

LETRAS

LETRILLAS

L&TRONES

+¿Debe el género de su autor regir la elección de un libro?

88

LETRAS LIBRES
ABRIL 2014

HÁBITOS DE LECTURA

ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DE #READWOMEN2014

✎ DANIELA FRANCO

Quizá deba empezar por aclarar que iniciativas como #ReadWomen2014 me hacen correr en la dirección opuesta. Me sucede lo mismo con las exposiciones cuyo criterio curatorial es, por ejemplo, la nacionalidad. Me parece que el daño que esto hace a la producción cultural y su calidad es mayor que el bien que hace a la minoría que pretende beneficiar.

Podría parecer contradictorio participar en esta edición dedicada a la disparidad de género y estar en desacuerdo con una iniciativa que pretende paliarla. Sin embargo lo hago porque sé que algunas de las personas que editan esta revista y escriben en ella encuentran la cuota de género igual de problemática que yo, y porque me siento más capaz de contribuir al discurso que cuestiona la idea que al que la promueve.

El diario *The Guardian* describe #ReadWomen2014 como un esfuerzo para cambiar nuestros “hábitos de lectura sexistas” y por medio de Joanna

Walsh (creadora del *bashtag*) nos pide que revisemos nuestra biblioteca y si encontramos que no hay balance (entre escritores y escritoras) consideremos si hemos sido víctimas de la inequidad: nos hemos perdido de un buen libro a causa de su “forro rosa” (¿?). #ReadWomen2014 nos conmina a luchar contra esta desigualdad “asegurándonos de que el próximo libro que leamos haya sido escrito por una mujer”.

Este planteamiento me resulta casi ofensivo, como lectora y como mujer; mis hábitos de lectura y en general de consumo cultural van en contra de lo planteado por *The Guardian*. El próximo libro que lea será un buen libro, escrito por un buen autor sin importar su género. Quizá la iniciativa de *The Guardian* sea más sexista que mis hábitos de lectura que consideran mi juicio como el principal factor de selección.

Obviamente hay muchas mujeres que escriben que leo y admiro, pero me resultaría reductor y equívoco recomendarlas porque son mujeres; no es esta la razón por la que me interesan. Quizá el verdadero paso hacia la igualdad será dado cuando nadie nos pida que leamos a una escritora únicamente por el hecho de ser mujer (por no hablar ya de la sobrecubierta rosa). Como artista me resultaría condescendiente que alguien me prefiriera por

ser mujer. Creo —espero— que entre las características principales de mi trabajo y en lo que singulariza mi creación no se encuentre el hecho de ser mujer.

Considero indispensables las propuestas que luchan por la paridad entre hombres y mujeres en todas las áreas: derechos humanos, acceso a la educación, legislación, tabulación salarial, etc. Entiendo además que estas iniciativas buscan que la mujer tenga los mismos derechos y privilegios que los hombres y no necesariamente un trato especial. En términos de producción cultural, sin embargo, creo que el único juicio que debe regir la elección entre una obra de cualquier tipo y otra es la calidad de la misma y nunca el género de quien la ha creado.

Entre los veinte libros más vendidos de la librería Gandhi —consideremos que son 19, puesto que el puesto número cinco lo ocupa el Prontuario Fiscal 2014— hay seis escritos por mujeres: *Cincuenta sombras de Grey*, algo de Isabel Allende, un libro de autoayuda, otro para mujeres adolescentes, *Los juegos del hambre 3*, y dos entregas de la trilogía *Divergente*. ¿Es más importante sanear nuestros “hábitos de lectura sexistas” o simplemente nuestros hábitos de lectura?

Así como en la mayoría de los ámbitos, las mujeres son minoría en el mundo de la producción cultural y hay

que preguntarse por qué y en quién recae esta responsabilidad. No creo que sea el consumidor cultural quien pueda o deba arreglar esto; ni que el llamado de un periódico a leer escritoras durante un año sea la solución.

Me gustaría que el que estos párrafos sean publicados y –ojalá– comprendidos por mis colegas (hombres y mujeres) contribuya a la discusión y forme parte del objetivo igualitario deseado por #ReadWomen2014. –

CIENCIA

¡CIENTÍFICOS JÓVENES DEL MUNDO, UNÍOS!

✎ JUAN NEPOTE

“Ningún hombre sabio quiso nunca ser joven”, dicen que alguna vez afirmó Jonathan Swift, quien mucho conocía de frases ingeniosas. Quizá Swift acertara en el universo literario: Dante Alighieri inició la escritura fragmentaria de su *Divina comedia* cuando contaba 39 años (lo que en su época representaba una madurez incontestable); Cervantes rondaba los 58 en el momento en que fue publicada la primera parte del *Quijote*; aunque Goethe preparó una versión inicial de *Fausto* a los veinticuatro años de edad, hasta 1808 –cuando sumaba 59 años– tuvo lista la versión final de la primera parte de su tragedia; Victor Hugo había celebrado ya sus sesenta años mientras en Bélgica aparecía *Los miserables* y Dostoievski tenía 45 cuando apareció su *Crimen y castigo*.

