

LITERATURA

La herida luminosa



JUAN VILLORO

Octavio Paz definió a Ramón Xirau como “hombre-puente”. A lo largo de su fecunda trayectoria, el autor de *Las playas* unió dos vocaciones, la poesía

y la filosofía, y dos lenguas, la catalana y la castellana (al leerlo en nuestro idioma, también leemos a su más consistente traductor, el poeta Andrés Sánchez Robayna).

En forma más sutil, Xirau también unió a poetas que solo a través de él se

vinculan. Paz entiende que en su poesía resuenan los ecos, “opuestos o distantes”, de sor Juana Inés de la Cruz, Xavier Villaurrutia, Vicente Huidobro, José Gorostiza, Federico García Lorca, Carlos Pellicer y los poetas “concretos” de Brasil. En esta singular tertulia, podríamos agregar, entre otros, a san Juan de la Cruz, Joan Maragall y Agustí Bartra.

El propio Octavio Paz sostuvo un estimulante diálogo poético con Xirau. En su poema “Playa del mundo”, el poeta catalán escribe:

Todo universo es árbol,
cae en el sueño de tu cuerpo,
se duerme
en los párpados del agua.

Los versos recuerdan dos endecasílabos de “Piedra de sol”: “Agua que con los párpados cerrados / mana toda la noche profecías”. De manera recíproca,

este poema, que define al cosmos como un árbol y traza la imagen definitiva de un naranjo que crece “cielo adentro”, influye en un poema posterior de Paz: “Árbol adentro”.

El gusto de Xirau por unir distintas realidades lo llevó en forma natural a la invención de neologismos. En su música verbal, potenciada por los sonidos de piedra y agua de la lengua catalana, el mar y el viento se funden en “mariviento”, el arroyo que vuelve se transforma en “río retorno” y el incesante infierno merece que le asignen un adverbio: “infernivoramente”.

Durante décadas, Xirau dirigió la revista *Diálogos*. Desde su título, esta aventura editorial aludía a la necesidad de poner las palabras al servicio de los encuentros. Lo mismo puede decirse de la dilatada experiencia de Xirau como profesor en la preparatoria y la universidad, y de sus muchos y muy leídos libros de divulgación filosófica. Nuestro autor se interesó en los otros con un fervor que rebasa el sentido de la generosidad. En su caso, es más justo hablar de comunión.

Todo diálogo requiere de una doble vía. La apertura hacia los demás sirvió a Xirau para corresponderles con una voz única, distintiva, necesaria. Ciertamente fue un “hombre-puente”; supo reunir voces ajenas y se acercó a ellas, pero también habló en el tono singular de quien conoce un espacio diferente: el Mediterráneo evocado desde una ventana en el exilio.

Con unos cuantos elementos —las barcas, los manzanos, el mar, las gavio-tas, el aire, las naranjas— Xirau encontró su personal manera de deletrear el infinito. En sus páginas, el paisaje no es una condición geográfica sino moral. El viento agita las copas de los árboles y ahí encuentra una gramática. ¿Qué dicen esas hojas? No dicen: insinúan; su rumor advierte una presencia sagrada:

¿Y qué busco en las cosas,
sino su huella llameante,
tu herida luminosa en la hojas
trémulas de pájaros?

La religiosidad de Xirau se expresa a través de “naturalezas vivas”. No podemos ver a Dios, pero podemos ver su “herida luminosa”, su huella en una fronda que cobra vida, agitada por los pájaros.

La concisión y la profundidad con que Xirau se apropia del paisaje hacen pensar en la poesía japonesa y, más específicamente, en la peculiar impronta del *haikú* en la poesía mexicana. Gabriel Zaid ha señalado que Carlos Pellicer se convirtió en poeta del paisaje después de visitar a José Juan Tablada en Sudamérica y leer *Li Po y otros poemas*. Poeta católico como Xirau, Pellicer encontró en la naturaleza los designios de un Dios juguetón: “Esa nube es mi camisa / que se llevó el viento”. En otro poema escribe a propósito de Curazao:

...isla de juguetería,
con decretos de reina
y ventanas y puertas de alegría.

Xirau celebra el paisaje en otra clave; es tan festivo como Pellicer pero no busca estímulo en la ironía o los colores, sino en la vida interior de la materia. La “religión del paisaje”, que Vasconcelos advirtió en Pellicer, adquiere aquí un tono de serena alabanza:

Una plegaria –naves del mar
[navegan–,
una plegaria –las rosas mar navegan–,
una plegaria: las ruinas
vuelven hacia la forma exacta del
[origen.
Orar (no, no hablar, orar)
verte en las hojas doradas,
gregoriosamente el canto nace de la
[barca,
el canto brota en la madera viva de la
[barca.

Xirau alude a la arena del origen y acaso al mito fundador de su ciudad natal, Barcelona: el sueño sedentario concebido por quienes bajaron de una barca. El viento trae voces lejanas que el poe-

ta escucha y repite como una plegaria, buscando ser uno con su entorno. En otro pasaje dice: “Yo no hablo, / me hablan las palabras.” Integrado a lo que mira, es escrito por sus versos.

Así, el acto poético se convierte en una expresión de la naturaleza. De manera elocuente, al rendir homenaje a ciertos músicos, Xirau no encomia sus sonidos, sino la forma en que el mundo los imita. En Olivier Messiaen escucha las campanadas del bosque y en Arcangelo Corelli, las melodías del viento.

¿Qué hay más allá de los misterios que el poeta expresa con una voz marcada por “las arenas del aire”? El silencio. No se trata de un silencio determinado por la imposibilidad de comprender, como al que Wittgenstein alude en la última línea de su *Tractatus*, sino de un silencio reverente, hecho de callada plenitud, de lo inefable que no puede decir su nombre.

Ajenos a los dogmas de la jerarquía eclesiástica, los místicos son los exiliados de Dios. Xirau no busca el consuelo maquinal del rezo; se pone a prueba en los espacios imaginarios del poema. Su liturgia es un canto abierto. Después de decir “luz de luz”, agrega: “mar de mar”. Su fe amplía el horizonte en pos de los “claustros de fuego” donde la luz enciende sus asombros y “las naranjas se abren en el cielo”.

