

Letrillas



Fotografía: *Sleepless Ballad* opera con música de Peter Eötvös, basada en una obra de Jon Fosse

TEATRO

Jon Fosse, una dramaturgia de paisaje

por Verónica Bujeiro

Tras una serie de malas experiencias como espectador, el dramaturgo noruego Jon Fosse (Haugesund, 1959) juró nunca volver a pisar un teatro. Sin embargo, años más tarde le encomendaron escribir una pieza escénica y, para su sorpresa, el medio le pareció el más adecuado para la manifestación de su escritura; la economía expresiva que requiere el arte dramático, sus posibilidades conceptuales, así como el uso práctico y simbólico de

los silencios se ajustaban a su impron-ta creativa. Esto encuentra concordancia cabal con el veredicto de su recién concedido Premio Nobel, al afirmar que su obra narrativa y dramática “da voz a lo indecible”.

Semejante declaración provoca intriga a quien desconoce su obra, aunque se puede recurrir a la aseveración de Arthur Miller cuando dice que el verdadero drama sucede entre las grietas de lo que acontece. Si bien el

dramaturgo norteamericano no es citado como influencia de este prominente autor, el más representado en la comunidad europea en 2013, su estilo está directamente atravesado por la herencia de Harold Pinter por el uso del silencio como arma expresiva, de Thomas Bernhard —quien hizo del verso libre una musicalidad escénica particular—, así como el ascetismo expresivo de Samuel Beckett y, desde luego, Henrik Ibsen, a quien reconoce como el verdadero poeta de las tinieblas.

Ya desde su primera obra, *Alguien va a venir* —considerada por el autor como una respuesta directa a *Esperando a Godot*, en donde una pareja se aleja de todo para estar juntos y aguarda la amenaza de interrumpir su idilio por un otro que efectivamente llega—, Fosse decreta una idea sobre el teatro con temas y formas que van perfilando un núcleo de preocupaciones recurrentes. Estas se encuentran determinadas por un existencialismo que conjunta la filosofía del lenguaje y un temperamento absolutamente impregnado por su geografía natal y fe religiosa.

Su estilo dista de ejecutarse bajo una pauta abstracta y nos presenta situaciones en las que abundan personajes regularmente sin nombre y hechos tan cotidianos como esperar una visita familiar o a un hijo, ir a la tienda, perder a un perro, estar absorto frente a un ventanal, encontrarse anclado a una adicción o, simplemente, mostrar la inercia de la convivencia diaria. Todo se expone bajo una aparente simpleza en la que breves atisbos dan cuenta de una corriente interna de conflictos insondables que

por lo regular evaden ir hacia un final o una conclusión definitiva a lo que presentan.

Como buen retratista, Fosse impone sobre toda escena concurrida una distancia que provoca una suerte de realidad intensificada, en donde, más que exagerar toda acción por medio del simulacro que ejerce el lenguaje o los recursos mal entendidos del drama, desnuda hasta el esqueleto las motivaciones reales de sus personajes por medio de frases austeras que parecen indicar la expresión de un coloquialismo local en obras como *La noche canta sus canciones*, *El hijo* y *Los perros muertos* o en la absoluta frugalidad comunicativa de *Libertad* o *Yo soy el viento*, en donde los temas de decisiones vitales o el enfrentamiento con el otro se reducen a intercambios verbales que asemejan un silogismo lógico puesto en acción. El uso de esta economía lingüística evidencia el impacto que el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein tiene sobre el autor nórdico, pues justamente es reconocido por sus reflexiones acerca del lenguaje como un disfraz que distancia al pensamiento de sus objetivos reales, así como la imposibilidad de enunciación ante lo inefable acuñada en una de sus frases más representativas: “de lo que no se puede hablar hay que callar”.

Fosse forja la tensión dramática de sus obras a partir de este tipo de preceptos filosóficos, estableciendo el contrasentido de expresar lo inexpressable con un deliberado uso del silencio que, más que un ritmo, provoca una densidad palpable sobre los individuos y las atmósferas. Esto también permite que se transmita la oscuridad latente del paisaje invernal, con ese anhelo de luz y una gélida quietud dramática que ofrecen una refracción del paisaje nórdico. Se podría aseverar, sin pecar de exageración, que las obras dramáticas de Fosse poseen una temperatura muy específica.

Debido al foco que le ha puesto últimamente el prestigiado galardón, se ha hablado mucho de su faceta

como creyente de la religión católica, particularmente con una frase proférica por él mismo que ya casi se ha convertido en su eslogan publicitario: “Escribir es como rezar.” Trazas de esta adscripción, gracias a la cual algunos críticos lo encasillan dentro de un denominado realismo místico, pueden vincularse a su propensión al silencio (derivada de una infancia dentro de la práctica en la fe de los cuáqueros), su respeto e integración natural de la geografía a su temperamento artístico, así como el empleo de la reiteración como un auténtico mantra y escudo para los temores del alma que exhiben sus personajes. Obras como *Rambuku*, acaso uno de sus ejercicios más simbólicos, ofrecen a su vez una excursión pragmática por la idea de la promesa de un cielo ante una pareja de ancianos que están listos para morir y aspiran a alcanzar aquel estado inerte y luminoso a cambio de la vida que no supieron vivir en conjunto.

