

¿Te perdiste una edición previa?

CULTURA
EMERGENCIA CLIMÁTICA
FASCISMO
DROGAS
ANIMALES
AGUA
SEXO
RACISMO
RISA
DISCAPACIDAD
FUTURO
CONCIENCIA

Éramos un grupo de civiles que aun en los años de plomo pensábamos que las fuerzas históricas no eran las únicas responsables de nuestras percepciones, que era necesario crear relaciones alternativas con el propio cuerpo y el de los otros, conectar política y subjetividad, para que el socialismo fuera –lo decíamos sin ironía– vida interior.

MARÍA MORENO

En la marcha antiguerra al Pentágono de 1967, los futuros yippies pretenden hacer levitar el edificio mediante un ritual de exorcismo. La idea es que cuando el hexágono se eleve cien metros en el aire comience a girar sobre sí mismo y entonces expulse los demonios del militarismo y el imperialismo que lo habitan.

AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER

No sé si a esta altura de las luchas sea necesario repetirlo: está claro que los feminismos son una propuesta de revolución, un cambio estructural del orden establecido, y no la incorporación de las mujeres a las mismas estructuras patriarcales para reforzarlas.

MARÍA GALINDO

Muchos de estos experimentos buscan conciliar la libertad individual con el bien común, reapropiarse de los cuerpos, hacer de la vida una fiesta y una estética, recuperar los recursos y la toma de decisiones en beneficio de una colectividad concreta menos jerarquizada.

JOSÉ LUIS PAREDES PACHO

Aquel verano también conocí a un buen montón de mujeres que reclamaban el título de “Reina de los Hobos”. Entre ellas se encontraban dos mujeres de cierta edad que no sólo eran reinas, sino además campeonas de la clase trabajadora.

BEN REITMAN

¿Cómo fue que las computadoras [...] se convirtieron en el siglo XXI en el emblema de la libertad de expresión? Sorprendentemente, el origen de esta visión se remonta a las comunas hippies de los años sesenta y a un proyecto que nació en la contracultura: el Catálogo de la Tierra completa.

GABRIELA FRÍAS VILLEGAS

CONTRACULTURA

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NÚM. 870, NUEVA ÉPOCA

\$50 ISSN 0185 1330

CONTRACULTURA

¿Cómo y por qué surgen las disidencias culturales? ¿Puede el humor ser un arma? ¿Qué revoluciones están en marcha?

Mike Brodie • Lawrence Ferlinghetti • Amador Fernández-Savater • María Galindo • Sabel Gavaldon • Diana Gutiérrez Pérez • Erica Jong • Germán Labrador Méndez • Alejandra Manjarrez • Greil Marcus • Cristina Morales • Sergio Mondragón • María Moreno • Antonio Ortuño • José Luis Paredes Pacho • Isabella Portilla • Alejandro Quintero Mächler • Ben Reitman • Luis Rivera • Nicolás Ruiz • Georgina Sánchez Celaya • Idalia Sautto Pierina Sora • Mayel Tello Carrasco • Adam Vázquez

ENTREVISTA CON **JORGE CARRIÓN**
IMANOL MARTÍNEZ GONZÁLEZ

EL CATÁLOGO DE LA **TIERRA COMPLETA**
GABRIELA FRÍAS VILLEGAS

EDITAR **YERBA**
ARIEL ROSALES

EL CURIOSO CASO DEL **SÚPER 8 MEXICANO**
ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

¡Te la enviamos!

unam.numerosatrasados@gmail.com



Visita nuestra plataforma digital:

www.revistadelauniversidad.mx



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



culturaUNAM



RECTOR

Dr. Enrique Graue Wiechers

COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dr. Jorge Volpi

CONSEJO ASESOR UNIVERSITARIO

Lic. Anel Pérez

Dr. William H. Lee Alardín

Dr. Jorge E. Linares Salgado

Mtra. Socorro Venegas

Dra. Guadalupe Valencia García

CONSEJO EDITORIAL

Miguel Alcubierre

Magalí Arriola

Nadia Baram

Roger Bartra

Jorge Comensal

Abraham Cruzvillegas

José Luis Díaz

Julieta Fierro

Luzelena Gutiérrez de Velasco

Hernán Lara Zavala

Regina Lira

Pura López Colomé

Frida López Rodríguez

Malena Mijares

Carlos Mondragón

Emiliano Monge

Paola Morán

Mariana Ozuna

Herminia Pasantes

Vicente Quirarte

Jesús Ramírez-Bermúdez

Papús von Saenger

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Andrea Bajani

Martín Caparrós

Alejandra Costamagna

Philippe Descola

David Dumoulin

Santiago Gamboa

Jorge Herralde

Fernando Iwasaki

Edmundo Paz Soldán

Juliette Ponce

Philippe Roger

Iván Thays

Eloy Urroz

Enrique Vila-Matas

DIRECTORA

Guadalupe Nettel

COORDINADORA EDITORIAL

Nayeli García Sánchez

COORDINADORA DE REVISTA DIGITAL Y MEDIOS

Yael Weiss

JEFA DE REDACCIÓN

Paulina del Collado Lobatón

CUIDADO EDITORIAL

Samuel Cortés Hamdan

DIRECTORA DE ARTE

Carolina Magis Weinberg

DISEÑO Y COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA

Rafael Olvera Albavera

DERECHOS DE AUTOR

Carmen Uriarte Acebal

Blanca Estela Díaz

INVESTIGACIÓN Y ARCHIVOS

Verónica González Laporte

DISTRIBUCIÓN

Graciela Martínez Corona

COMUNICACIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS

Monserrat Ilescas

VINCULACIÓN Y PROYECTOS PARA JÓVENES

Yvonne Dávalos

EDICIÓN WEB

Alejandra Mena

ASISTENCIA EDITORIAL

Elizabeth Zúñiga Sandoval

ASISTENCIA DE DISEÑO

Krystal Mejía

FOTOGRAFÍA

Javier Narváez

DISEÑO DE LA NUEVA ÉPOCA

Roxana Deneb y Diego Álvarez

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB

Fabian Jendle

FICUNAM 11

18 - 28 MARZO 2021

11° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE UNAM



FICUNAM.UNAM.MX #FICUNAM11 @FICUNAM

La revolución no es algo fijo en la ideología, ni la moda de una década en particular. Es un proceso perpetuo incrustado en el espíritu humano.

ABBIE HOFFMAN

La contracultura surge cuando aumenta la rigidez de la sociedad.

JOSÉ AGUSTÍN

ÍNDICE

4 EDITORIAL

Guadalupe Nettel

DOSSIER

6 MANIFIESTO POPULISTA

Lawrence Ferlinghetti

10 HETEROTOPIAS

José Luis Paredes Pacho

17 LOS YIPPIES EN CINCO PALABRAS CLAVE

Amador Fernández-Savater

24 EL CATÁLOGO DE LA TIERRA COMPLETA

Gabriela Frías Villegas

31 BOXCAR BERTHA

AUTOBIOGRAFÍA DE
UNA HERMANA DE LA CARRETERA
Ben Reitman

36 CONTRACULTURA, CONTRAPODERO O ¿CÓMO HACER LA REVOLUCIÓN?

María Galindo

42 LOS MANDAMIENTOS

Erica Jong

45 EL FEMINISMO DE LA NEGACIÓN

Cristina Morales

52 ENGRUDO

María Moreno

59 EDITAR YERBA

MI EXPERIENCIA CONTRACULTURAL HACIA
FINALES DE LOS 60 Y PRINCIPIOS DE LOS 70
Ariel Rosales

66 EL LOCO POEMA

Sergio Mondragón

68 EL CURIOSO CASO DEL SÚPER 8 MEXICANO

Álvaro Vázquez Mantecón

74 LECCIÓN DE HISTORIA

Greil Marcus

80 GESTOS INAPROPIADOS

Sabel Gavaldon

88 DONDE NO SE LA ESPERA

Germán Labrador Méndez

ARTE

96 MIKE BRODIE: FAST FORWARD

Carolina Magis Weinberg

PANÓPTICO

EL OFICIO

- 106 ENTRE LO CLÁSICO
Y LO VIRAL**
ENTREVISTA CON JORGE CARRIÓN
Imanol Martínez González

EN CAMINO

- 110 CÁPSULA MIGRANTE
Y OTROS PROYECTOS
PERIODÍSTICOS
NO-MAINSTREAM**
Pierina Sora

ALAMBIQUE

- 114 DE NOSTALGIAS
Y FUTUROS MIOPE**
Alejandra Manjarrez

ÁGORA

- 118 IRINEA**
Isabella Portilla

PERSONAJES SECUNDARIOS

- 123 QUÉ ELEGANCIA,
LA DE MÉXICO**
Diana Gutiérrez Pérez

OTROS MUNDOS

- 127 LA VIDA FERAL**
Ídalia Sautto

CRÍTICA

- 132 DUNE**
FRANK HERBERT
Alejandro Quintero Mächler
- 135 DEPRESIÓN.
LA NOCHE MÁS OSCURA**
JESÚS RAMÍREZ-BERMÚDEZ
Adam Vázquez
- 139 SOUL**
PETE DOCTER
Nicolás Ruiz
- 143 PROJECT ICEWORM**
ANASTASIA MITYUKOVA
Georgina Sánchez Celaya
- 147 499**
RODRIGO REYES
Luis Rivera
- 151 UN CLAVO EN EL ZAPATO
DEL MUNDO**
Antonio Ortuño
- 156 NUESTROS AUTORES**



EDITORIAL

Desde el inicio de esta nueva época, la *Revista de la Universidad de México* expresó la intención de editar un número sobre Contracultura en colaboración con el Museo Universitario del Chopo. Sin embargo, no habíamos encontrado aún el momento adecuado para hacerlo. Hace exactamente un año que los trabajadores de la UNAM dejamos nuestras oficinas para entrar en confinamiento. Ha sido para nosotros y para nuestra sociedad en general un periodo de grandes convulsiones, duelo, rabia y sobre todo de innumerables preguntas. El mundo que considerábamos estable y sólido dejó en evidencia las grietas de su resquebrajamiento. La pandemia nos ha permitido ver lo frágil que son las estructuras estatales y la facilidad con la que el caos se instala en lo cotidiano. En nuestras reflexiones han surgido temas importantes, entre ellos la relación que mantenemos con la naturaleza y los ecosistemas de nuestro planeta, el anhelo de una vida menos urbana; el autoritarismo y la represión de los gobiernos supuestamente democráticos; la desigualdad económica y la violencia de género.

