

Letrillas



Fotograma: *Yūrei (Fantasmas)*, de Sumie García Hirata

CINE

Yūrei: de fantasmas y heridas invisibles

por Lily Droeven

El documental *Yūrei (Fantasmas)* es el primer largometraje de la artista visual y cineasta Sumie García Hirata (nominada al Ariel en 2017 con su cortometraje *Relato familiar*). Fue estrenado en el Festival Internacional de Cine UNAM y, el pasado 11 de julio, en los cines comerciales bajo el sello de distribución Pimienta Films. *Yūrei* ahonda profundamente en los temas de la historia e identidad de la comunidad nikkei, compuesta por inmigrantes japoneses y sus

descendientes que viven en distintas partes de México, de los que poco se conoce. García Hirata incluye en su propuesta varios elementos artísticos japoneses como la danza inspirada en el teatro nō y la danza butoh; la cinta cuenta con la participación de la reconocida bailarina, actriz y creadora escénica Irene Akiko Iida, quien realiza las coreografías con un estilo que va desde lo clásico a lo personal. Al principio del largometraje la coreografía inicia con la rigidez

característica del teatro nō, pero a medida en que los capítulos avanzan la coreografía se vuelve cada vez más libre a través de los movimientos de la danza del teatro butoh.

Construida por secuencias de cinco capítulos, esta pieza documental recopila distintos testimonios de la comunidad nikkei. En los primeros minutos de *Yūrei* predominan los paisajes contemplativos intercalados con imágenes de archivo en que, a través de la técnica de la cinefotografía, la cámara hace un recorrido para ilustrar los efectos ineludibles del pasado: explora los vacíos y silencios históricos para realizar un análisis individual y colectivo sobre la memoria de una minoría que no está oficialmente reconocida. Los testimonios recopilados se presentan como voces en *off* que nos acompañan mientras se hace una exploración espacial y coreográfica. Algunas veces las voces se escuchan en tono reflexivo y nostálgico, otras en tono personal e inquisitivo, pero todas manifiestan la intención de desenterrar los recuerdos y experiencias de sus antepasados, así como todo aquello que compartieron con ellos. Constantemente se preguntan sobre la percepción de su identidad, la manera en cómo esta los ha definido y qué les hace sentir este enjambre de vivencias compartidas.

La narrativa de *Yūrei* también refiere al impacto que el silencio histórico ha tenido en el presente de los descendientes japoneses, pues en muchos casos su historia familiar se encuentra vacía o incompleta debido a que sus antepasados decidieron no contar nada a sus familiares,

Ursula Biemann y el conocimiento desde la tierra

por Yunuen Díaz

llevándose consigo su legado. Así entonces, la imaginación resulta el único recurso disponible para intentar reconstruir ese pasado casi inexistente: solo mediante fragmentos de relatos que nunca se sabrán del todo, que se han vuelto un misterio y que han traído dolor en esas heridas invisibles que suturan los lazos familiares.

El documental señala que la llegada de los inmigrantes japoneses empieza en la frontera sur, en el año 1897. Abarcó también la frontera norte, pasando por Temixco, Perote, hasta llegar a la Ciudad de México. Aunque la cinta trata de mostrar los lugares abandonados donde alguna vez estuvieron y sus experiencias al arribar al país, se insiste en que dichas historias resultan indescifrables, pues en la actualidad esos lugares permanecen en el olvido y solo quedan recuerdos vagos de vidas que fueron marcadas por innumerables injusticias. Por ello, la directora realiza un impresionante rescate histórico, capaz de darle voz propia a una comunidad olvidada, donde la memoria y la nostalgia permean en la identidad colectiva e individual.

La composición de la imagen en *Yūrei* está basada en el simbolismo artístico donde la danza que interpreta Irene Akiko Iida se transforma en una metáfora de los sentimientos, las emociones reprimidas y el dolor que no pueden expresarse con las palabras. Es el cuerpo en movimiento quien le da forma a los fantasmas que habitan en el pasado de la diáspora japonesa. La directora, además, utiliza el espacio negativo dentro del encuadre como alusión a la estética del cine japonés, el cual es reinterpretado en un contexto mexicano. Asimismo, la visión cinematográfica hace referencia al cine de Yasujirō Ozu al colocar la cámara en el piso. Esta técnica junto con el formato *widescreen* logra secuencias de cielos muy amplios, transformándola en una película paisajista. Además, García Hirata enmarca la belleza de

los paisajes al combinar la luz natural con una paleta de colores inspirada en el teatro *nō*. Estos elementos, así como la dirección de fotografía a cargo de Rodrigo Sandoval Vega Gil, le dan forma a una exploración espacial, envolvente y sensorial en la que resaltan –dentro de la belleza contemplativa– los efectos ineludibles del pasado que recae en los descendientes interesados en reconstruir sus orígenes familiares, sus silencios e injusticias.

Para la directora la realización de este documental fue un proceso que resultó muy largo, pero sumamente importante porque la llevó a cuestionar su identidad como mexicana-japonesa y la manera en que se percibe a sí misma, pues –según ha referido– desconocía esta parte de la historia de la migración japonesa en México. Ahí surgió el interés de iniciar la investigación que la llevó a la creación de este documental. Una vez que García Hirata empezó a escuchar esas historias le pareció que cada una tenía un valor inmenso, lo cual le permitió pensar y entender sus orígenes de una manera completamente nueva.