Guillermo Sheridan escribe con pertinencia: “La poesía de Xirau no se detiene en una fe, como no se detienen en ella otros poetas ávidos de lo sagrado. La urgencia de escribir poesía ya es, de hecho, una constancia de que la fe es más una forma de la poesía, que la poesía un ingrediente de la fe, o solo uno de sus vehículos.” En otras palabras: la poesía no es una preparación para creer; la forma en que se expresa es, en sí misma, un acto de creencia.

Si Maragall, fundador de la poesía catalana moderna, dedicó un célebre poema a “La vaca”, Xirau consagró un extenso poema a otro animal de sacrificio: “El cordero”. Ahí habla de la destrucción y sus caballos de guerra.

Por una vez discrepo de la versión de Sánchez Robayna, que traduce *bestioles* como “bestezuelas”. Prefiero la expresión “bestias de la tarde” para hablar de quienes destruyen todo lo creado. Después de la batalla, una muchacha mira el campo convertido en un erial y pregunta:

Si todo es tan sencillo,
¿por qué la muerte?

El poeta responde del siguiente modo: invita a guardar silencio ante el “fin de este mundo”, en el que también caen las bestias del ocaso. Después, todo resurge y prevalece. Lentos y suaves, los bueyes vuelven al mar y el silencio cobra renovada elocuencia:

Y todo nace, claro nacimiento,
y las palabras callan, y Tú naces,
ya muerta toda muerte

Este diálogo con una chica conmovida ante la destrucción recuerda uno de los momentos poéticos favoritos de Xirau. Cuando la amada de Catulo ve morir a un pájaro que quería “más que a sus ojos”, el poeta comparte su dolor y pide que ardan el Lago de Garda y el mar entero. El dolor propio es menos fuerte que el dolor que padece el ser querido. Esta enseñanza de Catulo atraviesa la obra de Xirau. Su poesía es un ejercicio de amor *compartido*. También lo fue su vida, en la imprescindible compañía de Ana María de Icaza. En efecto, los quebrantos que se sienten a través de la amada son más fuertes, pero quien los abraza encuentra una “herida luminosa”, el solidario instante de la revelación.

Ramón Xirau vivió, escribió, habló y guardó silencio entre nosotros. No predicó con estruendoso proselitismo, sino con el sencillo atrevimiento de quien planta un árbol en un lugar insólito.

En su cielo brotan las naranjas. —

JUAN VILLORO es escritor. Este año, Almadía publicó una nueva edición de *La casa pierde*.

MÉXICO

La inversión en ciencia: objetivos incumplidos

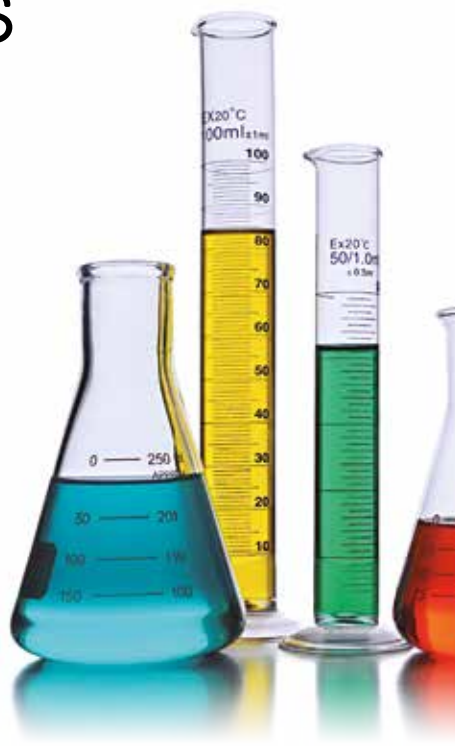
E

MARÍA LUISA ZARAGOZA-LÓPEZ
ELMER SOLANO
EUGENIO FRIXIONE
JUAN PEDRO LACLETTE

El desarrollo científico de México, a diferencia del humanístico y artístico, se remonta a unas cuantas generaciones. Apenas en la segunda mitad del siglo XX, el gobierno federal auspició el crecimiento de múltiples univer-

sidades públicas y centros de investigación en toda la república que gradualmente se establecieron como una infraestructura humana y material que, aunque todavía insuficiente cuando se compara con la existente en países más desarrollados, constituye ya un valioso patrimonio nacional.

Si bien el crecimiento continuo del sector científico y tecnológico evidencia su pujanza, el Gasto en Investigación y Desarrollo Experimental (GIDE) se encuentra, desde hace varias décadas, muy por debajo del nivel que mantienen otros países miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), e incluso por debajo de otras naciones con un desarrollo comparable al de México, como Brasil, que actualmente mantiene una inversión en ciencia, tecnología e innovación (CTI) cercana a 1.1% de su Producto Interno Bruto (PIB). Durante el sexenio pasado, el GIDE apenas llegó a rebasar el 0.4% del PIB de México, una cifra fuera de proporción con las dimensiones y relevancia de nuestra economía en el contexto mundial.



El persistente descuido de este sector parecía estar a punto de cambiar a principios del actual sexenio, cuando el presidente Enrique Peña Nieto se comprometió a elevar gradualmente la inversión en CTI hasta alcanzar un mínimo del 1% del PIB, como establece la ley vigente en la materia desde 2002 y que es el porcentaje mínimo recomendado internacionalmente. En el Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018, aparecido a inicios de 2013, se considera a la educación, la ciencia, la tecnología y la innovación como motores indispensables para el desarrollo económico y social del país. Por su parte, el Programa Especial de Ciencia, Tecnología e Innovación 2014-2018 (PECITI) consigna que “a partir de 2014 el GIDE se incrementará en términos reales el 0.11% del valor del PIB, has-

ta alcanzar en 2018 el valor del 1%”. El documento incluye una tabla con la calendarización programada para cumplir dicho objetivo.

