

CUARENTA DÍAS CON UN KINDLE

1 Nos hemos acostumbrado a vivir con los libros como si fueran un artefacto sencillo. Están en todas partes, son baratos, incluso de préstamo gratuito, pero

su elaboración es increíblemente costosa en talento, tiempo y dinero. No basta con que alguien tenga buena prosa, capacidad narrativa y perspicacia intelectual; aun en ese caso, para llegar al lector necesita editores, diseñadores, ordenadores, imprentas, camiones, locales comerciales. Pero como nos hemos acostumbrado a los libros –como a tener luz en la noche accionando un interruptor– nos hemos olvidado de que son tecnología, la combinación de una serie de procesos –algunos especializados, otros de bajo valor– que tienen lugar entre el escritor y el lector.

2. Tenemos una tecnología nueva, la del libro electrónico. A mi modo de ver, la del libro de papel no está obsoleta. Pese a sus grandes fricciones económicas –empezando por la impresión y los gastos de transporte– funciona razonablemente. La industria editorial en español, sin ir más lejos, es buena: tiene unas fricciones añadidas porque opera en países de muy distinto nivel económico y con bajos índices de lectura, pero si uno entra en cualquiera de nuestras librerías percibe enseguida que la cosa marcha y que la industria está sabiendo hacer

rentable un mercado relativamente pequeño. ¿Podrá esta industria salir indemne de la tecnología del libro electrónico? Creo que no.

3. Recibí mi lector de libros electrónicos, un Kindle de Amazon, a mediados de diciembre del año pasado. Al cabo de unas pocas horas de usarlo ya me había dado cuenta de algo: para mi sorpresa, el acto de leer en él es increíblemente parecido a leer un libro de papel: la inclinación de la cabeza, el movimiento de los ojos, los gestos de las manos para sostenerlo y pasar página, la postura del tronco; el tipo de concentración: todo es muy parecido a leer un libro encuadernado. Leer un periódico en papel y hacerlo en una pantalla requiere dos formas de lectura distintas: la pantalla emite luz mientras que el papel solo la refleja; el diseño de los contenidos tiene muy poco que ver en un caso y otro; en la pantalla hay *links* y jerarquías cambiantes, y el papel es estático; la postura corporal es distinta. Leer un libro electrónico es nada más y nada menos que leer un libro.

4. La cultura es tecnología. Y descubrir que la tecnología del libro electrónico es muy superior a la del libro de papel, no ya en complejidad, sino en lo que llamamos *experiencia de usuario*, me dejó estupefacto. No creía que fuera a suceder. Mi cultura es exactamente el fruto de la imprenta; esto es, la circulación de libros y prensa. La Ilustración, la libertad de pensamiento, el laicismo y la democracia –nuestra civilización– son inventos del papel impreso. No creo haber pasado un día en los últimos veinte años sin tener en las manos un papel impreso y toda mi vida laboral ha consis-



Foto: Marina Valdivieso

+Los mil y un libros.

tido en preparar cosas para que se impriman en papel. Naturalmente, desde que hace diez años descubrí internet, y desde que hace tres llevo en el bolsillo un teléfono con acceso a la red, las cosas han cambiado mucho para la cultura y para mí. Pero los libros seguían igual. No será así a partir de ahora. No veo por qué –siempre y cuando el mercado me lo permita– debería volver a leer un libro en papel. No crean que estoy entusiasmado con la idea.

5.

Es, definitivamente, una crisis. Probablemente solo mía; ya veremos si general: me encanta mi cultura del papel impreso y me encanta la tecnología que va a marginarla. Mi deseo de año nuevo era evidente: ¿podría –por favor, por favor– la cultura seguir siendo igual aunque la tecnología de la que es fruto cambie? Es un deseo estúpido. Nunca ha pasado antes.

6.