La excepcional ejecución de este ejercicio audiovisual permite reformular los cimientos de la propia identidad de la directora como descendiente de migrantes, al tiempo que les da voz a otros miembros de la comunidad, sacándolos del anonimato. Por su incorporación de otras disciplinas artísticas, nos recuerda que el formato documental puede ser una invitación para que el espectador reflexione sensorialmente. Con una visión profunda y afectiva de su tema, *Yūrei* logra transitar de un formato documental tradicional a una exploración íntima y sensorial, por lo que este ejercicio resulta imperdible. ~

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

Injusticia climática, defensa del territorio, poéticas interespecie y la tierra como bioma cognitivo, son algunos de los temas abordados en la exposición *Devenir tierra* de la artista suiza Ursula Biemann (Zúrich, 1955) presentada actualmente en el Museo Universitario Arte Contemporáneo. En un momento en que al menos diez ciudades en México han roto récord de temperaturas máximas, la exposición nos invita a explorar formas más empáticas de relación con los ecosistemas.

Devenir tierra integra cinco proyectos de Biemann, quien desde hace varios años ha dedicado su labor a concebir una práctica artística ligada al medio ambiente. En esta exposición se exploran dos vertientes de su trabajo: la documental, donde se da testimonio de su labor con comunidades originarias del Amazonas; y la dimensión especulativa, donde los animales, las plantas y el viento son sujetos dialogantes que cuestionan nuestras percepciones habituales de la naturaleza.

La primera pieza presentada en la exposición es *Selva jurídica* (2014), un videoensayo donde Biemann nos invita a pensar en la necesidad de establecer marcos legales que garanticen el cuidado de los ecosistemas. Tras numerosas movilizaciones de defensa del territorio, en el año 2008 se estableció por primera vez en la Constitución de la República del Ecuador el reconocimiento de los *derechos de la naturaleza*. Esto ha representado una de las mayores innovaciones jurídicas porque reconoce a una entidad no humana

como sujeta de derechos. Esto obliga a los gobiernos a tomar acciones en su defensa, creando un precedente a nivel global sobre la protección del medio ambiente.

En *Selva jurídica* Biemann recupera historias de las luchas indígenas del Amazonas ecuatoriano para presentar su cosmogonía, en la cual la selva se ve como “una compleja arquitectura cosmológica que alberga todo tipo de seres, humanos y no humanos, profundamente entrelazados y mutuamente constitutivos e interdependientes”.

En la segunda pieza de la exposición, *Tiempo profundo* (2013), Biemann nos presenta la injusticia ambiental a través de dos geografías. Las *Geologías de carbono* retratan el territorio petrolífero del norte de Canadá, donde a través de maquinaria pesada y procesos de alta tecnología la tierra es devastada para obtener el llamado oro negro; estas imágenes contrastan con las *Geologías hidrográficas* donde se muestran las inundaciones en el Ganges intentando ser mitigadas mediante el trabajo de numerosas personas que con sus manos arrojan miles de costales al río. La tecnología de extracción muestra así sus efectos en las vidas de las personas más precarizadas, exhibiendo las desigualdades provocadas por los países de imperios capitalistas que son sufridas en las regiones del sur global. Así, mientras unos explotan la tierra para obtener beneficios económicos, otros luchan para contrarrestar sus efectos. El video nos alerta sobre esta disparidad.

En contraste con la pieza anterior articulada alrededor de la denuncia, el video *Océano acústico* (2018) nos presenta un giro poético donde la artista nos invita a adentrarnos en los ecosistemas marinos. En la década de 1940 se descubrió un canal en el fondo del océano cuya densidad y temperatura permite la transmisión de ondas submarinas de larga distancia. Este canal se empleó en actividades de espionaje durante la Segunda Guerra Mundial y también en la Guerra Fría; en aquel



entonces se habían interceptado sonidos irreconocibles que tiempo después se identificaron como vocalizaciones de animales submarinos. En el video podemos ver a una bióloga marina de la comunidad originaria sami equipada con hidrófonos de alta tecnología para registrar los sonidos acuáticos en las islas Lofoten, en el norte de Noruega. Estos sonidos son posteriormente transmitidos en frecuencia de radio, lo que vuelve públicas las ondas animales antes inaudibles. Entre esos sonidos se encuentran las vocalizaciones de ballenas, focas, truchas, erizos y peces endémicos de la región. De acuerdo con la artista, “*Océano acústico* es una búsqueda de ciencia ficción en un mundo vivo, constituido por un conjunto interdependiente de elementos humanos, marinos, maquínicos, orgánicos, climáticos y digitales”.

Mientras la humanidad ha imaginado el fondo oceánico como un espacio silencioso, las grabaciones revelan el vasto ecosistema submarino invitándonos a ampliar nuestros registros sensoriales, pues, así como en la oscuridad el sonido permite la supervivencia, en la vida terrestre también la escucha se vuelve un elemento clave para poder entablar una cosmopolítica, como la nombra Isabelle Stengers, es decir, una ética y una praxis que nos permitan

URSULA BIEMANN. DEVENIR TIERRA
MUSEO UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO (MUAC)
 Hasta el 13 octubre de 2024

articular políticas globales para preservar la vidas de todas las especies.

Por otro lado, la pieza *Mente forestal* (2021) reúne poesía y ciencia como parte de un mismo entramado. Esta obra realiza una interlocución entre los estudios científicos del ADN y las investigaciones de los ingas quienes, asistidos por la ayahuasca, son guiados en la comprensión de la inteligencia de la naturaleza. En esta comunidad, la ayahuasca es entendida como un ser que al ingerirse activa la comunicación interespecie abriendo un diálogo más profundo del funcionamiento ecosistémico.

Este proyecto se liga cercanamente con la última propuesta presentada, la iniciativa *Devenir universidad* (2019-2023). Se trata de un proyecto organizado con la comunidad inga del Amazonas colombiano que busca construir un espacio pedagógico propio. Para los ingas, el territorio es un ecosistema viviente que ofrece en sí mismo una fuente de conocimiento; por ello, su universidad, más que un espacio, es una propuesta de educación biocultural, la cual reconoce que la diversidad biológica da paso

a la diversidad cultural y epistémica. En *Devenir universidad* se promueve un reencuentro del cuerpo, el pensamiento y el territorio como una unidad cognitiva.

