbo y sentido a la casa. Un día la casa ardió, su cuerpo, su cara, y todo lo que encerraba su memoria”.¹⁴ María Shallhoup se consumió esa tarde y su origen se esparció en todo el espacio. Del descubrimiento del centro (de lo blanco),

¹³ Cit. por H. Bloom, *op. cit.*, p. 239.

¹⁴ *Cuaderno*, p. 31.

sigue la revelación, parece decir Clariond. Al principio de su vida, la muerte violenta de María fue una herida que no se pudo controlar en el seno de la familia. No se puede. Al otorgarle a su abuela Shallhoup voz y silencio, el yo poético puede comprender la herida, logra que el incendio se transforme en revelación: “En arte el silencio es lumbre; si no se expresa deviene catástrofe, aquello que se encubre presagia tragedia”¹⁵.

Entonces el espejo y el vaso rotos, imágenes que en la escritura representan dolor, derrumbe y desarraigo, se transforman en la interioridad del lector. “La vida consiste en entrar y salir de la misma llaga”.¹⁶ Se entra padeciendo el dolor, se sale cuando el nombrar del lenguaje poético trae algo más al presente. En la poesía se invocan las cosas, vienen desde una ausencia, aquella que recuerda su presencia, aunque con un orden distinto de las cosas, gracias a la metáfora y el lenguaje literario. Se crea una tensión entre presencia y ausencia, y Clariond encuentra en este espacio liminal la posibilidad de encontrar conocimiento y de advenir revelación a través del fuego del silencio, aquel que habla en boca de todos sus personajes. Es entrar y salir de la llaga.

Clariond ve este proceso del fuego, que en la presencia destruye pero que en su invocación de ausencia revela, en la poesía de Charles Wright. En “Apologia Pro Vita Sua”, la voz poética se adecúa al cambio doloroso de las estaciones:

Insidioso el cornejo en sus constelaciones de puntas chamuscadas,
 es la Vía Dolorosa de la primavera
desvanecida en grave profusión,
 va solo en ascenso, sin saber dónde mirar: inercia del mundo muerto,
 De nuevo se marchitan las flores,
cornejo,
 privado de su savia, primavera artrítica, marchita, ramo mítico,
 cuyas raíces son la cabellera de mi madre.¹⁷

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷ Cit. por H. Bloom, *op. cit.*, p. 533.

La constante del árbol no es la profusión de sus flores, son las ramas secas y “artríticas” del camino a la primavera, son la “Vía Dolorosa”. El vaivén de la primavera y las estaciones representa el devenir en la vida misma, con su tiempo y cambios vertiginosos. ¿Qué es lo constante?, ¿qué es el centro del cual nos asimos como origen? Las raíces están en la madre, la abuela, en la familia de Jeannette; las ramas “con sus puntas chamuscadas” son el camino doloroso. La herida y el origen están unidos.

“Yo no he visto a los árboles echar raíces en las dunas”,¹⁸ dice Clariond. Al no haber raíces en la arena, la forma de vivir en el desierto es apropiándose del suplicio. El desarraigo encuentra la forma de ser origen, lugar e identidad. Adoptar el dolor del cambio es la forma en la que se pertenece al desierto y se convierte en el sino propio. Vivir en el desierto, parece advertir Jeannette, es muy cercano a la experiencia del escritor y el lector en la poesía: hay un estado de transformación constante, de entrar y salir de la llaga. Cantar sobre las “constelaciones de puntas chamuscadas” del cornejo es traer al presente una ausencia, es cantar sobre un árbol que se detiene en lo insondable de la arena: estado que sólo pueden otorgar el espíritu y la poesía. “Como las aves, yo deseaba que los árboles fueran mi casa, buscaba cobijarme en sus ramas, ser fronda y raíz ¿Has oído el rumor de las parvadas al entrar el invierno?”¹⁹ La voz de la poesía de Jeannette Clariond es el pájaro que canta sobre las ramas abrasadas; ahí es donde ella encuentra la resonancia con todas las otras aves.

¹⁸ *Cuaderno*, p. 57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

EL MUNDO DESPUÉS DE LA ORGÍA

HEDONISMO Y DERECHO DE PODER EN *EL LOBO DE WALL STREET*

Francisco Cuauhtémoc Camilo Delgado

¿Qué hacer después de la orgía?
Ya sólo podemos simular la orgía y la liberación,
fingir que seguimos acelerando en el mismo
sentido, pero en realidad aceleramos en el vacío,
porque todas las finalidades de la liberación
quedan ya detrás de nosotros y lo que nos persigue
y obsesiona es la anticipación de todos los
resultados, la disponibilidad de todos los signos,
de todas las formas, de todos los deseos.

JEAN BAUDRILLARD¹

I. LA SOMBRA DEL LOBO: SADE

*El lobo de Wall Street*² seduce por su cómica frivolidad. Dibuja la imagen del éxito bajo la figura de mujeres hermosas con los senos al aire, dispuestas a complacernos en todo momento. No sé si la vida del Belfort real o ficticio pueda mostrarnos algo más que ese espectáculo pero, en el film de Scorsese, encuentro un ensayo visual sobre el hedonismo contemporáneo y aquello que desde la segunda mitad del siglo xx se identifica con un

¹ *La transparencia del mal*, trad. J. Jordá, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 10.

² Martin Scorsese, *The Wolf of Wall Street*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2013, 179 minutos.

reclamo social: el derecho de poder para todo ser humano (o, como le gusta llamarlo al tímido e ingenuo marketing de los afectos, el empoderamiento del individuo).

Entiéndase por derecho de poder los medios que los individuos arrogan para su propia movilidad social, prescindiendo de su naturaleza jurídica, esto es, las condiciones de posibilidad fácticas que cada individuo se procura para el ejercicio y cultivo de su voluntad de poder. Este derecho se encuentra implícito en la estructura y no depende del Estado, que no controla los medios y capacidades subjetivas de cada uno de sus miembros; por ello se ejerce a discreción, en silencio. Así, cuando Belfort manifiesta su ansia de poder en la película, manifiesta también la del espectador. La desigualdad cobra la forma de un reclamo común: ¿por qué el poder no es un derecho y un hecho para todos? ¿Por qué, si en la práctica es innegable el ejercicio individual del poder, no todos los miembros de un Estado gozan de empoderamiento?

Estas tesis y la inquietud hedonista contemporánea encuentran puntos de contacto en el marqués de Sade. La estructura de sus obras coincide en varios puntos. Por ejemplo, en ambas el sexo es un bien de lujo que se intercala con el discurso legitimador de la riqueza y la obediencia ciega a las pasiones; la alteridad se usa en beneficio propio sin reserva alguna y prepondera una razón que legisla e instrumenta el placer y el crimen. A su manera, cada una de estas obras critica la autonomía hipócrita de la moral y el intelecto, destacando la existencia de motivaciones que, desde el exterior, justifican su uso. El intelecto no es inocente ni la moral imparcial. Asimismo, los personajes sadianos y el corredor de bolsa se ponen al servicio de un mal que les resulta indiferente pero benéfico; lo tecnifican y hacen redituable, construyen salidas para sus aporías personales. Por ello, tanto en la obra de Sade como en la de Scorsese, la escritura y el comercio no son atroces por sí solos, sino que exponen la respuesta a las exigencias de una moralidad que vigila y normaliza, en el caso de Sade, o responden a un poder cuya soberanía se sustenta en la adversidad del empoderamiento individual en el de Scorsese. Tanto el

Belfort creado por el director de *Shutter Island* como el autor de *Justine* se enfrentan a la respuesta irónica de una sociedad incapaz de aceptar el derecho de poder.

En ese sentido, las escenas de la orgía se juxtaponen hasta el punto de embriagar, el espectador ignora si los lujos y riquezas son el telón de fondo de los placeres o si la orgía es el telón de fondo de la pasión por el poder y el dinero; intentar discernirlo deja de ser importante, pues lo que se privilegia es un hedonismo fetichizado, el placer como objeto y medio de culto, es decir, un materialismo idealizado. La propedéutica del libertinaje (imprescindible para el lascivo y el corredor de bolsa), así como un código de inmoralidad inquebrantable (que evoca la cofradía del crimen a la que pertenece *Juliette*) son los pilares de quien se levanta por encima de la ley y exhibe su simulacro constitutivo: una minoría que gobierna, sin uso directo de la fuerza, a una mayoría. De ahí que en Sade y Scorsese el abuso y la traición sean cualidades exigidas y ampliamente recompensadas. Sin embargo, este juego de placeres y beneficios personales evoca de forma oscura la lógica ilustrada y el progreso, mantiene de forma retorcida la apuesta por el avance del bienestar volcado sobre el egoísmo personal, único motor y sentido de la existencia humana, incluso si es a costa de la existencia y bienestar propios. Es un carácter autodestructivo, pero irrenunciable, que es preciso explicar a partir del hedonismo y el derecho de poder que el individuo moderno exige desde la silenciosa pradera de sus fantasías y deseos.