Es de suma relevancia que el Premio Nobel se haya decantado por un autor dramático, ya que suele no interesarse por este género; el último galardonado fue Harold Pinter en 2005. Usualmente el reflector que ofrece permite revisar al autor electo al menos por el año que dure su reinado, en el caso de Jon Fosse queda por verse si este interés puede traspasar a los escenarios. Al menos en Iberoamérica, en donde si bien ha sido representado por directores como el argentino Daniel Veronese y en México por Jorge Vargas y Juan Manuel García Belmonte, queda una tarea escénica pendiente que de igual modo apela a la necesidad por una traducción de la mayor parte de sus obras teatrales, ya que solo se cuenta con el volumen publicado en 2011 por la editorial argentina Colihue.

Para quienes no hemos tenido la oportunidad de ver su obra representada, provoca expectación la resolución escénica que pueda tener este prominente autor con ese estilo astringente y minimalista que bien puede

captar la atención de nuevas audiencias si se considera atentamente la complejidad de su universo. La obra dramática de Jon Fosse dista de ser una experiencia de entretenimiento, pues busca provocar en el medio teatral una ruptura con el tiempo cotidiano que ofrenda un riguroso ejercicio acerca de la conciencia de lo que implica estar vivo. ~

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

MÚSICA

It's Britney, bitch

por **Eduardo Huchín Sosa**

*I need to make mistakes
just to learn who I am.*
“Overprotected” (2001)

El 9 de septiembre de 2007, yo trabajaba en un periódico y la tele de la oficina transmitía la ceremonia de los MTV Video Music Awards, con la intención de que la redactora de espectáculos pudiera hacer una nota. De aquella noche solo recuerdo el grito adolorido de uno de los diseñadores, fan devoto de Britney Spears, que no pudo disimular su espanto frente al número musical de “Gimme more”, en el que una Britney con el rostro desencajado deambulaba por el escenario sin dejar asomar algo que pudiera considerarse un paso de baile. Casi de inmediato, aquel *show* pasó a la historia como el punto de quiebre en el que la cantante más exitosa de los dos miles se abismó a una espiral de locura que incluyó excesos,

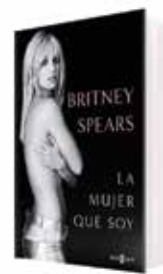
peleas con los paparazis, una memorable foto con el pelo rapado a cero y escasas apariciones en el *bit parade*. A decir de algunas fuentes, hasta la acreditada Associated Press preparó un obituario de Britney “por si acaso” después de la desastrosa actuación.

Quince años más tarde, la historia terminó por reivindicar a la llamada “princesa del pop”, que no fue más el mal ejemplo que publicitaron padres y tabloides para convertirse en un modelo de lucha por la autonomía y la emancipación. *La mujer que soy*, sus bien pagadas memorias recién salidas del horno, confirma un cambio de época en el que se habla más, y con mayor empatía, sobre la salud mental, los abusos de los medios masivos y la dignidad que se merecen incluso las personas famosas. El libro aparece dos años después de que un tribunal extinguiera el control que, no solo su padre, sino un ejército de abogados, médicos y terapeutas ejerció sobre la cantante por más de una década, y, si bien busca abarcar su niñez, su ascenso como superestrella internacional gracias a su álbum *Baby one more time* (1999) —cuando todavía era menor de edad—, y sus relaciones con Justin Timberlake y Kevin Federline —con quien tuvo dos hijos—, es claro que los primeros veinticinco años se despachan con cierta prisa para llegar con rapidez a 2008, la fecha en que su situación adquirió un tono dramático y se podría decir orwelliano.

Lo que su madre, Lynne Spears, había descrito en su temprano libro *Through the storm* (2008) como “la historia de una sencilla mujer sureña cuya familia quedó atrapada en un tornado llamado fama” resultó ser una verdad a medias. Si en aquel testimonio la señora Lynne detalló los sufrimientos de tener una prole demasiado pública, entre ellos el horror que le había provocado ver a su adorable hija trasquilarse el pelo como personaje de *Mujercitas*, en *La mujer que soy* Britney deja en evidencia que buena parte de ese dolor había sido responsabilidad

de la misma Lynne y del resto de su familia: Jamie Spears, Bryan y Jamie Lynn. En el fatídico 2008, una serie de escándalos alimentados por la prensa —y que hicieron dudar a media humanidad de la cordura de Britney— le otorgó a Jamie Spears, su padre alcohólico y desempleado, el pretexto ideal para solicitar una “curatela”, una inconcebible figura legal destinada a las personas que no pueden valerse por sí mismas. La Corte del condado de Los Ángeles puso los bienes de la cantante, pero también su individualidad, bajo el control del señor Spears y de un abogado, juro que esto es cierto, de apellido Wallet (en inglés, ‘billetera’). De acuerdo con un tribunal, Britney no estaba en condiciones de tomar decisiones que involucraran sus ganancias, su alimentación o sus hábitos cotidianos, de modo que el señor Billetera trabajaba básicamente para mantener a Britney alejada de su propio dinero, mientras el padre imponía —a través de un equipo de seguridad que revisaba la ausencia de alcohol en sus reuniones, citas románticas que no podían llevarse a cabo sin antes conocer el historial médico de los pretendientes y micrófonos escondidos en su domicilio— un régimen de vigilancia que habría sido la envidia de cualquier gobierno totalitario.

