

LETRAS

LETRILLAS

L&TRONNES

66

LETRAS LIBRES
NOVIEMBRE 2012

PRENSA

LA MEMORIA PERIODÍSTICA

XAVIER PERICAY

La obra de un periodista tiene un carácter esencialmente efímero. Salvo muy contadas excepciones, en las que la oportunidad o la dicha convierten el texto suelto en parte componente de un libro, los trabajos periodísticos suelen ser carne de hemeroteca. En una palabra, olvido. Lo mismo puede decirse de sus trayectorias profesionales, de sus vidas periodísticas. Son raros los casos en que se dispone de alguna monografía. Además, el único inventario existente, el *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, de Antonio López de Zuazo, data de 1981 y, a pesar de su indiscutible utilidad, contiene numerosas lagunas y no pocos errores, imputables la mayoría de las veces a la fragilidad de las fuentes. De ahí que la publicación el año pasado del primer volumen del *Diccionario biográfico del exilio español de 1939* (Fondo de Cultura Económica), dirigido por Juan Carlos Sánchez Illán y dedicado a los periodistas, merezca ser celebrada. Por su oportunidad, por su exhaustividad y, en general, por su rigor. Lo que no quita, claro, que las cerca de trecientas cincuenta semblan-

zas biográficas de que consta la obra presenten también algún que otro yerro u omisión. O que su concepción misma invite a reflexionar sobre los límites y los peajes del exilio.

Un ejemplo. El libro incluye la biografía de Agustí Calvet, “Gaziel”, quien fuera director –gran director– de *La Vanguardia*. Sin embargo, Gaziel no forma parte del exilio de 1939, sino del de 1936, pues tuvo que huir de la Barcelona revolucionaria a finales de julio de aquel año, antes de que los anarquistas pudieran darle el trágico paseo por la carretera de la Arrabassada. Durante la guerra vivió en Francia a cargo de Francesc Cambó, el dirigente de la Lliga, y trabajando para él, lo que significa que trabajó para el bando nacional, a quien Cambó apoyaba y financiaba. Hasta llegó a firmar, muy al principio, una carta de adhesión al general Franco. Luego, es verdad, volvió a España a mediados de 1940 huyendo de los bombardeos alemanes, sufrió un consejo de guerra al que fue sometido a instancias del conde de Godó, propietario de *La Vanguardia*, y se encerró en una suerte de exilio interior –sus *Meditaciones en el desierto*– consistente en no escribir jamás en los papeles y en no volver a publicar en otra lengua que no fuera la catalana. Es seguramente esa condición de exiliado interior

–conforme a lo expuesto por Sánchez Illán en la introducción de la obra– lo que ha aconsejado su inclusión en el diccionario. Pero, si este es el caso, ¿por qué no está entonces también Josep Pla? ¿Porque no enmudeció, sino todo lo contrario? ¿Porque escribió en *Destino*, revista nacida con y para el régimen? ¿Porque publicó indistintamente en las dos lenguas? Si lo que cuenta a la hora de incluir o no a un periodista es su oposición al franquismo –o ese parece ser, al menos, el criterio–, la de Pla debería pesar tanto como la de Gaziel, si no más; al fin y al cabo, como demuestra su correspondencia con el editor Cruzet, recogida en *Amb les pedres disperses* (Destino), el ampurdanés de Llofriu hizo bastante más que el de Sant Feliu de Guíxols por favorecer la llegada a Cataluña y al resto de España de la libertad y la democracia.

Lo que invita, por otra parte, a preguntarse hasta qué punto esa clase de trabajos, tan provechosos, bienintencionados y justamente reparadores –aunque solo sea porque ponen cuna y tumba a una legión de profesionales de la pluma a los que la defensa de sus ideales alejó para siempre de su patria y del recuerdo de sus compatriotas–, no tienen en su concepción misma su principal debilidad. Por un lado, por la dificultad, ya constatada, de acotar los márgenes del exilio. Pero también, y sobre todo, por la creencia –más o menos explícita en el planteamiento de la obra– de que los periodistas de verdad, los que merecían tal nombre, los buenos, en definitiva, eran los del exilio republicano, en la medida en que ellos y solo ellos abrazaron hasta las últimas consecuencias la causa de la libertad. Sobra decir que el contraste de los hechos desmiente un planteamiento de esta naturaleza. Los buenos periodistas, como los malos, estaban a uno y otro lado de la frontera. Y la causa de la libertad la defendían a menudo con parecido ahínco y acaso de forma más efectiva los que continuaban ejerciendo el oficio en España, a pesar de las trabas de un régimen dictatorial, que quienes habían optado, de grado o por

fuerza, por el destierro. De lo que se sigue que algún día todas esas biografías deberían completarse con las de aquellos españoles que, sin haber formado parte de este exilio, siguieron desempeñando el periodismo en su país. Y, a poder ser, no en un volumen distinto, sino en un gran y único diccionario biográfico del periodismo español.

Un diccionario así podría evidenciar, por ejemplo, la importancia que tuvo, para la generación nacida en torno al cambio de siglo, un diario como *Heraldo de Madrid* cuando estuvo dirigido por Manuel Fontdevila y contó con Manuel Chaves Nogales como redactor jefe y pluma más destacada. O sea, entre 1927 y 1930. Trabajaban en él muchos de los que, en el transcurso de una década, acabarían escribiendo algunas de las mejores páginas del periodismo español —en la revista *Estampa* y el diario *Ahora* singularmente—.

Entre estos periodistas estaban, aparte de Chaves, César González Ruano y Paulino Masip. Y también Carlos Sampelayo, autor de un libro publicado en 1975 y titulado *Los que no volvieron*, donde se trazan las semblanzas de gran parte de los intelectuales exiliados en América —en México, casi todos—, y en especial de los pertenecientes al mundo del periodismo, el teatro y el cine. Pues bien, en este libro no figura, no podía figurar, González Ruano, puesto que nunca se fue de España —dejo a un lado, claro, sus corresponsalías periodísticas y sus misteriosas correrías parisinas de comienzos de los cuarenta—, condición necesaria para poder volver. Pero tampoco figura en él, al contrario de lo que cabría esperar, Masip. Que su nombre no salga citado ni una sola vez en *Los que no volvieron*, pese a haber compartido con Sampelayo tantas jornadas —Masip, al igual que Sampelayo, fue periodista y guionista cinematográfico en México, amén de autor teatral—, resulta cuando menos sorprendente. Tal vez se deba a alguna vieja animadversión o a esos “enfrentamientos personales” entre exiliados a los que alude Sánchez Illán en su introducción al *Diccionario bio-*



+La historia y los periódicos.

gráfico y en los que Masip, por cierto, se vio envuelto al poco de empezar a trabajar en la industria cinematográfica mexicana, como demuestra su correspondencia con Max Aub —aunque el contrincante, en este caso, no fuera un periodista, sino un hombre de cine y de teatro, yerno de Arniches y colaborador de García Lorca en La Barraca, Eduardo Ugarte.