El comienzo de la presente administración fue promisorio, pues el GIDE alcanzó el 0.56% del PIB entre los años 2012 y 2014. Sin embargo, en 2015 y 2016 se dieron solo aumentos marginales y para 2017, en lugar de incremento, ocurrió una disminución en la inversión federal que redujo el GIDE hasta el 0.51% del PIB. En estos mismos años el presupuesto del Conacyt se ha desplomado alrededor del 25%, un hecho sin precedente desde su fundación. Si bien el presupuesto del Conacyt aumentó de 25,083 millones de pesos en 2012 a 26,964 millones en 2017, para justipreciar este cambio es necesario considerar el equivalente en dólares. Eso significa que durante el actual sexenio ha ocurrido en realidad una reducción de 1,417 millones de dólares corrientes en 2012 a 1,369 millones en 2017.

Así, al inicio del sexenio nos encontramos con una inversión en CTI cercana a 0.4 % del PIB, con la promesa de alcanzar el 1% para 2018; cinco años después nos encontramos con una inversión equivalente al 0.51% del PIB, muy lejos de lo prometido y en medio de un ambiente por demás incierto a nivel nacional e internacional. El escenario que presenciamos hoy se compone de muchos planes y proyectos de investigación que seguramente no podrán continuar por falta de recursos, lo que en la práctica condenará a la desocupación o al subempleo técnico al personal de los laboratorios. Aunque los investigadores permanezcan en sus instituciones para no perder sus actuales salarios y prestaciones, algunos de sus trabajos quedarán inconclusos o seriamente recortados en sus metas originales.

¿QUÉ HACER AHORA?

Conviene, primero, enfatizar que el Presupuesto de Egresos de la Federación para 2018 correspondiente al Ramo 38 (Conacyt) debe com-

pensar y superar la debacle sufrida en 2017. Para ello es necesario llevar a cabo una labor intensiva de cabildeo con la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, así como con las cámaras de legisladores, entre otros actores políticos, para convencerlos de que el presupuesto de 2018 destinado al Conacyt tenga, al menos como punto de partida, la cifra asignada para 2016 en vista de que la reducción presupuestal de 2017 fue extrema. De acuerdo con nuestros estimados, para que el actual sexenio mantenga una tasa modesta de crecimiento en el Ramo 38, el presupuesto del Conacyt para 2018 debe ser de 35-38,000 mdp. Un presupuesto menor convertirá al actual sexenio en tiempo perdido para este sector, con las consabidas consecuencias para el financiamiento de la ciencia y la tecnología en las instituciones de educación superior, en los centros Conacyt, en los centros sectoriales y en las universidades públicas y privadas de todo el país. En vista de que solo queda un ejercicio presupuestal para concluir el sexenio, debería existir un tratamiento especial para ciencia y tecnología en el presupuesto federal del siguiente año.

Se han utilizado diversos argumentos para justificar que los objetivos del PECTI no se hayan cumplido hasta el momento. Por ejemplo, se justifica la disminución del presupuesto para el sector de CTI debido a las dificultades económicas que ha transitado nuestro país durante los últimos años e incluso a la despetrolización del gasto público. A este respecto es importante señalar que la definición del 1% del PIB no implica una determinada cifra en pesos o dólares; se refiere concretamente a un porcentaje, que como tal es independiente de las dificultades económicas. Su valor monetario depende solamente del monto anual del PIB, cualquiera que este sea.

Que los objetivos planteados en los documentos oficiales al inicio de la actual administración no se hayan cumplido pone también en riesgo la inversión realizada en los años 2012-2015 en al menos tres vertientes

principales: 1) la continuidad de proyectos de investigación hoy en curso, dado que ahora se carece de recursos; 2) la devaluación por obsolescencia de los equipos adquiridos a través del programa de reforzamiento de la infraestructura institucional, y 3) la pérdida de futuros científicos que ahora miran hacia otras direcciones ante la incertidumbre que perciben en el sector.

En términos simples, se trata de la confrontación entre dos visiones de futuro para nuestro país. Una de ellas propone basar el desarrollo nacional en una estrategia para atraer inversiones extranjeras que generen las tan necesarias fuentes de trabajo, con base en tres factores fundamentales: la estabilidad macroeconómica del país, el bajo costo de la mano de obra mexicana y nuestra vecindad con el mayor mercado mundial.

A esta visión es posible contraponer otra que no ignora los factores y condiciones anteriores, pero que insiste en otros objetivos e instrumentos para alcanzar el desarrollo: 1) impulsar la educación en todos niveles, sin descuidar la educación superior, como mecanismo fundamental para mejorar la calidad de nuestra participación ciudadana y las capacidades de nuestra fuerza de trabajo; 2) incrementar el apoyo financiero para ciencia y tecnología hasta que alcance al menos 1% del PIB, a fin de aumentar la competitividad y la productividad de nuestras empresas; 3) concebir a México como un competidor relevante en el panorama actual, no solo por manufacturar productos tecnológicos de aquellas empresas extranjeras establecidas en el país, sino también por contribuir al conocimiento universal y por poner en el mercado innovaciones y productos propios, surgidos de empresas nacionales donde participen científicos y tecnólogos mexicanos. —

MARÍA LUISA ZARAGOZA-LÓPEZ y **ELMER SOLANO** son economistas. **EUGENIO FRIXIONE** es doctor en ciencias con especialidad en neurociencias. **JUAN PEDRO LACLETTE** es doctor en investigación biomédica básica.

CINE

Cuando soñamos somos todos iguales



JIMENA NÉSPOL

ama, la cuarta y esperada película de Lucrecia Martel (Salta, 1966), acaba de estrenarse. La crítica especializada la aclama, el público

sucumbe ante la belleza y el virtuosismo de ese continente que su lente descubre, y los fieles lectores de Antonio Di Benedetto —en cuya novela se basó el film— se desangran entre la adoración y el lamento.

Hay varias decisiones estructurales a partir de las cuales la transposición cinematográfica ha podido realizarse y sobre ellas quiero detenerme. Desde la primera escena, en que un grupo de mujeres desnudas y embarradas hasta la manija cuchichean en la orilla del río y son sorprendidas por Diego de Zama, Martel hace avanzar al universo femenino como fuerza coral. Todas le gritan “mirón”, una corre atrás de él, si lo alcanza es solo para que el chauvinismo androcéntrico de este excorregidor comience a desmoronarse con la violencia anunciada. A partir de entonces, los sonidos habrán de amplificarse hasta el delirio y habrá que rastrear la poderosa voz del narrador que estructura la novela en el fuera de campo —la “marca Martel”—, los calculados encuadres, el antojadizo foco.

