Letrillas

Fotograma: *Shara*, de Naomi Kawase.

CINE

Shara: El dolor y el tiempo según Naomi Kawase

por **Lily Droeven**

La exploración del dolor y la pérdida han sido dos de los temas recurrentes en la filmografía de la cineasta japonesa Naomi Kawase, quien suele plasmar en situaciones cotidianas los traumas del pasado que aún persiguen a sus personajes –con un tinte bastante personal en sus primeras obras documentales– y busca canalizar ese sentimiento de una manera figurativa mientras explora la identidad cultural y familiar en la sociedad actual nipona. Como resultado, sus obras cuentan con una perspectiva autorreflexiva en la intimidad de lo doméstico. Debido a esto Kawase obtuvo el reconocimiento de la crítica y de la audiencia en todo el mundo, siendo la primera directora japonesa en formar parte del jurado del Festival de Cannes. En cada película suya el tiempo y la memoria se vuelven una experiencia sensorial enlazada con paisajes oníricos y una intrigante narrativa que distingue su visión cinematográfica.

En 2003 Kawase era ya una directora consagrada con varios cortometrajes, mediometrajes y su primer largometraje *Suzaku* (1997) –que debutó en la quincuagésima edición del Festival de Cannes ganando el premio Caméra d'Or– producidos de manera independiente. Ese mismo año regresó al Festival de Cannes para presentar *Shara* (en japonés *Sharasôju*) dentro de la Selección Oficial, misma cinta que fue nominada a la Palme d'Or. *Shara*, dirigida, escrita y protagonizada por ella, cumple dos décadas y es una de las películas esenciales en la filmografía de la realizadora.

Shara hace énfasis en la pérdida de un hijo y, al igual que en sus trabajos previos, Kawase construye y dramatiza lo sucedido dentro del ambiente familiar ahondando en la manera en que los miembros de la familia continúan sus vidas sin tener que seguir líneas de investigación policiacas ni externando muestras visibles de sufrimiento. En lugar de ello opta por adentrarse en el dolor inexpresado mientras cada miembro de la familia intenta seguir adelante. Todo esto es plasmado con una clara profundidad y sensibilidad dando como resultado una película que no ha perdido vigencia.

La escena inicial de *Shara* dura poco más de nueve minutos, pero a pesar de la brevedad define el tono acerca del duelo y la asimilación de la pérdida de una manera muy pausada, en donde el tiempo se siente tenso y delicado, provocando un cierto tipo de conmoción. Es un tranquilo día de verano en el antiguo pueblo de Nara durante la víspera del Festival de Jizo, los espectadores nos situamos en el hogar de la familia Aso. La cámara se muestra inquieta recorriendo una habitación hasta que se escuchan a la distancia un par de voces infantiles pertenecientes a Shun y Kei, dos hermanos gemelos que alegremente juegan en el patio. De repente, estos salen corriendo de la casa y se persiguen el uno al otro. La cámara sigue sus pasos recorriendo junto a ellos cada estrecha calle, jardín y callejón que pertenece a su vecindario. En un instante Shun pierde de vista a Kei en uno de los callejones. El niño se detiene creyendo que pudo haberse escondido así que mira a su alrededor intentando buscar a su hermano, pero no logra hallarlo por ningún lado, dando la impresión de que Kei se hubiera desvanecido. Cuando Shun regresa a su hogar, su familia está afuera esperándolos. Reiko, su madre (interpretada por Kawase), al observar que llegó solo le pregunta acerca del paradero de Kei. Durante un momento Shun permanece inmutado, sin poder responderle, hasta que afirma que se ha ido. "¿Qué quieres decir con que se ha ido?", cuestiona Reiko a su hijo que no sabe qué responder. Conmocionados por la carga emocional de la noticia, el resto de la familia permanece en silencio tratando de asimilar lo que acaba de suceder. A pesar de que no hay reacciones inmediatas, la armonía familiar se ha roto y les ha invadido la tragedia.

La toma finalmente se corta como señal de que la historia ha dado un salto en el que han transcurrido cinco años. Shun es ahora un joven de diecisiete años que estudia en la preparatoria, es parte del club de arte de su escuela y vive sus primeras experiencias amorosas junto a Yu, su amiga de la infancia. A pesar de tener sentimientos recíprocos les resulta difícil expresarlos debido a las emociones ocultas que cada uno vive con sus familias, lo que incluye los orígenes familiares de Yu.

Por su parte, Reiko está nuevamente embarazada; Taku, el padre, ahora es uno de los organizadores del Festival de Jizo y sostiene reuniones en su casa con otros integrantes del comité para planear el evento. La vida sigue para los Aso que parecen no recordar a Kei ni dar muestra del dolor ante la pérdida. A pesar de la actitud de sus padres, para Shun la tragedia se vuelve palpable y para lidiar con su corazón atormentado elabora pinturas en tamaño real de su hermano. En su interior siente que es culpa suya haber perdido a su hermano gemelo; de hecho, sigue recorriendo con paso firme los mismos lugares que cinco años atrás atravesó con la esperanza de encontrarlo. La falta de respuestas no es más que un recordatorio físico del incidente y no importa qué tan remoto sea el pasado, lo ocurrido sigue estando en su presente.

Dentro del ambiente doméstico, Kawase logra crear una sutil atmósfera donde la cámara sirve para construir una conexión con la audiencia por medio de la lente. Esta perspectiva favorece que los espectadores seamos testigos del sentir de los personajes dentro y fuera del hogar familiar; cuando conversan y se mueven por las calles somos sus compañeros silenciosos. Este manejo de la intimidad es una marca personal de la directora japonesa.

Una mañana Taku recibe la visita de la policía para informarle que habían encontrado el cuerpo sin vida de su hijo desaparecido. En esta escena Kawase opta por no enfocar la cámara en la visita para centrarse en el rostro de Shun mientras escucha atento desde su recámara la conversación entre su padre y el jefe de policía. Al salir de ahí, el joven sufre un ataque de ansiedad ante la mirada desesperada de sus padres que intentan tranquilizarlo. La causa del fallecimiento de Kei nunca es revelada y el funeral se excluye de la historia, algo común en la filmografía de la realizadora japonesa, quien prefiere retratar el duelo examinando el sufrimiento que arrastra la familia.