No es la primera vez en la historia que esta reflexión se impone. Desde la Antigüedad y en todas las geografías, siempre ha habido grupos disidentes del *statu quo* que, o bien se retraen para establecerse en comunidades autónomas, alejadas de todo aquello que repudian, o bien intentan denunciar de forma provocadora las incongruencias y los abusos de los regímenes en el poder. Durante los años sesenta y setenta en el ámbito del arte y de la política, este tipo de grupos consiguieron subvertir muchas costumbres antes incuestionables, como la pareja y la familia tradicional, la obligación de participar en la guerra y la supremacía de la raza blanca. Inventaron una forma de hacer política mucho más horizontal con las armas, nada inofensivas, del sentido del humor y la creatividad artística. Creían en un mundo donde la ciencia y las tecnologías salieran de las élites y los laboratorios, y en el que todos fuéramos capaces de construir una casa, cultivar la comida, fabricar ropa.

En su artículo "Heterotopías", José Luis Paredes Pacho, músico y director actual del Museo del Chopo, nos introduce a estas distintas formas de disidencia: "no hay una contracultura sino muchas de ellas" advierte con toda razón, asegurando que si todos estos grupos heterogéneos coinciden en algo es en su voluntad de disentir del mainstream. El ensayo de Amador Fernández-Savater se enfoca en la contracultura

yippie, sus valores y sus estrategias para evidenciar la violencia y la represión del gobierno estadounidense. Publicamos también un fragmento de la novela *Boxcar Bertha. Autobiografía de una hermana de la carretera* de Ben Reitman, centrado en las mujeres activistas de la hoboemia durante el siglo XIX y principios del XX. A pesar de ser un texto de ficción, los personajes —mujeres liberadas y dirigentes de diversos movimientos— existieron realmente. El fragmento dialoga muy bien con el análisis de los feminismos actuales que establece María Galindo, para quien estas luchas constituyen una “propuesta de revolución, un cambio estructural del orden establecido y no la incorporación de las mujeres a las mismas estructuras patriarcales”. Sobre la escena contracultural en nuestro país, te proponemos dos textos muy elocuentes: el primero está firmado por Ariel Rosales, editor de las emblemáticas revistas *La Edad del Rock* y *Yerba*; y el otro, a cargo de Álvaro Vázquez Mantecón, “El curioso caso del súper 8 mexicano”, es un ensayo sobre las películas producidas en ese formato.

¿Cómo han cambiado las manifestaciones artísticas contraculturales desde los años sesenta hasta la fecha? ¿Qué herencia hemos recibido de ellas y qué hurtos ha cometido el mainstream? En este número podrás encontrar algunas respuestas, especialmente en los artículos de Sabel Gavaldon sobre el voguing y de María Moreno sobre el under de Buenos Aires durante y después de la dictadura. En la sección de crítica, Antonio Ortuño describe un panorama sonoro de las bandas más representativas del punk, que lo muestran como un espíritu vivo y actual. Finalmente, en vez de nuestra habitual novela gráfica, incluimos un fanzine separado a cargo de Mayel Tello Carrasco, para rendir homenaje a las formas autogestivas de edición y publicación.

Nuestra intuición no era falsa: editar desde el encierro un número sobre esa época y esos grupos contraculturales, sobre su espíritu libertario y sus estrategias irreverentes, resultó muy inspirador. El confinamiento es una posición privilegiada para observar aquello que nos gusta y nos disgusta de nuestras sociedades, aunque no tengamos claro todavía cómo empezar a cambiarlas. Esperamos, querido lector, que estos textos siembren una semilla en tu conciencia para que, una vez llegado el momento, encuentres tus propios grupos y tus propias estrategias.

Guadalupe Nettel

POEMA

MANIFIESTO POPULISTA

Lawrence Ferlinghetti

Traducción de Eduardo Hidalgo

Para Poetas, con Amor

Poetas, salgan de sus clósets,
Abran sus ventanas, abran sus puertas,
Ustedes han estado encerrados mucho tiempo
en sus mundos inaccesibles.
Bajen, bajen
de Russian Hills y Telegraph Hills,
de Beacon Hills y de Chapel Hills,
de Mount Analogue y de Montparnasse,
bajen de sus colinas y montañas,
de sus tipis y sus domos.
Los árboles siguen cayendo
y no iremos más a los bosques.
No hay tiempo para sentarse en ellos
Mientras el hombre queme su propia casa
para asar un cerdo.
No más cantos Hare Krishna
mientras arda Roma.
San Francisco está en llamas,
la Moscú de Mayakovsky está quemando
los combustibles fósiles de la vida.
La Noche y el Caballo se aproximan
comen luz, calor y energía,
y las nubes tienen pantalones.
No hay tiempo para que el artista se esconda
abajo, más allá, detrás de cámaras,
indiferente, cortándose las uñas,
purificándose de la existencia.
No hay tiempo para nuestros jueguitos literarios,
no hay tiempo para nuestras paranoias e hipocondrías,
no hay tiempo para el miedo y el odio
sólo hay tiempo para la luz y el amor.

Hemos visto las mejores mentes de nuestra generación
destruidas por el tedio en recitales de poesía.
La Poesía no es una sociedad secreta,
Ella tampoco es un templo.
Las palabras secretas y los cantos ya no sirven.
La hora del *om* ha terminado,
es hora de que venga el fervor,
hora del fervor y el gozo
porque se acerca el final
de la civilización industrial
nociva para la tierra y el Hombre.
Es Tiempo de mirar hacia afuera
en posición de loto
con los ojos bien abiertos,
Tiempo de abrir la boca
con un nuevo discurso abierto,
tiempo de comunicarse con todos los seres sensibles,
Todos ustedes "Poetas de las Ciudades"
que cuelgan en paredes de museos, como yo,
Todos ustedes poetas de poetas que escriben poesía
acerca de la poesía,
Todos ustedes poetas de talleres de poesía
en el culo de América,
Todos ustedes Ezra Pounds amaestrados,
Todos ustedes poetas excéntricos asustados en pedazos,
Todos ustedes creadores pretensados de poesía Concreta,
Todos ustedes poetas cunnilingües,
Todos ustedes poetas de baño público que alzan la voz con grafitis,
Todos ustedes swingers del tren que nunca se mecen en abedules,
Todos ustedes maestros del haikú de aserradero
en las Siberias de América,
Todos ustedes irrealistas sin ojos,

Todos ustedes supersurrealistas ocultos,
Todos ustedes visionarios de recámara
y propagandistas de closet
Todos ustedes poetas grouchomarxistas
y Camaradas de la clase ociosa
que descansan todo el día
y hablan sobre el proletariado y la clase trabajadora,
Todos ustedes anarquistas Católicos de la poesía,
Todos ustedes poetas de Black Mountain
Todos ustedes Brahmins bucólicos de Boston y Bolinas
Todas ustedes madres guardianas de la poesía,
Todos ustedes hermanos zen de la poesía,
Todos ustedes amantes suicidas de la poesía,
Todos ustedes profesores peludos de la *poésie*,
Todos ustedes críticos de poesía
que beben la sangre del poeta,
—Todos ustedes Policías de la Poesía—
Dónde están los hijos salvajes de Whitman,
donde las grandes voces hablan en voz alta
con un sentido de dulzura y sublimidad,
donde la nueva gran visión,
la gran cosmovisión,
el gigantesco canto profético
de la tierra inmensa
y todo lo que en ella canta
—Y nuestra relación con ella—
Poetas, desciendan
a la calle del mundo una vez más
Y abran la mente y los ojos
hacia el viejo deleite visual,
Aclaren gargantas y eleven la voz,
La poesía ha muerto, viva la poesía

de ojos terribles y fuerza de búfalo.
No esperen la Revolución
o sucederá sin ustedes.
Dejen de murmurar y eleven la voz
con una nueva poesía abierta
con una nueva "superficie pública" racional
con otros niveles subjetivos
u otros niveles subversivos,
un diapasón en el oído interno
para golpear bajo la superficie.
Tu dulce y propio Ser aún canta
—pero pronuncia "la palabra como un todo"—
La poesía, transporte común
para el desplazamiento del público
a lugares más altos
a donde otras llantas no llegan.
Aún cae poesía del cielo
a nuestras calles aún abiertas.
No han levantado las barricadas todavía,
las calles, con rostros, siguen vivas,
hombres y mujeres encantadores aún caminan por ahí,
aún hay hermosas criaturas por todos lados,
en los ojos de todos el secreto de todos
sigue enterrado ahí,
Los hijos salvajes de Whitman todavía duermen ahí,
Despierten y caminen en el aire libre.

Junio, 1975.

Lawrence Ferlinghetti (1919-2021) fue un poeta y editor neoyorquino, fundó la librería y editorial City Lights, conocido punto de reunión de miembros de la generación beat como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs, Gregory Corso y Gary Snyder, entre otros.



HETEROTOPÍAS

José Luis Paredes Pacho

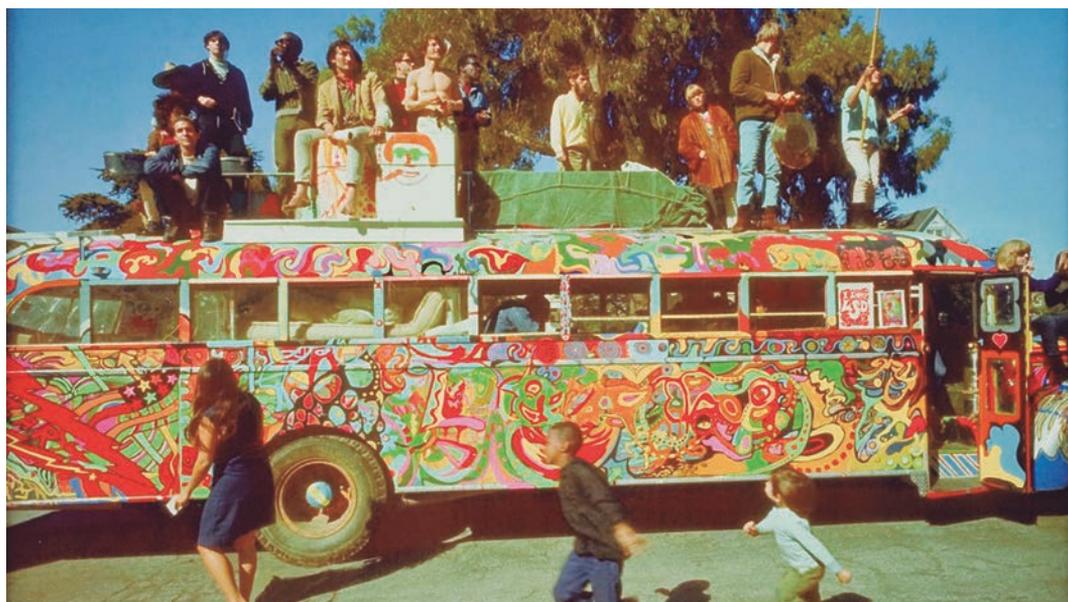
The trip was more the journey than the destination
CHRISTOPHER B. STRAIN

This, like love and sex, is in the body
MERIDEL LE SUEUR

Siempre que haya un canon, habrá disenso. Discrepancias y defecciones que irrumpen de mil formas. En el siglo XIX varios proletarios itinerantes formaron una "contrasociedad" nómada, reivindicaban la libertad de la mujer y el amor libre mucho antes que los hippies y viajaban de gorra por la red ferroviaria recién construida en Estados Unidos, ayudados por mensajes escritos con una caligrafía secreta: les llamaron *hobohemios*.¹ En el siglo XVIII los Shakers (Sociedad Unida de Creyentes en la Segunda Aparición de Cristo) huyeron de la persecución que sufrían en Inglaterra para fundar una colonia en Estados Unidos, donde adoraron a Dios mediante danzas extáticas que les dieron su nombre. Mejor conocidas y más contemporáneas, las Guerrilla Girls surgieron en 1985 decididas a cuestionar el patriarcado en el sistema de arte occidental y, años después, aparecieron las Riot Grrrls buscando "bombardear el centro neurálgico de la falocracia del rock", según dijo Kim Gordon de Sonic Youth.