Se dirá que en la película el universo femenino comulga con el esplendor de la naturaleza y del

Zama, la cuarta y recién estrenada película de Lucrecia Martel (Salta, 1966), se basa en la novela del mismo nombre de Antonio Di Benedetto. Esta ha sido aclamada tanto por la crítica como por el público.

mundo animal para que la lente se solace. Los cuerpos y el paisaje son de una extraña belleza: hasta lo feo se vuelve sublime. *Zama*, ese funcionario a las órdenes del imperio español que, perdido en un enclave menor dentro de la colonia, vive a la espera de un ascenso y de un traslado para reunirse con su esposa y su familia, se proyecta de fines del siglo XVIII hacia el presente filmico para bucear en la historia las claves de nuestra cultura esquizoide. La cotidianidad de *Zama* es la de quien vive tensando sus contradicciones en un arco delirante: entre lo castizo y lo indígena, entre lo abyecto y lo heroico, entre el mundo artificial de la cultura y el orden natural de la tierra, entre la hombría y la feminidad... Porque en la cinta, más que a un macho lujurioso que recorre las calles de un improbable Paraguay virreinal en busca de una mujer blanca, encontramos a un *Zama* que rezuma feminización, que se pone y se saca la peluca como si fuera un casco, que lleva colorete y habla con Luciana sin que el deseo lo descontrola. ¿Un *Zama* metrosexual? ¿Un *Zama* castrado? No. Más bien se trata de un *Zama* que crece en los entresijos. Un *Zama* que sella ahora su suerte a la de Martel y que por ende debe también feminizarse para existir.

No sorprende que en la adaptación cinematográfica el personaje de Emilia, la española viuda y pobre, madre del hijo que *Zama* habrá de abandonar porque nada de lo nacido en América puede retenerlo, sea una mujer indígena. Si en la novela la española habla y habla de más, cobija y abandona a un excorregidor que desea ser hijo antes que padre, en la versión de Martel nos encontramos

frente a una india muda o, mejor dicho, una mujer que se resguarda en su lengua y en su cultura, en una ronda gineocrática que al fin es la única que la sostiene.

Es que la decisión de afincar el rodaje en la zona del Chaco argentino trajo aparejada la exuberancia étnica que la película explota a sus anchas: allí están las comunidades qom, wichí, pilagá, chorote y mocoví. En *Zama*, la película, las lenguas indígenas fluyen junto a la magnificencia del paisaje y logran un acabado femenino y coral jamás visto ni oído en la cinematografía vernácula.

En *El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de Zama de Lucrecia Martel* (Literatura Random House, 2017), Selva Almada cuenta que en el casting de *Zama* la directora les pedía a los postulantes que contaran un sueño: “Un hombre contó que volaba en un caballo blanco, sin alas, y llegaba a un mundo lejano, otro planeta, un jardín de árboles alineados, manzanos, perales, naranjos, un jardín de frutas deliciosas. El caballo corcovea y él cae. Ahí terminaba el sueño. En ese momento el hombre se tapó la cara y se puso a llorar, porque se acordó de su padre muerto, que una vez le dijo que él tenía un don.”

A partir de esos personajes menores y olvidados, Selva Almada logra templar de sutil lirismo esas pequeñas estampas que articulan la crónica del rodaje. En diálogo con el film, el contrapunto animal se impone, como si Martel y Almada hablaran un lenguaje cifrado que solo los iniciados en el universo dibenedettiano pudieran comprender. Allí está “Aballay” abrazado a su cabal-

gadura como un anacoreta a su pilastra, y está “Caballo en el salitral” arrastrando una carga demasiado pesada en contra de los refucilos y de los vientos de tormenta. Hay que volverse caballo junto al Diego de Zama de Antonio Di Benedetto para entender ese primer plano monumental en que la mirada equina se adueña de la pantalla y manda al fuera de foco al personaje.

En la novela y en la película, Manuel Fernández, secretario de Zama, dice que no tiene hijos porque no sabe cómo serán y que en cambio hace libros porque sí sabe cómo son. “¿El buen creador conoce en verdad a sus creaturas?”, le pregunto a Lucrecia Martel. “Más o menos —me responde—: uno va a los tumbos, tratando de compartir lo que ha percibido en medio de una maraña.” Al comentar sobre el proceso a partir del cual la comunidad indígena qom se sumó a participar del film para representar al grupo de los guaicurúes, la directora refiere que su preocupación era cómo hacer un casting sin caer en esa actitud infantilizadora con que solemos relacionarnos con las comunidades autóctonas. El mundo de los sueños se le presentó, entonces, como una puerta de acceso maravillosa: “En los sueños, los qom vuelan, nadan bajo el agua, caen despacito sin golpearse —cuenta—: en los sueños a los qom les pasan las mismas cosas que a cualquier criollo. Cuando no hay plata de por medio, podemos las mismas cosas: podemos volar, hablar con los animales. Somos bastante parecidos. Quiere decir esto que en el fondo estamos todos pisando el mismo barro, y que tenemos que mirarnos con mucho más cariño entre nosotros y entender que estamos mucho más cerca de lo que creemos.” —

JIMENA NÉSPOLO es autora, entre otros libros, de la novela *Episodios de cacería* (Santiago Arcos, 2015) y se encargó de la edición de *El pentágono*, de Antonio Di Benedetto, en Adriana Hidalgo Editora (2005).