Otro de los elementos a los que recurre Kawase es al uso de simbolismos y alegorías de la cultura japonesa. Por ejemplo, en una de las escenas más emblemáticas vemos a Yu participando en el Festival de Jizo bailando en la calle junto a sus compañeros de comparsa. Es un día soleado, pero conforme se desarrolla la coreografía la lluvia moja a los presentes. El agua es símbolo de purificación mientras que el baile y la música se encargan de revitalizar el cuerpo y el espíritu. El embarazo y parto de Reiko son el renacimiento haciendo contraste con el inicio de la película, como una forma de reafirmar la vida ante la muerte de Kei.

El hogar de los Aso se transforma en un lugar de escape para cada uno de los miembros haciendo uso del sentir familiar transformándolo en un solo tiempo y espacio. La naturaleza, los árboles, las plantas, el viento, el sol del estío y el cielo manifiestan la vida. El jardín de los Aso es un elemento esencial en la historia, ya que es el lugar donde Reiko se refugia –en varias escenas la vemos dedicándose a la jardinería– de manera que este le aporta un poco de paz y serenidad tanto a ella como al bebé que espera. Un año después del estreno de *Shara*, Kawase se convirtió en madre, experiencia que la cambiaría por completo: "empecé a proyectar ese sentimiento a mi alrededor, con mi familia y equipo", menciona en una entrevista.

Tal ha sido el buen acogimiento de *Shara* desde su estreno que ha logrado incluso proyectarse en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Si bien de un par de años a la fecha es poca la

notoriedad que se le ha dado, *Shara* encarna la mirada poética y vanguardista de Kawase para retratar las tradiciones culturales y familiares niponas ante la vida y la muerte con una belleza enigmática, reformulando el trauma y el dolor con el fin de que sean interpretados por su audiencia. A través de su narrativa visual, Kawase refleja la sociedad nipona a la que pertenece y a su vez abraza sus raíces e identidad como mujer japonesa contemporánea y como madre en la ficción en la que Reiko, su personaje, revalora la vida y da luz a otra. Volver a ver *Shara* es conectarnos con una cultura distinta a la nuestra y valorarla, para descubrir que el tiempo pasa ante la tragedia, pero la armonía permanece. –

LILY DROEVEN (Mérida, 1987) es crítica de cine y diseñadora editorial. Colabora frecuentemente en girlsatfilms.com.

Fotografía: *Juegos de niñxs, 1999-2022,* Francis Alÿs. Cortesía del MUAC

ARTE

Uno, dos, tres por mí y por Francis Alÿs

por **Carlos Rodríguez**

Toc, toc. / ¿Quién es? / *La vieja Inés.* / ¿Qué quería? / *Un listón.* / ¿De qué color? / *Rojo.* / ¡Sí hay! / En el juego de los listones, la vieja Inés es la persona encargada de –¡vaya alusión poética!– atrapar todos los colores. Antes de iniciar, cada uno de los niños que participa elige un color y, cuando la vieja pregunta por él, corre para evitar que lo alcance. Recuerdo que yo siempre elegía ser verde cuando jugábamos todos los niños del andador Olivo de San Cristóbal Ecatepec, Estado de México, a finales de los años ochenta.

Como si fueran lenguas en peligro de extinción, los juegos infantiles cada vez se juegan menos; ahora el entretenimiento que ofrecen internet y los dispositivos como teléfonos y tabletas sustituyen la diversión y la amplitud del patio y la calle. Con afán documental, la muestra *Juegos de niñxs, 1999-2022*, que se presenta en el MUAC, agrupa una veintena de filmes en los que Francis Alÿs capta a qué juegan y cómo juegan los niños de múltiples países.

Quién es ese jicotillo

Alÿs es arquitecto de formación y llegó a México en 1986, país donde se estableció. Más que artista de *performance*, pintor o videoasta, el belga trabaja a partir de proyectos en los que combina diversos medios. En 1999 grabó el primer video de lo que ahora es la serie *Children's games*. La obra titulada *Caracoles* da luces sobre su práctica y procedimiento filosófico: un niño patea un envase de plástico pendiente arriba, el juego consiste en desafiar el desnivel del terreno de la calle, *subir arriba* con la botella, que una y otra vez se regresa; luego de que un perro rapta el envase, su dueño lo recupera para perderlo en la cuesta. Ya en este video, Alÿs lee la realidad a contracorriente, apoyando la actitud del protagonista, y amplía la visión simbólica del espacio: lejos de las colonias típicamente aburguesadas del centro de la Ciudad de México y de las funestas noticias de la periferia, las imágenes muestran el paisaje y la cotidianidad, ociosa y divertida. Alÿs encontró en los juegos una manera de narrar el presente y la historia a partir de gestos, de imágenes que capturan la potencia política del juego y sus reglas, que varían de un lugar a otro.

Con los años, el creador afinó su lectura a contracorriente. En su periplo artístico comprobó que, a pesar de las circunstancias, los niños siempre juegan con lo que tienen a la mano. *La ruta* (2021), por ejemplo, capta el vertiginoso y divertido juego de un niño de Lubumbashi, en la República Democrática del Congo, que sube una pendiente con una llanta y, cuando llega al punto deseado, se mete en la rueda y se desliza camino abajo. La cuesta, que llama la atención porque es muy oscura y contrasta con la ropa del niño, es parte de una mina de cobalto; el país africano alimenta como ningún

otro el mercado mundial de baterías de litio.

Ciudad abierta

La forma de los filmes de *Juegos de niñxs* arroba, transporta y trastorna. Se debe quizás a su cercanía con la sensibilidad neorrealista de filmes como *El limpiabotas* (1946) y *El ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica, *Alemania, año cero* (1948) de Rossellini e incluso *Bellísima* (1951) de Visconti. Estas películas siguen los trotes por las calles, arrasadas por la Segunda Guerra Mundial y captadas con ánimo documental por los directores, de niños entrañables. La comparación con las obras de Alÿs es posible. Su manera de filmar tanto el espacio, casi siempre austero y carente en apariencia –que le plantea al espectador su desconocimiento de otras latitudes–, como a los niños que lo habitan es documental, pero sin perder la fuerza emotiva. *Rubi* (2021) capta un apasionante torneo de *futbolito*, también en Lubumbashi. Alrededor de una arena en miniatura, improvisada en un patio de tierra en el que se alcanza a ver la ropa que se seca al viento, se arremolina una bola de niños: los dedos de los participantes se baten en un duelo deportivo por meter gol. ¿Lo más impresionante de la partida? Los rostros de los aficionados: ojos tan grandes como platos, aplausos, porras, risas. Alegría sincera.