Son muchos los conceptos para referirnos a estas posturas, que van desde la simple contestación hasta la búsqueda de crear algún tipo de

¹ En este mismo número incluimos una selección de la biografía de una de las hobos más célebres: Boxcar Bertha [N. de la E.].



Fotograma de Alison Ellwood y Alex Gibney, *Magic Trip: Ken Kesey's Search for a Kool Place*, 2011

heterotopía: culturas subterráneas, comunidades intencionales o experimentales, estilos de vida alternativos, outsiders, bohemias, culturas de resistencia, cultura dropout, automarginación, zonas autónomas temporales, cultura DIY [do it yourself], autogestión. Muchos prefieren usar un solo vocablo: *contracultura*, cuyo máximo referente fueron las agitaciones juveniles de los años sesenta. El historiador Theodore Roszak popularizó el concepto en 1969 con su libro *The Making of a Counter Culture*. Desde entonces la palabra parece estirarse y encogerse al gusto del interlocutor.

En un trabajo académico de 1960, John Milton Yinger usó por primera vez *contraculture* (todavía no *counterculture*) para referirse a un fenómeno mucho más desarrollado que una simple subcultura, al menos por su capacidad de generar una serie de normas y valores propios opuestos a la sociedad dominante. Décadas después, Christopher B. Strain consideró que la contracultura no era una actitud uniforme, salvo por la sensación de tener un enemi-

go común y rechazar todo aquello que el mainstream de la sociedad estadounidense de los sesenta daba por sentado. El catalán Salvador Clotas encontró en el dandismo del siglo XIX una especie de heroísmo contracultural equivalente a los beats y los hippies, pero tampoco pudo explicar su sentido singular sin referirse al contexto al cual el dandy se oponía. El dandy es un personaje distinto en cada periodo histórico, concluyó.

La contracultura es una experiencia heterogénea incluso durante una misma época. La de los sesenta tampoco fue un único movimiento, sino varios, por lo que Arthur Marwick prefiere usar el término como adjetivo (*contracultural*) y no como sustantivo (*contracultura*). En todo caso, las confrontaciones o engaños mutuos nunca faltan. Pienso en la visita que los incontenibles Merry Pranksters hicieron a la mansión que Timothy Leary compartía con su grupo. Ambas comunidades psicodélicas eran igualmente célebres en 1964, pero Leary ni siquiera se dignó a bajar para recibirlos, según registraron Alex Gibney

y Alison Ellwood en su película *Magic Trip*. Ken Kesey's *Search for a Kool Place*.

El concepto remite a realidades tan disímiles que resulta elusivo definirlo: incluye la experimentación con las drogas, pero también posturas identitarias, como los lowriders o el Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán. Alude a las fiestas con LSD de los *Acid Tests*, con sus luces negras y estrobos, al igual que a los extáticos raves clandestinos de los noventa. Refiere tanto a las caravanas nómadas de los *New Travellers* de Gran Bretaña, como a infinidad de grupos de rock, claro. Recordemos ahora a los *Grateful Dead*, que vivían comunitariamente, o a *The Fugs*, grupo fundado por el poeta Ed Sanders que editaba una revista mimeografiada y apenas engrapada llamada *Fuck You: A Magazine of the Arts*; pero también a bandas mexicanas más recientes como *Virginidad Sacudida* (punk femenino mexicano), y al colectivo artístico militante de las rusas *Pussy Riot*. La contracultura remite también a las modificaciones corporales de los llamados *Modern Primitives*, para quienes el dolor que provocan las perforaciones es una forma de alcanzar estados alterados de conciencia. Mencionemos igualmente a las disidencias sexuales, a la cultura fetish con sus fiestas body-ritual itinerantes organizadas por *Torture Garden* en los noventa. Pero también la radio pirata y las revistas mexicanas de los setenta como *Piedra Rodante* y *Yerba*, además de autopublicaciones (o fanzines) como *Puro Pinche Ruido*. Y hasta la longeva revista *Generación*.

Muchos de estos experimentos son efímeros. A veces terminan generando una nueva ortodoxia que sucumbe ante alguna nueva oposición, otras perduran durante más tiempo. Entre los espacios que hoy persisten están el foro multimedia *Melkweg*, en Ámsterdam,

abierto desde 1970 en una fábrica de leche abandonada, o la *Dial House* de Penny Rimbaud, del grupo *Crass*, una open-house autosustentable y anarcopacifista, fundada en 1967 en Inglaterra. Hoy el vogueing festeja a los cuerpos disidentes organizados por todo el mundo en colectivos ("casas"), mientras la añeja comuna *The Farm*, fundada en 1971 en Summertown, Tennessee, sigue funcionando. Todavía encontramos espacios literarios como el *Nuyorican Poets Cafe* (para spoken word) o la librería *City Lights* (cuna de los poetas beat), fundados en 1973 y 1953, en Nueva York y San Francisco, respectivamente; al igual que el *Foro Alicia*, que hoy es centro de reunión de punks, skatos y surfers en la Ciudad de México.

Indagar cómo las comunidades alternativas de largo aliento gestionan su autonomía muestra la imaginación que estos universos deben desplegar para lidiar con problemas materiales. El *Tianguis del Chopo* creó comisiones para evitar que sus representantes concertaran acuerdos con las autoridades a espaldas de su comunidad. La asamblea general del *WUK*, un centro multicultural de Viena creado en los setenta en una fábrica de ferrocarriles abandonada, tuvo que desarrollar contrapesos para equilibrar las decisiones de los miembros dedicados a las labores de gestión y administración del enorme recinto (una especialización necesaria, pero que tiende a alejarse de las necesidades del resto del colectivo, me explicó alguna vez un integrante). La comuna *Christiania*, establecida en una base militar abandonada de Copenhague, permitió el uso de drogas desde su inicio en 1971, pero más tarde debió discutir si restringía o no su venta, pues los comerciantes habían generado tantas ganancias que terminaron distanciados de los intereses comunes. El dilema que afrontaban era



Murales y carteles en Christiania. Fotografía de Smurrayinchester, 2016 ©

enorme, según me contó un christianita: prohibir la droga significaba ir en contra de los principios fundacionales de la comuna. Como se ve, a veces resulta más difícil autogestionarse que enfrentar al mundo externo.

En los sesenta la contracultura abarcó posturas apolíticas o antipolíticas, pero también momentos politizados. Podemos pensar en los provos de los Países Bajos, quienes robaban bicicletas, las pintaban de blanco y las dejaban en las esquinas para que cualquiera las utilizara (versión gratuita y libertaria de nuestras *Ecobicis*). Algunos estudiantes de la SDS (Students for a Democratic Society) se escindieron y crearon el colectivo radical Weather Underground (nombre tomado de una canción de Bob Dylan). Los cismas cundían por todas partes: los Diggers fueron una escisión del San Francisco Mime Troupe que quería cambiar al mundo haciendo teatro en los parques, de acuerdo con el manifiesto del "guerrilla theater". Pero los Diggers fueron más allá, ya no buscaron educar al público, sino borrar toda distinción

entre actor y audiencia, además intentaron abolir el dinero creando tiendas libres, donde podías llevarte lo que quisieras gratis, y regalaron comida en los parques, para lo cual debías atravesar un gran marco amarillo que llamaron *Free Frame of Reference*. Pronto vino un nuevo desacuerdo: Jerry Rubin y Abbie Hoffman dejaron al grupo para formar un nuevo colectivo, los Yippies, en busca de mejor provocar a los *media* mezclando la guasa con la protesta.

En todo el globo las rebeliones estudiantiles de 1968 estuvieron cruzadas por la política y la contracultura. La Nueva Izquierda estadounidense, los movimientos por los derechos civiles, el Free Speech Movement, los feminismos, las protestas pacifistas contra la guerra de Vietnam, para muchos fueron parte definitiva de la contracultura de los sesenta en Estados Unidos. Escribe Marwick:

Al hablar de contracultura el énfasis se pone en la ropa, en los valores generales, el estilo de vida, las actividades de ocio, mientras que en el

movimiento de la New Left la preocupación radicaba en aquellos que estaban políticamente activos de manera genuina y que tomaban parte en las manifestaciones de protesta.

Siempre se discrepa. Después de todo, una palabra que se refiere a la cultura del disenso no podía sino invocar desacuerdos hasta para definirla. Algunos consideran que la contracultura comenzó en los cincuenta con los poetas beat; otros, como Fernando Savater, opinan que todas las civilizaciones han procreado sus rebeldías (que él prefiere llamar *heterodoxias*). Para muchos desencantados, la contracultura murió con el consumismo de masas, para otros es una reacción crítica

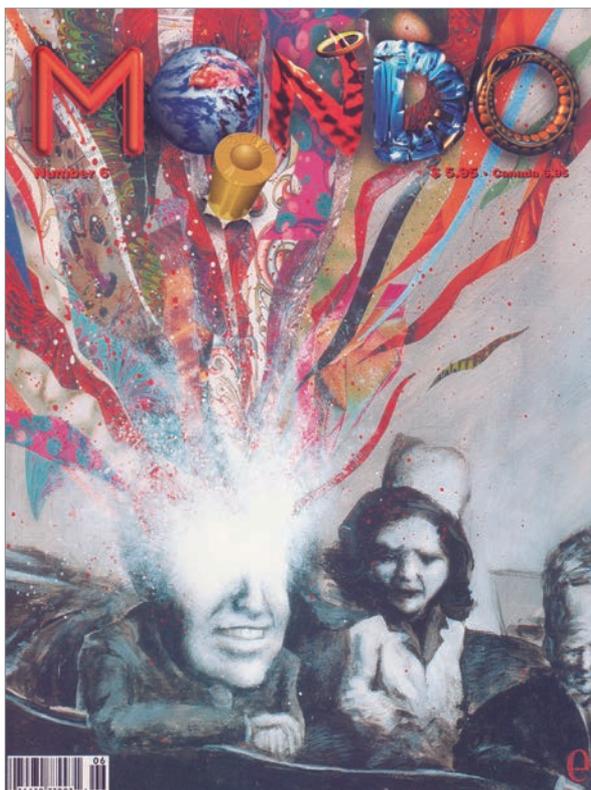
producto, precisamente, de la economía de la abundancia.