Lo que inicialmente iba a ser una custodia excepcional de pocos meses se fue extendiendo, con el beneplácito de padres, hermanos y demás gente involucrada, en un sometimiento de trece años, tiempo en el que Britney nunca dejó de trabajar ni de pagarles a todos, incluido el personal que la mantenía a raya sin su consentimiento. Privada de su intimidad, de la comida chatarra que le gustaba y de las decisiones creativas sobre su obra —en los casi 250 conciertos que ofreció en Las Vegas entre 2013 y 2017, tenía prohibido intervenir canciones, sugerir arreglos o cambiar las rutinas de baile—, Britney empezó a sentir que su cuerpo “no le pertenecía”, un convencimiento que, de una u otra manera, va ganando resonancia a lo largo de *La mujer que soy*.



BRITNEY SPEARS

LA MUJER QUE SOY

Traducción de Verónica Canales Medina, Noemí Risco Mateo y Marta de Bru de Sala i Martí
Ciudad de México, Plaza & Janés, 2023, 380 pp.

Ese despojo se fue incubando desde tiempo atrás y explica en retrospectiva su desangelada presencia en los MTV Video Music Awards de 2007: “No quería hacerlo, pero mi equipo me presionaba para dejarme ver y demostrarle al mundo que estaba bien —en otras palabras: para redimirse de la célebre afeitada—. El único problema de ese plan era el siguiente: yo no estaba bien”, asegura en su libro. Por si fuera poco, los temas de juerga, las letras sobre promiscuidad e incluso el simple grito de guerra (*It’s Britney, bitch*) con el que iniciaba su álbum *Blackout*, de ese mismo año, fueron un regalo para sus detractores. La imagen propagada por los paparazis de una mujer que disfrutaba largas noches de libertinaje al lado de sus amigas Paris Hilton y Lindsay Lohan, sin importarle un carajo sus hijos, la persiguió a partir de entonces y le impidió cosechar los frutos de la que consideraba su mejor producción. Aunque *Blackout* ofrecía algo parecido a la experimentación, gracias a los sonidos oscuros y voces distorsionadas que la alejaban de las cursis baladas de sus primeros discos, Britney “tenía la sensación de que la gente solo quería hablar de una cosa: de si era o no una buena madre. Y no de cómo había conseguido producir un álbum tan potente mientras sostenía a dos bebés en las caderas y era perseguida por docenas de hombres peligrosos un día sí y el otro también”.



El juicio de los medios —como el de la reportera de la *Rolling Stone* que sentenció que Britney “no era más la novia de Estados Unidos” porque se había convertido “en una especie de pantano endogámico, que fuma sin parar, no se arregla las uñas y le responde a gritos a la gente que le pide fotos para sus hermanas pequeñas”— confirmaba la apreciación de la cantante de haber estado demasiado tiempo a disposición de los demás. De ahí que el cese de la curatela en noviembre de 2021 le dé a su autobiografía un toque de esperanza entre tanto drama, en especial si su madre se había curado en salud más de una década antes con *Through the storm* (en donde admite, con cierto cinismo: “Si buscas un manual para padres, este es el libro equivocado”) y hasta su hermana menor Jamie Lynn había publicado el año pasado sus propias memorias de celebridad fallida, *Things I should have said*, en las que se negaba a “sentirme culpable por cosas que no había hecho” y aseguraba haber “pasado la mayor parte de mi vida protegiendo a Britney, incluso si no era lo mejor para mí”.

Con esos elementos a la mano, el lector extraña —en un testimonio, como *La mujer que soy*, que pretende dar un carpetazo final al asunto— que la princesa del pop dedique tan poco espacio a su experiencia como artista infantil, a mi modo de ver el momento clave para

explicar los sucesos posteriores. Si bien admite que una parte de ella ha sido muy exigente en sus responsabilidades de persona adulta mientras otra parecía arrastrarla de nuevo hacia la niñez, Britney no es capaz de ver en su etapa de chiquilla crecida en Luisiana, en el llamado “cinturón bíblico” de Estados Unidos cuya constante es la sumisión a una autoridad sobrehumana que vela por el propio bien, y formada a los doce años en el programa de televisión *El club de Mickey Mouse*, cuyas estrellas recibían un entrenamiento, más bien un moldeamiento, a gusto de la compañía para poder representar sus valores fuera de los foros, una falta de libertades y derechos que tiempo después se reproduciría casi con exactitud en el periodo más oscuro de su vida. Uno tiene que ir a otras fuentes —alguna de las numerosas biografías disponibles desde hace mucho, como la de Christopher Heard *Little girl lost* (2010)— para llenar esos vacíos y conjeturar que acaso Britney no advierta esos problemas porque ha llegado a considerar la formación cristiana y profesional de sus primeros años una parte entrañable de su personalidad.