Acaso el cúmulo de experiencias vitales obre positivamente entre literatos, pero la situación podría ser distinta entre los investigadores científicos: si bien Galileo estaba por cumplir cuarenta años de edad cuando enunció la ley del movimiento uniformemente acelerado, a sus veinticuatro años Isaac Newton ya había inventado las bases de lo que ahora conocemos como cálculo integral y diferencial; entre los veintidós y veintisiete su compatriota Charles Darwin reunió suficientes pruebas para plantear sus revolucionarias ideas (aunque demoró más de dos décadas en preparar –a la par de la crianza de sus diez hijos– su obra mayúscula: *El origen de*

las especies); Werner Heisenberg tenía veinticuatro años cuando ingenió la mecánica cuántica matricial; con veinticinco James Watson fue uno de los descubridores de la estructura de doble hélice del ADN y Marie Curie entraba en sus 31 años de vida cuando descubrió el elemento químico que bautizó como polonio, para homenajear a su país natal.

Quizá se deba a esta influencia de la juventud en el quehacer científico el hecho de que se haya fundado la Global Young Academy (GYA), una institución internacional compuesta ahora por 155 miembros repartidos en 55 países: mujeres y hombres dedicados a la investigación científica cuyas edades no superan los 35 años, conscientes de que “dos fuerzas mueven el quehacer científico: la globalización y la innovación”, como afirman Sameh Soror y Rees Kassen, dos de sus principales dirigentes. Y es que nunca antes había habido una cantidad tan grande de científicos en el planeta y nunca antes los investigadores habían tenido una preparación tan amplia y un acceso a tecnologías tan potentes como las de nuestros tiempos.

¿Qué puede hacer un científico joven en este mundo nuestro? ¿Cómo combinar el vertiginoso ritmo de exigencia académica y profesional con la asfixiante ausencia de plazas de trabajo, con la desastrosa tendencia a la hiperespecialización, con la –en apariencia– inevitable necesidad de exiliarse del país de origen? La GYA, junto con la Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities, buscó respuestas a preguntas semejantes a través de un proyecto que ha sido recientemente publicado con el título de *The global state of young scientists. Project report and recommendations* (Glosys), bajo la coordinación de Irene Friesenhahn y Catherine Beaudry.

Se trata de un informe de 66 sustanciosas páginas donde la realidad de los científicos jóvenes en el mundo se analiza desde múltiples perspectivas; desde la revisión de trabajos similares hasta el estudio desmenuzado del complejo sistema de investigación en la actualidad: el ambivalente rol de los mentores o tutores, las insuficientes redes de apoyo a las mujeres científicas, la infinita diversidad de



✎ Ningún científico sabio quiso ser un científico joven.

las profesiones y las especialidades, las áridas condiciones para conciliar la vida familiar con la formación y el trabajo científicos, las trabas administrativas, las diferencias culturales entre equipos de trabajo cada vez más globales, etcétera. Con el objetivo de “Comprender de qué manera los científicos jóvenes pueden triunfar y contribuir en el ámbito del conocimiento y con qué obstáculos se encuentran, a nivel mundial”, el proyecto Glosys incluyó no solo una lectura de trabajos previos, sino la producción de datos originales a través de encuestas aplicadas a seiscientos cincuenta individuos de varias regiones del planeta. Contempló de igual modo 45 entrevistas realizadas a sujetos que cumplieran con la siguiente descripción de *científico joven*: un investigador cuya edad oscile entre treinta y cuarenta años, que haya obtenido un grado de doctor cuando mucho hace una década, proveniente de cualquier disciplina de conocimiento y que actualmente busque establecerse en el mundo académico de manera formal.

Los resultados son tan interesantes como dignos de urgente atención: la percepción generalizada es que el trabajo de los tutores—determinantes para el desarrollo de una carrera científica— es insuficiente: no realizan una labor auténtica de guía (inclusive para asuntos prácticos, como informar a sus pupilos de convocatorias para conseguir financiamiento) y tampoco son de cabal ayuda en la transición del papel de *estudiante* al de *colega*. De hecho, las actividades iniciales en la vida laboral son reconocidas por los científicos jóvenes como “pobres”, lo que en lugar de incrementar el potencial de los investigadores estanca su carrera, puesto que pasan varios años ejerciendo puramente como “mano de obra barata” en tareas que los investigadores consolidados no quieren (o no saben) realizar, en demérito de la inspiración y la originalidad. También se encontraron quejas puntuales sobre la ausencia de condiciones laborales que garanticen la construcción de una familia, a pesar de que casi la mitad de quienes participaron en el estudio están casados y buena parte de ellos tienen hijos. Otra crítica mayúscula fue acerca de la falta de mecanismos apropiados para medir el desempeño de los científicos: por falta de imaginación las instituciones simplemente alimentan una maniática obsesión bibliométrica.

Desde luego, situaciones semejantes se verifican con exactitud en nuestro país: mientras que en tiempos recientes algunos vecinos geográficos como Argentina están por cambiar su legislación para recibir a más científicos inmigrantes, en México—donde se gradúan un promedio de dos mil doctores en ciencia cada año— no se han abierto nuevas plazas de trabajo, y se calcula que solo en Estados Unidos hay aproximadamente once mil jóvenes científicos mexicanos trabajando, lo que nos convierte en el cuarto país que más “cerebros” exporta. Es decir, esta fuga se refiere a los individuos calificados en quienes el país ha hecho una inversión que se pierde con su salida.