II. LA ORGÍA O EL DESEO FRUSTRADO POR SU CUMPLIMIENTO

La liberación de toda restricción social, es decir la transgresión última de cualquier ámbito regulado, se exhibe en su faceta más descarada bajo la metáfora de la orgía. ¿Qué hacer después de la orgía? es una pregunta que atraviesa todas nuestras regulaciones sociales, tabúes y narrativas constitutivas. En efecto, la desoladora revelación que Baudrillard atribuye a la orgía es que todo está ahí para ser transgredido y que —al menos

virtualmente— ya no queda nada que no se haya transgredido, ya nada es intocable, sagrado o exento de violación y goce.

Esta hipótesis se funda en que todo se ha mundanizado, objetualizado y sometido a la equivalencia (o a la jerarquía del valor) de acuerdo a sus relaciones con otros objetos; como sucede con el intercambio de mercancías mediante equivalentes, lo que colinda con la conmensurabilidad positivista del mundo y los estándares para su medición. En ese sentido, el mercado funciona como agente regulador de las relaciones de valor entre los objetos y la necesidad de sus equivalencias. Cada objeto y relación que se derive de él se han trocado en un objeto medible. De esta manera, se ha colgado sobre la vida una etiqueta con un precio aproximado, procedimiento que las sociedades de consumo han desplazado a los valores políticos, morales o sentimentales que las sostienen; valores que, a su vez, se han terrenalizado hasta el punto de no admitir inmaterialidad alguna. Ningún valor puede ser inconmensurable, y por tanto, plenamente inútil o no redituable, lo cual deprecia las actividades artísticas, la filosofía, el ocio o cualquier otro ámbito de orden espiritual.

La orgía es, como el carnaval de Bajtín, ese instante sin tiempo que derruye las fronteras y jerarquías, concretando la promesa de redención terrenal (y por ende finita, provisional). Pero, al emplazarse en lo cotidiano, la orgía se vuelve la soberana absoluta de la vida; no puede transgredirse ni liberarse de sí misma, porque en ella todos son iguales, todos pueden ser transgresores o transgredidos a la vez (como los personajes de Sade, van de víctima a victimario, empalan mientras les empalan).

La orgía es, pues, intransgredible, porque todo es válido en ella; todo salvo su abstención. Y la abstención es imposible en un mundo orgiástico. El carácter totalitario de la orgía es, entonces, equiparable no con el de la liberación, sino con el del sometimiento absoluto. Así, en el universo donde todo ha sido liberado nada es libre. En esa única y aparente verdad se devela la orgía como simulacro, es decir, no hay orgía; ésta se encuentra

ausente en su sentido constitutivo: hay cuerpos copulando, pero no hay cópula. Al borrar al otro, el hedonismo del individualismo extremo cancela el desborde orgiástico, lo convierte en onanismo colectivo, en cierre y no en apertura a lo múltiple.

Ante ello sólo queda el simulacro. Simular que hay un ámbito de liberación llamado orgía; simular el valor de lo invaluable y la apertura (al otro, al deseo, incluso al amor y al éxtasis que erosionan al yo). La orgía representa una crisis en el procedimiento constitutivo de los individuos y subjetividades: ¿cómo sostener aquello que de antemano sabemos insostenible?, ¿cómo exigir y legitimar lo que, en principio, reconocemos como fraude? De esta crisis del orden ficcional proviene la dominación de quienes, para mantener cierto estilo de vida hedonista, se confinan a un ascetismo, a un rigor autodestructivo cuyas determinantes muestran que conseguir lo que se desea y satisfacer los más caros deseos es casi tan frustrante como no conseguirlo.

III. EL FRAUDE, ¿DERECHO ILEGÍTIMO?

El lobo de Wall Street ilustra bien el hedonismo contemporáneo con su carnaval de excesos y pasiones. Sin embargo, aún hay que explicar en qué se funda el derecho de poder y por qué es ajeno al Estado, pero, ante todo, señalar la evidencia de que, a diferencia de la justicia, la ley no es ciega, sino que simplemente no ve muy bien de cerca. Esta hipermetropía también aqueja a quienes confunden la ley con el derecho ¿Qué las distingue? Para averiguarlo, escarbemos un poco en el tema del fraude, mismo que plaga la política y las pantallas del cine.

Pensemos en las elecciones presidenciales, en los costos de transparencia y confianza institucional que implican; pensemos en el *affaire* Hollande que defraudó a la moral conservadora francesa y a su esposa; o bien, consideremos la impecable logística de *Ocean's Eleven* y el drama planificado de *American Hustle*. ¿Qué notamos en ambos planos además de los evidentes abusos y desfalcos? Acaso que el fraude resulta a la vez

fascinante e indeseable, pero en ninguno de los casos evitable. En la danza incontenible del poder y el hedonismo, los obstáculos legales y morales siempre son burlados. En fin, entendemos que la práctica del fraude se ha convertido en un tema que la imaginación del siglo xx explotó para hacer digeribles sus ensueños y frustraciones económicas y morales, pero nunca para hacerles frente.

La distinción entre ley y derecho es remota, la realidad del fraude no es la realidad de la ley. En la antigüedad esclavista, los gobernantes y señores de la tierra disponían de sus bienes por el mero derecho de poseerlos. Los esclavos, soldados, animales y territorios se sujetaban a los designios que sus señores les impusieran. La ley obedecía entonces al *derecho* de los señores, pues expresaba la voluntad decodificada del soberano. Tras la muerte de los reyes (y de Dios) la ley se volvió soberana. El Estado de Derecho fue el nombre que ésta otorgó a todos los ámbitos legislables de la vida, desde el comercio hasta la sexualidad. De modo que el derecho emigró de la voluntad y la posesión de bienes para hospedarse en las abstractas costas de la legalidad erigida por los privilegiados representantes de los Estados-nación.

Esto explica por qué la democracia es el régimen que se funda sobre la abstracción de la voluntad popular y hace de la representatividad política su modo de gobierno. Explica también la fiebre positivista que desde el siglo XIX intenta objetivar (abstraer) todos los ámbitos de la vida para otorgarles su “justo” valor en el juego de representaciones, la estima social y el utilitarismo que gobierna la vida. Por último, permite entender que la positividad de la ley es una matemática de la justicia en la que no cabe el sentir social, la venganza o la compasión, no es más que una refinada economía de las penas, del crimen y el castigo.

Acaso por ello Deleuze acierta al decir que “quizás el modelo de la muerte, sería algo así como el cuerpo sin órganos”.³ La muerte de los reyes fue una valiosa lección para los nuevos gobernantes: no se debe encarnar el poder en el hombre, sino representarlo en la abstracción de los signos. Códigos, leyes e instituciones se erigieron como los nuevos reyes “inmortales”, o mejor “ya muertos” que no temen ser heridos ni perecer por muerte natural. Frente a estos inmortales de tinta e ideas, todos, como en la orgía, devienen esclavos. ¿De qué modo enfrentar lo que está en todas partes pero carece de rostro y corazón para tirar a matar? ¿A dónde huir? ¿Qué clase de ser es aquél cuyo cuerpo carece de órganos?

Poco a poco, para los siglos xx y xxi, la muerte ha dejado de ser la moneda de cambio para la obtención de la libertad. Ya no hay amenaza exterior que ponga en peligro el orden social, pues las revoluciones del futuro también se erigirán en ley y, en consecuencia, lo único latente e inevitable será la autodestrucción. Si la ley destruye a los hombres es porque los derechos humanos se han enajenado al hombre mismo y se les ha envuelto en una abstracción que se deposita en las frías manos de las instituciones cuya lejana mirada de estrella (siempre hipermetrópica) es incapaz de ver con claridad lo que se disputa en los planos más próximos de lo cotidiano, en esa microfísica donde “los hombres mueren sin ser felices” y arden en deseos de poder.

Sin embargo, es también en lo cotidiano donde el derecho de poder no se solicita, sino que se arrebatada. La ley confisca la libertad de los hombres y la somete a su soberanía, pero esto no implica que, de hecho, los hombres pierdan sus capacidades y poderes concretos, pues, aunque un contrato social las prohíba y restrinja, éstas siempre están ahí, latentes, aguardando la posibilidad de ser empleadas, y eso es lo que más teme un Estado.

³ Véase Gilles Deleuze, *L'Anti-Edipe et Mille Plateaux* (curso), 1971.

De esas capacidades latentes, ejercidas o no, proviene el poder que funda el derecho; de ellas y de la asociación de los individuos nace la voluntad popular que funda la soberanía democrática y que alguna vez palpité en el corazón de las revoluciones, derrocando con su movimiento a los reyes. El derecho de poder que exige Belfort no depende de la ley ni del Estado (meras entidades regulativas), pues el ejercicio individual de poder atenta contra la ficción de la representación política, mostrando la inexistencia del monopolio de la violencia y la insoportable revelación de un individuo desempoderado y a merced de sus iguales. En otras palabras, se revela el decepcionante hecho de que el Estado, mediante sus representantes, sólo gobierna a los individuos más desprotegidos a través de su supuesta protección.

Hemos olvidado que el poder, es decir las capacidades de cada individuo, fundan el derecho. La ley, convertida en derecho, conquista las plazas para un ejercicio de poder privilegiado. En ese sentido, el reclamo inconfesado de un derecho de poder muestra el punto culminante de una impotencia política, donde el privilegio se encubre detrás de la multitud; es la proyección formal de un deseo imposible pero concretado: que el otro (que nosotros) renunciemos a nuestro poder para ser gobernados.