Sea como fuere, Masip sí figura en el *Diccionario biográfico*, y con entrada propia. Eso sí, tal y como viene siendo habitual en cuantos trabajos aluden a su trayectoria periodística, ese episodio inaugural en *Heraldo* —Masip colaboró en el periódico desde marzo de 1928 como reportero y crítico teatral, si bien no formó parte de la plantilla hasta enero del año siguiente— no aparece mencionado. Y es de lamentar, por cuanto fue aquí donde aprendió en verdad el oficio, lo mismo que en *Estampa*, en cuyas páginas había ido publicando crónicas y reportajes desde mediados de 1928 y a cuyo plantel se incorporaría en agosto de 1929. Y fue aquí y en *Estampa* y en *Ahora* —dia-

rio en el que estuvo desde el primer día— donde bebió de las enseñanzas de Chaves Nogales. Como había bebido González Ruano en aquel *Heraldo* y en aquella *Estampa* de fin de década, antes de romper con la prensa republicana y entrar en *Informaciones*. Son esas transversalidades, al cabo, las que explican el periodismo de un tiempo y un lugar. Con todas sus luces y todas sus sombras. —

CIENCIA TODAVÍA HAY VIDA PLACENTERA Y FÉRTIL

Ma TERESA GIMÉNEZ BARBAT

Podemos ser felices aunque no contemos con los antiguos “ganchos celestes”? ¿Podemos prescindir de conceptos como *alma*, *libre albedrío* o *inmortalidad*? La ciencia moderna ofrece respuestas sobre el mundo natural, pero parece incapaz de acabar con la ansiedad que genera la aparente falta de sentido de la vida.

Investigadores como Jonathan Haidt (*The Happiness Hypothesis*) o Paul Thagard (*The Brain and the Meaning of Life*) piensan que el conocimiento, la realidad, la moral y el sentido de la vida —inquietudes básicas que han ocupado el pensamiento de los humanistas de todos los tiempos— se ven ahora con mejor luz bajo el prisma de la ciencia, particularmente las neurociencias. Ese acercamiento a la verdad, piensan, es el que nos compensa. He aquí el camino que recorren. El paso crucial es el reconocimiento de que las mentes son cerebros operativos.¹

¿Qué es la realidad y cómo la conocemos?

Platón asumía que las creencias llegaban a través del pensamiento puro, gracias a la habilidad de las almas para captar las formas ideales. Pero si las mentes son cerebros y no almas y si los conceptos son procesos neurales más que entidades ideales, entonces los razonamientos a priori han de ser falsos. Si existieran las creencias a priori, tendrían que estar basadas en ideas innatas, conceptos que traemos al nacer. Naturalmente, es posible que las personas tengan conceptos que hayan aparecido a través de la evolución porque han hecho más exitosos a los organismos para reproducirse y sobrevivir. Pero esas ventajas evolutivas no implican que los conceptos sean algo más que aproximaciones útiles a la realidad. Ni que las creencias que se deriven de ellos sean ciertas. Por ejemplo, los bebés nacen con conceptos del espacio que resultan consistentes con las aproximaciones de la geometría de Euclides, pero la teoría general de Einstein implica que el espacio no es euclidiano. Puede ser muy útil nacer con la creencia innata de que las serpientes son peligrosas pero, incluso si podemos generar argumentos a priori con los que casi todos esta-

ríamos de acuerdo, no podemos confiar en ellos en ausencia de un mayor espectro de evidencia disponible para los científicos de hoy. La filosofía llega a sus conclusiones de manera apriorística, que es previa a la experiencia de los sentidos y a la que solamente se puede acceder a través de la razón. Esas conclusiones no son mejores que el pensamiento de base religiosa y tienen que ser sustituidas por argumentos vinculados a la evidencia contrastada. Tanto la fe como la filosofía apriorística son incapaces de defendernos de las distorsiones creadas por el “sesgo de confirmación” (tendencia a investigar o interpretar la información de tal suerte que confirme nuestras preconcepciones) y la “inferencia motivada” (tendencia a sesgar nuestras inferencias a partir de nuestros objetivos o creencias).

La realidad consiste en los fenómenos y procesos firmemente establecidos por la ciencia que, mediante teorías apoyadas por hallazgos derivados de observaciones y experimentos replicables, genera razonamientos sustentados en pruebas. Esto es: la realidad es aquello que puede ser descubierto utilizando los instrumentos de la ciencia.

¿Y la moral?

Si el naturalismo debe ser el gran aliado de la filosofía para establecer nuevas teorías sobre la realidad, ¿cómo abordamos la moralidad cuando, a partir de Platón, la mayoría de los filósofos han sostenido que la ciencia no puede proveer de razones a las cuestiones filosóficas más profundas, especialmente las que tienen que ver no solo con cómo es el mundo sino con cómo debería ser?

¿Qué hace que nuestras acciones sean buenas o malas?

El cerebro integra percepciones corporales con apreciaciones cognitivas para experimentar una amplia gama de emociones que son cruciales para la acción y que también influyen fuertemente en las inferencias que hacemos y cómo las hacemos, para

bien o para mal. Decir que las emociones son procesos cerebrales no supone quitarles su valor de niveles de explicación interconectados como los sociales, psicológicos o moleculares relacionados con la conducta emocional. El pensamiento debe integrar el conocimiento y la emoción para ser plenamente efectivo. La conciencia emocional es la base para tomar decisiones con sentido y elaborar juicios morales. Los juicios morales son producto de procesos neurales de la conciencia emocional que están relacionados con algunos innatismos.²

Las intuiciones morales pueden parecer apreciaciones directas sobre qué esta bien y qué esta mal, pero son de hecho procesos cerebrales muy complejos que se originan a partir de experiencias evolutivas, personales y formativas. Las conclusiones normativas sobre el sentido de la vida y sobre los derechos humanos pueden estar sustentadas en la evidencia psicológica y biológica concerniente a las necesidades vitales.

¿Es la vida algo que merezca ser vivido?

Camus decía que el único problema filosófico serio es el del suicidio. Por un lado, ¿por qué no matarse, no acabar con el vacío? Por el otro, ¿hay algo que pueda darle a la vida algún sentido?