Los españoles Luis Racionero y Luis Antonio de Villena desechan el término, pues ambos consideran que se trata de una desafortunada traducción de "counter-culture". El primero prefiere hablar del "underground" y el segundo propone los conceptos de "cultura marginal", "nueva cultura" o "cultura a la contra", afirmando que, más allá de los sesenta, sí hay una constante histórica de lo que llama:

la voluntad de la marginación optimista, la búsqueda posible de la felicidad aquí y ahora —en la Tierra—, el deseo permanente de ser (también en lo íntimo) confraternales y libres.

Por su parte, nuestro más emblemático personaje de la contracultura, José Agustín, aventura en su libro *La contracultura en México* una definición de tipos ideales, como una entelequia maniquea, que los protagonistas parecen encarnar purista y sucesivamente incluso de manera *inconsciente*.

Ken Goffman, militante de la contracultura ciberpunk de los noventa y director de la extinta revista *Mondo 2000*, cree que definir genéricamente la contracultura como "contraposición a la cultura oficial" resulta tan laxo que permite incluir expresiones de todo tipo, hasta las autoritarias que se oponen a valores ya ganados, como el derecho al aborto, la libertad de expresión, el pluralismo o las libertades sexuales (algo evidente después de que los trumpistas tomaran el Capitolio). Y es que la contracultura puede ser entonces tanto de izquierda como de derecha. Rita Segato lo lleva aún más lejos: para ella el nazismo actual puede ser inclusive una forma de contracultura fundamentalista.



Mondo 2000, núm. 6, 1992. Internet Archive ©

Después de todo, una palabra que se refiere a la cultura del disentimiento no podía sino invocar desacuerdos hasta para definirla.

Por su parte, Eric Zolov encontró en México una contracultura universitaria intelectual que despreció a la generación de La Onda (1966-1972), a la que el académico llama *contracultura callejera*. Representativas de la contracultura mexicana *culta* o más exquisita fueron revistas como *El Corno Emplumado*, de la hippie comunista Margaret Randall y el poeta Sergio Mondragón, y quizá *S.Nob*, de Salvador Elizondo; así como personajes del calibre de Jodorowsky y Gurrola, donde la contracultura se cruzó con el arte, o pintores como Zala-thiel Vargas. Lo cierto es que la contracultura permeó casi todos los ámbitos de aquel México autocrático. Pensemos en los experimentos de educación alternativa (las escuelas activas, o La No Escuela del doctor Jorge Derbez); así como en el psicoanálisis de Salvador Roquet o, para la religión católica, en el sacerdote Enrique Marroquín, que escribió *La contracultura como protesta* y le puso el nombre *jipitecas* a los hippies mexicanos. Los contrastes no se quedan ahí: es indicativo el caso de los hippies locales y extranjeros que proclamaban la vida comunitaria recurriendo a imaginarios indígenas, aunque no necesariamente comulgaron con las verdaderas comunidades nativas. El escritor mazateco Álvaro Estrada, biógrafo de María Sabina, cuenta que los hippies y los jipitecas se pasaban el día fumando mota, viajando en hongo y meditando en flor de loto en el río, pero pocos se interesaron por participar en las costumbres locales y las faenas colectivas, como el *tequio* (a pesar de que los habitantes de Huautla intentaron convocarlos entusiastamente).

Muchos de estos experimentos buscan conciliar la libertad individual con el bien común, reapropiarse de los cuerpos, hacer de la vida una fiesta y una estética, recuperar los recur-

sos y la toma de decisiones en beneficio de una colectividad concreta menos jerarquizada. A veces pretenden incluso configurar y gestionar comunidades a una escala más humana, al menos comparadas con las sociedades de masas regidas por corporativos. No es un riesgo pequeño, pocos lo logran.

En una reciente conferencia para el Museo del Chopo, Rita Segato comentó que la contracultura fue importante para su generación, pues le colocó un nombre a la insurgencia simbólica y a la insurgencia artística, pero consideró que el término era demasiado derivativo:

Por eso es importante buscar otro vocabulario, para poder inventar nuevos caminos al ir andando entre las brechas y las fisuras del discurso dominante. [Y propuso, en cambio, la palabra *re-existencia*.] Re-existir es hilar un camino propio, a partir de una ruptura con lo que existe.

Las disidencias marginales que aquí hemos glosado nos dan una idea del transcurrir histórico como una yuxtaposición de efímeras constelaciones aleatorias, diversas narrativas inmersas en tensiones y rupturas históricas. Ya no como parte de un relato único o de una sucesión lineal de sistemas genéricos universales, sino la historia que “se sale” de la Historia.

Siempre que haya preceptos habrá disidencias. Es fácil decretar la muerte de la contracultura, más difícil resulta identificar sus probables resonancias libertarias. Sería todavía más complejo hacer, con urgencia crítica, el intento por darle un nuevo significado a una imaginación que no sea conformista. **U**



GET THE
HELL ICOPTERS
OUT OF
VIETNAM



LOS YIPPIES EN CINCO PALABRAS CLAVE

Amador Fernández-Savater

YIPPIE!

"¿Quiénes sois?" Estudiantes por una Sociedad Democrática (SDS). "Ah vale, está claro". Movimiento por la Libertad de Expresión (MLF). "Gracias por la información". Comité de Coordinación Estudiantil No Violento (SNCC). "Ajá, ya veo". Yippies. "¿Eh, perdón?" (sorpresa, misterio, expectación). "Pero, ¿qué significa eso? ¿Qué sois? ¿Y qué queréis?" Basta con fijarse en los nombres de las organizaciones revolucionarias más importantes de los años 60 para advertir la anomalía salvaje en que consistían los yippies.

El nombre surge durante la nochevieja de 1967, cuando los futuros yippies celebran juntos el año nuevo mezclando (a su estilo) la fiesta, la droga, la música y los planes para derrocar a Lyndon B. Johnson, el presidente demócrata que implicó profundamente a EE.UU. en la guerra de Vietnam. Los porros circulan y ellos se preguntan: "¿Cómo podríamos nombrar la radicalización política del movimiento hippie que nosotros representamos, anhelamos y queremos empujar?". La marihuana dispara la inspiración y de pronto Paul Krassner grita eureka: "Ya lo tengo, ¡yippies!". La racionalización sólo llegará más tarde: Youth International Party (YIP). Los yippies, la vanguardia política *freak* de la revolución juvenil en marcha.

Protesta contra la guerra de Vietnam en el Pentágono,
◀ Washington, 21 de octubre de 1967. Lyndon B. Johnson Library ©

Yippie!, escrito con una exclamación, como de sorpresa y júbilo.

Yippie: un nombre contra el poder de los nombres.

Yippie: ruptura del sentido, un sinsentido que desafía el sentido establecido.

Yippie: una contraseña que pasar entre quienes piensan que gozo y política pueden ir unidos.

Yippie: una creación poética, un mito, una ficción colosal.

No hay nada que explicar: "La única manera de entender es sumarse, involucrarse. Úne-

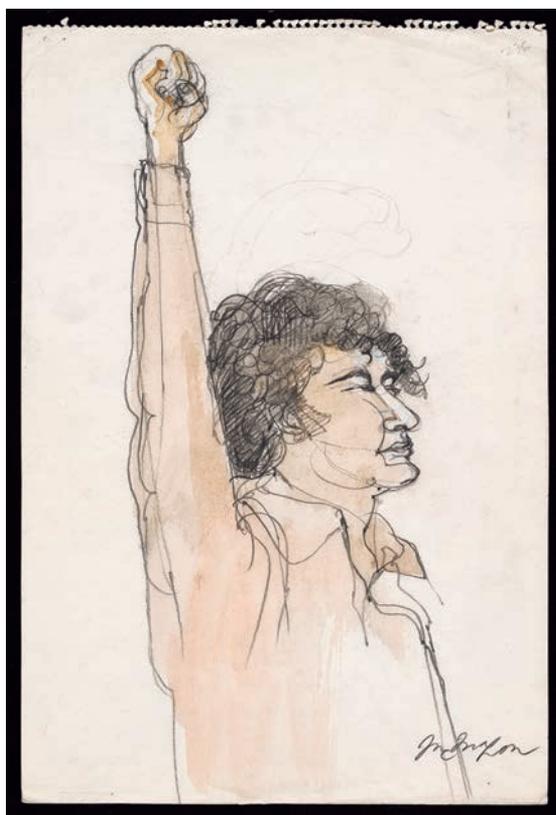
te a la batalla del misterio contra la máquina televisiva". Pero atención: los yippies son un misterio a la vista de todos, no un comité invisible. Un secreto a voces, no una realidad al margen. Una especie de bruma o niebla presente por todos sitios que confunde las cosas y a las personas. Rumores en lugar de demandas, payasos en lugar de portavoces, mitos en lugar de programas, la niebla yippie confunde una y otra vez los estereotipos de los *media*. Sólo en el misterio se pueden dar formas de participación mística y otra experiencia del compromiso político.

ACCIÓN

"La acción es nuestra relación con todo", dejó dicho Bruce Lee. Lo mismo vale para los yippies. El título del célebre libro de Jerry Rubin es bien significativo al respecto: *Do It!*

La acción media la relación con todo. ¿Qué significa eso? La palabra sólo tiene sentido si induce e impulsa la acción. Los yippies eran oradores temibles: sus mítines fueron capaces en muchas ocasiones de desencadenar acto seguido manifestaciones espontáneas y disturbios, el sueño imposible de todo intelectual revolucionario. El teatro sólo tiene sentido en la calle, si afecta directamente a lo real, sin escenario ni espectadores, como teatro de acción de la vida. El arte sólo tiene sentido si produce inmediatamente otras relaciones sociales, sin obligación de pasar por ninguna mediación cultural o institucional, como festival, manifestación, ritual comunitario. Un libro sólo tiene sentido si es un arma que toca la vida del lector, disparando su adrenalina y dirigiendo la energía vital liberada hacia la lucha social.