Lo que sí muestra la cantante a lo largo de *La mujer que soy* es una particular agudeza a la hora de describir los efectos de la curatela como algo que podría verse en una película de terror,

digamos *La invasión de los ladrones de cuerpos*. En una de las escenas centrales de su libro, Britney relata que se había acostumbrado a acumular facturas en un cuenco de su casa (mientras otras celebridades tenían pasatiempos como la heroína o la destrucción de cuartos de hotel, la princesa del pop se distraía calculando sus deducibles de impuestos). El día en que Jamie Spears tomó posesión de la casa y estableció su despacho ahí, se deshizo de aquel cuenco, símbolo, vaya imagen, de independencia personal. “Solo quiero que sepas que ahora mando yo”, le hizo saber su padre mientras la cantante se quedó mirándolo sin idea de qué hacer.

“Ahora yo soy Britney Spears”, dijo para terminar. ~

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

ARQUITECTURA

Lina Ghotmeh: espacios que invitan al diálogo

por **Juan Carlos Calanchini González Cos**

Este año la arquitecta Lina Ghotmeh (Beirut, 1980) diseñó el Serpentine Pavilion 2023, una iniciativa anual organizada por Serpentine Galleries en Londres en la que se elige una práctica arquitectónica o artística para construir una estructura temporal en Kensington Gardens abierta al público durante los meses de verano. Su propuesta titulada

À table se presentó como un espacio cuyo interior estaba compuesto por un anillo de mesas que invitaban a la conversación. El exterior se fundía con el ambiente natural. En general, las propuestas arquitectónicas de Ghotmeh buscan la creación de una comunidad y el cuidado del medioambiente.

Me gustaría que me hablaras de tus influencias. ¿Cómo te has nutrido de tu entorno?

Soy alguien a quien le gusta la convivencia, a quien le gusta pensar en el espacio como una forma de reunir a la gente. Crecí en Beirut, así que eso tuvo mucho que ver con lo que soy hoy. Beirut es una ciudad cosmopolita caracterizada por su diversidad de culturas, religiones y creencias. He vivido entre la ciudad y un pueblo. Crecí rodeada de canteros y de gente que construía sus propias casas cortando la piedra, trabajando con la naturaleza. Al mismo tiempo, me relacioné con la ciudad, la guerra, la violencia.

A pesar del caos de Beirut, hay una sensación de libertad en mi mente. En mi juventud, la ausencia de un gobierno y de una entidad pública también hizo que fuera más proactiva a nivel individual. Eso me llevó a tomar riesgos en mi vida, sin miedo de seguir adelante. Es importante preguntarse cómo nos posicionamos, cómo intentamos construir un entorno positivo, cómo nos relacionamos con la naturaleza.

Sueles definir tus diseños como una “arqueología del futuro”. ¿Esto se relaciona con tu atracción por la arqueología desde que estudiabas arquitectura?

Mis estudios en la American University of Beirut influyeron mucho, porque entonces estudiaba arquitectura, pero también estaba expuesta a otros programas y cursos como política, antropología, género, biología o ingeniería. Así que de alguna manera pensaba en la arquitectura a través de otros lentes. En la arquitectura, veo la misma



Fotografía: Lina Ghotmeh. Gilbert Hage / Wikimedia Commons

continuidad de la narrativa que uno está construyendo. Por supuesto, hay algo intuitivo que viene de ser una arquitecta, pero no es suficiente; se debe buscar cómo darle profundidad y sustento en otras disciplinas.

A veces la gente me pregunta qué fue lo que me inspiró a realizar el pabellón u otros proyectos, pero nunca se trata de una única inspiración: la arquitectura es un acto tan complejo que de alguna manera incorpora esa complejidad intrínseca y la hace fácil de comprender a través del espacio. Se trata de entender y aceptar la complejidad. Esto también tiene mucho que ver con el contexto en el que crecí: me enseñó que la vida está llena de contradicciones. Por ello pienso que la arquitectura consiste en la síntesis de la complejidad y eso es lo que intento transmitir.

¿Cómo es que tu proceso de diseño basado en la investigación histórica te permite constituir una práctica comprometida con un futuro justo y sostenible?

A mi proceso de investigación lo llamo proceso arqueológico. Consiste en formular preguntas antes de iniciar un proyecto. En el caso del pabellón

hice muchas preguntas sobre el lugar, la historia del contexto, nuestra relación con este entorno o las maneras de lograr la menor huella de carbono posible. Me interesaba saber cómo se pueden unir todas esas reflexiones para crear una memoria diversa y profunda del lugar. Cuando se logra fusionar esa diversidad, la memoria de la gente se activa. Se ve que cada persona que asistió recordaba algo diferente, pues intento que todo resulte significativo. El hecho de tener una mesa en donde todos se sientan de forma horizontal aporta cierta igualdad y justicia. Fuera quien fueras, al entrar al pabellón, te sentabas y sentías libre, porque sabías que eras igual que cualquier otra persona. No había jerarquías en este espacio, eras parte de esta comunidad que estamos construyendo juntos. También decidimos hacer una construcción ecológica, el material con el que fue construido intenta ser sostenible. Por ello, es un pabellón de bajo impacto que puede ser reutilizado sin tirar nada del material.

¿Por qué crees que sigue siendo relevante diseñar y construir un pabellón hoy en día?

Diseñarlo y construirlo es más que importante, porque ofrece espacios no programados: lugares de libertad y donde la gente pueda estar sin condiciones. Te puedes apropiarse de él de la forma que quieras. Además, cuando entras en un espacio así, te encuentras en un tiempo aparte, suspendido fuera de tu vida cotidiana. También, su estructura polimorfa puede albergar diferentes actividades: un concierto, una conferencia, una exposición artística o, incluso, tomar un café. Eso es esencial.