La cultura es tecnología y esta se traduce en procesos comerciales. Veamos el caso del libro electrónico y el mío: ahora hay en mi Kindle unos treinta libros (cabén en él unos 3,500). De esos treinta he comprado un tercio –todos en Amazon, todos en inglés, todos de no ficción, todos recientes–; el resto son clásicos –Galdós, Larra, Chesterton, Voltaire, Russell– que he conseguido gratuita y legalmente en Project Gutenberg. En el caso de los libros que he comprado en Amazon, he pagado a sus autores, sus editores, sus correctores y su librero. En el caso de los que me he bajado en Project Gutenberg, no he pagado a nadie. Probablemente, de no tener el Kindle, los habría comprado en algún momento en alguna de las muchas ediciones baratas que hay

de ellos. En ese caso, habría pagado a sus editores, correctores, traductores, impresores, transportistas, distribuidores y librero. Esa es la crisis, qué maravilla: pensé en Galdós durante la comida de Navidad, y a media tarde pude descargarme *La de Bringas* y terminarla de madrugada. Y al mismo tiempo: nunca compraré por siete euros el tomito de Alianza en la librería La Central, y haber socavado la viabilidad económica de dos instituciones como Alianza y La Central me entristece mucho. Voy a seguir haciéndolo.

7.

La industria del libro va a sangrar. Creo que no toda, o no en el mismo grado. No veo, por ejemplo, por qué debería cambiar el proceso editorial: autores, editores, correctores, traductores, diseñadores. Creo que lo que sucede después va a ser una fricción inasumible en la mayoría de los casos: impresores, transportistas, distribuidores. El de los libreros va a ser especial: van a seguir existiendo, pero no van a ser los mismos a menos que sepan hacer una transición compleja: del local comercial al servidor.

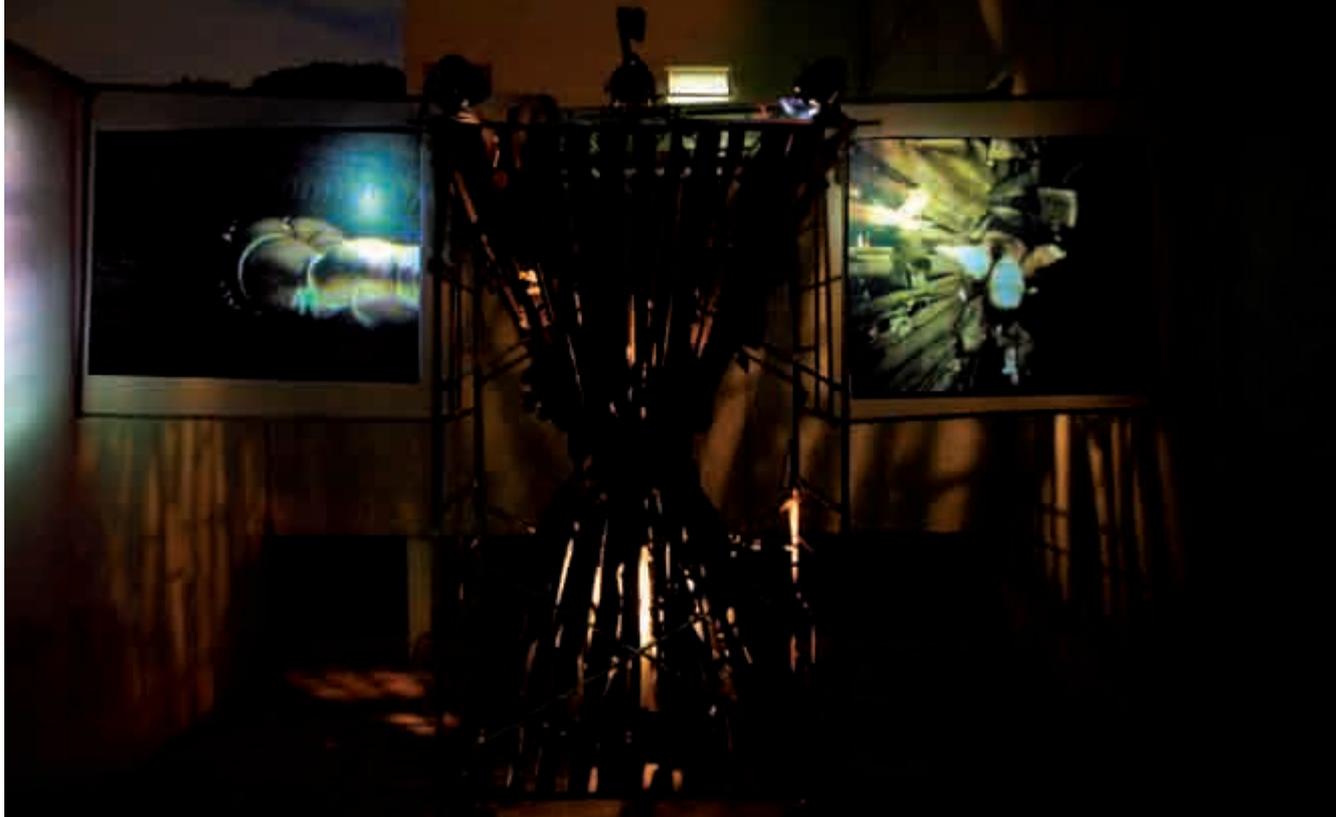
8.