Por ello, aunque el fraude sea visible y padecido por todos, la ley seguirá empeñada en mirarlo borrosamente, como algo pequeño e insignificante, casi incontrolable. El fraude es un tema de actualidad porque se sustenta en una capacidad racional —que colinda con la astucia— y que constituye el irónico principio democrático de la igualdad, según el cual todos somos inteligentes y podemos entendernos. Pero, si lo que nos define y hace posible nuestra sociabilidad es el intelecto y razón, ¿cómo es que un exceso de intelecto resulta indeseable cuando se aprovecha de la torpeza ajena, cuando se convierte en un factor que aniquila y somete a los demás?

La contradicción en el fundamento de nuestra organización social es evidente, y ocultarla sería negar un problema clave en la legitimidad de nuestro sistema político.

Quizá cuando se desplace a la buena voluntad como el agente regulador de la razón y la política, la ley y su justicia se curarán un poco de la hipermetropía que los aqueja y, así, el derecho podrá convertirse en una sólida voluntad colectiva regida por las capacidades de sus miembros.

Narrativas



ENTINTADA

Carlos Eduardo López Cafaggi

Te creé. Te escribí y brotaste de las páginas, como bañada en petróleo. Sacudiste la tinta y te acostaste sobre el edredón. El ocaso se deslizó por tu dorso, hasta impregnarse en él. Dormiste durante horas, mientras la oscuridad reclamaba tu cuerpo, como tantos habrían deseado hacerlo. Te contemplé como amante y obra de arte, como creador escéptico e iluso. No despertaste hasta la mañana siguiente, cuando la luz que se derramaba entre las persianas inundó la habitación y casi te ahogaste. Te volvió real.

Así comenzamos una rutina inconstante. Prefería observarte a yacer junto a ti. Con el tiempo, añoré tu presencia y te acostumbraste a la mía. No te importaba demasiado, aunque mi intermitencia te intrigaba; jugabas a contar el tiempo que tardaba en volver a ti, pero te apartabas cuando lo hacía, como si exigiera tu piel en un idioma que no hablaras. No era lujuria ni erotismo, sino pornografía: dos extraños teniendo sexo sin deseo. “Quizá la compuse en una lengua muerta”, pensé. Eventualmente, eso cambió.

Intimamos cuando descubriste la música. Dejé el gramófono sonando mientras dormía. Te acercaste al reproductor, seducida por una armonía que no creías real, contemplaste el aparato durante horas y lo bautizaste “máquina de cadencias”. Sentiste la melodía como extensión de tu ser, la dejaste viajar por tu cuerpo: inventaste la danza. Levantaste la aguja de lectura y el chirrido te hizo estremecer. Toda la tarde te vi alzar y colocar la aguja una y otra vez, asombrada ante tu capacidad para crear sonido y hacerlo desaparecer. Dos días intentaste averiguar cómo funcionaba, hasta que te diste por vencida. Intenté explicarte qué hacía y cómo, pero no pude. ¿Reproduce ecos, ondas de viento, tiempo? Para mí, sólo era una máquina antigua propagando sonidos del futuro,

que de milagro servía todavía; pero tú siempre encontraste virtud en lo mundano, aquello ajeno a ti era misterioso y excepcional. Por eso te amaba.

Un viernes por la noche decidí llevarte a la ciudad. Fuimos a un bar solitario. Las paredes eran carmín y el lugar oscuro, sólo alumbrado por velas diminutas, colocadas sobre cada mesa en vasos pequeños, con bordes ondulados. Un hombre tocaba el saxofón, taciturno. Lo admiraste, perpleja, y preguntaste si era un gramófono con vida. Su melodía cubría los muros cuarteados, concediendo notas a conversaciones triviales, reflexiones melancólicas y pretensiones de coqueteo. Te levantaste y bailaste con una lascivia que no conocías aún, no seducida por el hombre demacrado tras el instrumento, sino por la música que emanaba de él. Fue la primera vez que temí perderte, cuando entendí que te había creado, pero no eras mía. Terminó la música y volviste a sentarte, como si el encantamiento hubiese terminado. Nadie aplaudió. Te ofrecí un trago del mezcal que tomaba; lo bebiste e hiciste un ademán de disgusto. Dijiste que sabía a imprudencia.

Los miércoles por la mañana, solías pasear desnuda en el jardín, mientras yo intentaba descifrar el método para materializar relatos. Jamás lo descubrí. Eras la única prueba que tenía para demostrar que era posible, pero nadie creyó que pudiera amar tanto a una mujer que no era real; yo insistía en que sí lo eras, por cariño y miedo a admitir la verdad. Me pregunté si era necesario el reconocimiento ajeno para hacer innegable tu autenticidad; pensé en naciones que no son Estados hasta que alguien más consiente que lo son. A veces intentaba explicarte el dilema, aunque para ti sólo eran detalles prescindibles, palabras olvidadas entre puntos.

Una mañana, escuchamos todas las *Gymnopédies* y *Gnossienes*. “¿En verdad son danzas antiguas de juventudes desnudas?”, preguntaste. Te expliqué que sólo las primeras lo eran, pero no pudiste distinguir entre piezas. Para ti, todas eran fragmentos de un arreglo divino e indescifrable; para mí, sólo era música de fondo, compañía armoniosa de los muebles en la sala. Cada pieza es laudable por su dulce monotonía y aquellos cambios de matiz tan súbitos, pero oportunos. Tú no analizabas la música, ni siquiera la

escuchabas con detenimiento, aunque sabías que jamás habías presenciado algo tan bello. “Ese hombre, Satie... Qué talento, en verdad. ¿Puedo conocerlo?”.

Una tarde lluviosa, cayó un rayo sobre el generador que proveía electricidad a toda la colonia. Escuchaste el trueno y saltaste en asombro por el apagón inesperado. Te expliqué que sólo se había ido la luz. Intrigada, preguntaste a dónde se había marchado y cuándo volvería. Desde entonces, pasaste cada atardecer sentada frente a la ventana de nuestra habitación, contando las luces de la ciudad, que apenas se encendían. Un día preguntaste si había alguna capital con menos concreto. Sabía que admirar el paisaje como si fuese una pintura no era suficiente para ti; querías recorrerlo, amaestrarlo, tentarlo y besar en él. Poco tiempo después, te encontré dormida en la sala, con *Las ciudades invisibles* entre tus dedos, que presionaban firmemente aún en sueños. En ese momento, supe que te había perdido para siempre.

A la mañana siguiente, me preguntaste por qué ya no había ciudades antiguas, como aquellas descritas en mitos heroicos. Respondí que la arquitectura evoluciona: las formas se deforman, tergiversan, deshacen, para después transformarse, en ocasiones, retomando estructuras y propiedades anteriores; en otras, negándolas sin piedad. Templos se vuelven polvo frente al tiempo y la guerra, iglesias se convierten en museos, palacios ostentosos se desvisten de sus tesoros. Al final, todo se vuelve una necrópolis. Te quedaste callada durante horas, contemplando el ocaso que se dibujaba detrás de las montañas que bautizaron nuestra ciudad como un valle, hasta que rompiste el silencio. “Yo creo que siguen ahí”.

Esa noche te encontré entre las sábanas, porque me estabas buscando. Nos enredamos en sombras, amantes superpuestos, y despedimos el sabor amargo de la secesión. Mar sin reflejo, agua cristalina, olas diáfanas que embestían sin compasión. Yo sólo me dejaba ahogar. Creamos la música que ansiabas oír y la escuchamos toda la noche. La luna estaba vacía hasta que la llenamos nosotros. Tracé tu silueta con los ojos vendados; me entregué para poder exigirte y ser tuyo. Me adueñé de ti con adoración religiosa, cedí en devoción, canonizamos el pecado. Hicimos del deseo mutuo una

máquina de ecos, hasta que tu cuerpo endeble se quebró en un suspiro. Por un instante, etéreo y fugaz, supe que eras real. No podías ser engaño o creación, juego de quimeras, ilusión de algún prestidigitador. No, no eras una fantasía hecha de tinta, que engendré por casualidad, sino una mujer de verdad —cuya realidad sólo podría enjuiciarse en recelo ante su perfección innegable—, y, por ello, no eras mía. Cerré los ojos, para sentirte y olvidarte en un momento, recuerdo intangible entre mis dedos. Postrimería idílica, la sinfonía terminó.

Los meses siguientes, caminé descalzo por la casa —el jardín que solías recorrer desabrugada, el piso helado de la cocina, la recámara desierta— sin saber qué buscaba. Intentaba evocar las palabras que dijiste alguna vez y me preguntaba si eran tuyas o mías; decidí aferrarme a ellas, para tener al menos una parte de ti, aunque fuese inexacta e inmaterial. Sólo pude recordar con precisión aquella vez que preguntaste por qué nuestro hogar estaba tan vacío. Respondí, tan intrigado como tú, que, en los albores del nuevo siglo, diversos hombres juzgaron el ornamento como delito, abanderando, así, una concepción distinta de espacio y forma. La simplicidad es virtuosa, porque menos es más. Era un elogio de la franqueza y sencillez, oquedad impecable, arquitectura desnuda.