Más allá de ser un lugar de encuentro, no deja de ser un elemento temporal que activa ciertas cosas y luego se desvanece.

En ese sentido, podemos remontarnos a la etimología de la palabra pabellón, que en latín es *papilio* y en francés *papillon*, que significa mariposa. Se trata de una estructura efímera, un techo plisado que descansa sobre columnas muy finas. Esta idea de fugacidad también es muy poderosa. La sensación de tener un lugar que va a desaparecer aporta una experiencia diferente al lugar y a su apropiación.

Tú has dicho a menudo que ves la arquitectura “como una herramienta de resistencia, una manifestación de unión”. ¿Cómo es que *À table* logró esto?

La arquitectura del pabellón daba la sensación de que era una estructura que no intentaba ser demasiado ruidosa desde el exterior. Buscaba la serenidad, la interioridad. Trataba de desacelerar el tiempo. Nos permitió alejarnos un momento de lo que rige nuestra producción y nuestra vida cotidiana hoy en día. Ese consumo frenético del espacio que en realidad nos ha llevado al cambio climático, a la extracción, al desecho. Fue una especie de resistencia a los sistemas actuales que pretendía aportar una forma distinta de hacer arquitectura. Hay que crear lugares accesibles para todos, que sean hermosos y que faciliten un sentido del

ser. Sobre todo, hacer lugares para las personas, pero con respeto por todo lo vivo y por la naturaleza.

¿Qué me puedes decir sobre la materialidad y su relación con su contexto y entorno?

La madera que se utilizó en el pabellón subraya, por un lado, la relación con los Kensington Gardens y los árboles que lo rodean. Ha entrado en un ciclo ecosistémico, pero de una forma más vivencial. Trató de dar continuidad a los propios recursos del parque. También hizo eco de la función del pabellón, que es una estructura ligera con los cimientos más pequeños posibles para ser fácil de montar y desmontar. La madera es un material ligero que permite este tipo de intervención en el sitio sin requerir mucha excavación, ni movimientos de tierra.

También estuvieron presentes el sentido de la forma y el sentido de la tactilidad. La tactilidad está relacionada de algún modo no solo con el material en sí, en este caso, sino también con la luz. La luz aporta un tejido diferente al espacio. Pienso que la tactilidad de este pabellón no consistió necesariamente en tocar el material, sino también en su inmaterialidad, en cómo reaccionaba al sol, por ejemplo. Cuando todo el patrón estaba a la sombra en el espacio, se tenía una sensación de entramado, como si fuera un tejido o una especie de alfombra que empezaba a aparecer.

¿Qué impacto esperas que este pabellón haya tenido en los visitantes, sobre todo en relación con la sostenibilidad y nuestra conexión con el mundo natural?

En primer lugar, espero que la gente haya sentido lo esencial de la arquitectura en nuestras vidas y lo crucial que es escuchar a la naturaleza y construir a partir de ella. En segundo lugar, que reflexionaran en lo fundamental que es pensar acerca de nuestros espacios y ocuparnos de cuidar lo que construimos. Espero que de verdad estas

ideas nos lleven a una búsqueda por la belleza, pero también a una serenidad en nuestra relación con la naturaleza, con nuestro entorno. ~

JUAN CARLOS CALANCHINI GONZÁLEZ

es arquitecto, editor y escritor, con un MSc en Sustainable Cities por King's College London. Interesado en las interacciones entre medio ambiente, sociedad y territorio, y en explorar las posibilidades de vida después de la muerte de la arquitectura.

POLÍTICA

Transiciones, o leyendo a Havel desde América Latina

por Michael Reid

Por gentileza de Sergio Ramírez y Claudia Neira Bermúdez, he tenido la suerte de participar en las dos últimas ediciones de Centroamérica Cuenta, el festival literario originado en su Nicaragua natal hace diez años que ahora se ve obligado a la itinerancia a causa de la monstruosa represión de Daniel Ortega y Rosario Murillo, la siniestra pareja presidencial de ese pobre país centroamericano. Participar en debates sobre el drama político de Centroamérica me llevó a volver a pensar en lo que fue un tema del pasado: las transiciones a la democracia, y cómo lograrlas. Hace 45 años América Latina empezó a despedir a los dictadores, como protagonista importante en lo que Samuel Huntington llamó la tercera ola de democratización (que abarcó también a España). Después de caer otra vez en dictaduras, en Nicaragua



Fotografía: Rosario Murillo y Daniel Ortega. © Jack Kurtz/ZUMA Wire

y Venezuela y seguramente pronto en El Salvador, desgraciadamente, el primer punto de la agenda política ha sido una vez más cómo emprender aquel proceso (y desde luego se aplica a Cuba, donde la tercera ola nunca llegó).

Hay lecciones relevantes en la literatura de las transiciones anteriores. Sergio Bitar y Abraham Lowenthal reunieron en *Transiciones democráticas* (2016) entrevistas con protagonistas como Felipe González, Patricio Aylwin, Ricardo Lagos y Ernesto Zedillo, que sugieren sobre todo dos: la importancia de unir a las fuerzas de oposición y de intentar dividir al régimen dictatorial, dialogando con sus palomas y aislando a sus halcones.