En esos cuarenta días leí más libros en formato electrónico que en papel, aunque no por mucha diferencia. La proporción de ambas tecnologías va a depender ahora no solo de mí, sino de la industria editorial. Por el momento no he comprado un solo libro electrónico en una tienda española: Amazon apenas vende libros en esa lengua y ninguna de las librerías españolas vende libros en formato compatible con el Kindle. Si hubiera optado por otro modelo, sin duda podría tenerlo ahora lleno de libros comprados en español, pero es un poco difícil de comprender que la inmensa mayo-

ría de libros electrónicos a la venta en España sean incompatibles con el modelo de lector más vendido, el Kindle. Tengo para mí que la mayor parte de la industria del libro en español teme que la nueva tecnología cambie la cultura y con ella la economía y prefiere lo que ya conoce y le alimenta y le teme a lo que ignora y no sabe si le va a alimentar. Me parece la reacción más sensata del mundo. Yo, como editor de esta revista, la comparto. Dicho esto: es un error. Como lector, sé que es un error.

9.

Suele decirse que las tecnologías no se aniquilan entre sí, sino que conviven en tensión variable. No es cierto: se dice que la televisión no mató a la radio, pero eso es porque la televisión y la radio hacen cosas distintas. Se dice que el video no mató al cine, pero eso es porque hacen cosas parecidas en dos lugares distintos. Ahora bien, el CD sí mató al casete, el DVD sí mató al VHS y la calculadora convirtió al ábaco en un objeto decorativo, y estas analogías son útiles para este caso porque comparan tecnologías que sirven para una misma cosa. En ese sentido, después de años con un iPhone o una BlackBerry nunca he pensado que pudieran acabar con los libros de papel, porque sirven para otras cosas. Tampoco creo que las *tablets* puedan acabar con los libros de papel, porque sirven para otras, y muy fascinantes, cosas. Pero sí creo que los libros electrónicos pueden acabar con los libros de papel, porque sirven exactamente para lo mismo, pero eliminan fricciones –no solo económicas: de la accesibilidad a nuevos títulos a la reducción del peso– y, en contra de lo que yo mismo creía, no hacen añorar intelectual y físicamente el acto de leer un libro, porque son un libro. –



+Escena de *Elektro Time Machina*, dirección y realización Katia Tirado, Museo Carrillo Gil, 2009.

SOY MI CUERPO: KATIA TIRADO

Actriz y artista de performance, estudió la carrera de actuación en el Centro Universitario de Teatro. Ha colaborado, entre otros, con los directores Juan José Gurrola, Pablo Mandoki y David Hevia. Paralelamente, ha desarrollado desde hace veinte años una trayectoria en el arte contemporáneo, donde el cuerpo y la condición femenina son el signo principal de su discurso, que también incorpora elementos plásticos como el video, la fotografía y la instalación. Su trabajo se ha presentado en numerosos festivales en Alemania, Rusia, China y Estados Unidos.