Los videos de Alÿs también se relacionan con las primeras obras de Kiarostami, otro heredero del neorrealismo italiano, que sigue a los niños en sus recorridos por callejas y carreteras. En *El pan y la calle* (1970), su primerísima película, un niño que lleva el pan a su casa se encuentra en el camino a un perro que le impide el paso. Los caminos, que a saltos se convierten en espacios de juego, también son materia para Alÿs. Ahí está, por ejemplo, *Pisar una grieta* (2020), donde una niña hongkonesa brinca las líneas de cruce de la calle, como lo hacen todos los niños felices, y atraviesa su barrio, afectado por la pandemia, saltando. También los participantes de *Contagio* (2021), una versión pavorosa del juego de los encantados en la que niños de Malinalco, con sus respectivas mascarillas, corren para evitar ser contagiados; árboles y animales como vacas y perros son testigos del juego en un campo abierto; la misión del ganador es gritar ¡sobreviviente!

Sueños destellos

Curiosamente muchos juegos se repiten en el mundo, aunque con ligeras variantes. En Nepal los jugadores de matatena lanzan al aire, con ayuda de sus nudillos, piedrecillas y no huesitos de chabacano. Los videos de *Juegos de niñxs* dan cuenta de que el burro castigado o las manitas calientes son juegos universales. Jugar un juego es representar algo, hacerlo presente a través de la imaginación, ya sea construir castillos de arena en la playa o echar a volar saltamontes como si fueran aviones.

Algunas piezas se desmarcan de lo estrictamente documental y problematizan la exposición. La primera es *Espejos* (2013), que sigue a un grupo de niños que juegan a aniquilarse con pedazos de espejos, usando su reflejo como rayo, como si fueran vaqueros e indios. El video, filmado en viviendas de la unidad Infonavit Villas de Allende de Ciudad Juárez, retrata las ruinas urbanas de una ciudad violenta; a una década de haberse hecho la pieza, todavía hay noticias que dan cuenta de las masacres producto del narcotráfico y del crimen organizado en Chihuahua. En esta obra prevalece el punto de vista de Alÿs sobre el de los niños participantes, que en la vida cotidiana no juegan a matarse con espejos; se trata de un filme con un montaje más intrincado que sugiere que los niños aprenden a exterminarse. *Futbol Haram* (2017) es una conmovedora pieza que reflexiona sobre la representación misma. A la luz de la tarde, en una carretera de la ciudad iraquí de Mosul, un grupo de muchachos se reúne para jugar futbol. El juego comienza, los minutos pasan, en los extremos del camino se ven carros abandonados, construcciones derribadas. El ánimo no decae, pero sí la tarde. Pronto se advierte que en la improvisada cancha, que de vez en vez es invadida por vehículos militares, no hay ningún balón. Ni siquiera un bote o algo que lo sustituya. Los chicos realmente juegan a representar los pases y los goles. ¿Cómo es posible que sigan el juego a cabalidad sin la pelota? Se oye un disparo. Los niños se esconden. Fundido en negro. El video explica que en 2015 un pelotón de fusilamiento del grupo yihadista Estado Islámico ejecutó públicamente en las calles de Mosul a trece adolescentes que veían por televisión un partido de futbol entre Irak y Jordania. La representación acaba y el día muere. Los muchachos dicen frente a la cámara su nombre y el de su equipo favorito, el que más se repite es Real Madrid. Una pieza descorazonadora sobre los sueños, que aunque rotos se alimentan con el juego.

Inventario juguetón

Con esta exposición Francis Alÿs presenta su repertorio en video de juegos infantiles. La serie está lejos de agotarse. Durante la presentación de la muestra –vigente hasta el 17 de septiembre en el MUAC y que posteriormente estará en el Museo de Arte de Zapopan–, el artista comentó que aún le falta documentar muchos juegos más. Su idea es seguir alimentando el catálogo, casi de aliento etnográfico, memoria que registra estas actividades infantiles amenazadas por el olvido en un mundo en plena transformación donde la diversión se ha convertido en entretenimiento de consumo que no es lo mismo que el juego, cuya única condición es aprovechar y ocupar, solos o acompañados, el espacio, la calle, el campo, el patio, el pasillo, la zotehuela. –

CARLOS RODRÍGUEZ (Ciudad de México, 1984) es periodista cultural, traductor literario y crítico de cine. Próximamente Ediciones del Lirio publicará su traducción de *Las mariposas beben las lágrimas de la soledad*, de Anne Genest.

Fotografía: Secretaría de cultura de la Ciudad de México / Wikipedia

MÚSICA

El rocanrol nunca muere
(el periodismo es el que se arruga nada más)

por **Eduardo Huchín Sosa**

En tiempos en que los reguetoneros encabezan protestas políticas o los admiradores del K-pop boicotean concentraciones fascistas, la fanaticada rockera se ha visto reducida a un comité de señores nostálgicos que a veces escriben artículos sobre cómo le perdieron el respeto a Metallica o interrumpen la fiesta para pedir "una de Caifanes". La caricatura tiene algo de verdad, porque nunca faltan quienes se escudan en una supuesta legitimidad del rock para descalificar otros gustos musicales, pero también tiende a distorsionar el empeño de muchos amantes del género por revisar el pasado, no para despreciar el panorama actual, sino para documentar un movimiento que ha sido más diverso y arriesgado de lo que se piensa.

La cuestión de qué es el rock mexicano, en una definición tan amplia que abarque "La hiedra venenosa", el festival de Avándaro, la etiqueta de Rock en tu Idioma, la escena oscura y la tan anunciada muerte de sus valores contraculturales y contestatarios, ha representado todo un problema para investigadores, miembros de bandas y, en general, para cualquiera que haya desarrollado una relación de amor-odio con este tipo de música. Hay quienes han cifrado la esencia del rock en atributos como la actitud, la capacidad para convocar a comunidades marginales y su papel a la hora de cuestionar el sistema; sin embargo, la necesidad de otorgar a una canción de ska o a un disco de punk poderes sociales no resuelve el misterio de qué sonidos acoger bajo una misma denominación: ¿pueden ponerse en un solo saco los experimentos prehispánicos de Jorge Reyes, los escarceos jazzeros, progres y funketos de Santa Sabina, la música sin guitarras eléctricas ni instrumentos convencionales de Artefakto?