El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología ha reconocido el estancamiento que, por lo menos en los últimos doce años, ha obstaculizado la

apertura de nuevas plazas de trabajo para científicos. La directora adjunta de Desarrollo Científico de la institución, Julia Tagüeña Parga, ha impulsado la creación de nuevas plazas para investigadores menores de cuarenta años y mujeres menores de 43 años, a través de una iniciativa que acaba de ser publicada y que ha generado un enorme interés. A fin de cuentas, quizás George Bernard Shaw tenía razón cuando dijo que “las ideas son como las pulgas: saltan de unos a otros, pero no pican a todos”. —

ARQUEOLOGÍA TRÁNSITO AL INFRAMUNDO DE LOS FALSOS

✎ JAIME MORENO VILLARREAL

Don Elías llega en autobús a la Terminal del Sur y ahí toma el taxi que lo llevará a San Ángel, a la Condesa o a Bosques de las Lomas. Su aspecto no es propiamente campesino, sino el de un paisano comerciante con sombrero de palma. Lleva una mochila mediana al hombro y, en el bolsillo interior de su chamarra, una libreta de direcciones. Le ha pedido al chofer que lo deje unas tres cuadras antes, para llegar caminando a la casa particular o la oficina adonde tiene cita. Sobre la mesa irá abriendo uno a uno los paquetes envueltos en plástico y papel periódico: una mascarita olmeca; dos figurillas masculinas teotihuacanas de pie, una con la pierna mocha; un sahumerio de barro negro; dos platos de barro barnizados, uno con figura de lagarto; decenas de cuentas de piedra azul y verde, para hilar en collar; una vasija roja con forma de calabaza, tipo Colima; y un pequeño templo tipo Mezcala, en piedra serpentina. Como buen vendedor, don Elías deja para el gran final la aparición de una vasija maya con tapadera labrada.

¿Cómo mete todo esto en la mochila, don Elías?, ¿no teme que se le rompa alguna pieza? No. Él sabe bien cómo empacarlas. A lo único que le teme es a los retenes de la Policía Federal, cuando los agentes suben a los autobuses en busca de armas. Si toca revisión, hay que abrir todo el equipaje. Siempre que le han llegado a



Fotografía: Melián Tapia/ruar

• También las falsificaciones acaban en los museos.

preguntar qué es lo que trae ahí, él responde: “Son artesanías.” Y en efecto, la leyenda dice que buena parte del tráfico de piezas arqueológicas pasa, también al salir del país, con ese estribillo. Y don Elías añade, sin parpadear: “Lo que yo no venda aquí, se va para Suiza.” Me quedo perplejo, sobre todo porque algunas de sus mercancías son, a ojos vistas, imitaciones, más o menos conformes, de piezas que se hallan en museos o que han sido reproducidas en libros y revistas. ¿Cómo saber si una pieza es buena?, le pregunto. “Eso me lo dan muchos años de ver, de tocar y hasta de oler.” Me ofrece la mascarita olmeca de piedra verde, que tiene polvo rojo en las ranuras. “Esto es cinabrio, y es venenoso.” Con un cepillo de dientes, retira el cinabrio. “Ahora, mira cómo le hago para que luzca” y se pasa la piecicita por la frente. El efecto de la grasa de la piel en la piedra es sorprendente. La máscara verde adquiere brillo y densidad. Pero eso no la hace auténtica.



El tráfico de piezas arqueológicas es también un comercio de falsos. Desde siglos atrás, se han colado en las colecciones particulares, y han ido a dar a los museos, falsificaciones tanto burdas como excelentes que pueden engañar al conocedor más avezado. La réplica de piezas antiguas mexicanas comenzó en la época colonial, y nos abre a una tradición artesanal clandestina que se mantiene viva. A saber cuántos talleres en México producen estos objetos. Don Elías, ¿cómo saber si una pieza de barro es falsa? “Yo no te traigo piezas falsas. Mira la piel del barro. Estas manchas negras no son de pintura, son de hongos. Esto estuvo enterrado por siglos. Es lo que distingue una pieza auténtica.” Pero la verdad es que las manchas de hongos también pueden imitarse, y así como a una máscara se le pueden añadir restos de cinabrio, una dura costra de polvo seco en el vientre de una vasija convence al inocente.

Durante una visita de trabajo que el arqueólogo Felipe Solís hizo al Museo del Quai Branly, en 2009, la encargada de las colecciones americanas de esa institución le solicitó que hiciera una revisión de las piezas prehispánicas de origen mexicano ahí depositadas. Yo acompañaba al doctor Solís —entonces director del Museo Nacional de Antropología— en plan de intérprete. La revisión sería somera, no oficial, y se hizo en una pantalla de computadora. Las piezas aparecían catalogadas con número de registro y procedencia (que en muchos casos era “desconocida”, como suele ocurrir con las que fueron objeto de tráfico en algún momento), descripción técnica y datos de origen (por ejemplo, Teotihuacán, cultura Zapoteca, Tlatilco). Fue fascinante asistir al peritaje de Solís. Con gran seguridad, iba confirmando la catalogación o sugiriendo modificaciones cuando descubría una inexactitud; señalaba características de las piezas que las hacían excepcionales, defectuosas o improbables; en algún caso su dictamen fue así de sorprendente: “Esta no es una pieza mexicana”; en otros: “probablemente falsa”; y en otros más: “seguramente falsa”. Por la tarde, Felipe Solís hizo una visita, de incógnito, a la Galería Furstenberg, una de las más connotadas casas vendedoras de “arte precolombino” en París (donde se comercia “arte primitivo”, no “piezas arqueológicas”). Furstenberg exhibe ordinariamente en sus vitrinas y salas piezas prehispánicas mexicanas. La entrada es libre. Al día siguiente le pregunté al arqueólogo sobre su experiencia, y si había encontrado piezas falsas en exhibición. “Varias.” ¿Y los precios? “Una fortuna.” Poco después, fui a conocer la galería. Me sorprendió que, además de las piezas arqueológicas, su otro campo de especialización fuera el surrealismo.