¿Cómo descubriste el escenario?

La verdad es que fui muy precoz. Cuando estaba en tercero de primaria tomé un taller de teatro. Y el día de la presentación, antes de entrar a

escena, me asomé y vi al público. Ese mar de ojos intimidantes me aterrizó y tuve un segundo de duda que nunca se me va a olvidar. Yo hacía una mamá gatita, que cuidaba a sus gatitos. Y aunque no quería entrar a escena, tuve que negociar con mi pánico porque pensé que mis gatitos eran más importantes. Decidí que para cumplir con mi obligación, tenía que ponerme un disfraz. Pisé el escenario y me volví adicta a él para siempre. Ese juego de simulación, mentira, representación se volvió mi obsesión. Nunca me recuperé de esa experiencia.

Un llamado de vocación a los ocho años.

Sí, a mis papás eso los inquietaba mucho. Al poco tiempo me fui a Colombia con mi mamá y vi mucho teatro: las obras de Enrique Buenaventura, el Teatro La Can-

delaria de Bogotá. Regresando a México, vi *Lástima que sea puta* en el Teatro Santa Catarina. Me pareció algo de otro planeta. Aunque era muy joven, empecé a ir a talleres: en el Chopo, con Hugo Hiriart. Tomé un taller con Gurrola, que culminó con el montaje de *Los picassos de Picasso* en el Museo Tamayo. Esa fue mi primera obra profesional. Tenía diecisiete años y, aun así, el teatro ya me producía emociones muy contradictorias.

Y entonces, ¿por qué entraste al cur?

El haber comenzado a actuar tan joven me hizo pensar, después de un tiempo, que tenía que sistematizar mi proceso de alguna forma. Yo me veía como actriz. Era lo lógico. Por un lado, estaba fascinada con el aprendizaje, pero no fue fácil. No sé cómo sea ahora. En aquel entonces, los maestros veían a los actores como instrumentos perfectos, subordinados perfectos. Era un espacio de jerarquías, de patriarcados, de sometimiento. Se trabajaba con una sola definición estética. No había espacio para más. Era un universo superficial, completamente mitificado, regido por poderes melodramá-

ticos y miserables. En ese sentido, siempre preferí a Gurrola, ese sapo ondulante en el que abiertamente se reunían la belleza y el horror del mundo. Él no escondía nada. Era mucho más honesto.

¿Por qué te fuiste a Berlín?

Yo quería hacer teatro de grupo: desarrollar un entrenamiento común, riguroso, con compromisos de largo plazo. Vivía muy descontenta, presa de ese espejismo, buscando cómo trabajar así. A principios de los noventa me fui decepcionada a Berlín. Ya me interesaba el movimiento situacionista, sobre todo las ideas de Guy Debord. Aunque la verdad sea dicha, también el arte conceptual fue un espacio incómodo para mí. He sido extranjera en todos lados. Hay un lado del performance que encuentro oportunista, efectista, lujoso, burgués. De cualquier modo, fue un shock y un privilegio vivir ese Berlín de la caída del muro. Mis padres se conocieron en el partido comunista.

¿Cómo fue que comenzaste a hacer performance?

Mi trabajo siempre ha sido muy híbrido. Al principio, concebía mis piezas en términos más escénicos que plásticos. Seguía pensando en el simulacro y la representación. Como no hablaba alemán, pensé que tenía que prescindir de la palabra hablada. Decidí usar mi propia experiencia como mujer, actriz, mestiza, chilanga, tercermundista en el primer mundo como materia prima de mis acciones. Eso me fue llevando cada vez más hacia mi propio cuerpo. Me hice muy autónoma y logré presentarme con éxito en lugares muy importantes como la Kunsthau Tacheles, que fue un espacio emblemático de la contracultura berlinesa de los noventa. Sin embargo, después de tres años, comencé a detectar un exotismo perturbador en el interés que yo suscitaba. Pensé que me iba volver la *Mexican curious* del performance de allá, la Gómez Peña

de Alemania, y eso me repugnó. Decidí volver.