Algunos investigadores se proponen aliviar y presentar una pintura plausible de cómo las mentes apprehenden la realidad, deciden eficazmente, actúan moralmente y llevan vidas enriquecidas por objetivos que valen la pena. Paul Thagard, por ejemplo, sigue la estela de Martin Seligman,³ para quien el amor, el tra-

2 Investigadores como Marc Hauser dicen que la adquisición de las normas morales específicas de nuestra cultura es “un proceso que se parece más al crecimiento de un miembro corporal que a la asistencia a la escuela dominical para recibir instrucción sobre vicios y virtudes”. Otros, como Patricia Churchland, piensan que las normas morales pueden basarse en innatismos pero también podría ser una solución común a un problema común, y que no hay suficiente evidencia.

3 Psicólogo clínico y escritor americano que fue muy influyente en el campo de la llamada “psicología positiva”.

1 Lo que actualmente se vive en las ciencias resultará en un cambio copernicano no basado en un nombre —como Darwin o Copérnico—, sino en los frentes de investigación, lo que Paul Thagard llama la *Brain Revolution*.

bajo y el juego proveen buenas razones para vivir y darle sentido a la vida. Se trata de que no nos interroguemos sobre el sentido de la vida como el escéptico que se pregunta de forma pesimista —y sabiendo que la respuesta es que no tiene sentido—, sino con una actitud constructiva que aporte respuestas informativas sobre los aspectos de la existencia que la hacen digna de ser vivida. Unas respuestas que sirvan para enfrentarse bien armados a la contundente aserción del filósofo francés. Así entramos en una vía para el conocimiento.

Fotografía: China Files



La sabiduría

Las cuestiones sobre la naturaleza del conocimiento y de la realidad son cruciales para conseguir respuestas sabias acerca de una moralidad y un sentido de la vida que son los pilares de esa sabiduría. Para poseer sabiduría y apreciar el sentido de la vida no es suficiente con conocer la realidad; también hay que saber qué aspectos de ella importan y por qué. La sabiduría sin el conocimiento está vacía. La sabiduría requiere la capacidad flexible de adquirir, abandonar o reevaluar objetivos. Las aptitudes de los cerebros para generar conocimiento a través de la percepción y la inferencia de la mejor explicación no bastan, hay que tener la capacidad de asignar valores a lo que se representa.

Si el sentido de la vida es el amor, el trabajo y el juego placentero, porque estos elementos aportan objetivos valiosos y coherentes, hay que luchar por ellos descartando antiguos paradigmas y vías inadecuadas como la religión, el nihilismo o la serenidad del que abandona el mundo. La revolución que reconoce las mentes como cerebros requiere que abandonemos conceptos como inmortalidad y libre albedrío. Pero las ideas éticas sobre el bien, el mal y la responsabilidad moral son pertinentes bajo una nueva luz. También la del “sentido de la vida”. Y este ya no dependerá de un “gancho celeste”, de una explicación supranatural, sino de nosotros mismos. —

El Nobel de Literatura 2012.

NOBEL MO YAN, UN ESCRITOR DENTRO DEL ESTABLISH- MENT

de MÓNICA CHING HERNÁNDEZ

La noche del 10 de octubre la Academia Sueca otorgó al escritor Mo Yan el Premio Nobel de Literatura. El reconocimiento a un escritor que escribe desde el interior de China, que ha sabido sobrevivir bajo las directrices políticas impuestas a los artistas por el gobierno —es decir, uno de los escritores dentro del *establishment*—, permite a China recobrar la “cara” frente a los Premios Nobel, y ante el mundo de las letras, pero también es una muestra de su cada vez más endeble control sobre la fuerza pública. El fenómeno de la transformación de China en los últimos treinta años es un acertijo que ha desconcertado a muchos sectores que tratan de descifrarlo por todos los medios. El caso del escritor Mo Yan es un buen ejemplo para visualizar el despegue de China, sobre todo desde la parte humana, por su capacidad de sobrevivir bajo el viejo orden y la influencia que pueda ejercer a favor de un cambio.

Entre los escritores chinos, Mo Yan había sido en los últimos años el que tenía más posibilidades de

obtener el Premio Nobel de Literatura. Sin embargo, los intelectuales de China no lo consideran el más representativo de su escritura contemporánea. Guan Moye nació el 17 de febrero de 1955 en el condado de Gaomi, provincia de Shandong, y adoptó el pseudónimo de Mo Yan (“no hables”) a partir de la recomendación que le hacían sus padres desde temprana edad para que cuidara sus palabras. Mo Yan tenía once años cuando despegó la Revolución Cultural y veintiuno cuando murió Mao Zedong, justo antes de la aprehensión de los miembros de la Banda de los Cuatro, lo que dio punto final a la Revolución Cultural. Cuando Mo Yan tenía veinticuatro, en octubre de 1979, se llevó a cabo una reunión con los representantes del IV Congreso Nacional de la Literatura, casi veinte años después de su última asamblea, para hacer un llamado a la “democracia en la literatura y las artes”, bajo el mismo concepto de la “Campaña de las cien flores”.¹ Seguramente los padres de Mo Yan le recomendaron que cuidara sus palabras porque eran ellos quienes padecían más de cerca el desconcierto ideológico y la situación de caos que prevalecía,

¹ En 1956 Mao Zedong promovió el lema “Permitir que cien flores florezcan y que cien escuelas de pensamiento compitan”, en apoyo a las demandas de cambio en todas las áreas. Esta campaña solo duró un año, y se dice que en realidad se utilizó como un ardid político para atrapar a aquellos que estaban en contra del régimen.

mientras los jóvenes se contagiaban de la ferviente alienación alimentada desde las cúpulas comunistas, con menor grado en las provincias. Mo Yan fue reclutado por el ejército en 1976 para servir como soldado, líder de brigada, maestro, secretario administrativo y escritor “profesional”. Su obra pertenece a la de los escritores posteriores a la Revolución Cultural y también posterior a la generación de los escritores llamados de la *mediana edad* —entre cuarenta y cincuenta años—, creadores de la corriente conocida como “escritura de las cicatrices”.² Durante la Revolución Cultural todas las escuelas y universidades estuvieron paralizadas, lo cual explica por qué Mo Yan tardó tanto en graduarse del Colegio de Arte del Ejército de Liberación de la República Popular de China (en 1986). Posteriormente obtuvo la maestría en la Universidad de Pekín y en 2005, el grado de doctor en literatura por la Universidad Abierta de Hong Kong. Su primera obra, *Falling Rain on a Spring Night*, la escribió en 1981, seguida de *Sorgo rojo*. Mo Yan tenía 32 años entonces, y su publicación no causó ningún aspaviento hasta que tiempo después fue llevada a la pantalla por el cineasta Zhang Yimou. Cuando Zhang le propuso adaptar su obra al cine Mo Yan no puso ningún obstáculo (“No me importa lo que filmes”, le dijo al cineasta). *Sorgo rojo* es un ejemplo de valerse de lo que “está permitido”. La novela se desarrolla durante la segunda guerra sino-japonesa y pone en evidencia los rezagos del feudalismo. Los años ochenta eran tiempos en los que los autores chinos no contaban con agentes literarios en el extranjero, ninguno gozaba de fama internacional y muy pocos habían sido publicados en lenguas extranjeras que no fueran inglés o alemán. De hecho, hasta la fecha, un escri-

tor chino no pone mayor resistencia a que se eliminen párrafos enteros de sus obras si eso le va a permitir ser publicado.