Formas colectivas de existencia
práctica comunicativa



Abbie Hoffman levanta el puño durante el juicio de los Siete de Chicago. Ilustración de Franklin McMahon
© Franklin McMahon, Chicago Historical Society

La trayectoria normal de una vida amerikana consiste en la pacífica transición de una institución disciplinaria a otra.

desafío a lo establecido
reinención de los lenguajes
abolición de las distancias
amor armado
belleza de la comunidad en marcha
acción acción acción

Nunca la acción paciente y gradual, la férrea-lógica-del-paso-siguiente como decía Norman Mailer, sino una acción apocalíptica.

El radicalismo no funciona paso a paso, lógica o racionalmente: el radicalismo es una iluminación, una explosión histórica del cuerpo y de la mente, un orgasmo espiritual, una aventura en la que los individuos cambian de la noche a la mañana... Volverse revolucionario es como caer enamorado. Nadie puede explicarlo, no hubo aviso previo, las causas son cataclísmicas.

Iluminación, explosión, cataclismo, orgasmo, aventura, amor loco... La acción como acontecimiento que sacude la existencia individual y la rompe en dos: antes y después. La acción como acontecimiento que trastoca el orden de la historia y lo parte en dos: antes y después.

Según Abbie Hoffman, una buena película de acción es el mejor modelo para la acción política: dinámica, con la gente totalmente involucrada, sin permitir ninguna distancia, produciendo constantemente expectativas ("¿qué pasará ahora?"). Pero la acción yippie no quiere tener siquiera guion, programa ni estructura, sino ser totalmente imprevisible, creativa y abierta. Acción sin reivindicaciones ni objetos, donde la forma es el contenido y el cómo es el qué. No en vano Abbie Hoffman tituló su primer libro *Revolution for the Hell of It*, literalmente "La revolución por la revolución mis-

ma", "Revolución porque sí". Acción que confronte y polarice constantemente oponiendo símbolos de libertad a símbolos de autoridad, dividiendo a la población y poniendo en escena el conflicto irreductible entre dos mundos.

AMÉRIKA (CON LA K DE KU KLUX KLAN)

Amérika es la Muerte.

En primer lugar, repetición, silencio y pasividad en la familia, la escuela, el hospital, el cuartel, la prisión, la fábrica. En cada una de esas instituciones disciplinarias que forman las subjetividades para hacerlas "dóciles y productivas". La trayectoria normal de una vida amerikana consiste en la pacífica transición de una institución disciplinaria a otra. Por eso atacar una es atacarlas a todas. Como escribió Jerry Rubin sobre Julius Hoffman, el juez octogenario y despótico que presidió el tribunal que les juzgó por los acontecimientos de Chicago: "Julius era todos los jueces, todos los políticos, todas las figuras de autoridad, todos los profesores, todos los padres". Homogéneo poder dinosaurio.

En segundo lugar, la novedad del consumo. A partir de un cierto momento, el capitalismo comienza a apoderarse de todo aquello que había quedado por fuera del trabajo y a convertirlo en mercancía de compraventa: cultura, sueños, costumbres, sentimientos, etcétera. Herbert Marcuse, que fue maestro de Abbie Hoffman, radiografió en su obra esta "integración generalizada en un sistema de necesidades dirigidas". El "hombre unidimensional" que describe es un sujeto pasivo ya no sólo en el trabajo, sino ahora también en el tiempo libre (televisión, cine, turismo), convertido en cosa.

Su razón es sólo una razón instrumental que manipula todo lo que toca.

Sociedades disciplinarias y sociedades de consumo coincidían entonces perfectamente, aunque el "capitalismo psicodélico" que denunciaban ya los yippies anunciaba el cisma. Como explicaba Jerry Rubin,

la revolución arroja beneficios. Y por eso los capitalistas intentan venderla. Los chupasangres toman lo mejor de cuanto producen nuestras mentes y corazones, lo convierten en bienes de consumo, le ponen precio y nos lo revenden

como mercancía. Toman nuestros símbolos, empapados todavía de la sangre de las calles, y los hacen chic. Se apropian de nuestra música, la música creada por nuestro sufrimiento, nuestro dolor, el inconsciente colectivo de nuestra comunidad.

Y por último, poder imperialista. Guerra en Vietnam, destrucción masiva, fuerza bruta, sacrificio de miles de jóvenes americanos en la jungla oriental, poder infinito de dar la muerte al otro deshumanizado y designado como enemigo.



Jerry Rubin y Abbie Hoffman con togas de juez durante el juicio de los Siete de Chicago. Ilustración de Franklin McMahon © Franklin McMahon, Chicago Historical Society

En definitiva, América es la muerte. Estabilidad contra inestabilidad. Orden contra energía. Represión y aburrimiento contra el goce de los cuerpos. Repetición contra creatividad. Planificación contra el caos autoorganizado. Poder de destrucción contra la autodeterminación de los pueblos.

Y la muerte muere matando. La visión yippie sobre América es la de una civilización herida y que llega a su fin. La política se presenta entonces como una estrategia de supervivencia: hay que escapar colectivamente del barco que se hunde.

América se desmorona, hay dos alternativas: revolución o catástrofe. Hemos descubierto el amor y la fraternidad de una comunidad que lucha hombro con hombro por su supervivencia. Hemos descubierto que sólo nos tenemos Unos a Otros. Alambradas de espino, porras, gases lacrimógenos y detenciones políticas son el estertor final de un gobierno que ha perdido el apoyo de la misma gente cuyas vidas trata de dirigir.

Esto no lo escribe *Tiqqun* en el cambio de milenio, sino Jerry Rubin en 1967.

HUMOR

¿Quién era la principal referencia de los yippies? ¿Marx? No. ¿Mao? Tampoco. ¿Ho Chi Minh? No, no y no. ¡Lenny Bruce, el famoso humorista satírico estadounidense! El hecho de que un cómico sea la primera fuente de inspiración de un grupo político ya es algo bien llamativo. Uno se pregunta qué tipo de política es la que practica ese grupo.

Lenny Bruce se hizo famoso por su humor sucio y su gran capacidad para la improvisación. Sus actuaciones en directo eran vigiladas atentamente por la policía, que interrumpía

los monólogos cuando juzgaba que el cómico traspasaba los límites de la decencia. Arrestado y juzgado en varias ocasiones por obscenidad, perseguido, censurado y vetado en muchos estados, Lenny Bruce acabó con su vida en 1962. Años más tarde los yippies lo nombraron presidente honorífico y Abbie Hoffman le dedicó su libro sobre el festival de Woodstock. Escupir las verdades prohibidas, usar un lenguaje sucio, callejero y muy directo, mezclar la sátira y la crítica política, improvisar... ¡yippie!

El cruce entre humor y política es una constante entre los yippies. Una fotografía les muestra en una manifestación antiguerra en Nueva York. Llevan entre varios una extraña pancarta que reza: *fuck communism*. ¿Eh? Son las dos palabras prohibidas en la América de los 60 (literalmente, en el caso de *fuck*). Decir sin decir: ¿no es eso precisamente lo que hace el humor? Decir sin decir, evitando la censura y la criminalización, buscando la complicidad del espectador inteligente que sabe leer entre líneas y apreciar el ingenio de la operación.

Otra escena: Rubin y Hoffman entran en la sala del tribunal que les juzga en Chicago ¡disfrazados con una toga de juez! El verdadero juez les ordena encolerizado que se la quiten inmediatamente. Hoffman y Rubin obedecen *ipso facto*, dejando ver así el uniforme de la policía de Nueva York que llevan debajo. Carcajada general. Se dice (sin decir) lo que está prohibido decir: la policía es la esencia del poder judicial. Presentar lo impresentable en la misma cara de los poderosos, ¿no ha sido siempre esa la función de los bufones y de los payasos?

El rebelde-payaso no opone al poder su propio poder, sino más bien su impotencia, asumiendo gozosamente. "We're not leaders, we're cheerleaders", exclama Abbie Hoffman. Hay

que atreverse a hacer el ridículo, a volverse un poco loco. En la marcha antiguerra al Pentágono de 1967, los futuros yippies pretenden hacer levitar el edificio mediante un ritual de exorcismo. La idea es que cuando el hexágono se eleve cien metros en el aire comience a girar sobre sí mismo y entonces expulse los demonios del militarismo y el imperialismo que lo habitan. Las autoridades, algo confundidas por el carácter de la iniciativa y tras pintorescas negociaciones, conceden permiso a los manifestantes para levitar el Pentágono... ¡pero únicamente tres metros! El cachondeo es total. En su autobiografía, Hoffman cuenta muy serio cómo el ritual elevó y exorcizó el edificio endemoniado. No es del todo seguro que mintiera. Allen Ginsberg explicó tras la acción que la burla había disuelto el miedo que infundía (y protegía) la autoridad del Pentágono y que en ese sentido sí lo hicieron levitar.

Toda legitimidad se funda en algo que deja oculto: el humor lo revela y lo destruye. Por eso la risa libera y hablamos incluso de una "risa liberadora". La risa vuelve más ligero todo lo que toca.

CHICAGO 68

Ahora lo llamamos "cumbre" y "contracumbre". En el verano de 1968, el Partido Demócrata organizó una convención en Chicago con el fin de elegir candidato para las elecciones presidenciales de 1968, tras la súbita renuncia de Lyndon B. Johnson ("se ha vuelto un dropout!", decían los yippies) y el asesinato de Robert Kennedy. Podríamos considerar la contracumbre entera como una acción yippie.

En primer lugar, se escenificó la confrontación entre mundos. La propuesta yippie era celebrar un Festival de la Vida ininterrumpido durante tres días en el parque Lincoln, "una

obra de teatro revolucionario para sustraer a las masas de jóvenes alienados a sus padres, a sus maestros y a América como un todo". Allí pretendían que estuviese presente toda la cultura alternativa: desde los grupos musicales de referencia ofreciendo conciertos gratuitos hasta poetas-profetas célebres como Allen Ginsberg, pasando por los mejores grupos de teatro-guerrilla y toda la droga disponible. El Festival de la Vida debía mostrar y comunicar al mundo entero la belleza exuberante de la cultura juvenil alternativa frente a la Convención de la Muerte donde se decidía la continuación de la guerra de Vietnam. Se trataba de dramatizar las divisiones culturales que atravesaban entonces el país y dar a escoger:

Chicago es una obra moral de teatro religioso que aborda emociones humanas elementales, pasadas y futuras: juventud y vejez; amor y odio; bien y mal; esperanza y desesperación; yippies y demócratas.