¿Y cómo fue el regreso?

Vine a un festival de performance en el Ex Teresa. Me sorprendió mucho descubrir una escena que no existía a finales de los ochenta. En el tiempo que estuve ausente, se abrieron muchos espacios para el trabajo performático. Se comenzaron a realizar acciones en galerías, museos tomados, plazas. La experiencia fue imponiéndose, ganándole terreno al objeto. Una experiencia abierta, aleatoria, viva. Había gente muy estimulante como César Martínez, Lorena Wolffer, Semefo, Hortensia Ramírez —que es una artista extraordinaria a la que no se le ha dado el lugar que merece. Yo venía con *Día 28*, una pieza sobre el control femenino de la vida, la píldora, la teoría *queer* y, sin proponérmelo demasiado, me incorporé a un circuito de performance muy activo. Al mismo tiempo, estaba trabajando en Los Ángeles con dos artistas muy importantes para mí: Annie Sprinkle, prostituta, actriz porno que comenzó a hacer performance después de estudiar artes visuales. Ella trabajaba con un lenguaje muy explícito que utilizaba como una herramienta de transgresión increíble. Me encantó su honestidad: una nacota gringa confrontando públicamente sus vacíos. Me hizo pensar que yo hacía lo mismo en Berlín. Y Ron Athey, un hombre muy provocador: protestante gay, preocupado por el sida. En esa época él estaba asociado a un grupo conocido como los modernos primitivos. Trabajaban con prácticas tribales y procesos industriales. Hubo varias coincidencias. Al igual que a mí, le interesaban los tatuajes, las perforaciones del cuerpo. Hicimos varias piezas juntos.

Háblanos sobre *Elektro Time Machina*.

Es un performance que hice hace dos años en el Museo Carrillo Gil.

Hay estructura muy grande (de dos por seis metros) que evoca un reloj de arena. Y en realidad, la arena soy yo, es decir, mi cuerpo. Tiene un desarrollo muy escénico porque empieza, transcurre y al final caigo. Es electrónica porque ese descenso está documentado por dos cámaras de video, cuya imagen se proyecta en dos pantallas. Es una pieza sobre el secuestro del tiempo, que es el gran territorio de la libertad; el hecho de que el vínculo que nos une al instante es solo de tránsito, siempre subordinado a una condición devoradora. También explora la relación del yo con la alteridad.

El año pasado estrenaste *Who Shot the Princess?* en Austria.

También es un trabajo limítrofe, donde el performance y el video juegan un papel importante. Es una obra escrita y dirigida por Gin/i Müller, a quien conocí hace unos años en México. Tiene dos raíces: por un lado, el libro *Dramas de princesas* de Elfriede Jelinek, que explora varios arquetipos femeninos que incluyen, entre otras, a Blancanieves, Cenicienta, Ingeborg Bachmann y Sylvia Plath. Por otro lado, es una exploración de la telenovela, del melodrama como formato psicológico masivo. Y cómo eso se enfrenta a la rebelión, la subversión, la militancia. Esta parte se basa en la experiencia de Flor Eduarda Gurrola como actriz infantil de televisión. Ella actúa en el espectáculo y colaboró en muchos aspectos de su realización. Fue un proceso muy intenso que incluyó a dos dramaturgos, que constantemente criticaban y reescribían la pieza. La estrenamos en octubre del año pasado en el Brut Theater de Viena. Le fue muy bien, por lo que vamos a hacer una nueva temporada en unos meses. Me encantaría poder trabajar un proceso así en la escena mexicana. No creo que sea solo un problema de recursos. —



+James Franco como Aron Ralston.