Pero no era algo para sorprenderse, si uno piensa, por ejemplo, en la enorme colección de “arte primitivo” que André Breton atesoró en su pequeño departamento de la rue Fontaine. Al difundir, con espíritu de vanguardia, las afinidades que percibían entre el pensamiento surrealista y el “alma primitiva”, los surrealistas contribuyeron

al tráfico de piezas arqueológicas hacia Europa y Estados Unidos. En los muros, estantes y mesas de su estudio, sin ninguna jerarquía y siguiendo un arreglo “mágico”, Breton situó, lado a lado, algunas importantes obras de Magritte, Giacometti, Arp, Tanguy o Miró, con botellitas de cristal, objetos encontrados, collares, arte popular, art brut, máscaras esquimales, ídolos de Oceanía y piezas arqueológicas, entre ellas varias mexicanas. Como medio de vida, él compraba y vendía todo tipo de “objetos de arte”. Además de la máscara teotihuacana que le obsequió Diego Rivera, y que hoy forma parte de la colección del Quai Branly, tenía una figura sedente de Colima, dos caritas sonrientes (una de ellas con el cuerpo entero), una pequeña figura olmeca y otra de Mezcala y... varias de estas estaban colocadas justo debajo de una de las versiones de *L.H.O.O.Q.* de Duchamp. Cuando la colección Breton salió a subasta pública en 2003, en el Hotel Drouot, luego de que el presidente Jacques Chirac se negara a hacer la compra por parte del Estado para destinarla a un museo, entre los compradores menudos, gente del pueblo que se hizo de algún libro u objeto artesanal, varios manifestaron que sentían vergüenza porque Francia no hubiera conservado ese tesoro, y pagaron su puja pidiéndole perdón al difunto.

También en el Hotel Drouot, en marzo de 2011, salió a subasta la colección H. Law de “arte precolombino” (básicamente mexicano y peruano). Días antes se había abierto al público. Ocupaba el sitio más importante una extrañísima pieza policromada, de más de metro y medio de altura, descrita como “gran divinidad sedente maya”. Parecía un mascarón prehispánico añadido a un cuerpo de guerrero enano montado sobre dos piernas de estatuaria romana. Los arqueólogos mexicanos no tardaron en denunciar la impostura ante el gobierno francés. La pieza, estrella de la subasta, se vendió, no obstante, en 4.2 millones de euros. Entretanto, una señora interesada por una urna peruana de Chancay, preguntaba a un ejecutor de la misma subasta si podría

colocar esa olla a la intemperie en el jardín de su casa.

“Hay otra manera de comprobar si una pieza de barro es auténtica”, me dice don Elías. “Rómpele un cacho. Así verás qué tan antiguo es el barro cocido. Luego, puedes pegarla o mandarla restaurar. Con huellas de restauración se verá más de a de veras.” —

LITERATURA

“¿QUÉ LES PUEDO DECIR A ESTOS CHICOS QUE NO SEA INSENSATO?”

Entrevista con George Saunders

ANTONIO DÍAZ OLIVA

George Saunders responde como hablan sus personajes. Con pequeñas digresiones, frases ágiles y trucos como poner números entre paréntesis. O eso, por lo menos, parece cuando el escritor estadounidense comenta, por correo, sobre *Diez de diciembre*, libro recientemente editado en español por Alfabet (traducción de Ben Clark), que lo llevó a ser finalista del National Book Award y portada de *New York Magazine* con el título “George Saunders ha escrito el mejor libro que leerás este año”. Diez relatos en los que se explora qué significa vivir en una época globalizada y saturada mediáticamente como la nuestra; el poder que tienen las empresas farmacéuticas, la publicidad y los medios de comunicación; y qué sucede con las relaciones humanas en medio de ese cuadro. Sobre eso se explaya Saunders desde su hogar en el estado de Nueva York, donde también trabaja: hace dieciséis años que es profesor en Syracuse, la misma universidad donde —en los años ochenta— cursó una maestría de escritura creativa al mando de Tobias Wolff.

La mayoría de los cuentos de *Diez de diciembre* parecen esconder un comentario sobre estos tiempos.

¿Cómo nacen sus historias?

Normalmente empiezo con una idea o una pequeña imagen, o incluso un par de líneas de diálogo, y de ahí trato de “crecer” hacia afuera —ver hacia dónde me lleva la energía natural

de la historia—. Me gusta mantener las grandes ideas, temas o comentarios a raya (sabiendo que con el tiempo van a aparecer por su cuenta y de forma más auténtica). Así que me paso un montón de tiempo tratando de mejorar las frases; mantener la velocidad alta, cortar la grasa, mejorar el humor, aclarar la lógica interna del relato. Mucho trabajo en la edición, en el “línea a línea”. Pero nunca tomo notas ni nada de eso.

Su nombre se asocia a escritores como Kurt Vonnegut y Donald Barthelme, y usted los ha mencionado como influencias.

¿Recuerda cuándo los leyó?

Creo que leí a Vonnegut en la universidad, pero estaba demasiado enamorado del realismo como para entenderlo cabalmente. Como lector, en ese entonces era demasiado limitado. No me gustaba nada muy desordenado ni muy antiautoritario. A Barthelme lo leí luego de pasar una temporada en Asia. Estaba postulando a diversas maestrías en escritura creativa, y Barthelme vivía en Houston, enseñaba en uno de los programas que me interesaban, así que tomé uno de sus libros y lo leí. Además de esos dos autores, el descubrimiento de Isaak Babel y James Joyce —gracias a las clases de Tobias Wolff en Syracuse— fue algo muy importante para mí.