De acuerdo con la artista, el inicio de la ciencia moderna está íntimamente ligado al proyecto de conquista y colonización, por lo cual abrir espacios para las pedagogías del territorio permite volver a aquello que Boaventura de Sousa Santos nombra “ecología de saberes”, es decir, una valoración de los conocimientos múltiples preservados por las comunidades fuera de la academia.

Las comunidades originarias han sobrevivido a múltiples asedios: la invasión española, la violencia colonial, el acecho de los conflictos armados y el extractivismo. Su universidad representa una forma de recuperar sus conocimientos y rehabilitar sus territorios. La artista comenta: “esta universidad territorial –o territorio universitario– se expande a lo largo del territorio en una red de caminos de aprendizaje, parecido a un sistema nervioso vegetal que conecta con todos los niveles de seres: humanos, no humanos e intangibles”.

Si bien durante mucho tiempo se pensó que el Amazonas contenía una gran diversidad por estar aislado de la vida humana, hoy en día se reconoce que su preservación se debe a las tecnologías de cuidados desarrolladas por las comunidades indígenas que desde la antigüedad lo habitaron. Por ello, como propone el reconocido curador en temas ambientales T.J. Demos, hoy nos toca a nosotros aprender de esas tecnologías ancestrales.

En un momento en el cual el calentamiento global nos pone frente a un panorama crítico, esta exhibición nos ofrece pistas para reorientar la cultura hacia la defensa de la vida. ~

YUNUEN DÍAZ es escritora, crítica de arte y académica. En 2015 obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos por el libro *Todo retrato es pormográfico*.



HISTORIA

Mi tía Dora

por **Enrique Krauze**

Dora Reym fue sobrina de Clara Pajt, mi abuela paterna, cuyo hermano Abraham, padre de Dora, murió muy joven, en diciembre de 1915, víctima de una epidemia de tifo en Wyszków, la pequeña ciudad polaca donde nació. Dora estaba por cumplir un año de edad. Hannah, su madre, volvió a casar y se mudó a Będzin, donde procreó cinco hijos que perecieron junto con ella en el Holocausto. Los únicos sobrevivientes fueron Dora y su esposo Mark Reym (de quien tomó el apellido) y Mira, la hija de ambos, nacida en 1938. *No pierdas la esperanza* es la bitácora de esa supervivencia de la cual Dora no fue solo una protagonista: fue la heroína.

Aunque era una leyenda en la familia y pasó por México en algún

momento de los cincuenta, mi primer recuerdo de ella es de 1963, cuando me alojó en su modesto departamento de Queens. De esos días solo retengo el callado horror que sentí al ver los números tatuados en su brazo y en el de Mark, su dulce y melancólico marido, cuyo rostro parecía cincelado por el dolor. El número de Dora en Auschwitz –nunca lo olvidé– era el 74 733. Al contrario de Mark, Dora no era melancólica, pero tampoco, en ningún sentido, jovial. Sonreía lateralmente, pero no reía. Era una mujer de gran presencia, tez morena, profundos ojos negros y un trato amable pero nunca meloso, absolutamente ajeno a todo sentimentalismo. Me asombraba la inteligente articulación de su charla. Imaginé que en su inglés había

elegantes reminiscencias del polaco —su idioma natal, más que el ídich, lengua de su madre—. Aunque no era religiosa, se refería con orgullo a su abuelo materno, el rabino Jacob Orner que —según me dijo— descendía directamente del célebre talmudista medieval Rashi. De mis abuelos, en cambio, hablaba poco. Aunque nunca me lo confesó, por Mira supe que resentía el silencio ante sus cartas desesperadas cuando se acercaba la guerra, y quizá después. Tal vez por eso no volvió más a México. Porque lo ignoraba entonces, no pude explicarle que a esas alturas de los años treinta la inmigración de los judíos a México era ya imposible. Vicariamente, intenté mitigar ese agravio con una devoción filial que duró hasta su muerte, en 2015.

Leí de un tirón, estremecido, el primer borrador de su libro a fines de 1974. Como sabía de sus reticencias, la alenté a seguir escribiendo, a dejar testimonio para nosotros, su familia de entonces y las generaciones venideras, pero también para los otros, los que no tuvieron ni su valentía ni su fortaleza ni su suerte. Su libro les daría voz. Dora siguió escribiendo hasta completar su tarea. Pero no paró ahí su rescate del pasado. Cuando años después la volví a ver, su nuevo departamento (a unos pasos de Washington Square) se había convertido en una pequeña galería —un altar, un retablo— donde colgaban óleos y dibujos pintados por ella a partir de viejos retratos o de su memoria, con los rostros de cada uno de sus familiares sacrificados.

Su vida entera fue un acto de salvamento. Como una leona defendió la vida de su hija y de su esposo. No dejó piedra por remover. “Job Betujen”, le decía a su hija, en una expresión en ídich que quiere decir “Ten confianza”. Pero era mucho más que confianza lo que quería inspirar. Una confianza espiritual y trascendente pero también terrenal y activa, que en español se traduce mejor así: “No pierdas la esperanza.”