Mo Yan es un escritor experimental y ecléctico que juega con las palabras, el lenguaje, el estilo y el tema. Si bien no ha escapado a la censura, como la mayoría de los escritores serios, no ha sido un escritor que la utilice como un recurso de mercadotecnia para favorecer el tiraje de sus libros. Es un escritor que ha sabido subsistir sin tener que optar por el exilio, y esto se debe a una actitud muy china: adaptarse sin confrontar. Una manera en que los escritores chinos contemporáneos han aprendido a darle la vuelta a una situación política utilizándola a su favor como un recurso literario, una enseñanza de los viejos tiempos.

Una de las críticas que se hizo a la delegación de escritores que participaron en la Feria del Libro de Frankfurt en 2009 fue que estaba integrada por escritores del *establishment*, miembros de la Asociación de Escritores de China, una situación incomprensible para los países democráticos. Para un escritor chino está fuera de cuestión negarse a formar parte de una institución: la actitud de rebeldía no se manifiesta en este sentido. Y aunque cada vez menos, todavía existe una postura de compromiso con su país independiente a cualquier intención maniqueísta.

El otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a Mo Yan desató felicitaciones y críticas dentro y fuera de China. Y no pasó inadvertido el discurso que pronunció tras el anuncio del premio citando textualmente a Mao Zedong. El controvertido artista disidente Ai Weiwei criticó duramente el premio por no ayudar en nada a la liberación de Liu Xiaobo. El 12 de octubre, Mo Yan respondió a la comunidad china pidiendo la liberación de su compatriota, Liu Xiaobo, quien cumple una condena de once años desde 2009 por exigir reformas democráticas en China. La petición de Mo Yan, ahora convertido en una opinión de peso, es un acontecimien-

to más que se le escapa de las manos al gobierno. —

IN MEMÓRIAM

DUELO POR UN DUELISTA

✎ JERÓNIMO PIMENTEL

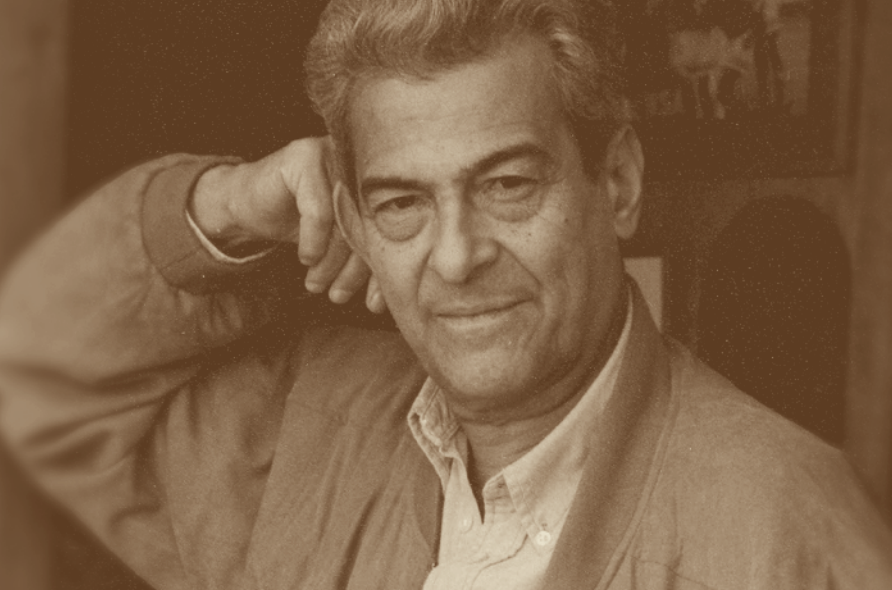
Tomaba cerveza con Pini, un amigo. Estábamos a semanas de salir del colegio aunque en realidad era como si ya hubiéramos egresado, pues nadie dedica los últimos meses de secundaria a estudiar. Teníamos esa edad intermedia donde el futuro no es claro y el pasado se aborrece, una edad muy *punk*, por lo demás, y mirábamos la vida con entusiasmo y oscuridad, lo que debe ser una buena definición del ímpetu después de las cervezas. Estábamos enfrascados en esas disquisiciones cuando tres figuras llenaron el bar a carcajadas. Uno de ellos era Antonio Cisneros, alto e imponente, quien traía ya esa mueca salvaje que lo distinguiría de la clase media limeña cuya sensibilidad representaba, pero se comportaba magnífico para la noche: iba de mesa en mesa, sonriendo, recitando, en un carismático *performance* que repetiría infinidad de veces en un sinnúmero de barras. Lo acompañaba Guillermo Niño de Guzmán y una mujer que oscilaba entre la risa y el pudor, desacostumbrada, parecía, al rigor de la farrá literaria. Ahora que lo pienso tendría que haber sido un domingo de octubre porque venían de toros, la Feria del Señor de los Milagros de hace diecisiete años; lo recuerdo bien pues ambos vestían idéntico: pantalón caqui, camisa blanca, saco beige y, si me apuran, gorro de chalán. Siguiendo ese *tour social* llegaron a nuestra afectada conversación de adolescentes al borde:

“Soy el poeta Antonio Cisneros —dijo— ¿de quién es esta cerveza?”

Y se sentó.

Pini puso cara de quién-carajote-crees-que-eres (pues no lo sabía) mientras la mujer que los acompañaba, que ahora se me antoja muy guapa, intentaba unas excusas que se perdían a la sombra del poeta.

² Este término se dio a partir del cuento corto de Lu Xinhua titulado “The Scars”, publicado en *Literary Confluence Daily* (Shanghái), detonador de una gran cantidad de publicaciones que ponían en evidencia los desastres ocurridos durante la Revolución Cultural.