Con el éxito de *Diez de diciembre* le han pedido dar discursos de graduación en universidades.

¿Qué le puede aconsejar un escritor a una sala llena de jóvenes?

El primer discurso fue en 2005, para la graduación escolar de mis hijas. El público eran niños y niñas que conocía y les tenía cariño, así que me pregunté: “¿Qué les puedo decir a estos chicos que no sea insensato?” Y eran chicos muy astutos, mucho mejor educados que yo, y, como alguien que ha cometido su ración de errores a lo largo del tiempo, no me sentí en condiciones de darles “consejos”. A la hora de escribir, lo único que me vino a la cabeza fueron las veces que (por ansiedad o por descuido o por lo que fuera) había herido a alguien. Luego Syracuse me

pidió que cerrara el año académico e hiciera lo mismo. Así que no fue tan difícil. Solo que el texto se me perdió, por lo que tuve que recordarlo y escribir una nueva versión.

David Foster Wallace, que también leyó un discurso de graduación en una universidad, dijo: “Hay una parte de la vida adulta de la que nadie habla en este tipo de instancias. Y esa parte incluye aburrimiento, rutina y frustración.” Me imagino que no es tarea fácil hablar de eso a un grupo de graduados y sus padres. Sin duda son tiempos difíciles para los que se gradúan. Hay cosas como la economía y el mercado de trabajo que siempre van a estar fluctuando. Pero lo que no cambia es la condición básica de las personas. Y ahora, en esta etapa del mundo, cada vez me parece más obvio que el ser humano está aquí para desarrollarse, para volverse fuerte y lo más generoso posible. No creo que exista una verdad más grande que esa. O eso me parece a mí, por lo menos. Así que mi intención fue decir a los graduados que pusieran manos a la obra y buscaran eso, en vez de desperdiciar varios años sin tomar aquello en cuenta.

Su primer libro de relatos, *Guerracivilandía en ruinas*, se editó el mismo año que *La broma infinita*. ¿Conoció a Foster Wallace?

Tuve la suerte de conocerlo, sí. Era un gran tipo, un gigante en todo sentido. Inteligente, sin duda, pero también muy tierno y divertido. La persona



que uno lee en sus páginas; así era él (aunque la versión escrita, por supuesto, está refinada y perfeccionada). Creo que por eso los lectores lo aman tanto. Tenía ese raro don de crear una personalidad particular en la página, para que el lector sintiera que (1) estaba realmente escuchando al escritor y (2) también estaba escuchando a una parte de sí mismo, una parte un poco atemporal y que solo se manifiesta al leer a este escritor. Vonnegut tenía esta cualidad, al igual que Kerouac y Hemingway.

En 2007 publicó *The braindead megaphone*, un libro de ensayos en que critica el excesivo poder de los medios de comunicación sobre la sociedad estadounidense. Y algo de ese espíritu crítico es patente también en los relatos de *Diez de diciembre*. ¿Sigue manteniendo el mismo diagnóstico?

Creo que estamos peor. Nos hemos acostumbrado tanto a esa estúpida carita feliz que vocifera noticias que ya no se puede esperar demasiado de nuestros medios de comunicación. Por lo menos ahora el debate no es si ir a la guerra o no. Aunque me temo que el tiempo vendrá otra vez, y no creo que estemos en mejor forma que cuando se decidió invadir Iraq. Por supuesto hay personas que van a contracorriente de eso, pero en general todo se está volviendo más reaccionario. Y me parece que finalmente se debe a la omnipresencia de las corporaciones y empresas transnacionales (es decir, a la suposición tácita de que si algo “sirve al accionista”, o sea, a la economía, entonces está bien). A eso hay que sumarle que las corporaciones se están convirtiendo en un ente sin fisuras —son algo así como esa cosa llamada “el Borg” en *Star Trek*— capaz de comprender, ingerir y neutralizar cualquier cosa que pudiera oponerse a ellas.

¿Se considera, entonces, un pesimista?

Bueno, por otro lado trato de tener en mente la línea de pensamiento de Walt Kelly (el dibujante de tiras cómicas), eso de que la gente es la



+Samuragochi: aplaudirle a la persona equivocada.

causante de esta situación, así que las mismas personas pueden sacarnos de ella (“Hemos encontrado al enemigo, y somos nosotros”). Ahora, ¿cómo puede suceder eso? Al ser conscientes del estado en que está nuestro país y trabajar por el bien del interior, es decir, que las personas al frente de las empresas tomen conciencia de este tipo de cuestiones, y ajusten el rumbo de la nave. Poco a poco, creo, se forja una nueva conciencia en sintonía con aquello. Así que me siento optimista y pesimista a la vez. —

MÚSICA LA SORDERA DEL MUNDO

RICARDO MIRANDA

Mal de muchos, consuelo de sordos. El reciente escándalo alrededor del japonés Mamoru Samuragochi ha vuelto a poner en evidencia la sordera característica de nuestro tiempo. Desde hace algunos años este personaje se hacía pasar por compositor sordo, lo que le valió el aburrido epíteto de “El Beethoven japonés”. “Autor” de una célebre Sinfonía *Hiroshima*, fue otra de “sus” obras, una tal *Sonatina para violín y piano*, lo que desató el escándalo cuando, en los recientes Juegos Olímpicos de invierno, un atleta japonés se presentó a patinar con dicha música. Sentado ante su televisor, el verdadero compositor de la pieza en cuestión —un maestro de música

llamado Takashi Niigaki— no soportó más la idea de que su música alcanzaba la efímera fama de algunos minutos olímpicos y, aunque había recibido varios millones de yenes como pago, contó la historia a una conocida revista en Japón. Como consecuencia los discos de Samuragochi fueron retirados del mercado y un escándalo de cierta proporción alcanzó diversos medios internacionales. Para la compañía Nippon Columbia, el sello discográfico del “compositor”, las pérdidas serán relativas toda vez que Samuragochi había vendido ya varios cientos de miles de discos.