FOTOMÉXICO

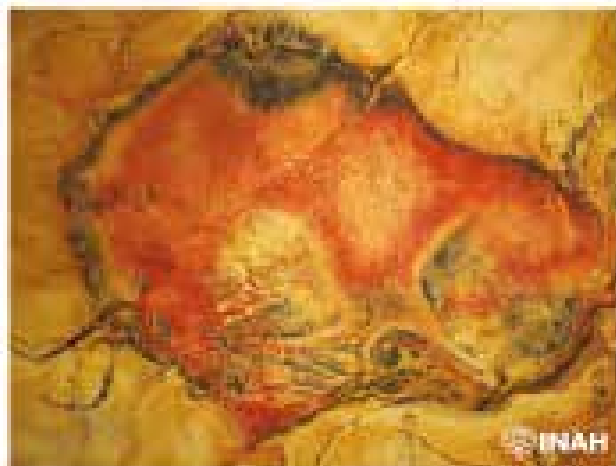
FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA 2017

136 sedes • 147 exposiciones • 23 ciudades • 614 artistas

LATITUDES

Octubre-diciembre

Entrada libre* | Consulta sedes: www.fotomexicofestival.com.mx

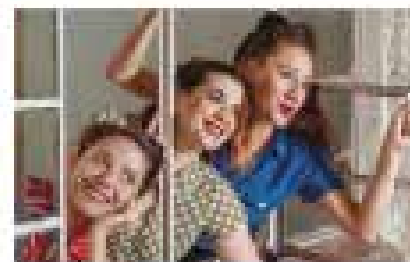
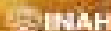


FROBENIUS, EL MUNDO DEL ARTE RUPESTRE

Año Dual México-Alemania.
Fotografías y pinturas de Leo Frobenius realizadas en la primera mitad del siglo XX, además de diversos objetos que reproducen algunas de las más importantes manifestaciones rupestres de África, Europa y Oceanía.

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Reforma y Gandhi
Cof. Chapultepec Polanco
Martes a domingo, 9:00 a 19:00 h
Hasta noviembre 5



LAS TOUZA

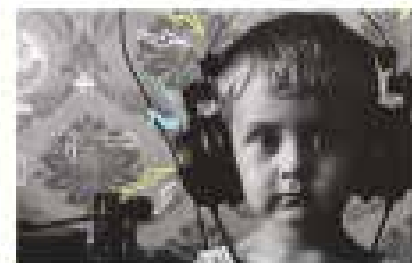
De Alfonso Cárcano.

Dirección: Carla Soto

Basada en un acontecimiento verídico de la II Guerra Mundial y Guerra Civil Española, cuando las hermanas Touza salvaron la vida de cientos de personas entre judíos y republicanos que huían de la devastación y caos reinante en Europa.

CENTRO CULTURAL HELÉNICO

Foro La Gruta
Av. Revolución 1500
Col. Guadalupe Inn
Vie. 20:30 h
Hasta noviembre 24



EL NIÑO QUE SE COMIÓ LA SERVILLETA DE SU SANDWICH

Autor y director: Ricardo Rodríguez

Rodrigo es nuevo en el salón y no habla con nadie, excepto con su peor enemigo. Le gusta la música, pero por su corta edad no sabe cómo resolver problemas y lo único que puede hacer es imaginar.

CENTRO CULTURAL HELÉNICO

Foro La Gruta
Av. Revolución 1500
Col. Guadalupe Inn
Dom. 13:00 h
Hasta diciembre 17

A PARTIR
DE NOVIEMBRE

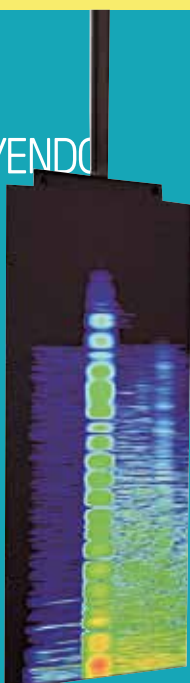
1945 ESTUDIOS 2017 CHURUBUSCO

Toda empresa o ciudad que quiera ser sede del festival puede solicitar información en los teléfonos de la página.

AGENDA

OC
TU
BREARQUITECTURA
RECONSTRUYENDO
LA VERDAD

Forensic Architecture es un proyecto multidisciplinario que reúne archivos de pruebas en torno a conflictos contemporáneos y a la crisis medioambiental. La exposición *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa* estará abierta al público hasta el 7 de enero de 2018 en el MUAC.

CINE/MÚSICA
PARTITURA PARA
EISENSTEIN

Por encargo de la Cinemateca de Toulouse, Pierre Jodlowski musicalizó *La huelga*, la película de Serguéi Eisenstein sobre el movimiento obrero anterior a la Revolución rusa. El 14 de octubre habrá una proyección, con música en vivo, en el Auditorio General de la Universidad de Guanajuato.



MÚSICA

Los éxitos
por los
que no
pagamosDANIEL
HERRERA

Entre las muchas cosas para recordar de 2017 está que Luis Fonsi y Daddy Yankee hayan lanzado a inicios del año “Despacito”, una fusión de cumbia, pop y reguetón que se convirtió en el mayor éxito en español en dos décadas. Sin embargo, las notas periodísticas sobre su popularidad raras veces se detienen en el hecho de que sus 3.5 millones de copias vendidas son una cantidad que palidece frente a las ventas de cualquier hit noventero. El segundo gran éxito mundial en español —“Macarena” de Los del Río, de 1993— superó los 11 millones de discos vendidos. Por poner otro ejemplo: los 31 millones de copias del álbum debut de las Spice Girls hacen ver ridículos los 1.77 millones de *DAMN.* de Kendrick Lamar o los 1.74 millones de *Divide* de Ed Sheeran, ambos entre lo más vendido de este año. Que los éxitos musicales hayan dejado de medirse en unidades vendidas y el parámetro sean ahora las reproducciones, en muchísimos casos gratuitas —YouTube y Spotify—, solo muestra de manera evidente cómo cambió la industria musical en apenas veinte años.

El ascenso de la industria discográfica comienza alrededor de la década de los treinta, pero tiene su cima en los ochenta y noventa del siglo pasado. En esa época, los artistas y cantantes preferían enfocar sus baterías en la venta de

álbumes que en salir de gira, o mejor dicho: habían convertido los conciertos en una rama de la promoción de discos, de modo que los álbumes terminaron por ser el principal producto de la música.

El mejor año de la venta de discos fue el 2000, y el cambio de siglo también marcó el inicio de la debacle, cuyos mayores responsables no fueron músicos y hoy sus nombres nos resultan tan desconocidos como entonces. Al modo de una guerra de guerrillas, sus discretas participaciones individuales fueron minando la sólida estructura de la industria discográfica. En *Cómo dejamos de pagar por la música* (Contra, 2016), Stephen Witt construye una historia detectivesca acerca de quiénes y cómo contribuyeron a esa crisis.