¿Cómo agradecer a Dora su legado de heroísmo? Un día, recorriendo el monumento conmemorativo al Holocausto en Wyszków, construido como un caracol ascendiente en cuyas paredes se incrustaron las lápidas del cementerio que los nazis habían arrojado al río Bug, topé por azar con la de Abraham Pajt, padre de Dora. Le llevé la fotografía. Sonrió. No derramó una lágrima. Y no la derramaría ahora, al ver publicado su libro. Pero sonreiría también porque lo vería como una batalla más, como tantas que libró, una batalla ganada al mal y al olvido. ~

Este texto constituye el prólogo al libro No pierdas la esperanza. Memorias de una madre durante el Holocausto de Dora Reym (Tusquets, 2024).

ENRIQUE KRAUZE es historiador, ensayista y editor, director de *Letras Libres* y de la editorial Clío. Su libro más reciente es *Spinoza en el Parque México* (Tusquets, 2022).

CIENCIA

Entre la literaturaleza y la narrativaleza, abono del paisaje interior

por **Andrés Cota Hiriart**

Me parece que podemos estar de acuerdo en que parte integral de la debacle ambiental que hemos desatado se debe a la creciente desconexión entre la experiencia humana y la biósfera en la que habitamos. Cuestión que a grandes rasgos lleva a que ni siquiera seamos capaces de dimensionar el nivel de nuestros impactos, cuando no al llano negacionismo. Sufrimos de un “trastorno por déficit de naturaleza”, como lo denominó Richard Louv en *Last child in the woods* de 2005, concepto que, más que formular un diagnóstico médico, busca

señalar la raíz del problema: que los seres humanos, especialmente los niños, pasan cada vez menos tiempo al aire libre y lejos del asfalto, y que tal alienación progresiva respecto al entorno está causando una serie de afecciones sobre la salud, a la par de cambios preocupantes de comportamiento. Las evidencias sugieren que dicho trastorno contribuye a un menor refinamiento de los sentidos y a un incremento significativo de la dificultad de atención, al tiempo que agudiza el desarrollo de condiciones relacionadas con la obesidad y el sobrepeso, así como mayores índices de patologías emocionales, físicas y mentales. Además, esta carencia de contacto con el medio ambiente debilita la alfabetización ecológica, empaña su apreciación y pone en jaque la conservación de lo poco que queda del mundo silvestre. En suma, muchos de los tropiezos que marcan nuestra era (Capitaloceno, Antropoceno, Chthuluceno, Plantacioceno, o como sea que deseemos nombrar estos tiempos).

No obstante, se trata de un problema que tiene solución. Es posible no solo mitigar, sino inclusive revertir, ese déficit de naturaleza que afecta a la sociedad contemporánea. ¿Cómo se empieza? Experimentando la estimulación del paisaje abierto más a menudo, desde luego, así sea en un parque urbano, pero también (y quizás de manera más inmediata) atendiendo el paisaje interior que llevamos dentro. Es decir, enriqueciendo nuestras narrativas, ampliando la perspectiva y tornando más exuberante el panorama de historias que nos definen. El autor catalán Gabi Martínez propone el término “literaturaleza” (españolización del anglicismo *nature writing*) para hablar del “conjunto de escrituras que dialogan, artística e íntimamente, con la naturaleza en todas sus dimensiones, desde los microbios que habitan en nuestro cuerpo hasta las ballenas que surcan los mares, desde las profundidades geológicas hasta los ecosistemas

que la actividad humana ha amenazado”. De esta manera, Martínez no solo pretende dar cauce a la corriente de tratamientos creativos que abordan el medio ambiente (y nuestra relación con este) desde las letras iberoamericanas, sino que, a la vez, defiende el poder de la palabra –ya sea escrita, cantada o dibujada– para cambiar la realidad. A lo que el mexicano Jorge Comensal agrega: “Ante la desconexión de la cultura urbana con la naturaleza, divulgar y celebrar la literatura y las artes que abordan lo silvestre puede ser una forma terapéutica de enfrentar la ansiedad producida por las crisis ambientales y un semillero de ideas para mejorar nuestra relación con la biósfera.” Y es que escribir o leer sobre algo implica valorarlo y convertirlo en parte de nuestra vida interior; gracias a la tradición literaria, las culturas de todo el mundo han logrado preservar su historia, exaltar su identidad, dotar de sentido su existencia y expresar sus miedos y deseos a futuro. Por eso, la literatura es una forma de ampliar nuestros horizontes y luchar contra el ecocidio.

La realidad es que, si no cambiamos la concepción que tenemos sobre nosotros mismos, sobre nuestra especie y el lugar que ocupamos en el inmenso árbol de la vida –ese discurso que venimos repitiéndonos neciamente desde hace siglos: que somos los hijos de dioses que nos existen, el pináculo mismo de la evolución–, me temo que no saldremos airoso de nuestros traspiés por mucho más tiempo. Tenemos que combatir de tajo el antropocentrismo frenético y completamente mercantilizado que está condenando a buena parte de los organismos con los que coexistimos y, de paso, condenándonos también a nosotros mismos. Vamos, si no descendemos de ese pedestal en el que nos hemos autocolocado, estamos perdidos. Y esto solo se logra cambiando la narrativa. Reformulando nuestra historia compartida. Después de todo la Tierra no es el centro del



sistema solar y el humano no es el centro de nada. La vida silvestre es, a fin de cuentas, además de una fuente de recursos y servicios ambientales imprescindibles para la supervivencia humana, una fuente inagotable de sabiduría y asombro estético que podemos apreciar por medio del arte y de la narrativa. Así que para alcanzar una sociedad que realmente valore y proteja la biósfera, y que no peligre con extinguirse antes de la cuenta (junto con los millares de especies que estamos desvaneciéndose), necesitamos generar una literatura tan comprometida con la palabra como con el mundo natural que nos rodea.