127 HORAS, DE DANNY BOYLE

En las primeras secuencias de *127 horas* se ven imágenes de multitudes en situaciones distintas, pero todas en estado de euforia: haciendo la ola en un estadio, en el piso de remates de una bolsa de valores, corriendo delante de un toro durante la Pamplonada. Luego una sola imagen: en un departamento en penumbras, un hombre se prepara para *algo*. Guarda cosas en un *backpack*, saca del refrigerador varias botellas de Gatorade y escucha los mensajes almacenados en su contestadora: amigos y familia que le recuerdan compromisos y piden que

les llame cuando tenga un minuto libre. Por lo visto, no será ese día. El hombre sale con prisa, se trepa a su auto y maneja visiblemente emocionado. En algún punto, grita. “¡La noche, la música, y yo!” Como fondo, desde el primer cuadro, se escucha una canción *techno* en la que irrumpen tambores tribales. La letra se traduciría más o menos así: “Debe haber un químico en el cerebro que nos distingue de los animales pero nos hace a todos iguales. Úsalo si te anestesia, úsalo para venirte, úsalo si te ayuda a ser prefecto en algo.”

Visto de cierta manera, no es otra cosa que una introducción con *punch* que habrá de perder impor-

tancia una vez que se narre el drama que se aproxima: la caída dentro de un surco de un escalador de montañas, cuyo brazo queda atrapado entre el muro y una roca enorme. Si se mira desde otro punto, es la presentación del protagonista según Danny Boyle —el director inglés conocido por retomar temas oscuros y presentarlos bajo una luz brillante. En el mejor ejemplo de ello, su controvertida *Trainspotting* (1996), el *junkie* protagonista, Renton, hace una descripción memorable de un *golpe* de heroína: “Piensa en el mejor orgasmo que has tenido, multiplícalo por mil, y sigues lejos de imaginar qué se siente.” Primo muy lejano de Renton —pero, al final, emparentado—, Aron es también adicto al vértigo y establece sus prioridades alrededor de él. En las películas que protagonizan, esta adicción no es objeto de un juicio de valor.

En *127 horas*, Boyle hace un primer retrato de Aron no a partir de

su biografía sino con flashes de su temperamento. Sin embargo, llegado el momento, establece la premisa con la gravedad que le corresponde: al resbalar en el surco, el peso de su cuerpo (potenciado por la caída) hizo que los bloques de piedra tuvieran sobre su brazo el efecto de una aplanadora. Sus huesos, cartílagos y venas quedaron atascados en un espacio por el que no pasaría una hoja de papel. Tras cinco días de inmovilidad y desgaste, el personaje debe elegir entre seguir acompañando a su brazo o separarse de él. Habiendo comprobado que su única “herramienta” —una navajita suiza— no servía para cincelar piedra, el personaje la usa para hacerse una amputación.

Decir esto no es “contar el final”. La anécdota espeluznante que recrea *127 horas* le sucedió a Aron Ralston, un ingeniero mecánico, en mayo de 2003. Ralston sobrevivió a la tragedia, y la contó en el libro *Between a rock and a hard place*. Fue nombrado “Persona del año” por las revistas *GQ* y *Vanity Fair*, y ha sido invitado a los *talk shows* más populares de Estados Unidos. O sea, es considerado un héroe nacional.

Gracias a la mirada de Boyle, el Ralston interpretado por James Franco es más interesante que un héroe. La película subvierte las reglas del subgénero “relatos de supervivencia”, estancado en el realismo más plano y que no pasa de ser gore y sentimental a la vez. La historia de Ralston es brutal pero, irónicamente, poco “atractiva” para un cine que narra historias brutales solo si son dinámicas. Entre la caída en el surco y la amputación del brazo de Ralston no habría, por así decirlo, mucho campo de acción.

Enfrentado al reto de acompañar durante más de una hora a un personaje debilitado e inmóvil, Boyle opta por hacerlo en otro plano de la realidad: aquel al que nos lleva la mente cuando percibe que el entorno es imposible de tolerar.