Por extraño que parezca, el libro comienza con la muerte del MP3, el formato al que han matado más de una vez (la más reciente en mayo de este año). En 1995, un grupo de expertos en Erlangen, Alemania, afirmó que el MP2 era un formato superior para la reproducción de música. A esta idea se opuso Karlheinz Brandenburg, el promotor más importante del MP3, que luchará sin tregua por sostener su patente. Contra todo pronóstico, el MP3 ganaría la guerra digital de audio y volvería millonario a Brandenburg.

La historia continúa con un sencillo hombre de Carolina del Norte, Bennie Lydell Glover, a quien todo mundo llamaba Dell. Este obrero trabajaba en la fábrica de discos compactos de PolyGram, que incluía sellos como Polydor, Mercury, MGM Records, Verve y otros. En la fábrica en donde Dell laboraba se manufacturaba un número de verdad importante de discos. Para obtener algo de dinero extra, nuestro obrero se las ingenió para sacar cedés de las instalaciones con el fin de copiarlos y venderlos de forma física. Además fue el culpable de que los piratas cibernéticos obtuvieran álbumes antes de que aparecieran en el mercado. Witt lo llama “el paciente cero”.

Para redondear su *thriller* acerca de cómo colapsó la industria discográfica, Witt incluye un tercer personaje: Doug Morris, un ejecutivo que, después de algunos vaivenes laborales, llevó a la industria del disco a alturas insospechadas y observó también su inevitable caída en picada. Gracias a Morris estamos obligados a ver publicidad en los videos musicales de YouTube.

Un día, a principios de la década de los 2000, Morris se sentó a ver videos junto a su nieto en una computadora y descubrió que millones de estos circulaban de forma gratuita en la red. Se preguntó entonces cómo es que nadie estaba haciendo dinero con ese tráfico imparable. Esa duda condujo, con el tiempo, a la creación de Vevo, la plataforma de videos que desde 2009 produce ganancias arriba de los 150 millones de dólares gracias a la publicidad. Esta es, nos dice el autor, la forma en que la industria de la música ha podido subsistir, incluso si el *streaming* no ha logrado los beneficios económicos que los discos dejaban hace veinte años.

Dado que el mercado musical cambió, la manera de escuchar música también lo ha hecho. Otra vez. El *single*, que nació en su formato de siete pulgadas al mismo tiempo que el pop y que había cedido su reinado al *elepé*, ha vuelto a ser relevante. Ahora escuchamos más canciones sueltas que álbumes. Sin embargo, no se puede decir que los discos hayan perdido por completo la guerra: las ventas de cedés continúan y el comercio de vinilos y cintas ha experimentado un repunte, motivado en algunos casos por la nostalgia.

Los discos, al menos, han dejado de ser una excusa para las presentaciones en vivo y las giras. En mi opinión, ese cambio de estatus garantiza su supervivencia. —

DANIEL HERRERA es músico y escritor. Su libro más reciente es *Quisiera ser John Fante* (Moho, 2015).

LETRAS EN VOZ ALTA

#FILZócalo
#LetrasEnVozAlta

XVII FERIA
INTERNACIONAL
DEL LIBRO
ZÓCALO
2017

DEL 6 AL 15
DE OCTUBRE

LETRAS CHILENAS INVITADAS

CULTURA SANE CÁMARA NACIONAL DE LA INDUSTRIA SECTORIAL MÉDICA

www.filzocalo.cdmx.gob.mx @filzocalo /filodmx

CDMX
CIUDAD DE MÉXICO



HISTORIA

“LAS ELECCIONES ESTABAN EN EL CENTRO DE LA VIDA PÚBLICA DEL SIGLO XIX”

EDUARDO HUCHÍN SOSA
entrevista a

FAUSTA GANTÚS y ALICIA SALMERÓN

F

Fausta Gantús y Alicia Salmerón son especialistas en historia política del siglo XIX mexicano. Desde 2010 coordinan

para el Instituto Mora un proyecto de investigación de las prácticas electorales de aquel siglo. Entre los volúmenes colectivos a su cargo se encuentran *Prensa y elecciones. Formas de hacer política en el México del siglo XIX* (Instituto Mora/IFE, 2014), *Elecciones en el México del siglo XIX. Las prácticas* (Instituto Mora/TEDEF, 2016) y *Cuando las armas hablan, los impresos luchan, la exclusión agrade... Violencia electoral en México, 1812-1912* (Instituto Mora/Conacyt, 2016).

La democracia en México es muy joven. ¿Qué sentido tiene estudiar las elecciones del siglo XIX, un momento en el que ni siquiera podíamos hablar de comicios democráticos?

FAUSTA GANTÚS (FG): La historiografía tradicional ha visto las elecciones en el siglo XIX como una simulación. La pregunta central era: si las elecciones habían sido siempre fraudulentas y manipuladas, ¿por qué se organizaban con tanta puntualidad y no se dejaron de hacer durante todo un siglo? Una de las instituciones más consistentes en el siglo XIX fue la electoral. Los ayuntamientos organizaban elecciones anuales para nombrar autoridades municipales; cada dos años para diputados

a nivel estatal y federal y senadores, salvo en las épocas en que el sistema fue unicameral, y cada cuatro años para gobernadores y presidente del país. Había comicios también para elegir a los miembros de los tribunales de justicia de los estados y de la Suprema Corte. Todos eran organizados por los ayuntamientos con gran regularidad. ¿Se organizaban como meros rituales legitimadores o realmente se hacía política en torno a las elecciones?