Fotografía: Cortesía de La Razon

• Antonio Cisneros (1942-2012).

“Y yo soy Jerónimo Pimentel”, contesté, imitando su tono de voz grave y ríspido. Y como quien se pone medieval, añadí: “hijo de Jorge Pimentel”.

Los tres se congelaron mientras los inundaba cierta palidez. Luego Toño levantó el *chopp* y lo secó a grandes tragos.



En 1972 la poesía era importante.

Mi padre fue fundador de Hora Zero (HZ), movimiento que en México se llamaría Infrarrealismo. Él, junto a Juan Ramírez Ruiz, creía en la necesidad de incorporar el discurso popular a la poesía peruana, en contraposición al cultismo anglófilo que prevalecía. La propuesta que crearon para ello fue el poema integral, que entiende la poesía como una matriz abierta no exclusiva del lirismo y, por tanto, capaz de asimilar todos los textos, tonos, géneros y discursos (narrativos, ensayísticos, épicos, mediáticos, pero sobre todo populares). Como toda vanguardia, HZ necesitaba un objetivo. Y así como Octavio Paz sirvió para que Roberto Bolaño y Mario Santiago tuvieran un blanco que fustigar, Antonio Cisneros era idóneo para que los poetas vanguardistas se midieran: primero, porque era un excelente escritor, pues no tiene ningún impacto decir que lo malo lo es; segundo, porque su talento era reconocido, pues acababa de ganar el por entonces prestigioso Premio Casa de las Américas por *Canto ceremonial contra un oso bormiguero* (1968) y, antes, el Premio Nacional de Poesía por *Comentarios reales* (1964).

Cisneros era importante; representaba la cúspide literaria del sistema local. Y mi viejo creía lo de Monterroso: “Debe de ser horrible ser un poeta aceptado por la sociedad.”

Lo cierto es que dentro de una generación plena de talento (son coetáneos suyos Javier Heraud, Rodolfo Hinostroza y César Calvo), Cisneros tuvo el mérito de incorporar a la tradición peruana los aportes de Robert Lowell, sobre todo el de *Por los muertos de la Unión*, que inspira sus precursores *Comentarios reales*. Así consolidó en el Perú lo que luego se llamaría grosso modo poesía conversacional, una plataforma estética donde se articula en tono prosaico lo autobiográfico, la oralidad, la ironía y el coloquialismo, aunque nutrido en su caso por el juego cultista característico del “británico modo”:

—y esta lluvia que oxidó a los
[romanos en las tierras
del Norte
me encierra entre mi caja
[de Corn Flakes
a escribir por las puras
sin corona de yerbas ni pata
[de conejo que me salven.
Al dulce lamentar de 2 pastores:
[Nemoroso el
Huevón, Salicio el Pelotudo.

(“Un soneto donde digo que mi hijo está muy lejos hace ya más de un año”)

Bajo esta premisa, Cisneros crea un conjunto de poemarios notables, donde destacan, además de los nombrados, *Como biguera en un campo de golf*

(1972) y *El libro de Dios y de los húngaros* (1978). En ellos el poeta dramatiza la experiencia y emprende el vuelo simbólico desde lo cotidiano, creando un lirismo muy personal donde la alta cultura (*high brow*) comulga con la baja (*low brow*) a través de un espacio si bien desacralizado, siempre con tendencia a lo sublime:

Ocupado en guardar cabras
en pagar agua y luz
perdí tu rostro
y este mío, no puedo distinguir
un álamo temblón de un malagua,
ni sombra cuál me da
y el dardo cuál.
Ocupado y veloz,
no en tus negocios
ni en los míos, Señor,
navego hacia la mar
que es el morir.
Ocupado y veloz como algún taxi
cuando cae la lluvia
y anochece.

(“Ocupado en guardar cabras”)

Aunque generalizar siempre es un riesgo, hay consenso en que tanto sus aportes como los de Hinostroza (más centrado en Pound) ponen fin a la influencia francesa y española en la poesía peruana, que se puede rastrear hasta Arturo Corcuera; y, a su vez, es probable que buena parte de los mejores frutos que aún ofrece esta estética, como afirma el poeta José Carlos Yrigoyen en su polémico ensayo *La hegemonía de lo conversacional*, sean producto de esta herencia.

Como en 1972 la poesía era importante, la tensión entre Cisneros, poeta consagrado entre las letras hispanas, y la propuesta del “poema integral” ya referida, provocó una colisión: Antonio Cisneros y Jorge Pimentel se retaron a duelo poético en el auditorio del Instituto Nacional de Cultura. Parece una novela de Bolaño porque fue el tipo de materia en que se inspiró el autor de *Los detectives salvajes*. Sobre decir que toda la inteligencia peruana asistió al evento, desde Chabuata Granda y Susana Baca hasta el último universitario hábil, pues en 1972 existía la sensación de que la poesía

era uno de los campos donde estaba en juego una parte de la identidad nacional. Dicen quienes fueron que las balas fueron poemas y el auditorio rebosó. Y si bien las versiones difieren acerca del resultado (sería un exceso atribuirme el veredicto), y el duelo terminó con un acto histriónico (un poeta disfrazado de la CIA disparó balas de fogueo en la última intervención de mi padre), en ese duelo la poesía peruana hizo algo clave para sí misma: pensarse, evaluarse y confrontarse. ¿Qué mayor signo de madurez se le puede pedir a un gremio?

Piénsese ahora, desde el reposo, una obviada: para ir a duelo con alguien hay que considerarlo un igual. Desde entonces, entre Cisneros y mi padre se mantuvo una respetuosa y amable distancia que cumplió, salvo menciones ocasionales, cuarenta años.

Cayó el *chopp* vacío sobre la mesa y Toño, quebrando el silencio, dijo:

“Yo a tu padre lo adoro. Tú eres como mi hijo, ven acá.”

Y me abrazó como si lo fuera.

Al día siguiente, con la reseca de mi primera gran borrachera, regresé a casa y empecé a leer la poesía de Cisneros como por vez primera, es decir, sin prejuicios, y donde antes había encontrado manierismos y opacidad hallé un manantial del que bebí gozoso, pues pocos como él lograron recuperar la capacidad de la poesía para nombrar el mundo (ese talento por lo específico del que habla Ortega):

Llueve entre los duraznos

[y las peras,

Las cáscaras brillantes bajo el río
como cascos romanos en sus jabas.

Llueve entre el ronquido

[de todas las resacas

y las grúas de hierro. El sacerdote
lleva el verde de Adviento

[y un micrófono.

Ignoro su lenguaje como ignoro
el siglo en que fundaron

[este templo...