Curiosamente, aunque en el terreno de las letras en español tendamos a olvidarlo, estamos ante una de las tradiciones más antiguas de nuestra stirpe. Una herencia narrativa que nos acompaña desde el alumbramiento del *homo sapiens*, si no es que lo propició. Desde que los humanos tempranos comenzaron a dejar siluetas coloridas de animales labradas sobre los muros de las cavernas y a contarse así leyendas sobre las criaturas que les rodeaban, podemos hablar de literatura. Ni qué decir de la era de las grandes civilizaciones,

donde encontramos sagas afines a esta corriente en todas las culturas, desde Persia y Mesopotamia, pasando por Egipto, Grecia y el Lejano Oriente, hasta el mundo maya y el mexicano. De forma similar, la época de los naturalistas clásicos –cuando escritura, ciencia e ilustración cabalgaban lado a lado– legó grandes tratados de literatura (si bien ciertamente colonialistas) de la mano de Humboldt, Darwin, Mary Anning, Wallace, Jean-Henri Fabre y demás exploradores decimonónicos. No obstante, el siglo pasado aconteció una ruptura, la noción errada de que existían dos culturas comenzó a trazar una fisura entre la ciencia y las humanidades. Al menos en el amplio territorio del habla hispana tal visión de las cajas estancas entre disciplinas pareció cimentarse con fuerza, puesto que aquí la literatura entró en estado de hibernación y, salvo por contados destellos (esporádicos y desvinculados) durante buena parte del siglo xx y principios del que corre, prácticamente no encontramos piezas que le hicieran ecos desde nuestro idioma. En contraste, durante ese mismo periodo, se registró un auge fervoroso en otras regiones, ahí están Maurice Maeterlinck,

La música en 800 palabras o menos

por Eduardo Huchín Sosa

Konrad Lorenz, Gerald Durrell, Rachel Carson, Anna Tsing, Donna Haraway, Oliver Sacks, Redmond O'Hanlon, Robert Sapolsky, Terry Tempest Williams, Sy Montgomery, Philip Hoare y el resto de la tropa para probarlo.

“Se trata de una literatura del *yo*, pero en la que el narrador no es el centro ni es protagonista, sino un animal más que está, observa, siente y también cuenta, narra, relata”, declara Ramón J. Soria. Pero yo diría que no solo es eso, o es mucho más que eso, pues estamos ante una especie de anti-género, o mejor dicho una categoría transgenérica en sí misma: la literaturar no pierde el tiempo distinguiendo entre registros, elaborando dudosas taxonomías a partir de la forma, sino que se fija solo en el fondo. Aquí no se le cierra la puerta a nadie, mientras que la obra verse sobre el mundo viviente –y lo haga con visos sensibles y subjetivos– abraza todas las expresiones por igual: poesía, ensayo, crónica, memorias, disquisición filosófica, indagación periodística, elucubración infantil, o mejor aún, una combinación entre todas que, incluso, abre los brazos a la ficción. Si acaso, me atrevería a sumarle el acompañante “narrativaleza”, para englobar también al podcast, material audiovisual, videojuegos y artes escénicas que compartan la pulsión naturalista.

Esperemos que con el tiempo y algo de empuje este tipo de escritura en nuestro idioma se haga cada vez más robusto y caudaloso. Que sus aguas aneguen los anaqueles de librerías y bibliotecas, que se infiltre en el aula y programas educativos, que se popularice y que sean estas líneas las que en algún momento sean traducidas a otras lenguas en otras regiones y no al revés. ~

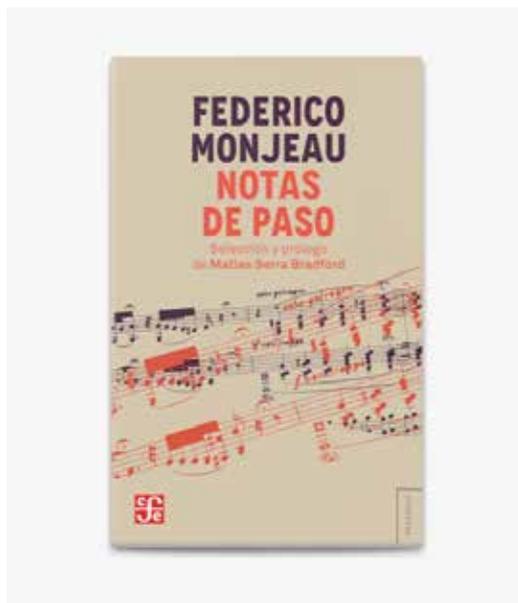
ANDRÉS COTA HIRIART es biólogo y escritor, fundador de la Sociedad de Científicos Anónimos. Conduce el podcast *Masaje Cerebral* y escribe libros de literaturar para personas pequeñas y grandes.

Las columnas sobre música se mueven siempre entre la pertinencia y la caducidad: ¿A los cuántos días todavía podemos reseñar un concierto? ¿Es lícito hablar de un cantante que falleció hace dos meses? ¿Se vale atender todos los aniversarios o solo aquellos que se ajustan a múltiples de cincuenta? Por si esto fuera poco, la periodicidad puede llegar a ser desgastante, agotar perspectivas, propiciar que los colaboradores vuelvan una y otra vez sobre los mismos temas. Eso sin contar con los problemas propios de la crítica musical, que se debate entre la terminología especializada, la apreciación superficial o el tipo de metáforas crípticas que usaría alguien encantado de escuchar *The dark side of the moon* después de lamer un sapo de Sonora. Con semejante panorama se entiende que una escritura demasiado atenta a las efemérides, las noticias de última hora y los hechizos de la nostalgia se vea a menudo como un género orgulloso de sus marcas temporales. Iba a terminar diciendo que no faltará el audaz que, al cabo de los años, recoja ese material en un libro, pero cuando uno se enfrenta a compilaciones como *Notas de paso*, de Federico Monjeau, tiene que pensar dos veces el chiste que estaba a punto de hacer.