ALICIA SALMERÓN (AS): La gran pregunta de *Elecciones en el México del siglo XIX* fue: ¿qué significaban las elecciones y para qué servían? La hipótesis era que servían para dirimir conflictos y negociar posiciones de poder. Se pien-

sa que las primeras elecciones en lo que es hoy México fueron las de 1812, con la Constitución de Cádiz. Esto no es del todo cierto. Fueron, sin duda, los primeros comicios que se asumían como mecanismos para representar la soberanía nacional, pero las elecciones en sí mismas son un método muy antiguo para nombrar al dirigente de una comunidad. Hubo elecciones regulares en el mundo novohispano. En ese entonces, la sociedad se organizaba de manera corporativa y los gremios de trabajadores, mineros y comerciantes o los grupos indígenas elegían a sus representantes. No todas las personas podían participar, por tanto, no eran procesos democráticos. Pero tampoco tenían esa pretensión. La idea de que la mayor parte de la población pudiera elegir y ser elegible es propia del siglo xx, no del xix y menos del periodo novohispano. Los comicios no son por definición un mecanismo de la democracia; ese carácter se le adjudicó posteriormente.

Sus libros subrayan la importancia de las "prácticas electorales", "el conjunto de acciones y conductas sociales y políticas en torno al ejercicio del sufragio".

AS: Para entender el significado que una comunidad da a los comicios es indispensable conocer la norma, pero también, y quizás sobre todo, la forma en que la entiende, aplica y retuerce. Queríamos examinar la manera de nombrar a un candidato y promoverlo, la relación que un aspirante a un cargo de elección popular tenía con sus votantes, y la negociación que el candidato establecía con una comunidad a cambio del apoyo de sus votos. Una historia de las prácticas electorales amplía el espectro de la actividad política y social en torno a las elecciones, y las coloca en el centro de la vida pública del siglo xix.

FG: Cuando se habla de que partidos y candidatos "negociaban el voto", no debe entenderse como una "compra" de votos. Se trataba de una negociación política en la que se definía el acceso a

los bienes y recursos públicos para responder a las necesidades de grupos de poder y de presión, de pueblos y comunidades. El sistema de votación del siglo xix era muy diferente, porque se trataba de elecciones indirectas, y partidos y candidatos llegaban a acuerdos especialmente en las juntas electorales intermedias. Durante la primera mitad del siglo hubo elecciones indirectas en primero, segundo y tercer grado, además de las elecciones directas a nivel local. A partir de 1857, a nivel nacional los comicios ya solo fueron indirectos en primer grado, lo que quiere decir que solo había un nivel de intermediación entre el voto ciudadano y el cargo que se elegía.

AS: Este sistema de elección indirecta otorgaba un peso relevante a quienes representaban a una comunidad o a un grupo de interés, más que al ciudadano de a pie. Por ejemplo, en 1871, aquellos que votaban por Juárez o por Lerdo no necesariamente eran juaristas o lerdistas, sino que se inclinaban por uno u otro si los representantes locales y regionales de uno u otro podían atender necesidades locales muy concretas. Si el voto por Lerdo aseguraba la construcción de un camino, se votaba por Lerdo. Así, se negociaban beneficios para comunidades o para grupos. Si el voto por determinado candidato le garantizaba a una comunidad la candidatura a una regiduría, la comunidad votaba por ese candidato. Este sistema indirecto funcionaba bien para vincular los intereses de las pequeñas comunidades con sus regiones y con la nación. Por eso podemos afirmar con seguridad que las elecciones participaban de la articulación política de la nación en el México del siglo xix.

Hoy día existe un extendido desencanto social por las elecciones. ¿De qué modo la historia nos ayuda a entender esa decepción?

AS: Creo que el desencanto actual proviene de que mucha gente no está segura de si la institución electoral está sirviendo para lo que queríamos que

OCEANO
WWW.OCEANO.MXLibros de
los que todo
el mundo habla.

SERGIO RAMÍREZ

ANTOLOGÍA PERSONAL

50 AÑOS DE CUENTOS

HOTEL
DE LAS
LETRAS

serviera. Sin embargo, nunca hay que olvidar todo el trabajo que como sociedad nos costó ampliar el espectro de quiénes podían votar y ser votados. Hubo un momento en el siglo XIX en el que solo gozaban de derechos ciudadanos aquellos que tenían un ingreso anual determinado. Hubo otros impedimentos para votar, como el de no ser vecino de una comunidad, y existió incluso la iniciativa de restringir el voto solo a quienes supieran leer y escribir, aunque al final no pasó. Hoy en día únicamente los menores de edad no pueden votar y esta ampliación de los derechos ciudadanos debe verse como una conquista. También hemos obtenido la posibilidad de participar de manera directa en los comicios; en el pasado había tanta intermediación que los últimos electores —aquellos encargados de elegir al presidente— podían llegar a ser exclusivamente los hacendados y grandes comerciantes. En la actualidad, además del voto directo, tenemos cámaras que representan, nos guste o no, partes importantes del gran espectro social de nuestro país. Nos quejamos, a mi juicio con razón, del financiamiento excesivo a los partidos, pero en el siglo XIX, cuando ni siquiera existían partidos políticos estructurados, construir candidaturas y organizar campañas costaba mucho trabajo.

FG: El historiador siempre está tendiendo puentes entre el pasado y el presente. La historia permite comprender la compleja construcción de instituciones electorales y cómo esas instituciones nos sirven para articularnos como sociedad política. La forma en que se organizaban las elecciones en el siglo XIX hacía muy difícil que los comicios tradujeran la diversidad del país, que además operaba con lógicas distintas en los estados y a nivel nacional. Solo revisando el siglo XIX podemos entender la construcción de una institución como la que actualmente organiza las elecciones. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA (Campeche, 1979) es escritor y forma parte de la redacción de *Letras Libres*.



IN MEMORIAM

John Ashbery, la tradición de la ruptura



MARIANO PEYROU

El pasado 3 de septiembre murió a los noventa años John Ashbery, uno de los poetas más prestigiosos del mundo. Ashbery fue heredero y continuador de la mejor tradición lírica del siglo XX. Entre sus principales influencias estaban los surrealistas franceses y Raymond Roussel, de los que aprendió, respectivamente, a emplear la asociación libre y una libertad sin precedentes a la hora de trabajar las formas; también Eliot y Auden, quien estuvo en el jurado que premió el primer poemario de Ashbery, *Algunos árboles*, y

quien declararía con posterioridad que “no había entendido ni una palabra” del libro.