(“Domingo en Santa Cristina de Budapest
y frutería al lado”)

Muchos años después, cuando publiqué poesía, Toño tuvo la generosidad de invitarme a recitar en eventos que él organizaba y me dedicó otras concesiones que un espíritu mezquino no se habrían permitido para con el hijo de su rival.

Por eso, cuando me enteré de su muerte, compungido, llamé a mi padre y le pregunté cómo se sentía.

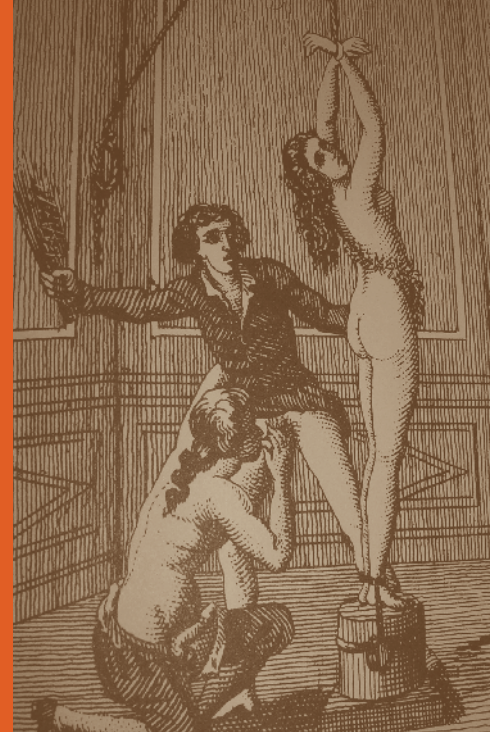
“Lleno de tristeza”, me contestó lacónico. “Cuando un poeta muere, todos los poetas mueren.” —

LITERATURA Y FEMINISMO EL PRÍNCIPE AZUL CON LÁTIGO

✎ ROCÍO BARRIONUEVO

Una jovencita virginal y un hombre acostumbrado a dar azotes para satisfacer sus deseos lúbricos son los protagonistas de *Cincuenta sombras de Grey*, *Cincuenta sombras más oscuras* y *Cincuenta sombras liberadas*, de la escritora inglesa E. L. James. A pesar de que el ideal voluptuoso de una pareja heterosexual convencional parecería muy lejano de las “peculiares prácticas eróticas” que prometen los anuncios publicitarios de la trilogía, se ha traducido a cuarenta y seis idiomas y ha vendido más de cuarenta millones de ejemplares del primer tomo. Inmediatamente, los ejecutivos de ventas supusieron que la demanda incesante provenía de las descargas para *tablets* hechas por miles de aburridas madres de familia ávidas de disfrutar los placeres de Eros, aunque fuera de forma vicaria. Por eso, con cierto desprecio, se clasificó la novela como *mummy porn* (porno para mamis). Pero los hechos han desmentido tal suposición.

Cuando Random House firmó un contrato millonario con la autora para lanzar al mercado la versión impresa del libro, la evidencia fue concluyente: con hijos o sin hijos, mujeres de todas las edades se mostraron entusiasmadas con las descripciones minuciosas de sexo explícito mezcladas con la historia de amor de un atractivo billonario, avezado en las técni-



✦ James Grey: sensaciones fuertes.

cas amatorias, y una joven dispuesta a recibir latigazos en vez de caricias. Gracias a la polémica que se desató en los medios entre las celebridades de la farándula, escritores, psicólogos, sexólogos y feministas, principalmente ingleses y estadounidenses, en torno a la fascinación de las mujeres por un personaje masculino controlador y con vocación de verdugo, *Cincuenta sombras de Grey* adquirió prestigio social. De ese modo, los juegos de D/s (dominación/sumisión) salieron de los sótanos clandestinos para penetrar en los hogares burgueses.

Todas las lectoras de *Cincuenta sombras de Grey* quieren probar el dominio de un hombre en la alcoba: algunas como antídoto de una vida sexual rutinaria, otras con la intención de diversificar los goces de la carne. Los miembros de los chats de BDSM (*bondage*, dominación, masoquismo, sadismo, sumisión y disciplina) no dan abasto para satisfacer la curiosidad de las aprendices de la legendaria O. En los salones de belleza, en los gimnasios, en los desayunos de amigas o en cualquier espacio donde están reunidas más de dos mujeres que han leído la novela, las charlas tienen que ver con ataduras sobre el cuerpo y con la flagelación. Sin pudor alguno, las damas hacen intercambio de direcciones de *sex shops* para comprar lazos de satén que aten sus manos en las bata-

llas de amor, se recomiendan esposas de diferentes grosores para que las encadenen a la cama y enumeran constantemente los placeres insospechados que proporcionan las bolas de geisha. Debido a este *boom*, las tiendas de juguetes eróticos han incrementado sus ventas en un cien por cien tanto en Londres como en la ciudad de México. También la lencería *cachonda* se vende como pan caliente, después de que Salvatore Ferragamo y Versace incluyeran *bodys* de látex y botas altas en sus colecciones, inspiradas en la ropa usada por la heroína de la novela.

Los personajes de *Cincuenta sombras de Grey* son tan entrañables para sus lectoras que en las redes sociales se han formado comunidades que discuten acerca del posible reparto de la próxima película; sobre todo, se hacen apuestas sobre quién encarnará a Christian Grey, el nuevo príncipe azul con látigo que ha desplazado al amante tradicional que no toca a su amada ni con el pétalo de una rosa. Con constancia inusitada, las *fans* suben diariamente nuevos vídeos a YouTube sobre cómo conquistar millonarios atormentados, tutoriales de técnicas para maquillarse a la Grey, y se promocionan productos de todo tipo. Entre las mercancías ofrecidas hay desde pulseras con dijes alusivos a la trama de la novela, el álbum con la música que escuchan los protagonistas, lujosos hoteles en Seattle donde se visitan los escenarios que enmarcan el amor de los personajes principales por solo dos mil quinientos dólares por tres noches y camisolas para bebé con la leyenda “9 months ago my mommy read *Fifty Shades of Grey*”.

¿Acaso este libro despertó la fantasía de sumisión relegada en el inconsciente femenino?, se preguntan algunos de los poquísimos caballeros que han leído la novela y que se la obsequian esperanzados a sus novias o esposas. Me temo que no es así. Simplemente, las damas están manifestando sus ganas por revelar una sexualidad que siempre se ha calificado como pasiva.