Pero ésas eran mis palabras, no tuyas. Tú sólo tenías preguntas, y te marchaste porque querías responderlas. Alma itinerante y curiosa, te volviste ciudadano del mundo, viajero sin sombra, que portaba un planisferio como recetario de cocina, croquis de una edificación que jamás podría concluirse. Visitaste monumentos, palacios, iglesias y museos en peregrinación vitalicia. Contaste los ríos que desembocaban en mares; te asombraba cómo un espacio tan estrecho podía llegar al mundo entero, porque tú lo habías hecho también. Viviste las pinturas que habías contemplado en enciclopedias, imaginado en novelas, anhelado en sueños. Jamás pensaste en el cuarto diminuto que habías abandonado o en el hombre que te aguardaba en él.

Un día llegó una postal. No tenía dirección o fotografía, sólo una frase en el reverso: “Algún día, seremos monumentos. Nos alumbrarán reflectores en el ocaso del sueño que volvimos realidad”. Sonreí, porque consideraba irónico que tú pudieras

distinguir con certeza qué era real o falso y yo no. Atesoré el mensaje, ya que estaba hecho de palabras que podía leer, en vez de recordar a medias. Aun así, sería absurdo que la eternidad nos viera juntos, cuando sólo nos amamos un par de minutos.

Ocasionalmente, llegaban más postales —relatos fortuitos, sin patrón de arribo ni tono determinado—, que narraban ciudades, sociedades y música distinta. Te imaginé paseando sobre el *Ponte Vecchio* como desfilando en pasarela, admirando las tiendas que sobresalen de su estructura, como parches dispares en una tela descosida. Recibía tus tarjetas con alegría pueril, aunque parecían más notas personales en un cuaderno inexistente que mensajes a distancia. La más concreta de todas simplemente decía: “París es todo lo que dicen, pero mejor”, aunque mi favorita era: “La Catedral de Milán está hecha de encaje”. Habías partido en busca de respuestas, pero siempre terminabas con más interrogantes. “Amé la Sagrada Familia, sólo no entiendo cómo metieron los árboles que la sostienen... ¿En verdad no vivió para verla terminada?”. Cada postal mostraba ingenuidad adorable y curiosidad descomunal hacia cualquier cosa, en general. Jamás mencionaste a otro hombre.

Tracé tu ruta en un mapa, sin saber con seguridad si la estaba adivinando o determinando. Pensaba dónde podrías estar, si habría sol o estrellas sobre tu cielo y si admirabas países como arte o experiencia. Quizá son lo mismo. Compartiste el viaje conmigo; veía tus postales todo el día, como un niño con un visor de juguete (aquellos artefactos de plástico con un carrusel de imágenes en su interior, que podían cambiar de mundo con sólo mover una palanca pequeña). Horas, días y meses se prolongaban, porque la distancia es más larga cuando se mide en momentos.

En el aniversario de tu partida, apareciste en el jardín, despojada de vestimenta, como si nunca te hubieras marchado. Hiciste una efeméride de tu despedida e inauguraste nuestra nueva tradición favorita. Platicabas durante horas, sin parar, acerca del mundo entero, aunque siempre concluías tus soliloquios con preguntas. Yo sólo escuchaba, fascinado. “Encontré la casa sobre la cascada, aquella del arquitecto famoso que tanto te encanta. ¿Te mandé postal? Ya no recuerdo. Deberías verla, en verdad. La luz entra como

si no hubiesen ventanas que la filtraran, la melodía del agua cayendo también. No está situada en el bosque, es parte de él, como los árboles colosales y animales salvajes; es flora y fauna en caliza y concreto, es como vivir una obra de teatro donde todo es un personaje. ¿En verdad es el protagonista de aquel libro dedicado al individuo y la arquitectura? Yo sólo vi al hombre en cada muro. Creo que son lo mismo, aunque no estoy segura”.

Dormíamos juntos, pero habrías desaparecido cuando despertara. Jamás intenté tocarte, porque sabía que le pertenecías al mundo, a las ciudades que conocías y aquellas que te esperaban todavía. Un día me besaste, pero nunca supe por qué. “¿Sabías que *souvenir* en francés significa «recuerdo»?”, preguntaste, en una de tus visitas imprevistas. Sólo contesté que esperaba traieras suficientes memorias para una vida entera.

Ahora yo contaba el tiempo que tardabas en volver a mí, aunque siempre comparecieras en la misma fecha. No me importaba verte un solo día del año, pero siempre tenía la esperanza insensata de que te quedaras más tiempo. En algún momento, llegué a creer que eras lluvia, porque sólo aparecías en verano y esperaba todo el año a que arribaras. Quizá sólo era una coincidencia. Cuando partías, intentaba preservar tu recuerdo hasta que aparecieras de nuevo, aunque nunca lo lograba. Evocaba conversaciones pasadas, para saber qué habrías opinado de temas que jamás abarcamos, pero dejé de hacerlo cuando noté mi afinidad con aquel matemático esquizofrénico y desequilibrado que, irónicamente, ganó un Nobel por hablar de equilibrio. Moldeaba tu memoria, que se volvía polvo entre brisa, porque nunca fue más que sólo eso. Un verano no llegaste a la casa. En un segundo inferí que te habías vuelto una fracción del paisaje —como cualquier monumento, plaza u ocaso— y que no volvería a verte.

A la fecha te hablo, porque eres mía, aunque nunca estás aquí. Sigo creyendo que te escribo, cuando, en realidad, sólo estoy escribiendo acerca de ti. Me pregunto si tú también me ves como arena, si haces castillos de mí y maldices cuando la marea los desmantela. Todavía te amo, entintada, irreal, amante distante e indiferente. Aun en la distancia, parece que no has partido, porque siempre estás en camino; tú navegas el

mediterráneo y yo, agua anterior. Mis palabras se disuelven, como tinta decolorada que abandona su pigmento para crear uno nuevo, más tenue. Porque compartimos fluidos y memorias, música y silencios, pecado y redención. Yo te otorgué existencia y tú me dejaste vivirla contigo. Quizá tú me escribiste a mí.

EL CULTO A LAS RATONERAS

Luis Cristóbal Hernández Velasco

Desde una distancia segura, un ratón observa un trozo de queso en una ratonera. Decide aproximarse con cautela y verificar el estado del queso. Al encontrarlo apto para el consumo, el pequeño roedor levanta la vista, y con pasos lentos rodea a la ratonera. En este éxtasis contemplativo, el ratón se da cuenta de que será difícil sacar el queso sin activar el mecanismo de la ratonera y, de paso, quedar atrapado. Sigue dando vueltas alrededor del macabro artefacto. En ocasiones, hace amagues de tocar con una de sus pequeñas patas delanteras el trozo de queso ahí atrapado. Mala maniobra. Lo sabe y desiste.

Por un segundo se detiene frente al trozo de queso. Lo mira con una determinación nunca antes vista en un ratón. Vacila un momento y sale en alocada carrera hacia el otro extremo de la habitación. Un par de minutos después, regresa con un palillo de madera en la boca. Lo toma con cuidado y se coloca de forma perpendicular al queso. Con suma precaución, acerca un extremo del palillo a éste, milímetro a milímetro, hasta que consigue tocarlo. Cierra los ojos con fuerza y los abre lentamente, para notar que la ratonera no se ha activado. Introduce el palillo con más fuerza, hasta que se hunde en el queso. El pequeño ratón sonríe, ha cumplido su objetivo.

El ratón pensaba que si empujaba el palillo, debía empujar el queso, pero no se percató de que éste estaba pegado a la base de la ratonera. Cuando lo hizo, era demasiado tarde. Intenta sacar el palillo, pero no lo logra. Cuando su dentadura está a punto de ceder,

decide detenerse; está sin aliento. Se recuesta sobre el suelo frío y espera. Una idea le llega a la mente, una descarga eléctrica recorre su cuerpo. Se levanta rápidamente y emprende otra carrera impetuosa hacia el otro extremo de la habitación. Su figura se pierde en la oscuridad del cuarto y no se deja ver por algunos minutos. Leves chillidos escapan de la oscuridad y nuestro ratón, acompañado de tres ratones más, se precipita hacia el sitio del queso y la ratonera. Los cuatro ratones se detienen frente al tortuoso artefacto. Cada uno lleva un palillo entre los dientes, que insertan en la base del trozo de queso. Con extrema precaución, los hunden cada vez más. Milímetro a milímetro, el queso va cediendo, hasta que se escucha un chasquido y éste rueda a un lado. El mecanismo no se ha activado, el silencio es absoluto.

Los ratones cruzan miradas de satisfacción y alivio; disminuye la presión y empieza el júbilo. Los chillidos se escuchan por todo el cuarto; han cumplido su misión. Levantan el trozo de queso y lo mueven de un lado a otro, saben que la fiesta les espera y deciden no perder más tiempo. Se internan velozmente en la oscuridad del cuarto. Los minutos pasan, el murmullo aumenta y de las tinieblas surgen con trote veloz seis ratones grandes y fuertes, que, al llegar a la ratonera, la observan con una determinación nunca antes vista en un ratón. Toman la ratonera en sus manos y la levantan sobre sus hombros. Salen en sepulcral procesión rumbo a la oscuridad, cuidando que no se active el dispositivo, y se internan en las sombras.