Las “nuevas” realidades de Ralston no son un paseo por el parque. Según van pasando las horas (que él llega a experimentar como minutos o meses) es visitado por personas de su presente y de su pasado que le recuerdan lo que ha hecho mal: la exnovia con quien, por lo visto, se portó como un patán; su madre, siempre esperando que la llame por teléfono; gente a la que pudo avisarle adónde se iba de excursión pero, simplemente, no lo hizo. Otras visiones se desprenden de sus necesidades fisiológicas: cuando (por fin) un rayo de sol se cuela entre las rocas, evoca la manta con la que lo cubría su padre cuando salían de excursión. La sed, insoportable, lo transporta a una fiesta llena de latas de cerveza apiladas sobre camas gigantes de hielo. Los momentos de delirio de Aron conviven con periodos de lucidez, en los que toma conciencia de su deterioro físico y de las pocas probabilidades de salir vivo de ahí. Usa su videocámara para registrar la experiencia y, según va perdiendo esperanza, para despedirse de su familia y sacarse del pecho culpas y arrepentimientos. Este formato le sirve a Boyle para agregar otra dimensión al cuento: el tiempo capturado, que Ralston usa para recuperar su pasado —y torturarse todavía más.

Más que experimentos de estilo, las películas de Danny Boyle hacen uso legítimo de una de las facultades del arte: tomar como materia prima los impulsos más bajos del hombre, la corrupción de sus sistemas y el dolor psicológico y físico para crear un nuevo discurso que conserve intacto el trasfondo de horror, pero que provoque sensaciones y respuestas nuevas. Es el caso de *127 horas*, que usa todos los recursos del cine para hacer del género del martirio una película que abre ventanas hacia otras posibilidades (y géneros).

En congruencia con el guión, era crucial que el actor que interpretara a Ralston fuera convincent-

te en su retrato de la agonía pero superara el estereotipo de la víctima. Hiperactivo, espontáneo y simpático compulsivo, el Aron de James Franco deja claro al espectador que suele permitir que la adrenalina decida su siguiente paso. Es ella la que lo condujo al surco, y es ella la que lo empuja a escaparse de él.

Lo que lleva de vuelta al tema de su estirpe de personajes con vidas al límite, pero conocedores de las consecuencias de sus decisiones y actos. “Yo escogí todo esto”, dice Aron en un momento de la película. “Me he estado moviendo hasta esta roca desde el momento en que nací.” Nada más superar la prueba, regresa al montañismo con el ímpetu de antes. Boyle apenas lo sugiere: “Desde entonces ya nunca dejé de avisar adónde iba”, pero quien eche un vistazo a la biografía post-accidente de Aron sabrá que, tras recuperar su brazo, incinerarlo y esparcir las cenizas en el cañón, se dedica a escalar montañas cada vez más altas. Una forma de superar el trauma, pero también la compulsión hedonista presente en los héroes y antihéroes de Boyle. *127 horas* puede ser vista como un tributo al valor de Aron Ralston pero es, ante todo, una película energética e —irónicamente— desbordada de vitalidad. La hipnótica canción de Free Blood que explota desde el primer cuadro sería un prólogo poco probable a una historia típica de superación. Sirve para bajar al héroe del pedestal y mezclarlo con las hordas que corren delante de toros, surfean olas gigantes, apuestan su dinero y, si no mueren en el intento, seguro lo vuelven a hacer. Un asunto de naturaleza humana, que solo difiere en forma e intensidad. En palabras del *junkie* Renton, el más popular del cine: “La gente cree que en este asunto solo hay desesperación y muerte —algo que no debe ignorarse—, pero se olvidan del placer que hay en él. Si no fuera así, no lo haríamos. Después de todo, no somos estúpidos.” —



Foto: Julieta Aguirre

+La monumentalidad desmantelada.