Apenas unos meses atrás, E. L. James fue incluida en la lista de las cien personas más influyentes de la revista *Time*. Se entiende el porqué. Utilizando todos los estereotipos que hacen mella en el alma femenina (el hombre que cambia por amor, los amantes que se atreven a luchar contra sus miedos alcanzan la felicidad eterna, el hombre da seguridad y estabilidad, etcétera), *Cincuenta sombras de Grey* ha conseguido que las damas reconozcan que no solo no son indiferentes a las narraciones voluptuosas, sino que además quieren probar todo el repertorio erótico. —

MÚSICA JOHN CAGE (1912-1992)

de MARIO LAVISTA

Al lado de los compositores Morton Feldman, Earl Brown y Christian Wolff, John Cage es la cabeza visible de la llamada Escuela Americana o Escuela de Nueva York. Estos cuatro compositores formaron parte de una notable generación de artistas norteamericanos que renovó el arte del siglo xx. Pintores como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jackson Pollock y Mark Rothko, poetas como Frank O'Hara y Allen Ginsberg, y coreógrafos como Martha Graham y Merce Cunningham convivieron al lado de estos músicos y, juntos, crearon un movimiento artístico y cultural que transformó los fundamentos del arte de los Estados Unidos, un arte que tuvo una enorme repercusión en el resto del mundo.

John Cage nació el 5 de septiembre de 1912 en Los Ángeles y murió el 12 de agosto de 1992 en Nueva York. Admiró siempre a su padre, que fue inventor y, en palabras de Cage, “capaz de encontrar soluciones a problemas de varios tipos en el campo de la ingeniería eléctrica, medicina, viajes submarinos, visión a través de la niebla y viajes al espacio sin combustible”. “Mi padre —continúa Cage— solía decirme que cuando alguien dice ‘no puedo’ señala lo que debes hacer. Me dijo también que mi madre siempre

tenía razón, hasta cuando estaba equivocada.” De ella, decía Cage que era una mujer con un gran sentido social y que nunca fue feliz. Escribe Cage: “Algún tiempo después de la muerte de mi padre, estaba hablando con mi mamá. Le sugería que hiciera un viaje al oeste a visitar a los parientes. Le dije: Te divertirás. Me contestó rápidamente: Ay, hijo, tú sabes perfectamente que nunca me ha gustado divertirme.”

Alrededor de los dieciséis o diecisiete años, Cage abandonó sus estudios en el Pomona College y se embarcó para Europa, en donde empezó a escribir sus primeras piezas de música, que destruyó después de escucharlas. En 1931 regresa a California y comienza a estudiar composición con Henry Cowell, Adolf Weiss y, al poco tiempo, con Arnold Schoenberg. Comenta Cage:

Cuando Schoenberg me preguntó si dedicaría mi vida a la música, le contesté: Por supuesto. Después de estudiar con él durante dos años, Schoenberg me dijo: Para escribir música debes tener el sentido de la armonía. Entonces le expliqué que yo no tenía ningún sentido de la armonía, a lo que él replicó que siempre encontraría un obstáculo y que sería como si llegara a una pared a través de la cual no podría pasar. Yo le dije: En ese caso, dedicaré mi vida a golpear mi cabeza contra esa pared.

En los años treinta comenzó a experimentar con los instrumentos de percusión, lo que lo llevó a estructurar su música sobre una base rítmica, ya no armónica, a la vez que integraba el ruido como un elemento musical más. A este respecto, Cage escribió: “Mientras que en el pasado el punto de desacuerdo estaba situado entre la consonancia y la disonancia, en el futuro estará entre el ruido y los llamados sonidos musicales.” Fue de los primeros músicos, si no es que el primero, en emplear sonidos electrónicos “en vivo”, en su ya clásica pieza de 1939 *Paisaje imaginario núm. 1*, en la que, además de cimbales y de

unos cuantos sonidos al interior del piano, utilizó como material musical una serie de discos RCA que contenían sonidos electrónicos de prueba, que se tocan en tornamesas a una velocidad variable (el intérprete como una especie de DJ *avant la lettre*). La concepción misma de la obra constituía un hecho de singular importancia, ya que de esa manera se introdujo el mundo de la electrónica en la música, ampliando en forma considerable el universo sonoro y permitiendo al compositor trabajar directamente con el sonido.

A finales de esa década, la de los años treinta, Cage aceptó un trabajo como acompañante de danza en la Cornish School of Arts en Seattle, Washington. Y fue precisamente la danza la que dio origen a lo que después se llamaría el “piano preparado”, el cual consiste en modificar el timbre del instrumento, en crear sonidos extraordinarios colocando entre las cuerdas de una piano de concierto común y corriente diferentes materiales, tales como tornillos, tuercas, taquetes, monedas, gomas, hule espuma y otros más. Para este piano preparado, Cage compuso las que son, a mi juicio, sus más bellas páginas. Varias de estas obras fueron escritas como música de danza para la compañía de Merce Cunningham, el gran coreógrafo norteamericano, colaborador y amigo personal de Cage durante más de cuarenta años. Cage mismo cuenta cómo inventó el piano preparado:

En 1938, Syvilla Fort, una magnífica bailarina y coreógrafa negra de la compañía de Bonnie Bird en la Cornish School de Seattle, iba a dar una función de danza un viernes, y yo era el único compositor a mano. Me pidió componer una música de percusiones para su obra titulada *Bacanal*. Pero el espacio en el que iba a bailar era pequeño y solo había lugar para un piano de cola, así que tenía que hacer algo adecuado para ella en ese piano. Me pidió la música un martes. Me puse a trabajar rápidamente y terminé para el jueves... Primero traté de encontrar una

escala que sonara africana y fracasé. Entonces recordé cómo sonaba el piano cuando Henry Cowell arañaba las cuerdas o las pulsaba directamente. Fui a la cocina y tomé un molde de pastel, lo coloqué sobre las cuerdas, y vi que estaba en la dirección correcta. El único problema era que el molde rebotaba, así que tomé un clavo, lo coloqué entre las cuerdas y el problema entonces fue que resbalaba, hasta que me vino la idea de meter un tornillo entre las cuerdas, y eso fue perfecto. Luego usé cintas de hule espuma y pequeñas tuercas alrededor de los tornillos, en fin, todo tipo de cosas. Invité a mis amigos pintores Mark Tobey y Morris Graves para que escucharan lo que había hecho y quedaron fascinados, al igual que Syvilla, mi esposa Xenia y yo. Estábamos en verdad contentos. Cuando Lou Harrison vino y lo oyó, dijo: “Maldita sea, ojalá se me hubiera ocurrido a mí.”