Por supuesto, uno se pregunta por qué esa compañía discográfica o las orquestas que tocaran la música falsa de Samuragochi no pudieron darse cuenta que se trataba de un impostor. Incluso puede pensarse que quizá no quisieron hacerlo a pesar de la evidencia sonora: la música de Niigaki-Samuragochi es totalmente rutinaria, un *bonito* pastiche de fórmulas de la música del siglo XIX que puede sonar algo a Beethoven, algo a Rachmaninoff, algo a Mahler, algo a... pero que no es, por supuesto, nada comparable a los ilustres modelos.

La triste historia no sorprende. Aunque ahora Wikipedia señala casi con rencor que Samuragochi es “un impostor japonés de la prefectura de Hiroshima”, lo cierto es que el engaño deja en evidencia el esparcido fenómeno de la sordera de nuestro tiempo. ¿Cuántas malas obras no

se aplauden? ¿Cuántas malas interpretaciones no se aclaman? ¿Cuántos malos discos se venden?

Todos los musicólogos solemos preguntarnos por qué la música es así. Es decir, cómo y por qué llegamos al triste punto donde la música terminó por generar un engaño tras otro y por despojarse de sus parámetros críticos. La democrática premisa que concede prioridad al gusto parece tener una perversa parte en ello. Suelo decir a mis alumnos que, al menos en clase, está prohibido hablar de gusto: es de mal gusto hablar de gusto porque ese gusto no es sino el termómetro de la mala educación, la medida de la ignorancia. Toda persona cree poseer un gusto infalible, y eso explica tanta diversidad y tanta locura, pero al menos la literatura o el cine poseen la ventaja de contar con ciertos parámetros críticos, con reseñas de especialistas y con una larga y famosa lista de publicaciones en las que los expertos juzgan y evalúan las producciones recientes. En música, en cambio, tales canales son mínimos e impera la razón del número: si un disco vendió *tantos* ejemplares, si un concierto agotó *tantas* localidades, si un video tuvo *tantos* clics, entonces es bueno. En la perversa lógica de nuestro tiempo, *tantos* es igual a *bueno*.

Hubo un tiempo y un espacio en que las cosas fueron de otro modo. En el siglo XIX el conocimiento de la música por parte de las clases medias era informado y de primera mano: había un piano en buen número de casas y gran parte de la población sabía leer música. El advenimiento de las tecnologías terminó por implantar en nuestra sociedad occidental el *analfabetismo* musical que hoy campea. Si antes se hacía música, hoy simplemente se compra y, más aún, se descarga. Como no hay educación musical, cada quien cree que *descarga* o escucha la mejor de las músicas. Así pensaban los cientos de miles de japoneses y turistas despistados que compraron los discos del patético Beethoven japonés.

Todavía en el siglo pasado, al menos en la prensa inglesa, Donald Francis Tovey —quizá uno de los mejores críticos musicales de todos los tiempos— se daba el lujo de afirmar: “La mitad de la mala educación

musical del mundo proviene de las personas que *saben* que el primer acorde de la Novena Sinfonía de Beethoven es la dominante de re menor.” Hoy, el cáustico humor de la frase pasará inadvertido aun para aquellos que sepan algo de armonía. Lo sorprendente es que los británicos de hace algunas décadas todavía se reían de tal afirmación (esos mismos británicos que podían leer los ejemplos musicales con los que Tovey aderezaba su columna de crítica musical en *The Times*). Hoy, en todo caso, toca terminar el cálculo: la otra mitad de la mala educación musical del mundo proviene de quienes creen que Beethoven estaba realmente sordo mientras escuchan a los Samuragochis de hoy, a los dizque compositores o seudointérpretes (Richard Clayderman, André Rieu...), a los niños prodigio (como la talentosa pero aburrida niña Alma Deutscher que estos días está de moda...) o hasta los muy virtuosos intérpretes cuya ejecución es, en realidad, absolutamente prescindible (Lang-Lang, llenará Bellas Artes, a no dudarlo). La explicación de tanta sordera es triste: hemos perdido de vista lo que hace verdaderamente importante a la música y que no es la destreza de su interpretación, sino su significado. ¿Por qué creemos que la música no significa nada? ¿De dónde salió la extraña idea de que la música es únicamente un asunto sentimental o sensorial? Los melómanos de hoy suelen llenar las salas de conciertos, aplauden a directores y músicos y, al salir, poco o nada han entendido del significado de la música escuchada. Si acaso, la relacionan con experiencias propias, con su personal subjetividad. Pero lo cierto es que la música significa y no es una manifestación subjetiva; la música, como la literatura o la poesía, alude a experiencias profundas y trascendentes. En una de mis últimas clases hablábamos de la Primera Sinfonía de Johannes Brahms, una composición que se ocupa del desencanto de los ideales y de la suplantación de estos por una visión idealista de la naturaleza o de la religión. La forma en la que Brahms expresa todo ello es emocionante y conmovedora, además de que la sinfonía está llena de

alusiones a su apasionada y conflictiva relación con Clara Schumann. ¿Queríamos escuchar a Brahms a manos de una orquesta de prodigios? ¿Sería mejor escuchar esta obra monumental a cargo de una orquesta de esperanzas aztecas o japonesas? Desde luego que no. Bastará una ejecución buena y un director solvente porque antes que la interpretación está la música misma. El mundo *pop*, desde luego, dicta lo contrario: Justin Bieber o Katy Perry tienen toda suerte de atributos, aunque no musicales. Esa visión, lamentablemente, ha terminado por oscurecer y hasta demeritar el valor estético de la música.