Quizás esa dificultad para entender los poemas de Ashbery tenga que ver simplemente con ciertos hábitos de lectura. Sus textos son, en cierto sentido, como esos estereogramas que esconden una imagen tridimensional en un plano lleno de regularidades: habrá quien tarde más y quien tarde menos, pero todo el mundo puede aprender a verla con la práctica. También se asemejan a ellos en que la imagen resultante no es del todo nítida, es inestable y parece estar a punto de desaparecer, y en el caso de Ashbery, se halla en movimiento. Quizá el tema principal de Ashbery sea precisamente esa dimensión de la vida, la de lo efímero, lo

Y 
SEPARO
en
CUATRO

¡SEPAREMOS LA BASURA!



A PARTIR DEL 8 DE JULIO
SEPAREMOS LOS RESIDUOS
EN 4 CATEGORÍAS:



ORGÁNICOS

Martes

Jueves

Sábado



INORGÁNICOS RECICLABLES



INORGÁNICOS NO RECICLABLES

Lunes

Miércoles

Viernes

Domingo



MANEJO ESPECIAL Y VOLUMINOSOS

Domingo



sedema.cdmx.gob.mx

 @SEDEMA_CDMX

 /Secretaria-del-Medio-Ambiente

CDMX
CIUDAD DE MÉXICO

CapitalSocial **Por Ti**

que no se queda quieto y no se entiende. En cualquier caso, el derroche de imaginación y humor de su obra, su musicalidad y la sutileza de su pensamiento hacen que la experiencia de lectura, aunque uno no tenga la sensación de comprender del todo lo que está ocurriendo en el poema, sea, como quería el autor, una “agradable sorpresa” constante.

Ashbery formó parte de la Escuela de Nueva York, un grupo de poetas unidos, más que por unas propuestas estéticas comunes, por la amistad y una visión crítica y burlona hacia la academia y el *establishment* poético de los años cincuenta. Si los surrealistas pretendían ampliar el concepto de realidad para que incluyera la actividad del inconsciente y generar unas técnicas de escritura que permitieran encontrar los materiales del poema, ante todo, en ese territorio desconocido y misterioso, los poetas de esta escuela buscaron, cada uno a su manera, formas de combinar lo subjetivo y lo objetivo. Podría decirse que lo suyo era un surrealismo con referente. Tomaron técnicas de otras disciplinas, sobre todo de la pintura, y en particular del expresionismo abstracto. La declaración de Mark Rothko manifestándose “a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad” encaja muy bien con la poética de Ashbery, que parece querer mantener en un mismo plano todos los elementos que aparecen en un poema, eliminando, junto a la tridimensionalidad, la jerarquía.

En la línea de la poesía modernista norteamericana, en la que encontramos

un explícito desinterés por la expresión de ideas (“No hay ideas sino en las cosas”, dice William Carlos Williams), Ashbery se preocupa por las personas y las cosas, por el flujo de la vida, como única manera de encontrar algo interesante: “Cuando en un poema vas directamente hacia las ideas, con martillos y tenazas, por decirlo así, las ideas tienden a esquivarte. Creo que solo regresan cuando finges que no estás haciéndoles caso.” Cuando Ashbery habla de su escritura siempre parece ligero, como si fuera un niño jugando, casi indiferente, al margen de todo lo intelectual: “Es bastante difícil ser un buen artista y también ser capaz de explicar de un modo inteligente cómo es tu arte. De hecho, cuanto peor es tu arte, más fácil te resulta hablar de él.” Pero esa ligereza no está reñida con una muy perspicaz y compleja postura estética, sino que es producto de ella. Ashbery fue crítico de arte; en una ocasión le preguntaron si había tenido problemas por alguna crítica. “No, porque siempre digo que me gusta todo”, contestó. Podemos tomar este comentario como una mera ironía, pero también podríamos leerlo como una manifestación de la gran variedad de estímulos que empleaba Ashbery para escribir sus poemas. Esta ambigüedad también es característica de él. En sus poemas conviven registros lingüísticos muy diversos, lo extremadamente lírico, lo metafísico, lo coloquial; del mismo modo, conviven diversos estados de ánimo, lo frívolo y lo angustiado, lo neutro y lo emocional. Esa heterogeneidad tiene su origen, sobre todo, en

La tierra baldía, el largo poema de T. S. Eliot, del que Ashbery aprendió a trabajar con los espacios, con las distancias entre distintas frases o voces. “Una vez leí que a medida que la música se vuelve menos primitiva y más elaborada, los intervalos que hay entre las notas son mayores”, afirma. Desde luego, estos saltos abruptos, estos cambios de tema o de tono, ya están en Rimbaud y en otros innovadores del siglo XIX, pero toman una forma particularmente clara en *La tierra baldía*. Otros puntos fuertes de la obra de Ashbery también tienen que ver con las aportaciones de Eliot: el texto lírico deja de ser un espacio para la introversión y pasa a alojar varias voces que no se identifican del todo; la meditación sostenida, que caracteriza algunos de sus mejores poemas, aparece atravesada por distintas digresiones y asociaciones, muchas veces de un modo abrupto pero nunca gratuito, añadiendo capas de complejidad y emoción, matices, contradicciones. En cualquier caso, todo lo sensorial siempre es muy fuerte en Ashbery. Su lectura es una experiencia intensa de descolocación. El carácter irreverente y culto de este autor, su gusto por la transgresión y su deuda con la tradición de la ruptura se manifiestan claramente cuando cuenta que en una ocasión se topó con un poema de Hölderlin que terminaba con una coma y le pareció una gran idea y se la robó. —

MARIANO PEYROU (Buenos Aires, 1971) es poeta y narrador. En 2016 publicó la novela *De los otros* (Sexto Piso). Su poemario *El año del cangrejo* apareció en septiembre en Pre-Textos.

LETRAS
LIBRES



La conversación ahora
continúa en los móviles.





PRONÓSTICOS

(El juego es para jugar responsable)

TRIS

tus números +  peso
de la suerte
puedes ganar hasta

\$50,000

Ahora
5
sorteos
diarios

¡Para ganar, hay que jugar!



www.pronosticos.gob.mx / www.gob.mx/pronosticos

Juega con Responsabilidad 