En la guarida de los ratones, se lleva a cabo un sádico espectáculo. La cabeza de un inconsciente ratón yace sobre la base de la ratonera, donde antes se encontraba el queso. Despierta para encontrarse amarrado de las patas, sujeto a unos clavos en el suelo. La mitad de su cuerpo está en la ratonera, la otra mitad cuelga de ella. Aterrorizado, no hace más que emitir chillidos de desesperación, pero los ratones que se congregan a su alrededor sólo lo miran con morbo. El ratón cautivo observa que, sobre él, en una especie de templete, dos ratones sostienen el queso que estaba donde ahora se encuentra su cabeza. Un ratón viejo lo observa desde arriba y emite un par de chillidos. El último

es imperativo, y los ratones dejan caer el trozo de queso sobre el pobre cautivo. Éste cae con violencia, activa la ratonera y cercena la cabeza del miserable ratón.

Los ratones ejercen esta práctica desde hace muchos años, tiempo después de que se inventara la ratonera. El ejercicio es el mismo: un ratón encuentra un pedazo de queso en una ratonera e intenta sacarlo. Si no muere en el intento, el ratón podrá llevar el queso y la ratonera al nido, donde será premiado con una pensión de por vida por llevar tan útil instrumento a la guarida. Éste se utilizará para ejecutar a quienes se ha sentenciado a muerte. Los ratones no juegan jamás con sus leyes y, aunque los sentenciados esperan, su muerte segura ha de llegar. Es así como los ratones viven en sociedades organizadas y estrictamente vigiladas, donde todos rinden culto a las ratoneras.

SEMÁFOROS

Marco Polo Taboada

Las mujeres
estamos todas
locas, ya lo sabes,
y las madres más
que ninguna.

TONI MORRISON, *LA CANCIÓN DE SALOMÓN*

Es tarde. Arrancas, apresurada. ¿Abrochaste el cinturón de seguridad de la niña? Te cercioras. Llegarán tarde al festival. El semáforo en rojo te obliga a frenar. Tamborileas los dedos sobre el volante. Miras hacia el asiento de al lado. La niña no te ve: ensimismada, fija los ojos en un punto indeterminado. ¡Cuánto darías por ausentarte como ella, al menos por un instante! Pero no, tú no puedes. ¿Qué sería de tu hija si te ocurriese algo? ¿Quién la cuidaría? ¿Quién descifraría sus balbuceos? ¿Quién? ...Suspiras, intranquila. No, mejor ni imaginarlo. La luz verde te salva de los pensamientos funestos. ¿Guardaste en tu bolsa la cámara de video? No lo recuerdas. ¡Maldita prisa! Ni siquiera pudiste terminar de maquillarte. ¡*Deja de hacer eso!*, Le reprochas a tu hija, al advertir que muerde compulsivamente los olanes de su vestido. Ya son casi las diez y aún falta más de la mitad del camino para llegar a la escuela. ¿Y si buscaras un atajo? No, mejor no: éste es el camino que conoces (nunca has probado otro, a pesar del tráfico endemoniado). Tocas el claxon no una, sino muchas veces, casi como reflejo, pues sabes que ese molesto ruido no quitará del camino a los autos que te preceden. ¡*Apúrense, carajo!*, vociferas impaciente. Estás a punto de cruzar la avenida cuando la luz ámbar cambia de color. Es el colmo, piensas. Cubres tu rostro con las manos. Resoplas. Un cigarro te haría bien, te tranquilizaría.

El trayecto que recorren tus ojos en busca de la cajetilla se interrumpe ante la visión del torrente de saliva que abrillanta el mentón de la niña y se bifurca en hilos delgados y traslúcidos, parecidos a la miel. Te olvidas de los cigarrillos y, después de liberarte del cinturón de seguridad, extiendes el brazo lo más posible, para sacar de la guantera un paquete de kleenex. Mientras sujetas los pómulos de tu hija con una mano, con la otra ciñes el pañuelo de papel, y le limpias la boca y el cuello. Ella gimotea y, luego, comienza a berrear como si la hubieras golpeado. *Ya, mi amor, ya. Cálmate. Nomás te quité la babita.* Al fin avanzas, convencida de que a esta hora el festival ya comenzó. Si tienes suerte, tal vez lleguen justo antes de que la directora presente el bailable en el que tu hija participa. *¿Ya estás lista para bailar, mi amor?*, dices en voz alta, sabiendo que la niña, ajena a tus palabras, continuará con su clamor hasta que se agote o algo la distraiga.

Los dedos de tu mano derecha tantean el tablero en busca de la perilla del radio. La música que sale de las bocinas surte efecto inmediatamente: tu hija deja de llorar, te mira y, sin poder evitarlo, balancea su cuerpecito de un lado a otro, despacio, como una muñeca a la que se le está acabando la cuerda. *¡Muy bien, mi vida! ¡Bravo!* La pequeña se anima un poco: tan pronto escucha la palabra “bravo”, junta sus manos en una serie de aplausos desacompañados. *¡Bravo, amor, bravo!*, repites, satisfecha de haber encontrado la palabra mágica. Aprovechas el alto —otro más— para desabrochar el cinturón de seguridad de la niña y arreglarle el vestido. *¡Bavo, bavo!*, murmura, con su voz fina, apenas audible.

¿Habrá empezado ya el festival? Prendes las intermitentes y das vuelta a la derecha. Si, como otras veces, la niña olvida la coreografía y se queda ahí, en el centro del patio, quietecita, irás por ella, te dices. No estás dispuesta a exponerla a los comentarios estúpidos de la gente, a sus cuchicheos indiscretos, a sus sonrisas burlonas y complacientes, como el año pasado. *¡Bavo, bavo!* Miras el reloj: es tardísimo. No, no dejarás que nadie se burle de tu hija. Otro semáforo en rojo expande tu rabia. *¡A este paso no vamos a llegar nunca!* ¿Por qué diablos —te preguntas— no buscaste una vía alterna, tal y como tu instinto te lo pedía? ¿Por qué vas a tolerar que la gente se divierta a expensas de la enfermedad de tu

hija? ¿Por qué el semáforo se niega a cambiar de color? ¡*Bavo, bavo!* Desesperada —como si de pronto descubrieras que toda tu vida ha estado signada por una señal de alto que te impide avanzar— pisas el acelerador a fondo, tratando de hallar ese lugar incierto en el que suelen posarse los ojos de tu hija y dispuesta a no detenerte. ¡*Bavo, bavo!*, escuchas que te anima la niña.

EN UN DOMINGO A MEDIODÍA

Jorge Valentín Mosqueira Pérez

El sol le pegaba directamente en la cara y creyó que por eso se sentía adormilado. También pensó que quien agendaba los partidos de fútbol a las doce del día tenía que ser un total imbécil. Su posición de portero se le antojó particularmente solitaria ese día y se imaginó que si se pudiera tener una vista aérea de ellos él sólo sería un punto anónimo en una gran mancha café. A causa de la hora la tierra estaba demasiado seca, por lo que era común ver nubarrones terrosos en algunas partes del campo. Tanto sus compañeros como los del equipo rival desaparecían dentro de ellos y esto le daba la sensación de ser la única persona en el campo. A sus espaldas se encontraban algunos de los trabajadores de la fábrica que no entraron a jugar y habían escogido esa posición para poder beber. De no ser por el bullicio que armaban hubiera pensado que se encontraba aislado del resto del mundo, idea que le causó cierto placer.

Supo que odiaría su trabajo desde el primer momento en que estuvo frente a esas enormes puertas metálicas que separaban al mundo exterior de la fábrica. Su primo — que justo ahora fallaba un pase y por eso era objeto de burlas— le había conseguido el trabajo, y ambos trabajaban en el área de ensamblaje. Sus funciones no eran complicadas, básicamente consistían en poner una pieza que encajaba entre dos piezas. La pieza que él

había colocado tenía un engranaje en el cual encajaría otra. A su izquierda se encontraba un hombre regordete con bigote, que tenía por costumbre limpiarse la nariz con la mano y dejaba mucosidades en las piezas que él debía tocar. A su derecha se encontraba un pequeño y enjuto anciano. La primera vez que lo vio pensó que se había ido avejentado en ese lugar, y esa simple idea lo aterrorizó y lo hizo querer salir corriendo de la fábrica. En su primer día había provocado un retraso en la producción, pues al sentir los residuos que había dejado el hombre de la izquierda retiró las manos y esto provocó un caos, lo que le ganó un regaño por parte del jefe. Desde ese momento decidió que compraría unos guantes y nunca se los quitaría a la hora de trabajar, aunque el resto de ese día tuvo que trabajar con esa sensación viscosa en las manos.

En la media cancha parecían concentrarse todos, excepto él y el otro portero, quien, se figuró, se sentiría igual de abandonado. Uno fallaba al momento de pegarle al balón, otro pateaba al contrario mientras éste le daba un codazo en el vientre. Era algo patético de observar e incluso el árbitro parecía sólo estar interesado en finalizar el partido.