200 discos chingones del rocanrol mexicano, editado por los periodistas David Cortés y Alejandro González Castillo, no ofrece una respuesta categórica a la cuestión, pero sí claves para acercarnos a los contextos, las propuestas sonoras y las figuras que han dejado huella en el rock nacional desde el primer disco de Los Locos del Ritmo hasta lo más reciente de Lázaro Cristóbal Comala. Los compiladores han sabido sortear con inteligencia el peliagudo asunto de qué elementos musicales definen al género y han abrazado el útil concepto de "campo cultural" para decir que cualquier músico que haya entrado o salido de "la escena del rock" –por llamar de algún modo al circuito de clubes, revistas, radiodifusoras y sitios especializados– puede considerarse parte de la familia. Otra de sus virtudes es que, por su naturaleza fragmentaria, hecha de reseñas puntuales de cada material, *200 discos chingones* evita una narrativa única, a contracorriente de famosos documentales como *Rompan todo* de Netflix o *Nunca digas que no* de MTV, cuyo mayor error fue trazar una línea recta que hiciera avanzar al rock mexicano del hoyo fonky al éxito mediático, como si todos los esfuerzos artísticos se dirigieran a un mismo objetivo.

Cortés y González Castillo invitaron a casi sesenta críticos, investigadores, periodistas, músicos y melómanos para mapear un territorio impresionantemente rico en estilos, personajes y filosofías que echan abajo el lugar común de que la identidad nacional tendría que verse reflejada en este o aquel sonido. El volumen tiene la ventaja de ser histórico y contemporáneo a la vez, es decir: quiere explicar las circunstancias bajo las cuales ciertos discos aparecieron en el mercado, pero también descubrirlos a un nuevo público. Hay materiales que sorprenden por lo bien que han envejecido, como el amasiato de jazz y soul del Bandido, el postpunk cosmopolita de Size o el rock con acordeón del Sangre Asteka. No menos llamativas son sus apuestas por revisitar placas que han sido atendidas hasta el

hartazgo –como el *Re* de Café Tacvba o *El circo* de Maldita Vecindad–, a fin de reconstruir el momento en que se escucharon por primera vez, o de incluir álbumes –como *¿Dónde jugarán los niños?* de Maná y *Más fuerte de lo que pensaba* de Aleks Syntek– que deben de haberles producido urticaria a más de un rockero (incluidos los propios colaboradores).

Su estricto orden cronológico no abona al espejismo de que el rock mexicano ha "progresado" hacia una sola dirección, sino que permite observar las distintas propuestas que estaban apareciendo de manera simultánea: en 1987, al tiempo que Atoxxxico ponía en circulación *Punks de mierda*, Real de Catorce debutaba con un álbum de blues-rock e Interface experimentaba con sintetizadores y cajas de ritmos. Incluso en ejemplos altamente datados, como Luzbel y su metal de alaridos y solos de cincuenta segundos o Pxndx y su propuesta ya inseparable del pleito entre emos y punketos en la Glorieta de Insurgentes, siempre cabe algún detalle –un verso, un giro estilístico– que desentona con lo que esperarías de ellos.

Fatalmente, algunas reseñas se leen mejor que otras. Ciertos autores se limitan a describir un disco tema por tema y otros desarrollan, de manera más afortunada, un ensayo alrededor de él: ¿hay algún elemento que nos ayude a entenderlo?, ¿qué lugar ocupa en la trayectoria de determinado grupo o en ese ecosistema denominado rock mexicano? Encontramos pecados veniales como los de reseñistas que hablan de sus propias agrupaciones o la sospechosa cantidad de obras a las que se considera "de culto". Sin embargo, en términos generales se nota cierto cuidado para que nadie suelte alabanzas ni críticas a la ligera. La inmensa mayoría de las notas se muestran afiladas, llenas de información y persuasivas. Toman en cuenta no solo a los músicos sino a los ingenieros de sonido, los mánagers y los productores, a la gente que hizo posible que una banda se reuniera, que una idea innovadora llegara al estudio de grabación. En su marcaje personal, alientan el interés por escuchar cada estilo de un modo distinto, en el entendido de que acercarse a Carla Morrison no es lo mismo que prestarles oídos a las Ultrasónicas. Hay elecciones que desconciertan un poco (¿por qué *Epic rites* de Cenotaph y no *Riding our black oceans*? ¿Por qué *Simplemente* de El Tri y no *En vivo y a todo calor*? ¿Kinky no merecía al menos una mención?), pero, desde el principio, los compiladores advierten que han privilegiado los discos considerados un punto de quiebre, no necesariamente los mejores, y que al fin y al cabo este no es un libro para complacernos a todos.

Ha sido muy revelador leer *200 discos chingones* al alimón con otro volumen, fruto del encuentro entre periodistas musicales de distintas generaciones. Editado, de nueva cuenta, por la dupla Cortés & González Castillo, *El rock también se escribe* relata la aventura de revistas como *Conecte*, *Banda Rockera*, *Switch*, *Sonido* y *La Mosca en la Pared*, entre otras, que fueron decisivas para impulsar el género en un país que por un largo periodo vivió "sin conciertos masivos, sin radiodifusoras en las que se programara rock, con escasas ediciones nacionales de discos". Conformado por una veintena de testimonios de profesionales, el libro se inscribe en una nueva coyuntura –el triunfo de la internet–, en donde la palabra escrita ha perdido terreno ante el exceso de recursos audiovisuales, lo cual lleva a medio mundo a preguntarse "¿para qué leo reseñas si puedo escuchar discos en YouTube o SoundCloud?", como titula Julián Woodside una reflexión timbrada por la autocrítica. Aunque el lamento en varios textos se asemeje al del hombre de mediana edad para quien "el rock ya no es lo que era, mejor pongan una de Caifanes", no deja de ser

DAVID CORTÉS, ALEJANDRO GONZÁLEZ CASTILLO (COMPS.)
200 DISCOS CHINGONES DEL ROCANROL MEXICANO
Ciudad de México, Rhythm & Books, 2022, 418 pp.