La incapacidad de la oposición venezolana, siempre enfrascada en luchas pequeñas entre egos grandes, de hacer caso a esas lecciones durante los últimos veinte años es una de

las razones de su fracaso (hay otras, como la ayuda de inteligencia cubana al régimen y la cínica pasividad de este frente al éxodo de más de seis millones de sus ciudadanos). Ahora, en teoría por lo menos, la oposición tiene otra oportunidad en la elección presidencial que el gobierno de Nicolás Maduro se ha comprometido a llevar a cabo en el segundo semestre del año entrante. Contra todo, la oposición logró hacer una primaria en la que votaron más de dos millones de venezolanos, dando su apoyo a María Corina Machado con un porcentaje de 92%.

Hay un detalle, por supuesto: la candidata está sujeta a una inhabilitación espuria que le impide serlo. Hay que esperar que la estrategia de la administración Biden de zanahoria (levantamiento parcial de sanciones) y palo (amenaza de volver a imponerlas) funcione para permitir

que Machado participe. En su defecto, ella tendría que nombrar a un representante.

La elección de octubre en Polonia ofrece otro ejemplo. La coalición democrática opositora dirigida por Donald Tusk logró derrotar al régimen populista del partido derechista Ley y Justicia (pis, por sus iniciales en polaco) a pesar de que estuvo ocho años en el poder, tiempo en que copó las instituciones con su gente. Con una campaña incansable de meses de mítines, la oposición logró movilizar a gran número de polacos: la participación del 74% fue un récord histórico.

Claro, siempre ayuda tener “un héroe de la retirada”, para usar el término acuñado por Hans Magnus Enzensberger: un líder del sistema que facilita la transición, como Adolfo Suárez en España, Zedillo en México o F. W. de Klerk en África del Sur. Hasta ahora, no se vislumbra un equivalente en Venezuela. En Polonia la presión de la Unión Europea, que suspendió 35 billones de euros de ayudas por los atropellos al Estado de derecho del pis, sin duda ayudó a la oposición. Habrá que ver si Estados Unidos logra lo mismo en Venezuela. Hay motivos para el escepticismo, pero no para perder la esperanza.

A pesar de todo, el régimen de Hugo Chávez y de Maduro no ha logrado imponer un sistema totalitario en Venezuela. Hay vestigios de una sociedad abierta. Eso no ocurre en Nicaragua ni en Cuba, donde la represión no deja ningún espacio para una oposición política organizada. En estos países tal vez las lecciones relevantes vienen de las transiciones anteriores en Europa Central y Oriental, de regímenes estalinistas a la democracia con la caída de la Unión Soviética.

Václav Havel, un gran dramaturgo y pensador liberal checoslovaco, analizó las complicidades que exigieron y recibieron estos regímenes de sus ciudadanos. En *El poder de los sin poder*, un libro publicado clandestinamente en 1978, Havel argumentaba que el estalinismo

se sostuvo no solo gracias a la represión y su capacidad de vigilancia (por ejemplo, la Stasi, la notoria policía política de Alemania Oriental) sino también a su ideología.

Esa ideología funcionaba como una “religión laica” basada en hipocresía y mentiras. Crea “un puente de excusas entre el sistema y el individuo” en “un mundo de apariencias que fingen ser realidad”, simbolizado para Havel en un vendedor de verduras que pone en la vitrina de su tienda un cartel que reza “Trabajadores del mundo, uníos” como un acto de conformismo con el sistema, no de convicción. Cuando Havel escribe que “la virtuosidad del ritual se vuelve más importante que la realidad que esconde” uno piensa en los actos públicos del comunismo cubano o el sandinismo.

El sistema exige “vivir en la mentira”, escribe Havel, y frente a eso la respuesta más efectiva es “vivir en la verdad”, una resistencia moral que con el tiempo podría fomentar la articulación de una sociedad civil y una cultura alternativa desde abajo. Por realizar actividades culturales disidentes, Havel pasó casi cuatro años en la cárcel. Pero meses después de la caída del Muro de Berlín, se convirtió en el primer presidente electo de la Checoslovaquia democrática y una referencia moral en Europa.

Nada de esto es fácil: los finales felices no están garantizados. Pero tal vez es el único camino. En Nicaragua, Rolando Álvarez, obispo de Matagalpa, sentenciado a veintiséis años de cárcel, está “viviendo en la verdad”. También lo está haciendo lo que queda de la oposición cultural cubana. Aunque sea desde el exilio, Centroamérica Cuenta es una forma de “vivir en la verdad” que tiene sus ecos en Nicaragua. Como dijo Havel, nunca se sabe qué gota, y cuándo, hace que se rebase el vaso. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Su más reciente libro es *Spain. The trials and triumphs of a modern European country* (Yale University Press, 2023).