Del nubarrón de polvo que se había formado salió un pequeño hombre que corría con el balón; todo fue tan rápido y él estaba tan distraído que no alcanzó a distinguir si era de su equipo. Ni siquiera vio el momento en que dispararon hacia la portería.

— ¡Va hacia la derecha!

El grito pareció lejano, aunque bien pudo venir de alguno de los hombres que estaban detrás de su portería, y se perdió rápidamente. No supo si la advertencia había sido real o la había imaginado y el sol le daba justo en la cara, por lo que su visión y ánimos eran casi nulos. Se lanzó, sin convicción y haciendo caso a la anónima voz que había escuchado, a la derecha y sintió un golpe seco en el estómago.

Cuando el árbitro, cansado y sudoroso, dio por finalizado el encuentro mientras resoplaba unas plegarias, todos corrieron a abrazarlo. Había sido un partido más, pero todos parecían más emocionados de lo normal. Le abrazaron y felicitaron, e incluso alguno de los hombres que habían estado bebiendo cerveza en la parte trasera de su portería le besó en la mejilla. Se contagió fácilmente de la euforia de los demás y no era difícil adivinar que la tarde se continuaría con bebida, música y la celebración en la casa de alguien.

En esa sensación de victoria, de haber salido triunfante en una de las más insignificantes cosas que puede haber, deben descansar las razones de lo que sería su comportamiento del día siguiente. Fue por los sucesos del día anterior que sintió un asco indescriptible cuando el hombre de la izquierda volvió a dejar mucosidades en las partes que él debía tocar —justo cuando sus manos sintieron las excreciones cayó en cuenta de que había olvidado sus guantes y que éstos debían estar descansando en la mesilla de su cocina, junto a su desayuno a medio terminar—, ante lo cual se negó a continuar con su trabajo. Por esa misma razón, cuando la alarma sonó y su jefe llegó corriendo a su lugar, apenas con el aire suficiente para insultarlo, fue recibido con un rechazazo en la nariz.

Con una rapidez inusitada y en cuestión de media hora, habló con la persona de recursos humanos, firmó su renuncia, le entregaron su liquidación y fue escoltado a la salida. Él mismo se sorprendió, no de que lo hubieran despedido, sino de que lo hubieran hecho con tanta celeridad. Fue consciente de que él hubiera sido la envidia de cualquier persona que tuviera que hacer algún trámite administrativo. Asimismo, le divirtió pensar que su ex jefe todavía seguiría sentado en urgencias esperando a que le arreglaran la nariz rota mientras él ya era empujado hacia la salida.

—Uno esperaría que tuvieran la delicadeza de hacerte esperar uno o dos días para darte la liquidación.

Aunque dijo esto en voz alta no había nadie ahí para escucharlo, así que sólo levantó los hombros y comenzó a caminar rumbo al metro mientras guardaba el cheque en una de las bolsas delanteras del pantalón, de donde ya no sacaría las manos, y recordó que, junto a unos desgastados guantes, le debía estar esperando un desayuno frío y a medio comer.

ALMAIDA

Francisco Ignacio García De Jesús

Te dije, cocho, que no te metieras al agua, que no te arriesgaras. Fuiste una taruga. ¿Quién te creías? ¿La Sirenita, el Nemo? ¡¿Por qué pitos te metiste al agua, Almaida?! Yo sé que eras buena pa' nadar, pa' eso de la natación profesional, pero no pa' esto. De nada sirvieron tus pinches medallitas de cobre barato, ¿eh? Siempre te dije que eso era pa' puro güey, puro lujo, cocho. Tu jefecita te llora un madral y tus pobres carnalitos no saben qué pedo contigo. Están muy apachurrados por lo que te pasó. El desbordamiento de la presa de Cerro Rico te vino a dar en la madre. Te cargó la chingada, en pocas palabras.

Ya ni supiste qué onda con la colonia. En estos momentos, la gente anda en lanchas —¿¿puedes creerlo?!—, aquí, en Chilpancingo, donde nunca antes habíamos visto esa clase de mamucadas. Ay Almaida, valiste madre; si vieras lo cabrón que se vive en

Las Buganvillas. Está de la fregada. Después de ahogado el niño, tapado el pozo: ahora sí hay un chingo de guachos por todos lados, cumpliendo sus ridículas órdenes, tratando de disimular su patético Plan DN-III. Son unos hijos de la con que meo. De ver toda esta mierda me dan ganas de volver a chillar a moco tendido. La colonia está repleta de agua y la mayoría de los vecinos perdieron sus casas. Todos están reunidos en los albergues de La Galena y comen lo mejor que pueden: arroz, frijoles en lata, atún desabrido; de vez en cuando, se pelan por una botella de agua. Los pilcates son los que más me preocupan; traigan harto, pobrecitos, ellos no deberían sufrir así... Y los de la Cruz Roja nomás diciendo puras mamadas: “Cálmese, señora, ya andamos en eso. No insista, ahorita traen más agua. ¡Señor, por Dios, no lo haga! Ya no hay sarapes”. Tú sabes cómo son los pinches Pitufos: unos huevones de primera.

¿Te acuerdas de las pepitas rancias de la San Rafael Norte?, ¿las que vendían chilate en el mercado Baltazar? Pues no manches: se ahogaron. Pinche agua las agarró dormidas en su casa, en pleno apogeo del sueño. La neta sentí culero; las odiaba, pero no pa' desearles eso. Nuestro amigo Jesús Salvador perdió a su novia Magdalena cuando la arrastró la corriente junto con su casa. ¿Sí conociste a Abraham Amado, el hijo de mamá Dora? Desapareció, y muchos aseguran que su cuerpo se encuentra bajo los cerros de lodo. Qué triste. Y la Mónica Galindo no ha vuelto de Coyuca de Benítez, porque no hay paso, coche, ¡se cayó el puente! Allá está de la patada, todo el río se salió; no tienen luz ni alimentos. Te digo, no hay chance pa' ningún lado, el bulevar Vicente Guerrero está dañado, los puestos en el Mercado San Francisco se inundaron, en el barrio de Tequico-rral no hay luz.

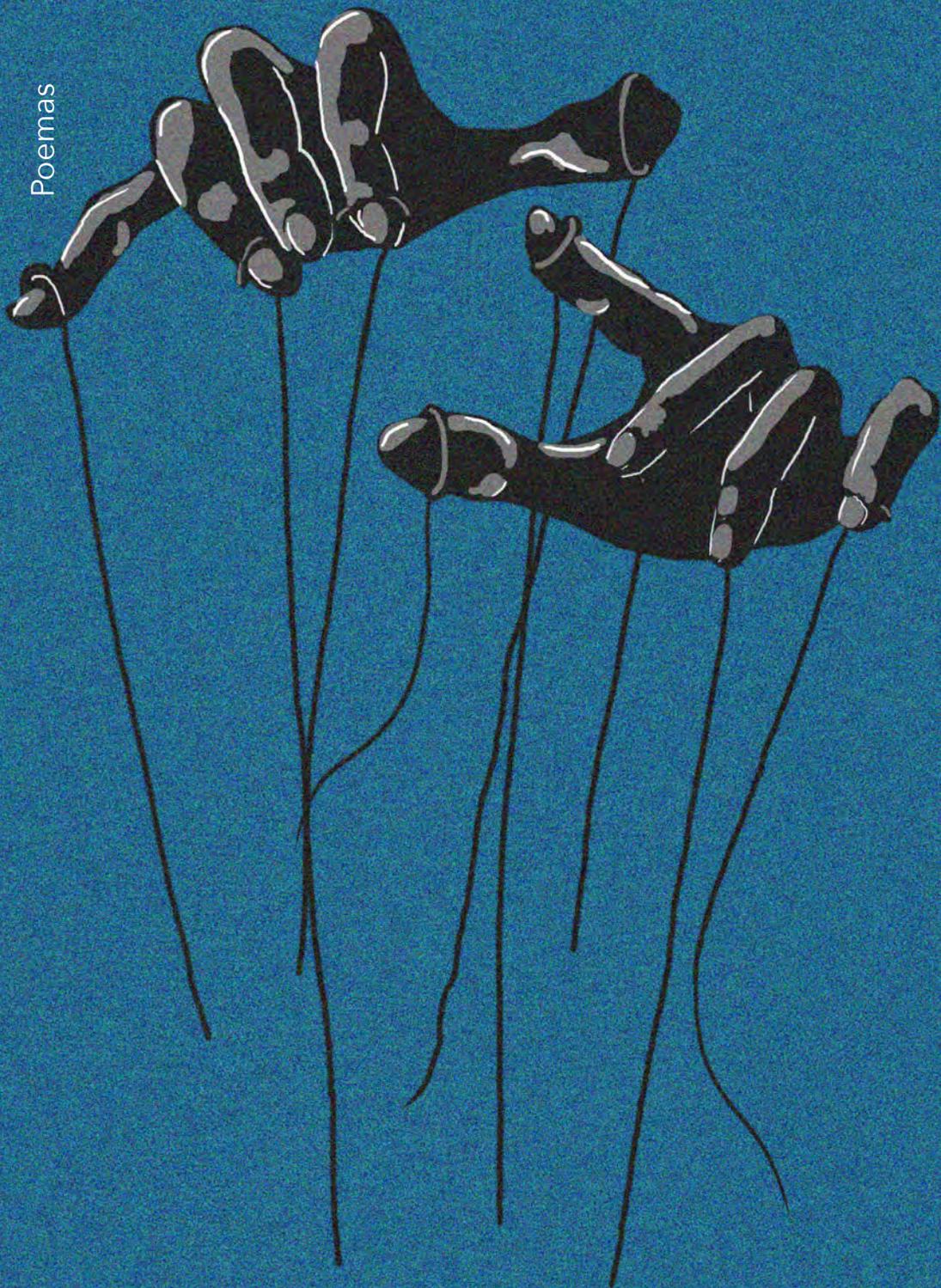
Poco a poco empieza el caos, coche. La presa arrasó con todo lo que se interpusiera en su camino: casas, coches, animales, gente. Dondequiera hay lodo, viviendas destruidas y un montón de basura. El panorama es desalentador y no ha parado de llover. Ni el sol ni la luna quieren aparecer entre las nubes, no se ve nada. Ya vino el hojaldrador del Gobernador a decirle a la gente que los va a apoyar con sus casas, que no se preocupen por eso y blablablá. Qué chafa se vio (¿ves, ves, ves por qué odio a los políticos, coche?).