No hay que correr a condenar la moral del asunto. El señor Samuragochi, que no sabe música pero se disfraza de compositor y hasta se hace pasar por sordo, no se distingue mucho de tantas y tantas personas que todos los días se dedican a tomarnos el pelo: el vendedor de remedios en cualquier mercado, la *eficiente* cajera de algún banco, el *respetuoso* chofer del microbús, el *honesto* comerciante de los precios abusivos, la *patriótica* diputada que se alza el sueldo y se manda retratar en anuncios espectaculares... *Larga es la lista como largo el teclado*, decía el Cronopio. Lo verdaderamente triste es que el *respetable* (¡vaya adjetivo!) público japonés, como el *respetable* local, es presa fácil de los engaños musicales. Pero no tiene la culpa el indio, sino el que le compra los discos... —

CINE

EL CINE QUE MECE LA CUNA

MANUEL PEREIRA

“La cuna que se mece sin fin” es un poema de Walt Whitman que Griffith usó como *leitmotiv* en *Intolerancia* (1916) para entrelazar cuatro historias: la caída de Babilonia, la muerte de Jesucristo, la matanza de los hugonotes en Francia y una huelga obrera en 1914. El poema concluye con el océano susurrándole al poeta: “muerte, muerte, muerte”... Y lo hace “hablando como una vieja nodriza al mecer la cuna” para establecer el símil entre el vaivén y el rumor de las olas con una canción de cuna. Griffith recurre al poema para decirnos que



+La metáfora empieza en la cuna.

también la historia es un océano, una sucesión de acontecimientos que se repiten, yendo y viniendo, como olas impregnadas de intolerancia.

El filme empieza con una mujer meciendo una cuna que se intercala como un ritornelo a lo largo de la tetralogía. Este *corsi e ricorsi* no solo alude al eterno oleaje de Whitman, sino también a *El nacimiento de una nación*. Y eso no es casual, ya que *Intolerancia* fue la respuesta de Griffith a las acusaciones de racismo que recibió su película anterior.

Detrás de la madre que mece la cuna vislumbramos tres sombrías figuras femeninas que recuerdan a las brujas de *Macbeth*. Mensaje indirecto de Griffith: esa mujer que mece la cuna también está alumbrando a una nación en la atmósfera fatídica que irradian las tres Parcas o Moiras.

Pero esa cuna —que ha saltado de la poesía a la pantalla— no se quedará ahí. Reaparece en *Fresas salvajes* (Bergman, 1957) durante el segundo

sueño del doctor Borg. En esta cuna onírica hay un niño llorando que Sara acuna en sus brazos, consolándolo. Ella se lleva al bebé asustado “por el viento, los pájaros y las olas del mar” (otra vez el eterno oleaje whitmaniano). Poco después, Isak Borg se acerca a la cuna vacía y la observa con el mismo gesto de extrañeza que cuando miró dentro del sarcófago en el primer sueño. Recordemos que en aquella pesadilla se le acercaba una carroza fúnebre tirada por caballos. Tras chocar con un farol, el coche se bambolea —como una cuna— con un chirrido acompasado similar a un bebé chillando. Un ataúd cae a la calle. Cuando el anciano Borg se aproxima para ver dentro de la caja entreabierta descubre que el muerto es él mismo. Las asociaciones entre el féretro y la cuna, así como entre el llanto del bebé y el chirrido del carruaje balanceándose, sugieren que toda cuna es una prefiguración del sarcófago. Cambian las dimensiones, los colores, el diseño,

pero la función de ambos muebles acolchados es siempre la misma: mantenernos dormidos el mayor tiempo posible.

Así llegamos a la cuna satánica de *El bebé de Rosemary* (Polanski, 1968), completamente negra, con un dosel que cae como velo de novia enlutada y un crucifijo colgando al revés. Mia Farrow se acerca empuñando un cuchillo, separa las gasas y abre espantada los ojos llevándose una mano a la boca: “¿Qué le hicieron a sus ojos?”, grita a los presentes, todos brujos. Sin embargo, poco después ella terminará meciendo amorosamente la cuna de su hijo con Satanás.

Cinco años después del poema de Whitman, William Ross Wallace publicó “La mano que mece la cuna es la mano que domina el mundo”, unos versos que inspiraron *La mano que mece la cuna* (Curtis Hanson, 1992), donde asistimos a los desmanes de una niña vengativa. O sea, otra cuna rodeada de maldad.

En el siglo IV la cuna a lo divino apareció pintada en las catacumbas romanas. San Francisco de Asís montó una representación viviente del pesebre en una cueva italiana durante la Nochebuena de 1223. Introdujo en la gruta una mula y un buey. El niño era un muñeco articulado.