Estar fuera tiene que ser más atractivo que estar dentro.

En segundo lugar, los yippies construyeron un perfecto evento mítico. Meses antes, utilizaron las negociaciones con las autoridades para crear expectativas sobre lo que estaba por venir. El alcalde Daley denegaba el permiso para instalarse en el parque Lincoln, los yippies escandalizaban con su propuesta de actividades, Allen Ginsberg cantaba "Hare Krishna" en medio de las negociaciones, la tensión en torno al evento crecía y crecía. Manipulando el ansia de morbo de los *media*, los yippies lanzaron rumores disparatados que la prensa recogía y amplificaba encantada: "los yippies proyectan echar grandes cantidades de LSD en el agua", "los yippies han pintado sus coches



Jóvenes se enfrentan a la Guardia Nacional en Grant Park durante la Convención Nacional Demócrata en Chicago, 29 de agosto de 1968. Fotografía de Warren K. Leffler. Library of Congress ©

como taxis, secuestrarán a los delegados de la Convención y los soltarán en Wisconsin”, “los yippies disfrazados de Vietcong piensan reparar arroz y besar a los niños por la calle”, etcétera. La imaginación se excitaba más y más.

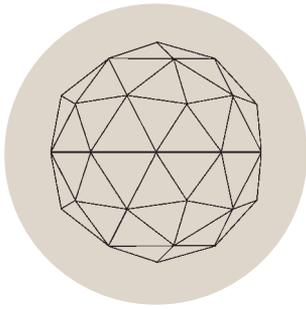
El teatro-guerrilla y el humor hicieron su aparición ya en pleno evento, cuando los yippies promovieron a un cerdo, de nombre Pigsaw, para candidato demócrata. La campaña fue tumultuosa y muy corta, todos acabaron entre rejas, incluyendo al cerdo. Así lo narra Jerry Rubin en *Do It!*:

“La democracia en América es de chiste”, grité mientras nos maniataban. “Ni siquiera se le permite a nuestro candidato pronunciar su discurso”. Nos llevaron a la comisaría y cuando llevábamos un rato, un policía entró y nos dijo: “Malas noticias, se enfrentan todos ustedes a cargos muy graves”. “Maldita sea”, pensé yo, “¡el cerdo ha cantado!”

Por último, en Chicago los yippies desplegaron a gran escala la táctica de la provoca-

ción/reacción: provocar al poder hasta obligarle a mostrar su auténtico rostro represivo. “Anhelamos la represión para exponerla”, escribió Rubin. Y porque además la confrontación intensifica la experiencia de comunidad. Los yippies estaban divididos, no sabían qué deseaban con más fuerza: si que el Festival de la Vida saliese adelante o que la policía impidiese por la fuerza su existencia. Esto último fue lo que ocurrió. A pesar de la poca gente que se congregó finalmente en la ciudad para la protesta y el festival, Chicago 1968 es un acontecimiento importantísimo en la historia americana porque fue casi enteramente televisado y la represión policial salvaje quedó a la vista de todos. “The whole world is watching”: antes de que se coreara en Génova en la contracumbure de 2001, los manifestantes de Chicago aullaron ese eslogan en otra ciudad sitiada durante el verano de 1968. **U**

Selección de Amador Fernández-Savater, “Prólogo”, en Abbie Hoffman, *Yippie! Una pasada de revolución*, Tomás González Cobos (trad.), Acquarela Libros / Machado Libros, Madrid, 2015.



EL CATÁLOGO DE LA TIERRA COMPLETA

UN PUENTE ENTRE LA CONTRACULTURA Y LA CIBERCULTURA

Gabriela Frías Villegas

*All across the nation
such a strange vibration
people in motion
there's a whole generation
with a new explanation.*

SCOTT MCKENZIE

En las noches solitarias de la pandemia, cuando el insomnio nos mantiene despiertos, entramos a internet en busca de contenidos interesantes que nos acompañen hasta el amanecer. Algunas veces exploramos Facebook o Twitter y nos sentimos cerca de nuestros amigos, aunque se encuentren en lugares distantes. Otras veces buscamos algún video que nos enseñe cómo cocinar algo, cuidar una planta o hacer yoga. Hoy en día la tecnología nos une a través de los tejidos invisibles de la red, permitiéndonos crear comunidades virtuales donde podemos conectarnos con personas que tengan intereses similares. Además, buscadores como Google nos ayudan a encontrar información sobre cualquier tema que podamos imaginar. Las posibilidades son casi infinitas.

Aunque interactuar con otros a través de las pantallas es actualmente parte de nuestra vida cotidiana, aquellos que nacimos antes de la era digital recordamos un mundo en el que era mucho más difícil tener acceso a la información. En los años noventa fuimos testigos de una revolución en la que el internet y la World Wide Web transformaron la política, la educación, la economía y las relaciones entre los individuos.

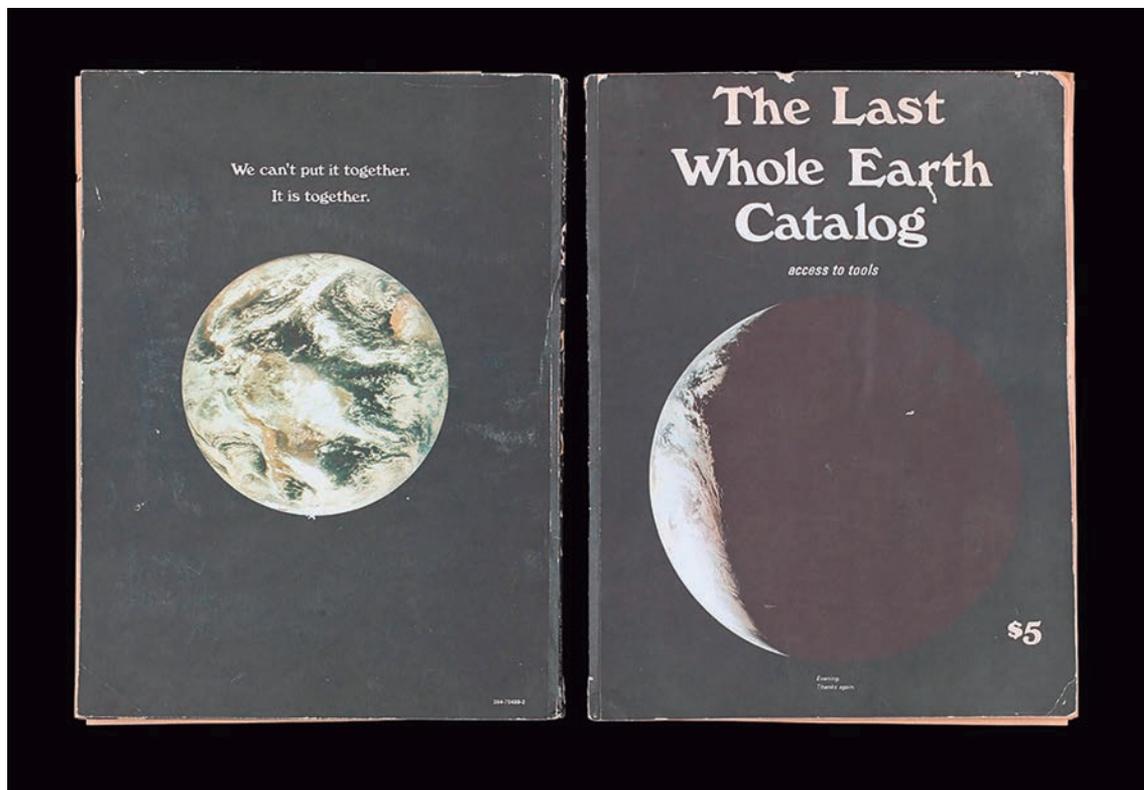
Entramos a la era de la globalización y de las sociedades del conocimiento. Para muchos, la entonces novedosa noción cibernética del planeta como un solo ente interconectado representaba la promesa de una armonía global, con sociedades libres y descentralizadas. Pero, ¿cómo se gestó esta visión comunitaria de la *súper carretera*, cuando los inicios del internet se sitúan en un proyecto del Departamento de Defensa de los Estados Unidos? ¿Cómo fue que las computadoras —que en los cuarenta habían sido uno de los símbolos de la Guerra Fría— se convirtieron en el siglo XXI en el emblema de la libertad de expresión?

Sorprendentemente, el origen de esta visión se remonta a las comunas hippies de los

años sesenta y a un proyecto que nació en la contracultura y que transformó la manera en que se transmitía el conocimiento en la época. Su nombre era *Catálogo de la Tierra completa* (*Whole Earth Catalog*) y sus creadores fueron Steward Brand y su esposa Lois Jennings.

EL MOVIMIENTO HIPPIE DE LOS AÑOS SESENTA

En 1967 San Francisco estaba en plena efervescencia hippie. Los jóvenes, que se revelaban contra los conflictos bélicos, la represión sexual y las estructuras de poder establecidas, buscaban nuevas maneras de relacionarse y se congregaban para experimentar con el LSD y el amor libre.



El último número del *Catálogo de la Tierra completa*, 1971. Internet Archive ©

vés de la exploración con las drogas, el sexo, la música y los viajes. Así empezó el movimiento de las comunas estadounidenses. Entre 1967 y 1970 alrededor de 750 mil personas vivían de esa forma en el país. Algunas de ellas estaban organizadas alrededor de creencias religiosas, ideologías políticas o preferencias sexuales. En particular, los miembros de aquellas que surgieron en la Bahía de San Francisco buscaban construir una nueva nación, conformada por pequeñas comunidades con estructuras igualitarias, conectadas unas con las otras a través de una red establecida por sus creencias comunes.

Brand visitó estos sitios acompañado de su esposa Lois, una matemática originaria de Canadá. Ellos se percataron de que estos grupos querían ser autosustentables: cultivaban su co-

desta y consistía en un texto de 60 cuartillas, aproximadamente del tamaño de una revista, del que se imprimieron mil ejemplares. En la portada se presentaba la fotografía de la Tierra vista desde el espacio que tomó la NASA en 1967 y cuya publicación había obsesionado a Brand. En la contraportada se podía ver la fotografía de un eclipse solar, con la leyenda: "No podemos armarlo, ya está armado".

La publicación mostraba contenidos basados en la filosofía del "hazlo tú mismo" (do it yourself), que estaba en boga entre los miembros de las comunas. La idea era que cuando se construía o se usaba una herramienta, ésta no solamente servía para llevar a cabo una tarea determinada, sino que también funcionaba como mecanismo de transformación para los usuarios, al mismo tiempo en contacto con

Esta fotografía de la "Tierra completa" [...] daría la sensación de que toda la humanidad tenía un destino compartido.

mida, confeccionaban su ropa y construían sus propias viviendas, entre otras muchas cosas. No obstante, como vivían en lugares de difícil acceso era complicado para ellos conseguir herramientas y materias primas.