En 2016, Monjeau –de quien, para no desentonar con los vicios del género, haré la apretada semblanza de rigor: argentino, nacido en 1957, profesor de estética musical en la Universidad de Buenos Aires, director de la efímera revista sobre “teorías y técnicas musicales” *Lulú* y autor, entre otros libros, de un denso

estudio sobre las ideas de progreso, forma y metáfora en la música, fallecido en 2021– fue invitado a escribir una columna en un nuevo suplemento de *Clarín*. Según su amigo y compilador Matías Serra Bradford, el crítico se dio el lujo hasta de dudar –“no se creía a la altura del desafío”–, aunque meses después reconocería que esos ensayos mínimos –en apariencia motivados por recitales, viajes o libros, pero en realidad impulsados por la obligación de entregar ochocientas palabras cada semana– “lo habían convertido en escritor”.

Lo primero que sorprende de *Notas de paso* es que haya tan poco desperdicio en un conjunto que abarca cuatro años de actividad periodística (el texto más antiguo es del 25 de junio de 2016 y el más reciente, del 29 de febrero de 2020), lo cual hace pensar que Serra Bradford tampoco tuvo que cribar *tanto* para dar forma a un volumen brillante en su exposición, sorprendente en sus hallazgos y sólido en los numerosos juicios que realiza. Abundan desde luego las citas repetidas, las necrológicas sobre la marcha, los textos que prometen una continuación que no llega, los registros de época y, también, las series de artículos más apropiadas para suscriptores que para lectores ocasionales. En otras palabras, los recordatorios de que las columnas responden a necesidades materiales y, cuando mal les va, a coyunturas específicas y, cuando les va peor, a lo que sea que se le ocurra al escritor en la víspera de la fecha de entrega. Sin embargo, esas limitantes que en críticos menos dotados, personalidades



más pedantes o melómanos demasiado cómodos con sus propios gustos podrían dar pie a textos cumplidores —esto es: o solo oportunos o solo informativos o en exceso enfocados en la experiencia de quien cree haber platicado con muchos artistas o haber asistido a muchos conciertos—, encuentran en Monjeau un cauce milagroso. Al eludir la tentación de explicarlo todo o de darlo todo por sentado, el autor puede establecer un tono en el que la ambición literaria, la profundidad teórica y la efectividad periodística convivan en una conflictiva, y por ello fructífera, armonía.

Aunque Monjeau, como buen crítico, nunca rehúya al fango de una polémica (así lo demuestra su defensa del cobro en los conciertos financiados por el Estado o su diatriba contra las pretensiones de cambiar el final de *Carmen*, so pretexto de concienciar sobre la violencia de género), la cualidad que mejor define sus artículos es la de ensanchar nuestra idea, no de la música, sino de la escucha. En la categoría de “cosas de las que se puede hablar en una columna musical”, lo mismo incluye una

clasificación de las mejores canciones mundialistas de la historia (encabezada, a su modo de ver, por el tema de Italia 90, “el mayor aporte italiano al fútbol mundial en muchos años”) que un relato sobre los empeños del naturalista Guillermo Enrique Hudson por registrar el canto de las aves de la pampa. A la par de entregas más o menos esperables acerca de Scarlatti o de Carlos Gardel, Monjeau habla de la tendinitis de los pianistas, de las sesudas disertaciones de Éric Rohmer y Aldous Huxley, insospechados críticos musicales, de la “afinación” poética de Marina Tsvietáieva y del humor de Mauricio Kagel, el último cómico musical del siglo xx que, entre otras genialidades, una vez *fingió* haber tocado una sonata de Hindemith, pero en realidad tocó sabrá Dios qué cosa, para obtener un empleo. Pensar la música, para Monjeau, era también pensar acerca de por qué las obras tienen tales o cuales títulos, del estrés acumulativo que provoca ataques de tos en los recitales de piano o del papel que desempeña la *Patética* de Beethoven en una película de los Coen.

Dar el recorrido completo de un libro que se mueve con tanta naturalidad entre la música clásica, contemporánea y popular —y con popular quiero decir no solo la de la cultura de masas sino la folclórica, como en el artículo dedicado a Cuchi Leguizamón— llevaría a otro de los malos hábitos del periodismo cultural: el *name-dropping*. Sin embargo, me gustaría detenerme en la columna sobre Richard Strauss, para ilustrar no tanto la estrategia discursiva de Monjeau como su espíritu de comprensión. En un texto que trata de su poco aprecio por el compositor alemán, pero principalmente de cómo cambian nuestros gustos y afinidades, el crítico comienza poniendo en entredicho sus propios prejuicios: ¿por qué a veces entendemos la historia de la música a partir de parejas, en las que necesariamente alguien sale perdiendo: Mahler vs. Strauss, Ligeti vs. Kurtág y, ya si a esas vamos, los Beatles vs. los Rolling Stones?, ¿cómo explicar que, al enfrentarse a una obra que en otra época le había parecido calculada y extenuante, un conocedor pueda experimentar con los años algo así como una reconciliación?, ¿qué clase de relación unilateral llegamos a mantener con ciertos creadores, muchos de ellos muertos desde hace varios años, que supera el mero juicio estético? Así, en cinco apretados párrafos, Monjeau termina por aceptar que todo crítico libra batallas imaginarias que no está obligado a prolongar con el paso del tiempo.