John Cage escribió la mayor parte de sus obras para piano preparado y para conjuntos de percusión en la década de los cuarenta. Dichas piezas emplean sistemas estrictos de composición que hacen que el proceso compositivo aparezca como algo mecánico y, por ende, como algo hasta cierto punto independiente del gusto personal. En una entrevista concedida a David Sylvester en 1966, Cage se refiere a esos procesos. Distingue entre *estructura y método*: la primera es la división del todo en partes, mientras que el *método* alude al procedimiento de nota a nota. Señala, además, que sus estructuras rítmicas no se basan en la danza, ni en los sonidos, sino en el espacio cuando no hay nada en él, es decir, en el espacio del tiempo. Cage imaginó una forma, un tipo de estructura, que él llamo “micromacrocósmica”. En tal estructura la división de las grandes partes debe tener la misma proporción que la división al interior de las partes pequeñas. Por ejemplo, una estructura de cien compases se puede dividir, digamos, en diez secciones de diez compases cada una. Podríamos agrupar las diez seccio-

nes en grupos más grandes formados por dos, tres y cinco secciones cada grupo (es decir, en tres grupos formados de veinte, treinta y cincuenta compases respectivamente), en consecuencia cada una de las secciones de diez compases se tendría que agrupar a su vez en pequeños grupos de dos, tres y cinco compases.

Es bien sabido que John Cage fue un asiduo estudioso de las filosofías orientales y que las doctrinas expuestas por ciertos maestros como el doctor Suzuki y el libro chino de los oráculos, el *I Ching*, desempeñaron un papel decisivo en la concepción musical que guió su trabajo a partir de los años cincuenta. Escribe Cage:

A fines de los años cincuenta descubrí gracias a un experimento [fue a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard] que el silencio no es acústico [es decir, que el silencio no existe]. Fue un cambio de mentalidad, un vuelco decisivo... Mi trabajo se convirtió en una exploración de la no-intención. Para llevarlo a cabo con exactitud, desarrollé unos medios complejos de composición usando las operaciones del azar del *I-Ching*, haciendo posible con ello que mi responsabilidad fuera plantear preguntas en lugar de hacer elecciones.

Es así que, a partir de los años cincuenta, Cage introduce en la música el indeterminismo y el azar tanto en el proceso compositivo como en el interpretativo. De esta manera, la *Estructura* y el *Método*, es decir, la división del todo en partes y el procedimiento de nota a nota, dejan de ser decisión del compositor, puesto que los define o puede definir el resultado de los dados al consultar el oráculo chino, o bien las imperfecciones de una página en blanco, o el empleo de una notación gráfica en la que se deja al intérprete la elección de las alturas o de las dinámicas. Es entonces cuando concibe su más célebre obra: *4'33"*, inspirada en una serie de pinturas blancas de su amigo el pintor Robert Rauschenberg. En estas telas

la luz y las sombras venidas del exterior son parte inseparable de la pintura misma. En *4'33"*, Cage concibe, imagina una especie de "tela auditiva en blanco", que acepta como parte de la música misma cualquier tipo de sonidos ambientales. Todo, entonces, puede ser música: desde el sonido de una rama hasta el de un piano, desde el rechinido de las llantas de un coche hasta el grito de un niño. Lo único que se indica en la partitura es la duración de la pieza: cuatro minutos y treinta y tres segundos. Durante ese lapso, todo lo que se escuche es música o puede serlo. No hay ya diferencia alguna entre el sonido "musical" y el "no musical", entre los sonidos ambientales y el tono musical, entre el ruido y el sonido.

En una de sus piezas, *Child of Tree*, de 1975, Cage nos hace escuchar los sonidos que producen diversas plantas, ramas y cactus transformados en objetos sonoros, en productores de sonido, en hacedores de música. En consecuencia, las barreras entre el arte y la vida se diluyen y se confunden. En algún lado, Cage escribió lo siguiente:

Durante muchos años he aceptado, y sigo aceptando, la doctrina artística expuesta por Ananda K. Coomaraswamy en su libro *La transformación de la naturaleza en el arte*, según la cual la función del arte es imitar a la naturaleza en cuanto a su manera de operar... La música como una actividad separada del resto de la vida no me entra en la cabeza. Las cuestiones estrictamente musicales ya no son cuestiones serias.

Un aspecto de la vida de Cage del que se habla poco se refiere a sus nexos con México, los cuales fueron siempre generosos y enriquecedores. Menciono algunos de ellos. Como crítico de la revista *Modern Music* escribió, alrededor de los años cuarenta, uno de los más bellos y certeros ensayos sobre la *Sinfonía india* de Carlos Chávez, de la que dijo que era "como la tierra sobre la que caminamos vuelta audible". Poco tiempo después, le encargó a Chávez la *Tocata para percusiones*, una de las obras



Fotografía: John Cage/Unbound

+John Cage: todo puede ser música.

maestras del compositor mexicano, la cual no fue estrenada por Cage ya que, según sus propias palabras, "sobrepasaba la capacidad técnica" de los percussionistas de su grupo. En 1976, Cage visitó México en compañía de la pianista Grete Sultan a presentar sus últimas obras (los *Études australes*, entre otras) y a dictar una serie de memorables conferencias. Al poco tiempo comenzó a colaborar en la revista mexicana de música *Pauta*, enviando textos y poemas y permitiendo la traducción de varios de ellos. En esa misma época concedió una serie de espléndidas entrevistas a José Antonio Alcaraz, crítico y amigo de Cage. Su gran admiración por la obra del cineasta Nicolás Echevarría lo llevó a presentar en el Carnegie Cinema de Nueva York algunas de sus películas. Sin duda, Echevarría fue uno de sus más cercanos amigos. Señalamos también la admiración que manifestó siempre por la obra del poeta Octavio Paz, admiración que fue correspondida por el escritor mexicano, como testimonian los siguientes versos tomados del poema que le dedicó a Cage:

Entre el silencio y la música,
el arte y la vida,
la nieve y el sol
hay un hombre.

Ese hombre es John Cage
(committed
to the nothing in between).

Dice una palabra:
no nieve no sol,
una palabra
que no es
silencio:
A year from Monday you will bear it.

La tarde se ha vuelto invisible.

Con estas palabras recordemos siempre a este notable y controvertido artista, amante de las plantas y de la cocina, inventor y micólogo, macrobiótico y ajedrecista, suerte de sabio zen budista para quien el arte, la vida y la amistad fueron siempre una sola y misma sustancia. —

Texto leído como introducción al concierto que se llevó a cabo el 5 de septiembre de 2012 en el Aula Mayor de El Colegio Nacional en la ciudad de México, con la participación del pianista Duane Cochran y el Ensamble de Percusiones Tambuco.