EL CATÁLOGO DE LA TIERRA COMPLETA

Pensando en las necesidades de los habitantes de las comunas, Steward y Lois crearon en 1968 el primer *Catálogo de la Tierra completa: acceso a las herramientas*, un fanzine que definió en muchos sentidos la contracultura de la época.¹ Al principio fue una iniciativa mo-

la naturaleza y en la vanguardia de la tecnología. Los defensores de esta corriente estaban convencidos de que las pequeñas tecnologías deberían usarse para desarrollar la conciencia individual y, con ella, la naturaleza de la comunidad.

El catálogo estaba dividido en secciones con los títulos siguientes: Las labores de la tierra y la construcción de refugios; Herramientas y artesanías; Comunicación; Aprendizaje; La vida nómada, y El entendimiento completo de los sistemas. El primer número se vendió por cinco dólares y se agotó rápidamente. Para 1971, año en que el *Catálogo* ganó el Premio Nacional al Libro estadounidense, había alcanzado 448 páginas y se vendían más de un millón de copias de cada número.

¹ Ver más en Carole Cadwalladr, "Steward Brand's *Whole Earth Catalog*, the book that changed the world", *The Guardian*, 5 de mayo de 2013. Disponible en <https://bit.ly/2P8JzEV>

En cada una de las ediciones se podía encontrar una novela y una pieza periodística, en la que se discutía algún avance tecnológico reciente, como las calculadoras de bolsillo más sofisticadas. Frecuentemente se publicaban colaboraciones del matemático Robert Weiner, creador del concepto *cibernética*. Asimismo, se presentaban notas acerca de cómo preparar algún tipo de comida y también guías para realizar diversas construcciones; por ejemplo, los domos poliédricos que se usaban en las comunas como viviendas.

En el *Catálogo* también se podía aprender a coser una chaqueta de piel de venado o a reparar un Volkswagen. Del mismo modo, se presentaban reseñas sobre aquellos objetos que podrían ser de utilidad para los habitantes de las comunas, como los equipos para acampar. Éstos no se podían comprar por correspondencia, pero se podían conseguir en La Tienda de la Tierra Completa, de la que eran dueños Brand y su esposa. Finalmente, había secciones esotéricas, que incluían instrucciones para leer el I Ching o hablaban sobre los efectos psicodélicos de los viajes con LSD. De acuerdo con John Markoff, escritor del *New York Times*, el *Catálogo* era “el internet antes del internet. Era el libro del futuro. Era la web impresa”.

Además de los habitantes de las comunas, pronto se hicieron lectores del *Catálogo* miembros de diferentes culturas académicas y tecnológicas, que podían publicar ahí sus opiniones sobre distintos temas. Como señala Fred Turner, investigador de la Universidad de Stanford:

el *Catálogo* se convirtió en un foro para las redes de la contracultura, un espacio donde se podían encontrar los miembros de distintos grupos para intercambiar ideas y, en el proceso, crear

nuevos marcos conceptuales y nuevas redes sociales.²

Era un puente entre la ciencia, la tecnología de punta y la contracultura. El catálogo se publicó periódicamente hasta 1971, y de manera esporádica hasta 1998. En 1985, la filosofía del *Catálogo de la Tierra completa* se trasladó a *La Liga electrónica de la Tierra completa* (*Whole Earth 'Lectronic Link* o *WELL*). Se trataba de un sistema de teleconferencias con el que los miembros podían llamar a una computadora central para dejarles mensajes a otros usuarios. Gracias al *WELL*, Brand pudo reunir a personajes tan diversos como los representantes de la contracultura de los sesenta y los hackers de los ochenta. Estos grupos intercambiaban ideas en un foro que se concibió como un entretejido de ideas de la contracultura y la cibercultura.

EL LEGADO

Hace un par de años visité San Francisco. En el colorido barrio de Haight-Ashbury, las calles se sentían vacías y como recuerdo del movimiento hippie sólo quedaban algunos murales, la tienda de discos de vinil Amoeba Music y la librería alternativa City Lights. Pero si uno se traslada en tren al cercano Silicon Valley, localizado en la zona sur de la Bahía de San Francisco, puede encontrar el Centro de Investigaciones Ames de la NASA y, junto a él, las oficinas centrales de Google, Facebook, Twitter y Apple, los gigantes tecnocientíficos del siglo XXI, donde se gestó parte de la revolución informacional de nuestro tiempo. La cibercultura fue concebida por un grupo de computó-

² Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture*, University of Chicago Press, Chicago, 2006.



Rainbow Bridge de Josh Zubkoff. Fotografía de Duncan Rawilnson, 2018 ©

logos que, desde su juventud, estuvieron profundamente influenciados por el *Catálogo de la Tierra completa*. Acerca del fanzine, Steve Jobs, fundador de Apple, comentó lo siguiente en un discurso que dio en la Universidad de Stanford:

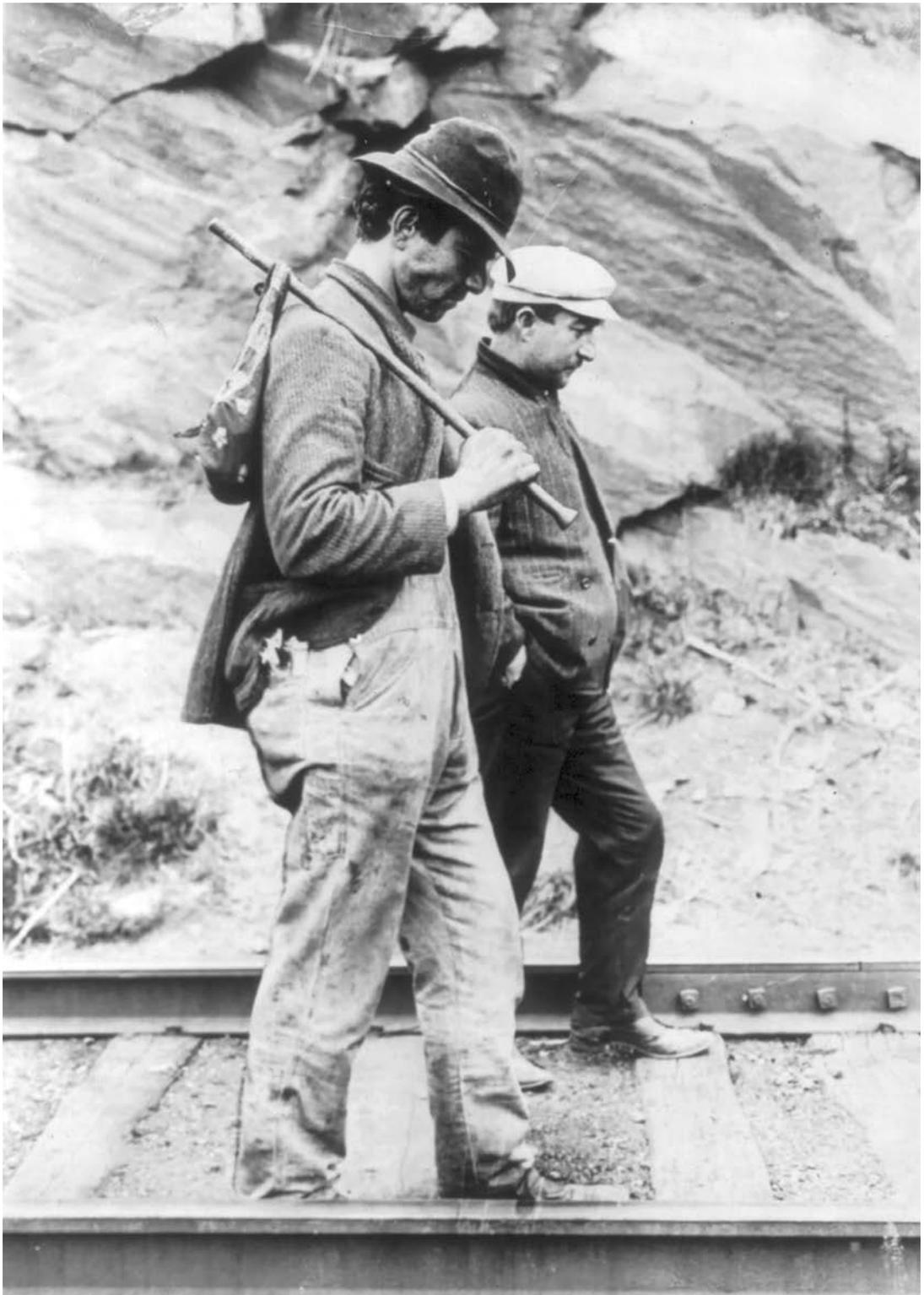
El *Catálogo* fue una de las biblias de mi generación. La creó un tipo llamado Steward Brand, en Menlo Park, y lo convirtió en realidad con un toque poético. Fue en los años sesenta, antes de que existieran las computadoras personales. El fanzine se hizo con una máquina de escribir mecánica y una cámara polaroid. Era una especie de Google impreso, 35 años antes de que existiera Google: era idealista, estaba lleno de herramientas fantásticas y de grandes lecciones filosóficas.³

³ Steve Jobs, “2005 Stanford Commencement Address”. Disponible en <https://news.stanford.edu/2005/06/14/jobs-061505/>

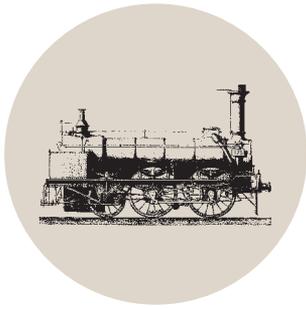
Por otra parte, Gareth Brandwyn, periodista de la revista *Wired* —publicación dedicada a analizar el modo en que la ciencia y la tecnología afectan la cultura, la economía y la educación—, señaló que:

en los setenta el *Catálogo* era revolucionario, hablaba sobre sistemas completos, budismo zen y los grupos nómadas. Cambió mi vida, y definió el modo en el que entiendo el mundo desde entonces.