Por supuesto que lo mandaron a la chingada. De lejos, unas señoras pudieron gritarle: “¡Huevón, rata de alcantarilla!, ¡Hijuelverga, vete a decir mamadas a otro templo, al que está en tu casa!, ¡No te queremos aquí, lárgate como llegaste, güey!”. Obvio: sus pinches simios casi se les van encima, pero, afortunadamente, unos chavos les impidieron el paso. Se hizo un desmadre. Qué cosas, ¿verdad, sangrona? Perra vida.

Almáida, cocho, le hace falta tu ayuda a los vecinos; tú eras la meramera de la colonia, tú eras la que organizaba todo. Por eso te admiraba, cabrona, porque eras mi ejemplo a seguir, porque tus jefes te educaron bien chido. En la prepa siempre fuiste la *number one*, nadie podía contigo. Y en natación... Ni se diga. Tu estilo mariposa me dejaba con el hocico abierto cada que concursabas y te chingabas a todas las del estado; estuviste a nada de romper un récord olímpico. Lástima que yo nunca quise aprender a nadar; me daba miedo el agua, neta. Aun así, tus consejos de natación estaban de pistache, me cae

de madre. Fuiste mi ídolo. La neta éramos un dueto de Diego. Tú y yo cantando a todo pulmón *We are the champions* por cada rincón de la colonia, castrando a los vecinos con nuestras voces chillonas, confesándonos nuestras intimidades a altas horas de la noche en mi casa. Tú-yo, yo-tú... Maldita sea, Almaida, esto no me gusta. Luz verde. Chupaste faros. ¡¿Por qué chingaos te metiste al agua, si viste que estaba reculero?! ¿Ahora qué voy a hacer sin ti? Te voy a extrañar un chingo. Almaida, fue estúpido arriesgarse por algo que ya no valía la pena. Si viste que mi casa se inundaba y me ahogaba, no debiste haber arriesgado tu vida por mí. Te grité que te quedaras en tu lugar, cabrona, pero tú de necia: que sí, que no, que sí, que no... Mira cómo nos tienen los de SEMEFO: bocarriba, con las chichis aplastadas, con los ojos de fuera, todas tullidas y moradas nos vemos: chirundas, como Dios manda. ¿Ya te fijaste, cocho?

Poemas



MARIONETA

Olga Lydia Carrizales Silva

Yo que vivo
en calidad
de marioneta

veo al tiempo
estirar los hilos
que me atan

y romperme
en pequeñas
decepciones.

MOMENTO

Emilio Carrera Quiroga

Perseguido el viento,
arremolina murmullos
en la lluvia de las hojas:
recuerdo de una fuga
que me es incomprensible.

FIGURA

Cuentan que el viento quiso ser visto,
y que así nacieron las olas.

UNTITLED III

Felix Buchwald

and under a sky
of potato-clouds

dirty-grey and all
growing tubers

i was born
from an egg

the bubble burst:

i hatched

WEIL ER 37 SEIN WOLLTE*

Felix Buchwald

hi

i would like to invite
your model anneli
to mexico city

obviously,
all her expenses
— and more —
would be accounted for

yours,
pablo1976@hotmail.com

*sublimate | 'sʌblɪmeɪt |

verb

[with obj.] (in psychoanalytic theory) divert or modify (an instinctual impulse) into a culturally higher or socially more acceptable activity: *people who **sublimate** sexuality **into** activities which help to build up and preserve civilization.*

8/10/13

Felix Buchwald

in the staircase,
my breath in my face

stomping:

steaming

smooth on the tracks
of labyrinthine paths
towards the gaily
glimmering goal

how much?
just how much is it
for a speck
of little joy?

PALABRAS BELLAS

Abby Apanteco

Naturaleza sonora y articulada por tu cuerpo.

Tus movimientos son para mis ojos un deleite parecido a la música.

Donde los sonidos son creados a partir del movimiento de tus dedos deslizándose suavemente entre tu cabello.

Las palabras se formulan por una serie de poses.

La luz parece ser tu cómplice y, poco a poco, deja al descubierto los sonidos que guarda el silencio de la oscuridad.

¡No necesitas mirarme! ...Sé lo que quieres decirme cuando tu piel me lleva lentamente a ese paraíso excitante y maravilloso del cual me vuelvo preso; y simplemente tu cuerpo pronuncia lo que yo quiero escuchar.

Concupiscencia de los ojos.

Soy sumiso ante su encanto irresistible.

Hablándome de esa forma, parece exteriorizarse el reflejo de tu alma.

Tus pechos son la materialización de un fruto divino que se nutre con caricias. Y crean una melodía visual al compás de la gravedad.

Arma poderosa de seducción.

En lenguaje universal femenino, que parece ser involuntario, pero se adquiere desde su concepción.





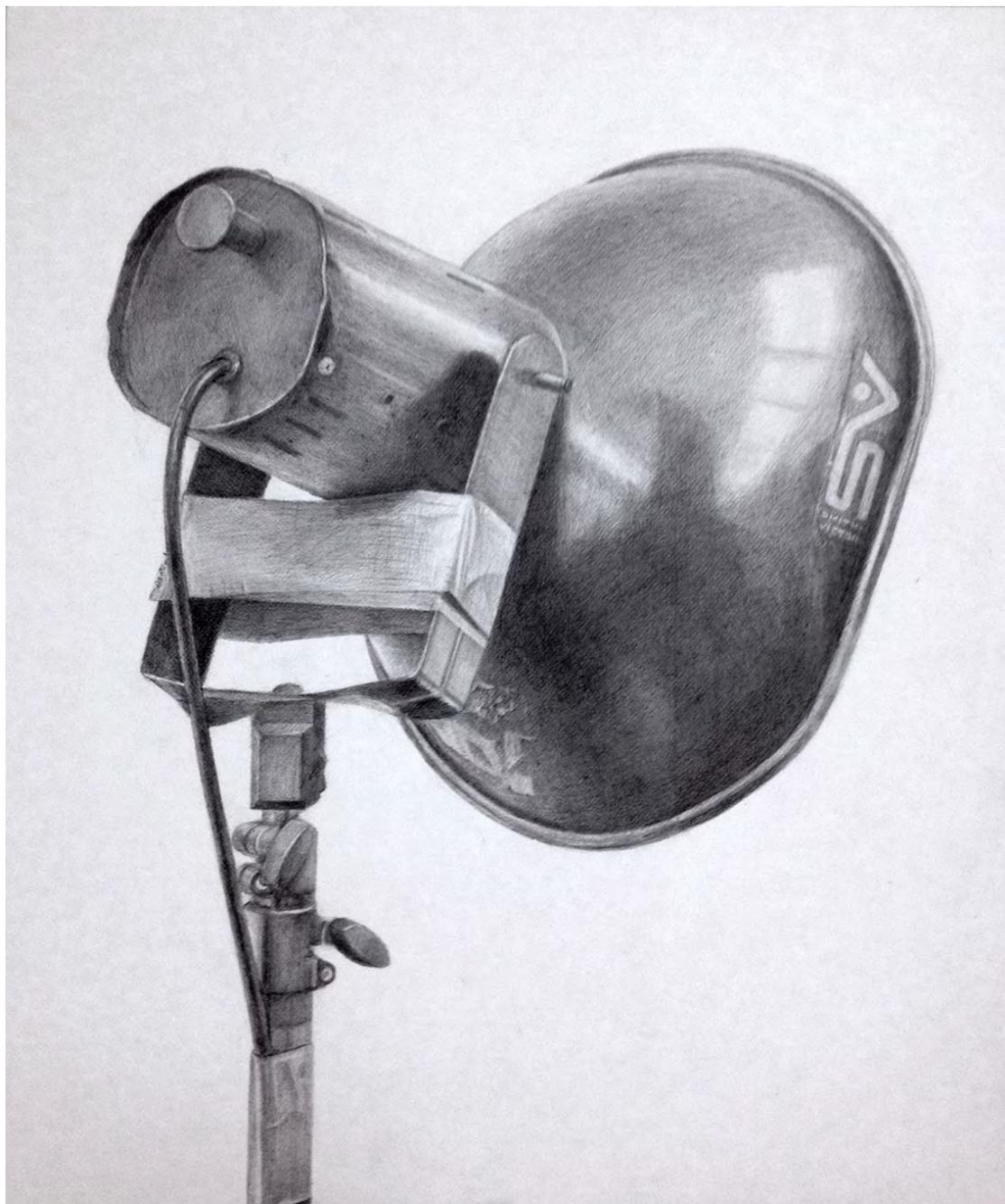




Romeo Gómez López



Juan Carlos Barquet



Acerca de los autores

Abby Apantenco

Estudiante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) [designsaap@gmail.com].