ARTES
PLÁSTICAS

María
Minera

94

LETRAS LIBRES
MARZO 2011

LA FARAMALLA A DEBATE

We can be heroes, just for one day
David Bowie

Ha sido curioso descubrir que hay quienes realmente piensan que este gobierno podría haber festejado el bicentenario de otra manera (una más recatada, se entiende). Más que eso: creen que la ocasión tendría que haberle dado pie al Estado mexicano para emprender una súbita entrada en razón, que le permitiera hacer de la coyuntura un parteaguas: atrás quedarían el dispendio, la corteza de alcances, la tendencia a petrificarlo todo (el egipcismo,* como lo llamaba Nietzsche). Me pregunto de dónde les vino la idea de que la actual administración tiene lo que se necesita para resistir la tentación de pasar, y de preferencia espectacularmente, a la posteridad (de convertirse, ella misma, en monumento); qué los llevó a pensar que es capaz de sospechar que el pasado puede servir de algo más que de simple decorado; qué signos ven de que de pronto le podría resultar imperioso reconsiderar su visión sesgada de la historia. ¿De verdad se imaginan a nuestros funcionarios públicos tomándose tantas molestias?

* "Cuando un pueblo tiene muchas cosas fijas, ello es prueba de que quiere petrificarse y de que le gustaría convertirse del todo en un monumento."

¿Los ven llegando a la conclusión de que la representación monumental de la historia no puede ser sino paródica; el resultado de tomar, como decía Foucault, la célebre perspectiva de las ranas: de abajo hacia arriba (que contempla "solo los períodos más nobles, las formas más elevadas, las ideas más abstractas, las individualidades más puras")? ¿Les parece factible que del universo burocrático pudiera desprenderse la agudeza de miras que se requiere para desechar décadas de impermeabilidad (ni los veo ni los oigo), y más que eso: el valor para llegar a conclusiones posiblemente salvajes y vergonzosas? Pues al parecer, eso creen algunos: que nuestras autoridades malgastaron, no solo lo evidente: miles de millones de pesos, sino la oportunidad de oro que les daba el bicentenario para dejar de andar a tientas —como si la suspensión del juicio fuera opcional. Los mexicanos, nos dicen, nos merecíamos otra cosa: no un espectáculo (bastante ramplón, por cierto) sino la mismísima posibilidad de elegir, como nuestros héroes, el camino de la grandeza —como si la historia viniera con instrucciones ("lo que alguna vez fue posible —observaba Nietzsche— podrá serlo una segunda vez solo si los pitagóricos tenían razón al creer que cuando una constelación de cuerpos celestes se repite, las mismas cosas habrán también de repetirse, al detalle, en la

tierra: de manera que siempre que las estrellas se alineen de cierto modo, un estoico y un epicúreo se unirán para matar al César e incluso Colón podrá volver a descubrir América"). En lugar de usar el bicentenario como un instrumento para mantenernos —aún más— embobados, consideran que el gobierno tendría que habernos impulsado a aceptar nuestro papel de agentes históricos (y así construir, juntos, una nueva historia, en la que nosotros, haciendo caso a nuestros antepasados, les cortamos a ellos la cabeza por mantenernos largamente engañados. Ajá. Como si al Estado le correspondiera hacerse estallar). ¿Acaso se les olvida que si a algo le temen los burócratas es al cambio: prefieren la perennidad de la piedra, el egipcismo, ya decíamos? La noción misma de devenir los pone a temblar. Adoran la monumentalidad (porque creen que los enaltece) pero detestan lo inmenso (las grandes tareas, las soluciones de fondo, los procesos abiertos): los marea. Lo suyo —ahí sí se dan vuelo— son realmente las pequeñeces. Así que desde el día uno, sabíamos que habría fiestón loco; que el gobierno iba a gastarse el dinero en pura faramalla; y también que era muy probable que contratara a un triste promotor de espectáculos al que le daría una única pista: "Disneylandia". ¿A qué tanta extrañeza entonces? —