LITERATURA

Romper el bucle

por Isabel Díaz Alanís

A principios de año el presidente de El Salvador, Nayib Bukele, anunció que su país iba a ser la sede del concurso Miss Universo 2023. Un lugar “lleno de belleza, [con] las mejores playas del mundo para surfear, imponentes volcanes, exquisito café, y ahora [...] el país más seguro de América Latina”, se le escucha decir mientras corre un montaje de imágenes tomadas con dron. Hablar de recursos naturales y mujeres en un mismo aliento como si estas fueran otro producto sujeto a ser explotado es una retórica difícilmente novedosa o única de El Salvador, por más que revele cierta concepción de dónde entran ellas en ese particular tejido social. Lo verdaderamente inquietante es la afirmación de que el país centroamericano es el más seguro de la región cuando su gobierno ha ido prorrogando mes con mes, desde marzo de 2022,

un régimen de excepción que limita severamente los derechos de las personas detenidas. Estas medidas se tomaron para combatir la epidemia de homicidios desatada desde hace años por la Mara Salvatrucha, una organización que es producto de la guerra civil salvadoreña y las pandillas angelinas de los años setenta. Tal parece que la estrategia ha dado resultados, sin embargo, el método empleado deja la sensación de que la violencia en El Salvador es un bucle que se reinventa. El régimen de excepción es tan solo la última vuelta de tuerca.

La escritora Claudia Hernández (San Salvador, 1975) conoce de sobra este tipo de discursos que ponen una cara sonriente ante la adversidad y comprende su increíble potencial para dañar el bienestar y la autonomía de las personas sujetas a él. *Tomar tu mano*, su más reciente novela, se

dedica a enunciar reiteradamente los secretos a voces, los consejos que bien pudieran ser mandatos y las órdenes explícitas de cómo hay que ser o cómo toca comportarse, además de las consecuencias que implica no seguir el camino previamente delineado. La narrativa de Hernández subraya la dualidad de la cara íntima y la cara pública, una escisión que salva y condena por partes iguales: no hay que ser tan honesta como para que lo usen en tu contra, pero un momento de sinceridad íntima con la persona correcta puede ser suficiente para liberarte. Las mujeres de la guerra civil salvadoreña están al centro de esta telaraña de voces tendida por ellas y por los hombres de su vida, empapados de guerra y masculinidades tóxicas. Sus personajes no tienen nombre pero son reconocibles. Es la madre que sufre golpizas diarias para proteger a sus hijos, la esposa que obedece ciegamente lo que diga el marido, la hija que se casa con quien le ordenen sus padres y la que los deshonor para perseguir sueños románticos que acaban por volverse pesadillas.

El contexto histórico en el que se desenvuelven estos personajes tampoco es explícito pero Hernández nos comparte las claves justas para poder ir al encuentro de la información. La gente que vivió esta historia, así como sus herederos, sabe perfectamente de qué se está hablando, no les van a estar explicando su vida. A quien no la conoce le toca la tarea de involucrarse, de buscar y desmenuzar para evitar ser un mirón que exotice el dolor ajeno. La aparente opacidad con que está escrita la novela es una de esas apuestas formales que serían fácilmente criticables en un taller de escritura. ¿Quién está hablando? ¿A quién se le habla? Los elementos básicos de una comunicación eficaz son continuamente subvertidos y la relectura se vuelve un ejercicio obligatorio. La incertidumbre en torno a la dirección del

mensaje genera una especie de domo lingüístico que fuerza a la lectora a leer despacio, a tomarse el tiempo de entender qué está sucediendo y a sentir por un momento en el propio cuerpo la falta de salidas a las que las mujeres de Hernández tienen acceso.



Esta confusión deliberada es parte del estilo que distingue a la triada conformada por *Tomar tu mano*, *Roza, tumba, quema* y *El verbo J*. Cada una de estas novelas habla de distintos tipos de desplazamiento forzado sobre todo si nos permitimos pensar este concepto más allá de la migración. Es decir, desplazamiento forzado en términos de la vulnerabilidad de los cuerpos cuya autonomía es constantemente socavada o está en peligro de serlo. Las mujeres de Hernández no son iguales pero comparten esa posición al filo del abismo, ahí donde cada palabra, cada acción dicta si vas a seguir o no.

Tomar tu mano es quizá el libro más desolador de la triada porque destruye esa sensación de peligro inminente desde un lenguaje llano y distante que subraya la acumulación

CLAUDIA HERNÁNDEZ
TOMAR TU MANO
Bogotá, Laguna Libros, 2021, 300 pp.

de los eventos que se suceden sin tregua. Las palabras ajenas actúan como un oráculo que avienta la piedra y esconde la mano, como si se pudiera ser verdaderamente libre con el peso de la expectativa a cuestas. Es precisamente aquí que la palabra llana se vuelve cruel, cuando parece que no encubre ningún artilugio, cuando se parece a la verdad en su supuesta obviedad. “Las cosas simplemente son así”, parece decirnos Hernández una y otra vez hasta que hay que cerrar el libro para descansar del laberinto en el que se van dando de tumbos sus personajes. Es la misma insistencia demoledora que tienen las noticias de desaparecidos, feminicidios e injusticias perpetradas por el Estado. Cifras de víctimas que van haciendo mella en la esperanza como un papel que arde y se repliega en sí mismo.