Juan Carlos Barquet

Me llamo Juan Carlos Barquet, soy un estudiante de 20 años de la Ciudad de México. Amo dibujar, y he tenido la fortuna de ver mi trabajo en varios libros y publicaciones, además de exhibiciones en ciudades como Londres, Bilbao y Nueva York, entre otras. Actualmente estoy cursando la licenciatura en SCAD, una universidad de arte y diseño en Estados Unidos. He participado en varios cortometrajes, los más recientes en colaboración con artistas de DreamWorks y Lucasfilm. Me gustan la lectura, la cerveza y los perros (jebarquet@hotmail.com).

Josemaría Becerril Aceves

Estudiante de Política y Administración Pública en El Colegio de México. Sólo busco lo arcano / de aquel país lejano (josbeac@gmail.com).

Felix Buchwald

Es licenciado en Historia y Política de la University of Warwick. En la segunda mitad de 2013 realizó un intercambio académico en El Colegio de México como parte de su maestría en Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität Berlin. Aparte de la música, le encanta el sauna (felix.buchwald@fu-berlin.de).

Emilio Carrera Quiroga

Actualmente estudia actuación en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Interesado por el lenguaje, la expresión del cuerpo y la relación del hombre con su entorno considera la poesía como la máxima expresión de la palabra, y el teatro como la máxima afirmación de vida. Su libro favorito son *Los sonetos a Orfeo*, de Rainer Maria Rilke (emiliocarreraquiroga@gmail.com).

Olga Lydia Carrizales Silva

Licenciada en mercadotecnia. Ganadora del primer Slam Poético organizado en Monterrey. Ha publicado en revistas como Nave, Urbanario, Kátharsis XXI y El Humo. Su trabajo aparece en la primera antología digital de Slam Poetry Regiomontano. Actualmente forma parte del grupo de Escritoras del Norte de México. Escribe en devidairregular.blogspot.mx (moonless.ly@gmail.com).

Francisco Cuauhtémoc Camilo Delgado

Es licenciado en Filosofía y concluyó estudios en Educación. Actualmente cursa la maestría, con especialidad en Filosofía de la Cultura, por la UNAM, sus líneas de investigación son la construcción de sensibilidades, su operación mediata y la estética contemporánea. Ha sido becario en los programas de intercambio estudiantil de l'Université du Québec y en el programa Erasmus Mundus de la Unión Europea, por la Secretaría de Relaciones Exteriores. Reside en la Ciudad de México (camus.camilo@hotmail.com).

Andrea Garza Garza

Advertí que tenía una vida de la que siempre había que dar cuenta el día que fui consciente de que tirar objetos de cristal cortado desde la parte más alta de las escaleras no era normal. Esa satisfacción no era normal, por lo menos no fuera de la infancia. Mas ¿el vidrio en su unidad no aparentaba ya estar fragmentado? El acto de arrojarlo en caída libre y verlo desprenderse en pedazos sólo afirmaba la naturaleza de su corporalidad. También de niña comprendí que los cuerpos inertes son transparentes como el cristal, la tarde que sostuve el feto de cerdo que estaba sobre la tierra en la parte de atrás de la carnicería. Podía ver las venas de mis propias manos a través del cuerpo azulado del animal. Quizás por todo esto no me canso de leer *The Broken Bowl* de James Merrill (andregarzagza@gmail.com).

Romeo Gómez López

Estudiante de artes plásticas y visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, “La Esmeralda”. Le gusta dibujar y hacer esculturas de sus dibujos. Sus ilustraciones han sido publicadas en la revista “Opción” del ITAM, y la revista “The Crunch” de Harvard. Siendo ésta la tercera revista universitaria en la cual tiene la oportunidad de publicar (romeogomezlopez@gmail.com).

Luis Daniel Grande Paz

Estudiante de la Licenciatura en Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (dan.grapaz@gmail.com).

Christian Luis Hernández Hoyos

Estudiante de Psicología en la Universidad Veracruzana, interesado en el psicoanálisis y la producción de investigaciones al respecto, partiendo de la idea de situar el pensamiento freudiano dentro de los fenómenos culturales de la actualidad. Supuesto Sujeto, inaccesible en tanto “Christian en sí” pero pronunciable y hasta meló(so) dico si me hacen el favor. Entre lo nostálgico y lo contemporáneo bizarro, de un humor sabor helado de limón, honesto y directo cuando corresponde (siempre), dícese que suele habitar donde no está (fenringleipner@hotmail.com).

Luis Cristóbal Hernández Velasco

Nací un 12 de octubre de 1992 en un pueblo al sur del estado de Veracruz llamado Catemaco. Vivo en la ciudad de Xalapa desde hace 7 años donde hice mis estudios de preparatoria y actualmente curso el sexto semestre de la licenciatura en Derecho en la Universidad Anáhuac campus Xalapa. Escribo una columna llamada “Desde el Escritorio” todos los martes en el semanario “En Privado” de circulación estatal en donde hablo de temas relacionados con la política, la juventud y la sociedad (luisristobal19@hotmail.com).

Francisco Ignacio García de Jesús

Licenciado en Economía y estudiante de Lengua y Literatura Hispánicas, ambas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (francogdj4166@gmail.com).

Carlos Eduardo López Cafaggi

Filoheleno. Nací en los noventa, pero no los recuerdo. Comparo mujeres con edificios. Estudiante de Relaciones Internacionales en El Colegio de México (celopez@colmex.mx).

Paula Martínez Gutierrez

Es una estudiante de primer año en Brown University, Estados Unidos. Nació y creció en la Ciudad de México hasta los 17 años, cuando fue seleccionada para terminar la preparatoria en el Colegio del Mundo Unido en Hong Kong. Paula planea estudiar Relaciones Internacionales con un enfoque en China (paula_martinez_gutierrez@brown.edu).

Jorge Valentín Mosqueira Pérez

Mi nombre completo es Jorge Valentín Mosqueira Pérez y actualmente estudio y vivo en Tijuana, ya que estoy cursando la Maestría en Estudios de Población en El Colegio de la Frontera Norte (El Colef). Anteriormente estude la Licenciatura en Sociología en la UAM-Azcapotzalco (jvmosster@gmail.com).

Esteban Olhovich Robles

Estudiante de la Licenciatura en Relaciones Internacionales en El Colegio de México.

Marco Polo Taboada

Egresado de las Licenciaturas en Ciencias de la Comunicación (UAEH) y Letras Hispánicas (UAM). Estudiante de la Maestría en Humanidades (línea de Teoría literaria) de la UAM-Iztapalapa. Aspirante a narrador, devoto de Manuel Puig, Virgilio Piñera y José Revueltas. Noctámbulo, despistado y conversador empedernido (marcopolotaboada@hotmail.com).

ÁGORA

N° 16 enero/julio 2014

Ágora invita a sus lectores a enviar correspondencia con comentarios, críticas y opiniones acerca de este número. Escriba al Consejo Editorial para seguir con la conversación. La dirección de correo electrónico es *contacto.agora@gmail.com*

También lo invitamos a enviar su trabajo para ilustrar los siguientes números de nuestra revista. Ágora es un espacio abierto a los jóvenes creadores.

Visite nuestros blogs y página de internet para seguir la conversación más allá del papel.

www.agora.colmex.mx

Revista estudiantil del
Centro de Estudios Internacionales
de El Colegio de México, A. C.
Camino al Ajusco 20,
Pedregal de Santa Teresa,
C. P. 10740, México, D. F.
contacto.agora@gmail.com
www.agora.colmex.mx
Ejemplar gratuito

Año IX, número 16, enero-julio 2014. *Ágora* es una publicación semestral de los estudiantes del Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México sin fines de lucro. Editor responsable: El Colegio de México. Reservas de Derecho al Uso Exclusivo: 04-2013-012211484300, ISSN: 2007-7424; ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, licitud de título y contenido: en trámite, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Permiso SEPOMEX: en trámite.

Los artículos y escritos son responsabilidad del autor y no reflejan necesariamente la opinión de la revista, de El Colegio de México o de las instituciones a las que están asociados. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Tiraje: 1,000 ejemplares

ISSN: 2007-7424

Impresión:
Formación Gráfica S. A. de C. V.
Matamoros 112,
Raúl Romero,
Ciudad Nezahualcóyotl
C. P. 57630, Estado de México.

Impreso en México.