EL ROCK TAMBIÉN SE ESCRIBE. SEMINARIO DE PERIODISMO Y ROCK EN MÉXICO. UN RECUENTO. MEMORIAS
Monterrey, UANL, 2020, 152 pp.

cierto que la red de redes supuso un duro golpe para el periodismo especializado y algunas de sus mejores armas: la ambición literaria, el dictamen argumentado, el compromiso con los lectores. El compendio, sin embargo, ofrece también un antídoto contra la ilusión de que vivimos tiempos particularmente oscuros, al poner en primera persona las dificultades que, para cualquier época, ha supuesto tener un medio dedicado al rock. No fue fácil en los setenta, en los ochenta era un dolor de cabeza, en los noventa ni se diga, ¿por qué tendría que ser distinto ahora? En un momento en que nadie compra discos, asegura Rulo David, otro de los participantes, el periodismo de rock "debe ayudar a conectar a la música con todo lo demás". En ese sentido, lo que logran libros como *200 discos chingones del rocanrol mexicano* es llevar a la práctica una salida a la crisis. En lugar de enarbolar la enésima queja contra la tiranía del clic y el pozo sin fondo de YouTube, propone una carta de navegación –flexible, subjetiva, de opción múltiple– para el acervo inabarcable de las plataformas de audio y video. Demuestra, como lo ha hecho también esa iniciativa admirable llamada *Buscando el rock mexicano* de Ricardo Rico, que el periodismo, la crítica y la investigación todavía tienen cosas importantes que decirles a los escuchas hiperconectados de nuestra era. –

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro más reciente es *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

Fotografía: Pescador de palangre en Puerto Ángel, Oaxaca. Cortesía de la autora.

MEDIO AMBIENTE

La COP 15 de la Biodiversidad en Montreal: entre el humo y la esperanza

por **Andrea Sáenz-Arroyo**

Contribuir a restaurar la capacidad de la Tierra para mantener todas las funciones ecológicas de las que depende la sociedad se ha convertido en una agenda apremiante. Debido a la falta de atención al impacto que generan nuestras actividades económicas en la naturaleza y a todo lo que esta nos provee de forma "gratuita" hemos reducido la capacidad de los bosques para regular el clima, limitado la cantidad y velocidad con la que fluye el agua a los valles en los que se encuentran los asentamientos humanos, alterado el papel de la biodiversidad para regular procesos ecológicos que conectan paisajes, como la polinización, y afectado las funciones de la vegetación acuática y de algunos moluscos para filtrar y limpiar el agua en humedales, lo que ha reducido además la provisión de proteínas en poblaciones rurales dedicadas a la pesca.

Diciembre fue un mes alegre para los que nos dedicamos a tratar de mejorar la relación que tiene la sociedad con la Tierra, cuando se firmó el acuerdo de la Conferencia de Partes de las Naciones Unidas en Materia de Biodiversidad (COP 15) en Montreal, Canadá. En este acuerdo, las naciones firmantes se comprometieron a restaurar al menos el 30% del territorio terrestre, marino y costero y las naciones ricas en capital financiero aceptaron financiar este plan en las naciones ricas en capital natural. Parecían puras buenas noticias para cerrar el año.[1]

La pesadumbre volvió entrando el año, cuando se anunció que la COP 16 sería presidida nada más y nada menos que por el sultán Al Jaber, el ministro de gobierno de los Emiratos Árabes Unidos, quien además dirige la compañía petrolera estatal. Como balde de agua fría nos vino el recuerdo de los años de promesas por la justicia climática que, al igual que esas historias de amores tóxicos que todos guardamos, las naciones han hecho en relación a regular la temperatura del planeta sin cumplirlas. ¿Qué es lo que no ha permitido que estos acuerdos en materia de cambio climático se lleven a cabo y que de alguna manera vaticina los resultados de los acuerdos sobre biodiversidad?

Antes de enrolarme en las filas de la academia, tuve el honor de trabajar con la sociedad civil mexicana promoviendo la conservación de los ecosistemas marinos. En una de nuestras tantas reuniones de planeación para lograr que los pequeños fondos con los que contábamos pudieran hacer cambios radicales, aprendimos una metodología que venía del manejo integral costero y que resulta clave para entender cuáles son las barreras que impiden que logremos conservar los vitales recursos de uso común como son los ríos, el océano, la biodiversidad y la propia atmósfera. Si bien todos necesitamos de su preservación para mejorar nuestra calidad de vida, casi nadie asume la parte que le toca para cuidarlos.

1 A principios de marzo de 2023 a este acuerdo se le sumó la decisión de los miembros de la Asamblea de las Naciones Unidas de también proteger el 30% de las aguas internacionales. Dado que la gestión de esas áreas protegidas requerirá instrumentos de legislación principalmente internacionales, en este artículo solo abordo los retos que México tiene para cumplir con el acuerdo de Montreal de Biodiversidad.

Esta metodología,[2] que llamamos "los cuatros órdenes de resultados", se resume de manera muy simple en la figura 1. Para recuperar ecosistemas degradados tenemos que lograr cambios de hábitos y para conseguir estos cambios de hábitos tenemos que crear primero las condiciones habilitadoras. ¿Qué son estas condiciones habilitadoras? En resumen, el conjunto de leyes, acuerdos, incentivos, mercados, políticas, rasgos culturales y presupuestos públicos, que permiten fomentar un cambio de hábitos.

Por poner un ejemplo simple, si la política económica fomenta cambiar ecosistemas completos por campos de monocultivo o si los gobiernos subsidian que los campesinos conviertan áreas de restauración en áreas de cultivo de árboles maderables o frutales, por más decretos de protección de reservas que hagamos y más discursos en favor del medio ambiente que digamos, seguiremos perdiendo a pasos agigantados la biodiversidad.

Mucho de esto ocurre por la tensión que tienen los gobiernos entre conservar la naturaleza o crecer económicamente, lo que nos ha llevado a nivel nacional y global a estos discursos bipolares en los que nos ponemos metas que nunca logramos o que aparentamos lograr con políticas engañosas. Por ejemplo, en el sexenio de Enrique Peña Nieto, México se lució decretando enormes áreas marinas abisales, de poca importancia ecológica, presumiendo que no solo había alcanzado la meta del acuerdo de Aichi –10% de conservación de los ecosistemas marinos bajo protección–, sino superándolo con 22% de área en conservación.[3]

Figura 1. Órdenes de resultados para lograr la conservación de los ecosistemas naturales y sus atributos (adaptado de Olsen y colaboradores, 2003).