No obstante, Hernández no es una autora cínica. Ese “las cosas simplemente son así” no viene de su boca sino del ambiente que retrata como una toxina que flota en el aire aunque no sea propia de él. Hernández apuesta por los vínculos generados en el acompañamiento sin pintarlos de color de rosa. Acompañar es un acto radical que pide la continua conciencia y presencia de la persona que ha decidido hacerlo. Tomar la mano de alguien cuando te la extiende sin apuros a veces es suficiente para no sentirse sola, para confiar en que, a pesar del vértigo, existe alguien que no te dejará caer. ~

ISABEL DÍAZ ALANÍS (Monterrey, 1988) es doctora en estudios hispánicos por la Universidad de Pensilvania. Su más reciente libro es *No hay nadie en casa* (Dharma Books, 2022).



Luis González y González: la historia como vivencia

por Jean Meyer

96

El historiador Luis González y González, fundador de la microhistoria en México, es recordado como un maestro y conversador ejemplar. Su obra más conocida, *Pueblo en vilo*, constituye un vivo ejemplo de su admirable prosa y estilo. Recuperamos esta semblanza que apareció en el número 236 de *Vuelta*, de julio de 1996. Esta sección ofrece un rescate mensual de la revista dirigida por Octavio Paz.

Luis González abraza la historia en sus tres funciones: la nostálgica (mantener el recuerdo de lo que hicieron nuestros antepasados), la pragmática (tomar conciencia de ciertas cosas que sucedieron para no volverlas a repetir) y la psicoanalítica (conocer el pasado para liberarse de él).

Debe advertirse aquí que Luis González no introduce sortilegios en la historia. Al contrario, nos enfrenta con la incertidumbre de los sucesos, de modo que deja abiertas las preguntas últimas. Cuando dirigimos la mirada al pasado, contemplamos tumbas y ruinas, montones de escombros... Pero ocurre entonces que también nosotros somos víctimas del espejismo del tiempo: pensamos avanzar hacia adelante y progresar, cuando en realidad nos estamos moviendo hacia este pasado. Pronto le perteneceremos: el tiempo pasa sobre nosotros, nos deja atrás. Esta verdad arroja su sombra sobre el

historiador. Como investigador, es solo un arqueólogo, un zapador de tumbas y pergaminos. Pero, con la calavera en la mano, plantea la pregunta decisiva. El estado de ánimo de Luis González es por lo mismo un estoicismo fundamental y fundamentado a la medida de su envidiable fuerza vital, típica de los josefinos. Nunca ha seguido la moda y mucho menos el dinero. Está más cerca del poeta que del cortesano.

Alfonso Reyes escribió una vez: “Dato comprobado, interpretación comprensiva y buena forma artística son los tres puntos que cierran el triángulo de las fuerzas y ninguno debe faltar [para escribir historia].” Mejor alumno que Luis González no pudo haber encontrado. El estilo es una parte esencial de la revolución tranquila que introdujo en la historiografía. A su estilo se debe en buena parte la acogida favorable que le ha reservado el gran público, ya que nuestro autor no escribe para los *happy few*.

Como en toda obra lograda, también en la suya abunda más lo implícito que lo expresamente formulado. En su ecuación queda una incógnita. Y esto hace que produzca cierto embarazo en aquellos para quienes todos los resultados deben ser exactos. Sin resto. No ofrece marco de donde colgarse.

Luis González ha luchado, con éxito personal, contra esa tendencia fatal que nos lleva a la burocratización y a los “estímulos”, a la “evaluación” y al “*ridiculum vitae*”. Ha logrado, sin embargo, abrir espacios privilegiados para que otros investigadores pudiesen, como él, conseguir su salvación. No se ha lanzado como el anarco, contra las instituciones: ha sabido amansarlas y usarlas aunque le haya costado mucho tiempo y mucho trabajo. Gracias a él El Colegio de Michoacán es actualmente lo que es. También el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México. También la Academia de Historia.

Escribe el maestro José Gaos: “La vivencia, la experiencia de la soledad intelectual, mental, espiritual, es el agrio meollo de una experiencia específica del intelectual en general; la experiencia del no convencer nunca del todo a todos los demás, de no ser comprendido del todo por nadie...” Pero en el caso de Luis González no hay tal soledad, porque es hombre de charla amena y plática sabrosa, capaz de convencer y de hacerse comprender. Por eso, se decía del café de las 11:00 en El Colegio de Michoacán que era el “Senado de la República”. Libros y plática son los dos pilares de su oficio de narrar historia, el que desarrolla desde hace unos años en su casa familiar de San José de Gracia, rodeado por los 35,000 libros de su biblioteca fantástica, constituida fantásticamente por el arquitecto borgesiano Víctor Manuel Ortiz.

En esa misma casa, en su año sabático de 1966-1967 ideó, a través de la historia de su pueblo, lo que iba a triunfar como microhistoria, historia regional, historia del terruño. Cuando regresó a la capital del país, presentó su manuscrito en un seminario para que lo discutieran los colegas de El Colegio de México. Yo fui testigo en aquel entonces de la condena casi unánime que recibió el texto: se le tildaba de mal documentado, mal pensado, mal escrito (“coloquial”), etc. Tres personas lo defendieron —las tres eran ajenas al gremio de los historiadores—, el doctor Gaos, don Daniel Cosío Villegas y Antonio Alatorre. Mejores padriños no se podía tener. ~

JEAN MEYER es profesor e investigador del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) y fundador de su División de Historia y de la revista de historia internacional *Istor*. Su libro más reciente es *Historia religiosa de Rusia y sus imperios* (Siglo XXI Editores, 2022).