A partir de ahí los belenes se propagaron enriqueciéndose con otros animales y personajes. Giotto, el Greco, Fragonard, Monet, Berthe Morisot, Van Gogh y el mexicano Manuel Ocaranza, entre otros, se ocuparon de este tema desde distintas perspectivas, tanto la humana maternal como la celestial.

El moisés más perturbador se oculta en *El Ángelus* (1857), de Jean-François Millet. Gracias al paranoico Dalí y a los rayos X, sabemos que debajo del cesto de papas yace latente un ataúd infantil. El bucólico francés pintó una pareja campesina rezando ante una cesta con un niño muerto depositada en el surco. Luego cambió de opinión y repintó esa parte del lienzo. Así, el pequeño sarcófago devino canasta de patatas. Lo luctuoso se tornó aún más piadoso cuando añadió una iglesia al fondo y tituló el óleo.

Si la cuna atesora una poderosa tradición iconográfica, el cine no

podía quedarse atrás. Pero las cunas antológicas del séptimo arte suelen ser aciagas, salvo la que improvisa Chaplin en *El chico* (1921), que cuelga del techo con cuatro cuerdas incluyendo una ingeniosa cafetera convertida en biberón. Es la cuna de la esperanza, la misma que resurge al final de *Rashōmon* (Kurosawa, 1950). Con el llanto del bebé abandonado en un derruido templo japonés, deja de llover. Las sombras se retiran y sale el sol. La vida recomienza más allá de la oscuridad. —

UCRANIA

EL MUNDO NECESITA A RUSIA, RUSIA NO NECESITA A PUTIN

ADAM MICHNIK

Piotr Chaadayev, una figura célebre de la cultura rusa, escribió: “Amo a mi país, deseo su gloria y puedo apreciar las grandes cualidades de su pueblo. Pero no aprendí a amar a mi patria con los ojos cerrados y la cabeza baja. Creo que un hombre solo puede beneficiar a su país cuando lo ve con claridad. Creo que el tiempo del amor ciego ha pasado y que le debemos la verdad a nuestra patria. Me siento lejos de ese patriotismo devoto y vago que intenta verlo todo bajo una luz amable y se deja adormecer por sus propias ilusiones vanas, pero que, desgraciadamente, ahora domina muchos de nuestros cerebros eminentes.”

Al leer esas palabras ahora, me doy cuenta de su espantosa relevancia.

Vladimir Putin ha conmocionado al mundo con sus acciones en Ucrania. El *Anschluss* de Crimea parece el resultado de una geopolítica militar que sigue el modelo del Tercer Reich. Y eso ha reactivado el estereotipo antirruso: el estereotipo de una nación condenada al estatus de agresor bárbaro y esclavo dócil.

Ese estereotipo no podría estar mucho más equivocado o ser más destructivo. Las manifestaciones que se celebraron el año pasado en Moscú, con pancartas que decían “Rusia sin Putin”, demuestran que



+El mundo necesita una Rusia democrática, aunque probablemente será una Rusia sin Putin.

Rusia tiene más de una cara. Además del rostro horrible y repugnante tiene otro, noble y hermoso. Pero, por cierto, ¿es Rusia única en ese aspecto? El de Hitler no era el único rostro de Alemania, ni el de Mussolini era el único rostro de Italia, aunque las culturas alemana e italiana siempre tendrán un problema con esa parte de su herencia.

Un colonialismo brutal y cruel no es el único aspecto, o el más determinante, de la identidad inglesa, francesa y holandesa, aunque la era colonial influyó profundamente en esas culturas. Del mismo modo, Rusia no está condenada al despotismo en el interior y la agresión en el exterior. No es una esfinge: es un país lleno de conflictos y debates.

Putin ha conseguido manipular la conciencia de muchos rusos hasta hacerles creer que Kiev está dirigido por seguidores de Stepá Bandera que persiguen a la población rusa, que las democracias occidentales son un peligro mortal para Rusia y que Polonia y Lituania entrenan a fascistas ucranianos. Pero hay muchos rusos que no han sucumbido a esos mitos engañosos.

En 1968 siete personas protestaron en la Plaza Roja contra la intervención rusa en Checoslovaquia. Para el mundo, fue un argumento contra el odio ciego hacia los rusos. La rusofobia es absurda, y los muchos actos de resistencia rusa contra las políticas de Putin lo demuestran en la actualidad.

Todo demócrata ruso podría repetir las palabras que escribió el ilustre pensador Alexander Herzen en diciembre de 1863:

Amamos al pueblo ruso y a Rusia, pero no nos poseen las pasiones patrióticas, la aburrida locura de la rusomanía; y eso no se debe a que seamos cosmopolitas sino a que nuestro amor por nuestro país no llega hasta la solidaridad gregaria que encuentra excusas para los crímenes. Toda esta orgía de hazañas de verdugos y patriotismo ebrio muestra que es imposible detener el movimiento doméstico a través de métodos tan odiosos.

Este “movimiento doméstico” es la aspiración hacia la democracia y el imperio de la ley. El pueblo ruso tiene el mismo derecho a vivir en el mundo de los valores europeos que los ucranianos o los polacos. Europa y el mundo necesitan una Ucrania independiente, democrática y estable. Es la Ucrania en la que creemos. Añadiré, sin embargo: Europa y el mundo necesitan una Rusia independiente, democrática y estable; es un país lleno de grandes oportunidades y gente maravillosa. Aunque probablemente será una Rusia sin Putin. El mundo necesita a Rusia. Rusia no necesita a Putin.

Esa es la Rusia en la que creemos. —

Publicado originalmente en

The New Republic.

Traducción de Daniel Gascón.