Una alternativa a este escenario incongruente es el pago directo por servicios ambientales en el que se identifica un mercado que demande la conservación de ciertos territorios y un proveedor de ese servicio que pueda satisfacer la demanda de ese mercado. Hay algunos ejemplos exitosos en ciudades que se comprometen a cuidar sus bosques para asegurar la provisión de agua o compañías de agua que les pagan a los pastores para restaurar la capacidad de la vegetación para mantener los manantiales. Los bonos de carbono mediante los cuales las compañías europeas les pagan a las comunidades rurales para capturar el exceso de gases de efecto invernadero es ahora un mercado emergente con enorme potencial. ¿Cuáles son las condiciones habilitadoras para que estas transacciones puedan ocurrir? Principalmente dos: legislaciones funcionales vinculantes y derechos de propiedad a fin de que los dueños de los territorios puedan optar por ofrecer esos servicios ambientales, para limpiar, capturar o prevenir desastres derivados de erosionar las funciones ecológicas de la Tierra.

El caso de los ecosistemas marinos, que son propiedad de la nación, presenta un mayor desafío porque el principal uso que les dan las sociedades costeras es la pesca. La conservación de estos ecosistemas implica prohibir la pesca a las comunidades humanas que dependen de estos recursos, muchos de ellos aún en economía informal como es el caso de México, o transferir derechos de propiedad a estas comunidades para estimular acuerdos de conservación, donde la restauración resulte un negocio más rentable que la pesca.

Es verdad que aún quedan espacios naturales remotos con pocos usuarios que podrían ser manejados por el Estado con recursos propios o de organismos internacionales, pero muchos de estos ecosistemas están profundamente conectados con los

2 Stephen B. Olsen, "Frameworks and indicators for assessing progress in integrated coastal management initiatives", *Ocean & Coastal Management* 46, 2003, pp. 347-361.

3 Una crítica a esta expansión veloz y poco planeada de áreas marinas protegidas en el sexenio pasado se puede encontrar en el artículo de acceso abierto: Andrea Sáenz-Arroyo y Vera Camacho-Valdéz, "Large-scale marine protected areas by decree: lessons learned from the creation of the Revillagigedo Marine Park", *Sustainability* vol. 14, núm. 7. art. 4027.

sistemas costeros que han sido degradados no solo por las actividades pesqueras, sino por el mal hábito que tenemos las sociedades humanas de utilizar los ríos y mares como nuestros basureros. Para realmente lograr una red de áreas marinas protegidas que tenga un sentido ecológico y social sería necesario incluir ecosistemas terrestres, costeros, marinos y oceánicos que cubran los hábitats usados por infinidad de especies migratorias, como los tiburones, atunes, tortugas y peces, así como los procesos tierra-océano a los que se han adaptado numerosas especies para completar sus ciclos de vida.

En un sistema económico en el que valoramos la cantidad de bienes y servicios que reciben las personas como un indicador de progreso, asegurarse de que el 30% de los ecosistemas naturales estén protegidos requiere de un engranaje en el que los derechos de propiedad para las comunidades rurales y un Estado de derecho funcional y gobiernos que rindan cuentas sean piezas clave. Estas son las condiciones habilitadoras básicas. ¿Cómo podríamos salvaguardar este inmenso territorio y cuidar todo lo que recibimos de manera gratuita del medio ambiente sin desplazar a las comunidades rurales cuyo ingreso depende directamente del uso de estos recursos naturales? Solo hay tres caminos: pagarles a las comunidades para que su nuevo trabajo sea conservar la naturaleza, despojar a sus habitantes e incrementar la brecha de marginación de estas comunidades o, la especialidad de nuestros gobernantes, hacer como que hacemos y no solucionar el problema.

Los dados están ya en el aire. –

ANDREA SÁENZ-ARROYO es profesora-investigadora del Colegio de la Frontera Sur (ECOSUR) e investigadora asociada del Centro de Ciencias de la Complejidad (C3-UNAM). Su libro más reciente es *Un mar de esperanza. Soluciones ciudadanas para un planeta sostenible* (Taurus, 2022).

PENSAMIENTO

La fortuna del sueño

por **Jazmín Rincón**

Si el sueño fuera (como dicen) una tregua, un puro reposo de la mente, ¿por qué, si te despiertan bruscamente, sientes que te han robado una fortuna?
Jorge Luis Borges

Hay algo que llama mucho la atención de la época de los *smartphones*: mientras más aislados estamos, mayor dificultad tenemos para dormir. Como si el brillo de las pantallas ahuyentara la opacidad con la que logramos dormir, al grado que nadie recuerda el instante preciso en el que ha caído en los brazos de Morfeo. Los estudios científicos nos advierten que los jóvenes de hoy en día están durmiendo menos que los anteriores a la era digital. Y no solo los jóvenes, pues los casos de insomnio se han disparado por doquier. Tanto que el consumo de pastillas para conciliar el sueño ha aumentado de manera alarmante en los últimos años. Dormir y soñar son palabras, sinónimos casi, que empiezan a perder su ambivalencia. Entran así al cajón de las utilidades, en una serie de categorías farmacológicas donde, más allá del psicoanálisis o el arte, poca gente se sigue preguntando sobre el enigma que son sus propios sueños, por el vínculo incomprensible entre las cosas que estos generan.