Esa continua tensión entre una materia tan escurridiza como la música y un formato tan estrecho como el artículo del periódico es la lección más perdurable de este libro. Porque —parafraseo aquí al propio Monjeau— del mismo modo que una buena canción no es la suma de una buena

letra y una buena melodía sino el resultado de que unos buenos versos adquieran “realidad musical”, la curiosidad, el saber teórico y la facilidad para ir a cualquier concierto sirven de poco sin un estilo en que la concisión, la cita oportuna y la destreza para desarrollar una línea argumentativa hagan su parte. En una columna casi todo está por inventarse y, en el proceso de cumplir con la encomienda, uno puede tener a su disposición un banco de pruebas donde ensayar esto o aquello. Y con *Notas de paso* queda claro que tal vez esta sea la mayor de sus virtudes. ~

EDUARDO HUCHÍN SOSA (Campeche, 1979) es músico, ensayista y editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro más reciente, por el que todavía no le pagan, es *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

HISTORIA DEL ARTE

El curioso caso de Giorgo de Chirico

por **Michael Reid**

Una mañana a comienzos de verano en Roma. En la Plaza de España el ecosistema del turismo masivo está pululando, los guías con sus astas abanderadas, sus rebaños practicando sus selfis. A tres puertas de la escalinata, cerca de la casa donde en una Roma más tranquila murió John Keats, subo cuatro pisos en un ascensor y entro a la Casa-Fundación Giorgo e Isa de Chirico. Resulta que

soy el único que se ha registrado para la visita de esta mañana. Tan cerca de la multitud, siento una soledad sorprendente y agradable. Durante una hora tengo el privilegio de recibir una visita guiada particular.

De Chirico se instaló en esta casa con Isa, su segunda esposa, en 1944, hacia finales de la Segunda Guerra Mundial. Con el tiempo la compraron e incorporaron el departamento al costado. En el piso superior está preservado el estudio del artista, quien murió en 1978, con su biblioteca (con un libro sobre Goya en una posición prominente). La colección de sus obras que se preserva ahí viene sobre todo del “De Chirico tardío”. El problema es que para muchos críticos ese periodo duró medio siglo y para ellos representaba un retroceso hacia un conservadurismo academi-cista y aburrido.

Esa crítica fue injusta e interesada. Como señala Fabio Benzi, biógrafo de De Chirico y miembro de la junta de la Fundación, “ningún otro artista ha sufrido más el tratamiento fragmentario de las diferentes fases de su obra”. Esto no ha cambiado hasta los últimos años. Hoy se valora el conjunto de la obra *chiricana* en toda su profundidad. Era, sin duda, uno de los artistas más visionarios y absolutamente originales del siglo xx. Con una relación compleja con la “modernidad”, tuvo elementos posmodernos también. Tal vez por eso nos habla como pocos de las angustias de la condición europea actual.

Su desarraigo fue integral a su arte. Sus padres eran italianos de la diáspora levantina, su padre un ingeniero de ferrocarriles nacido en Estambul, su madre oriunda de Esmirna (*İzmir*). Giorgo nació en 1888 en Grecia, en la ciudad de Volos en Tesalia, de donde Jasón y los argonautas emprendieron su viaje mítico y donde su padre construía la estación. De niño creció entre Volos y Atenas antes de estudiar arte en

ESPERE EN LA LÍNEA



SERENDIPIA: INVENTÓ EL FUEGO INTENTANDO INVENTAR EL HUMO.

PENNÉ

JORGE PENNÉ (Ciudad de México, 1986) es caricaturista. Colabora en *Animal Político* desde 2012 y en *The New Yorker* desde 2022.



Múnich. Grecia y la mitología griega, como un sistema de metáforas, poblabron su imaginación toda su vida. En Múnich se empapó del pensamiento de Nietzsche. Se identificó con la noción del filósofo alemán de la vida como “eterno retorno”, el tiempo circular y no lineal.

Viviendo a caballo de París e Italia, entre 1910 y 1918, De Chirico pintó una serie de cuadros de una potencia poética asombrosa. Muestran plazas italianas desiertas con sus pórticos y sombras misteriosas, estatuas a veces sin cabeza, con un trasfondo de locomotoras y trenes, veleros y chimeneas de fábricas. El pasado se encuentra con el presente en un espacio onírico. Los seres humanos se convierten en maniqués sin rostro, deshumanizados por la guerra mundial. Estos cuadros evocan como ningún otro las soledades y angustias de la sociedad de masas de la era industrial. Su adopción de perspectivas dispares y bloques fuertes monocromáticos de pintura dan un sentido poderoso de contraste, el claroscuro del medio día mediterráneo.

Los llamó la “pintura metafísica”. Fue lo más cercano que había llegado el arte europeo a representar al inconsciente. De Chirico había inventado lo que Apollinaire, el poeta que se hizo su amigo en París, llamaría “surrealismo”, años antes que André Breton convirtiera ese término en un manifiesto y un movimiento. Luego, presintiendo que el vanguardismo se estaba agotando, De Chirico abrazó el “retorno al orden” que compartió con otros artistas, entre ellos Picasso, en el periodo después de la Primera Guerra Mundial. En su caso, Breton y sus acólitos vieron eso como una traición. Desde entonces, se dedicaron a desacreditar la reputación de la obra nueva de De Chirico.

Este procedió a estudiar y reinterpretar en forma sistemática al canon occidental, tomando inspiración entre otros de Giotto, Piero della Francesca y Rubens. Introdujo metáforas visuales nuevas, como caballos y gladiadores. Estos trabajos encontraron un público en Londres y los Estados Unidos (y están

representados en la Fundación), pero pocos elogios en París e Italia. En las últimas décadas de su vida volvió a los orígenes, con una serie de pinturas “neometafísicas”.