¿Para qué los sueños? ¿Para qué esa zona de sombras donde los actos más inverosímiles tienen cabida? En su libro *24/7*, Jonathan Crary argumenta que el sueño es el umbral en el que la sociedad podría defenderse de la desactivación de la memoria colectiva a la que nos somete la cultura capitalista. No obstante, para dormir habría que despertar de vez en cuando; al menos, de ese otro sueño espectacular en el que pretendemos ser dueños del tiempo, del lenguaje, de nuestro cuerpo y hasta de la tierra, incluida su salvación. De hecho, pretender ser dueño de sí mismo y padecer al mismo tiempo insomnio es hoy en día una contradicción, o una redundancia, que pocos parecen notar. "El sueño de la razón produce monstruos", había escrito Goya en el grabado núm. 43 de *Los caprichos*. Y, en su magnífica conferencia sobre las pesadillas, Borges señalaba que aquellos que piensan que hemos superado a los pueblos salvajes que siguen creyendo que la vigilia es una continuación del sueño son, al menos, una panda de crédulos. Porque así como hay un sueño del durmiente, lo hay también del insomne y de todo aquello que no ha conseguido dormir. De hecho, si el primero está actualmente en entredicho es porque el inconsciente que hay en la vigilia es constantemente rechazado. A tal grado que se le pretende sustituir por la gran fábrica de subjetividades que es nuestra entrega obligatoria a la información.

En su cortometraje *Polustanok* (2000), el ucraniano Serguéi Loznitsa parece ir directo al corazón de una humanidad cuyas defensas están bajas por cansancio, agotamiento y sueño. La escena transcurre en una pueblerina estación de tren, donde viejos y jóvenes, mujeres y hombres, esperan algo, no se sabe qué. Se oye pasar un tren, pero nadie atiende, como si el sonido fuese parte de la marea onírica en la que todos navegan. Así es como la cámara del cineasta va recorriendo una galería de personajes anónimos en donde la ausencia de nombre e identidad, paradójicamente, realza una singularidad siempre enigmática para el espectador en cada uno de los durmientes. Sin querer explicar nada, llama la atención cómo Loznitsa no persigue aquí lo siniestro del prójimo,

sino la dulzura de su desarme, un tipo de entrega de los cuerpos a un cansancio donde la conciencia no cabe. "Curiosamente, nunca había dormido tan bien como en estos meses", me dijo una amiga al respecto durante la pandemia: "Mi sueño se volvió un lugar donde refugiarme de mí misma." Estoy de acuerdo con ella, pues más allá de la cultura imperante del empoderamiento, la denuncia y el lamento, hay momentos en que la realidad te obliga a ceder ante un cansancio sin culpables que no espera ningún tipo de redención.

¿Por qué *la inteligencia del sueño*, ese título precioso de un libro de Anne Dufourmantelle? Porque el sueño es la experiencia de un mundo ajeno a cualquier gestión. Uno no decide lo que sueña sino que, más bien, es el sueño el que te sueña a ti. El que sueña está extraviado en su propio sueño, decía Éric Laurent, como una cosa más arrojada a un mundo fuera de lo común, donde la imaginación del durmiente se ha liberado del yugo del yo. Parafraseando a Anne Carson: *Si he de ser un objeto, seré un objeto que sueña.* Porque, además de ser sujetos de derechos, también hay algo en nosotros de la dimensión del objeto, de otro modo no tendríamos un cuerpo que, muy a pesar nuestro, se niega a dormir. Un cuerpo que también ríe y llora, aun cuando nos hemos propuesto no reír ni llorar. Un "cuerpo hablante", solemos decir desde el psicoanálisis. Un cuerpo que piensa desde una inteligencia que poco tiene que ver con las buenas intenciones y la moral imperante.

Recuerdo a propósito un sueño en el que apuñalaba a un empleado de un banco hasta matarlo, en una escena propia de una película de Tarantino. Era una época en que alguien había hackeado la aplicación de mi cuenta bancaria para robar mis ahorros. Puse una denuncia y esta fue rechazada dentro de un proceso infernal que duró casi un año y en el cual me enfrenté a un sistema plagado de trámites estériles y de burócratas que repetían *ad nauseam* que "me comprendían", aunque con el tono de voz propio de un autómata. De alguna forma, mi sueño tuvo el valor de hacer estallar en su escenario excéntrico una válvula que podría haber estallado tarde o temprano en la realidad. La puesta en escena políticamente incorrecta de mi sueño pudo darle así cobijo a algo de mi experiencia, imposible de expresar. Los sueños, como Freud lo señaló desde hace mucho, son mentirosos de pacotilla. Pero es gracias al engaño de su pantalla alucinada –o de su relato posterior– que algo de lo que experimentamos en nuestro cuerpo puede ser escuchado y descansar.

A un sueño no se le puede cifrar, no se le puede filmar o fotografiar. Solo se le puede *des*cifrar, es decir, leer entre líneas desde un pensamiento inconsciente que carece de pruebas científicas. *Ello piensa*, es la frase de Nietzsche que retoma Freud. Y Lacan decía que sin sueños los hombres no tendrían idea de lo que sería una relación sexual posible. ¿Por qué? Porque al sustraernos de nuestra identidad reconocible, de aquel personaje vestido de datos que creemos ser en la vida diaria, el sueño nos permite tener una experiencia erótica. Como en aquella conocida película en la que dos amantes se proponen no decir nada de sí mismos, para sostener el fuego de una pasión cuyos nombres y biografías podrían llegar a extinguir. Si decimos que la confianza *da asco*, es también porque está llena de certezas. Por eso cuando la seriedad con la que pensamos el mundo cae, la sorpresa entra en escena y con ella resurge el erotismo, esa posibilidad de jugar y darle otro sentido a lo que no tiene remedio. Uno puede buscar en Tinder a alguien con una serie de datos, pero lo que define si habrá algo es la *alta indefinición* que arroja la contingencia de un encuentro. Una cierta mirada, la forma de sonreír, el tono de la voz, la reacción del otro a la tontería que dije...

Al igual que el arte, el sueño es comprensión en acción. Pone en acto preguntas que, a pesar de que nos habitan, llegamos a pasar por alto en nuestra vida diaria. Algo que tiene que ver con nuestros deseos y nuestras pulsiones. De ahí que Goethe confiese que, al suicidarse Werther, se dio cuenta de que su propio personaje lo salvó a él mismo del suicidio. Si la angustia puede despertarnos de pronto de un sueño, es porque este llega a las entrañas de lo que ignoramos de nosotros mismos. En cambio, en la información que nos gobierna, la muerte y la violencia están en todas partes. Pero es una muerte banalizada, sin vacío, es una violencia espectacular a la que uno le pone un *like* para luego subir una *selfie* y recibir otros tantos *likes*. Ciertamente, en un mundo brillante y demostrable, donde la experiencia del cuerpo queda exiliada, no hay lugar para ninguna pregunta. Un sueño, en cambio, es una aventura hacia un mundo donde la representación pertenece todavía a lo incierto que seguimos siendo.

Para explicar su cine, Sokúrov se preguntó en su momento: *¿Qué ocurre cuando no pasa nada?* Ocurre, pienso ahora, que uno puede recordar un sueño, porque así como hay que estar muy distraído para entrar en el umbral de los sueños, también hay que estarlo para recordarlos. Basta intentar atrapar uno para que su recuerdo empiece a resistirse, como si la voluntad misma introdujese una imposibilidad en el centro de nuestra memoria. De hecho, que exista una vieja tradición que desaconseja contar tus sueños es precisamente por eso, para que los sueños logren ser sujetados en el tedio de una mañana cualquiera, bajo la ducha o en el transcurso de un paseo sin rumbo. Para que, jugando un poco con las palabras del cineasta ruso, la *nada* del día que rehace un sueño logre pasar. –

JAZMÍN RINCÓN (Ciudad de México) estudió en la Escuela de Artes de Utrecht (HKU), en Holanda. Es doctora en historia del arte (UNAM) y psicoanalista.

Historia de una censura

por **Jorge Edwards**

Con más de cincuenta artículos, Jorge Edwards fue un colaborador asiduo de *Vuelta*. En su memoria, reproducimos un fragmento editado del prólogo a su libro *Persona non grata*, que se publicó en el número 72 de *Vuelta* y se incluyó en la edición completa publicada por Seix Barral en 1982.

A la distancia, después de lo que podría llamarse su primera etapa, creo que este libro es uno de los más censurados de los últimos años. Acumuló censuras oficiales y extraoficiales, explícitas y tácitas, arrogantes y vergonzantes. Sin excluir, desde luego, la más curiosa variedad de acusaciones al autor. El chaparrón permitirá confeccionar una lista de sinónimos y palabras afines: inoportuno, indiscreto, deslenguado, frívolo, vanidoso, feminoide, agente pagado de la CIA, servidor "objetivo" de la CIA, burgués, pequeñoburgués, diplomático mediocre, escritor inexistente.

En Chile careció de permiso la circulación, eufemismo con que se denomina la censura, comadrona de abortos literarios, hasta el mes de julio de 1978. Antes de esa fecha se leyó bajo cuerda, sin excesivo disimulo, y hasta se comentó con profusión y con parcialidad en los periódicos.

En Cuba no fue necesario prohibirlo. Pertenece a una especie de libros prohibida por definición, contaminada por una forma de inexistencia. Allá se ha llegado al extremo de editar para cubrir las apariencias internacionales, como en el caso de *Paradiso*, de José Lezama Lima, y de *Fuera de juego*, de Heberto Padilla, pero esos libros nunca tuvieron una circulación normal. Algo semejante ocurrió en una época en la Unión Soviética. Por ejemplo, con los cuentos de Isaak Bábel, editados en diez mil ejemplares y agotados en pocos minutos.

La reacción de los editores occidentales tuvo aspectos interesantes. Uno de ellos, muy conocido en Alemania Federal, rechazó el libro antes de recibirlo. Fue un rechazo de una celeridad insólita. El editor, oportunamente, había sido informado de que la publicación sería "inoportuna". Sus exploradores barceloneses, sus "scouts", para utilizar la terminología de la profesión, estaban haciendo méritos. En esa fase final de 1973, solo era lícito hablar de la represión en Chile. Todo intento de comprender lo que había sucedido, a partir de antecedentes más complejos y más completos, provocaba irritación en las buenas conciencias. Se practicaba, con bombos y platillos, la indignación unilateral: moral hemipléjica, paralizada del costado izquierdo.

Para ser justo, debo reconocer que la censura fue ejercida primero por el propio autor, es decir, por mí mismo. No escapé del mecanismo infernal de la autocensura y no me sorprendí con los innumerables censores que me salieron al paso. Aplicaban la misma medicina que yo había aplicado en el pasado, como neófito de la izquierda, al testimonio de André Gide, en su regreso de la URSS, o al de Guillermo Cabrera Infante, en sus despedidas habaneras. Mi libro, en consecuencia, pertenece al género confesional en el sentido más estricto de la palabra: acto de confesión y acto de contrición.

Escrito a la salida de Cuba, entre abril de 1971 y abril de 1972, en el primer año del gobierno de Salvador Allende, después de cumplir a tropezones la misión de abrir la embajada de Chile en La Habana, mientras desempeñaba en París, junto a Pablo Neruda, poeta y embajador momentáneo, el cargo de ministro consejero, el libro permaneció guardado bajo siete llaves hasta mediados de 1973, fecha en que tomé la decisión de publicarlo. La decisión implicaba en ese instante, cuando aún no se había producido el desenlace final del allendismo, el alejamiento definitivo de la "carrera", en cuyo paraguas protector y a la vez, para desengaño de incautos, tiránico, me había podido refugiar durante diecisiete años.

Pasé entonces el texto a máquina, puesto que lo había escrito a mano, con rotuladores gruesos, en grandes cuadernos de dibujo, y suprimí páginas que me parecieron excesivamente personales. Suprimí, sobre todo, pasajes demasiado conflictivos en esos días de crisis chilena, o comprometedores para personas que continuaban viviendo en Cuba.

Aprendí en carne propia que la literatura, el periodismo literario, la edición, la cátedra, los cafés de la ribera izquierda del Sena y las capitales de América Latina son verdaderos nidos de censores, de soplones vocacionales, de hombres de cabezas cuadradas, que solo saben intercambiar esquemas, ideas recibidas, naipes sobajados y marcados. Esclavos de la consigna, como dijo antaño, con su lucidez habitual, Vicente Huidobro.

Entrego *Persona non grata*, entonces, en su versión original y definitiva, libre de los estragos de mi propia censura y de la ajena. Lo entrego dispuesto a observar cómo se acomoda con su destino, pero a observarlo, esta vez, desde la distancia, libre de temores y ansiedades, como si se tratara de la obra de otra persona, o del caso de otro que yo he tratado de narrar a mi particular manera. –

JORGE EDWARDS (Santiago de Chile, 1931-Madrid, 2023) fue escritor y diplomático. En 2018 Lumen publicó su libro de memorias *Esclavos de la consigna*.