De Chirico era un hombre complicado, a quien tal vez no era fácil querer. El fascismo echó su sombra. Algunos vieron en su trabajo una inspiración para la arquitectura monumental inerte de Mussolini. Aparentemente De Chirico se enroló en el partido fascista en 1931, tal vez en un acto de autopreservación. Pero no era un fascista. El régimen de Mussolini lo aborreció como demasiado cosmopolita e insuficientemente patriota. Tampoco convence la acusación de conservador de parte de los surrealistas. De Chirico fue un modernista de toda la vida en el sentido de rechazar las convenciones y de adoptar la experimentación constante, como argumenta Keala Jewell, estudiosa de su obra.

Su aceptación de la irracionalidad humana, los sueños y las identidades múltiples tiene afinidad con el posmodernismo. Visto desde una perspectiva política, esto y su dedicación a Nietzsche pueden ser desagradables. Pero eran su camino de acercamiento a la psicología humana, no una expresión política. El arte, como la literatura, es subjetivo: en una pintura hay tantos significados como espectadores de ella. Entre otras cosas, yo veo en su arte una parábola de una Europa que encuentra dificultad en integrar tradición y modernidad, un continente que se ha convertido en un museo de su propia decadencia y que, como observó recientemente Emmanuel Macron, se encuentra en “peligro mortal”. Pero no hay motivo para que eso se convierta en una profecía autocumplida. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Su más reciente libro es *España* (Espasa, 2024).



ARCHIVO VUELTA

Dos prosas

por **José de la Colina**

Esta sección dedicada al rescate de la revista dirigida por Octavio Paz recupera dos textos que condensan los rasgos centrales de la prosa de José de la Colina: ludismo, brevedad, humor. “El enigma de Tai Lu Yang” fue publicado en el segundo número de Vuelta en enero de 1977 y “Manual de la lengua” en el número 9 de agosto del mismo año. Ambos nos muestran el temperamento de uno de los escritores más imaginativos de México, quien pensaba la literatura como un territorio dispuesto para el juego.

El enigma de Tai Lu Yang

a Salvador Elizondo

Cuentan las crónicas de la vieja China que el gran sabio y no menor poeta Tai Lu Yang fue decapitado, y sus obras vertidas a la hoguera, a la futura ineditéz y al silencio, porque un día, arrodillándose para saludar al Emperador, dijo:

—¡Oh, Gran Empeorador de China!

Lo cual no agradó al saludado, que dio al erudito vate el abanicazo que lo señalaba a los decapitadores. “¿Todo por una O?”, sollozó Tai Lu

Yang cuando ya el sable silbaba sobre su cuello.

Acerca del accidente o incidente existen varias tesis entre los sinólogos de Occidente. Étiemble sostiene que Tai Lu Yang quiso hacer lo que más tarde Lewis Carroll llamaría una “palabra portemanteau” y, en homenaje a los dones tribunicios del Emperador, ensambló *emperador* y *orador*. Pero Arthur Waley, con argumentos igualmente sólidos, si bien acepta la tesis de la “palabra portemanteau”, se inclina a creer que el desdichado poeta prefirió y profirió la palabra *emperador* ensamblando *emperador* y *perorador*. A esto, Étiemble replica que, de cualquier modo, en la palabra *perorador* está *orador*.

¿Cuál es la opinión de los tratadistas chinos? Durante siglos asentaron que a Tai Lu Yang simplemente se le trabucó la lengua y sin querer metió una “o” donde nunca debió estar. Más recientemente apareció otra tesis, lanzada por el gran revolucionario y poeta Mao Tse Tung. Según este, Tai Lu Yang quiso decir y dijo *empeorador*, con lo que significaba que si ya China estaba en malas condiciones económicas, sociales y políticas, aún empeoró bajo la sangrienta tiranía del momento. Por ello, a partir de la Revolución, el nombre de aquel poeta revolucionario, comprometido con la causa del pueblo, brilla particularmente en los Manuales de Literatura China, y si ha sufrido algún eclipse fue tan solo durante una revolución cultural.

Manual de la lengua

Está prohibido:

Dar un sentido tribal a las palabras nuevas / Convertir la torre del mandril en la torre de marfil / Lavarle los dientes a la boca de sombra / Desangrar a la letra que con sangre entra / Entristecer la carne por escribir todos los libros / Repatriar los poetas a la República / Entrar en casa estando la noche sin sosiego / Disparar al tigre que relumbra en las selvas de la gramática / Poner a la libertad bajo palabra / Matar un árbol por escribir un libro y tener un hijo / Decir: “La poesía es tú”. Decir: “La poesía es yo”. Decir: “La poesía es el Espíritu Santo” / Envenenar el mar con una gota de sangre intelectual / Desplumar al cisne para vestir al búho / Seguir al pie de la letra todo lo hasta aquí escrito.

Está permitido:

Rascar la tinta de estas palabras / Ponerle zancadillas al pie de la Letra / Rasgar el velo de la escritura / Escribir hacia atrás. (Mejor aún: describir) / Escuchar a la mano que no escribe / Elogiar los márgenes y las entrelíneas y todo lo que permanece en blanco / Telefonar al manicomio para que vengan por el autor / Dejar que la diestra plagie a la siniestra. (Y viceversa) / Agujerear todas las letras más o menos redondas / Robar todos los sustantivos más o menos afortunados. (Aunque todos los sustantivos son afortunados: ellos son los únicos que no pertenecen al régimen de la propiedad privada) / Trocar todos los puntos por cagadas de mosca / Profanar las imágenes sagradas / Consagrar las imágenes profanas / Quemar esta página para que al fin el fuego la habite. ~

JOSÉ DE LA COLINA (Santander, 1934-Ciudad de México, 2019) fue un escritor, periodista, ensayista y crítico literario. Fue secretario de redacción de la revista *Vuelta*. Ganó el premio Xavier Villaurrutia 2013 por el ensayo *De libertades fantasmas o de la literatura como juego*.