No cabe duda de que los principios de la contracultura de los sesenta, que incluían la importancia del trabajo comunitario, el aprendizaje independiente, el uso de herramientas y el intercambio de ideas entre distintas comunidades, ayudó a forjar el universo cibernético en el que habitamos hoy en día, como si se tratara de una enorme comuna. **U**



Dos hobos caminando junto a las vías del tren, s.f. Library of Congress ©



BOXCAR BERTHA

AUTOBIOGRAFÍA DE UNA HERMANA DE LA CARRETERA FRAGMENTO

Ben Reitman

Traducción de Diego Luis Sanromán

Aquel verano también conocí a un buen montón de mujeres que reclamaban el título de “Reina de los Hobos”. Entre ellas se encontraban dos mujeres de cierta edad que no sólo eran reinas, sino además campeonas de la clase trabajadora. Ambas eran viudas de dos de los anarquistas colgados en Chicago el día 11 de noviembre de 1887, después de la famosa revuelta de Haymarket. La más conocida de ellas era Lucy Parsons,¹ que me invitó a su casa y me regaló un ejemplar de su libro *The Life of Albert Parsons*. Su piel tenía el color arcilloso de las mexicanas y, según supe después, había nacido en El Paso y su padre había sido un indio de pura cepa. Se inclinaba ya por el peso de la edad, pero apenas tenía canas. Me ponía los pelos de punta oír de su boca los discursos de los primeros anarquistas de Chicago, de su marido y de Louis Lingg, durante los juicios que les costarían la vida.

¹ Lucy Parsons (1853-1942). Fue una de las grandes anarquistas de la ciudad de Chicago. De origen mexicano y afroamericano, probablemente hija de esclavos de Texas, Lucy Parsons defendió a los pobres y a los hobos durante toda su vida, y reivindicó durante mucho tiempo la propaganda por los hechos. Viuda militante de Albert Parsons, uno de los mártires de Haymarket, se convirtió en una de las líderes anarquistas del país. Al mismo tiempo y durante diez años defendió una posición crítica dentro del movimiento sindical de los Knights of Labor. Miembro de los IWW [Industrial Workers of the World] a partir de 1905 y cercana al Partido Comunista estadounidense después de 1925, se fue alejando progresivamente del anarquismo. Nunca abandonó, sin embargo, una perspectiva de lucha de clases. Publicó la revista *Freedom: A Revolutionary Anarchist-Communist Monthly*, y más tarde *The Liberator*. En ambas publicaciones se ocupó a menudo de las reivindicaciones feministas y las cuestiones sexuales, aunque siempre evitó defender el amor libre.



Lucy Parsons, ca. 1920. Labadie Photograph Collection, University of Michigan ©

La otra viuda anarquista era Nina Van Zandt Spies, una mujer grande y de aire despreocupado que llevaba varios pares de enaguas y se apoyaba en un bastón para caminar. Siempre llevaba el pelo suelto debajo de un minúsculo sombrerito. Cuando la conocí, usaba lentes bifocales y lanzaba intensas miradas por encima de la montura. Alojaba a un montón de perros y gatos callejeros en su apartamento y, según se contaba, también había tenido un caballo hasta que intervino el Ministerio de Sanidad. Tenía una voz de ecos aristocráticos y siempre que tomaba la palabra en la plaza Bughouse para contar "cómo habían matado a mi querido e inocente marido", conseguía que su audiencia se estremeciera.

La más popular de las reinas era Martha la Pelirroja, dueña de la famosa pensión de Martha Biegler. Aquel lugar me recordaba al que poseía mi madre, la pensión de Mamá Thompson. Martha la Pelirroja era oriunda de un pueblecito de Illinois y había dado clases en la liga socialista. Era baja y gorda, cuando yo la cono-

cí, y su pelo rojo empezaba a encanecer. Había sido tipógrafa. Prácticamente todos los hobos y hermanas de la carretera con cierto nivel intelectual que habían visitado Chicago durante los últimos veinte años habían pasado por su pensión. Cuando una de nosotras estaba arruinada o hambrienta, siempre sabía dónde podía conseguir un plato de comida y una cama sin que te hicieran preguntas.

Pero la más conocida de todas las reinas era, con diferencia, Lizzie Davis. La vi durante aquel primer verano y algo más tarde en Nueva York, pero conocí el final de su historia mucho después, de vuelta a Chicago.

Lizzie era una muchacha robusta, con las espaldas tan anchas como las de un hombre. No es que fuera fea, pero tampoco era el tipo de chica a la que los hombres sacan a bailar la primera. Había nacido en Tennessee a finales de los noventa, en el seno de una familia acomodada de pura raza americana, pero se había criado en un ambiente que, según dicen nuestros expertos, constituye a menudo el principal factor de inadaptación e insatisfacción: un hogar marcado por las desavenencias domésticas y el abandono. Por si faltara algo, su madre era una histérica puritana e inexperta que tenía que hacer tremendos esfuerzos para alimentar a sus hijos.

Según ella misma decía, Lizzie había sido una niña tímida, imaginativa e incomprensible. La llamada del amor, la vida y el deseo de libertad y de aventuras le habían consumido siempre el alma. Pero en un pueblecito rural apenas había lugar para expresarlo. A los diecisiete, intentó escapar por medio del matrimonio y descubrió lo que, para su desgracia, muchas mujeres han descubierto demasiado tarde: que las que se casan para huir de la rutina y de la monotonía de la existencia sólo con-

siguen caer en un atolladero aún peor. Por caminos tortuosos, acabó en la carretera como una hobo.

Lizzie había conocido prácticamente a todos los tipos de marginado social que figuran en los informes policiales. Pero también había entrado en contacto con estudiantes distinguidos y de clase alta, e incluso con algunos profesores, psicoanalistas freudianos y novelistas. A menudo decía: "¡Dios mío, las cosas que no habré hecho para encontrar un poco de aventura, de amor y de paz!"

Me contó su historia hace algunos años, cuando volví a toparme con ella en Cleveland:

—No hay sitio por el que no haya estado zascandileando. He viajado en el techo de los trenes de mercancías, en los vagones, en los parachoques, en la locomotora y sobre los apartarreses. Me he colado en los de pasajeros diciéndole al revisor que había perdido el billete, escondiéndome en los servicios de señoras, colgándome del tejado u ocultándome en el vagón de los equipajes. Me subí al Twentieth Century directamente en la estación Grand Central.

En cuanto al autoestop, es pan comido. Cualquiera que lleve faldas puede hacer autoestop. Yo hago el trayecto entre Nueva York y Chicago como si fuera un hombre de negocios. Nunca me lleva más de tres días y siempre acabo con más dinero del que tenía al salir. Uso tantos coches para bajar a Palm Beach y Mushels Shoals que se diría que tengo una flotilla entera. No soy ninguna belleza y nunca llevo ropa bonita, pero apuesto a que me he acostado con tantos hombres como las guapas, por no contar los que lo han intentado conmigo.

A Lizzie no le faltaban motivos para reivindicar su fama. No era como muchas mujeres de

la carretera, cuyo lugar bajo el sol depende de la fama de sus amantes. De hecho, contaba con todo un plantel de enamorados, el mejor puñado de hombres que una se pueda imaginar.

Lizzie era un genio a su manera. Era toda una chismosa a la que no le gustaba andarse con rodeos. Lo decía todo a las claras. Conocía los trapos sucios de todo el mundo. Sabía si un hombre era marica o si una mujer aceptaba dinero o bebida a cambio de sus favores. Conocía los mejores vecindarios para mendigar y sabía cuándo las cosas se ponían feas por las calles. No había nada que las lesbianas, los travestis y las reinonas pudieran ocultarle.

Si ocurría algo subversivo, turbio, peligroso o sórdido en el barrio, Lizzie siempre estaba en el ajo. Si llegaba a la comunidad algún nuevo perverso, cualquier tipo vil, cruel o antisocial, Lizzie lo quería como amante. Su gusto por lo



Nina van Zandt Spies, 1887. Illinois State Library ©

anormal, lo sórdido y lo decadente sólo lo igualaba su admiración por la buena literatura y la psicología científica. Y su devoción por los gánsteres de peor fama sólo era comparable a la devoción que sentía por su hijo.

Pues Lizzie tenía un hijo. Es decir, había dado a luz un hijo. En realidad, nunca lo había tenido a su lado. El padre conocía demasiado bien a Lizzie como para permitir que ella lo criase. El hijo de Lizzie se había educado en escuelas privadas, en escuelas especiales. Había pasado por cuarenta colegios en veinte estados y le habían expulsado de la mayoría de ellos. El chico era hijo de Lizzie y quería estar con su madre, pero el padre — que, por cierto, era todo un pájaro y también frecuentaba los ambientes de la mafia — se gastaba el dinero en la educación del chaval y siempre tenía un billete de cinco o de diez dólares para Lizzie.

Lizzie me recordaba siempre a una locomotora de turbina a todo vapor. Poseía un tremendo atractivo a pesar de sus casi ochenta kilos y de su ropa raída y mal entallada. Cuando robaba un vestido nuevo, en dos días tenía el aspecto de quien ha dormido con él puesto durante un mes. A más de una mujer le oí decir: “¿Cómo demonios es posible que esos chicos tan guapos estén colados por esa mujer?”. Su principal recurso y lo que más destacaba en ella era su naturalidad. Ser artificial o convencional no iba con ella. Poseía una capacidad extraordinaria para comprender la psicología y el comportamiento de los marginados sociales. Podía ir caminando por la calle y encontrarse con un grupo de degenerados y en cinco minutos le estaban contando todo lo que sabían. Le confesaban sus pecados y sus esperanzas.



Campamento de hobos, ca. 1930 en Kenneth Allsop, *Hard Travellin': The Hobo and His History*. Illinois State Library ©

Lizzie era [...]capaz de sentarse a una máquina de escribir y teclear durante quince horas seguidas.

A menudo conocía a alguna prostituta, se hacía amiga suya, la llevaba a casa y se pasaban toda la noche o todo el día de charla. Tampoco era raro que se quedara observando cómo aquellas chicas empleaban sus artes. Lo sabía todo sobre la prostitución, aunque nunca hubiera sido prostituta.

Era muy popular y, al mismo tiempo, despertaba el odio de muchos líderes de los IWW y de otros sindicatos. A menudo la invitaban a sus conferencias. Los hombres podían hablar libre y vehementemente cuando ella estaba en la sala. A los borrachos les gustaba tenerla cerca porque ella siempre permanecía sobria y, cuando se quedaban sin dinero, sabía cómo conseguir una botella de fiado.

No había grupo de gánsteres que estuviese preparando un atraco o un asesinato que no permitiera que Lizzie estuviera presente, pues tenían plena confianza en que no los traicionaría. Era tan intrépida como fiable y tenía la fe ciega de un adventista del séptimo día en que saldría bien librada de cualquier aprieto en el que se metiera.

Cierto día la pillaron en flagrante delito mientras desvalijaba una casa y la arrastraron hasta la comisaría. A la mañana siguiente, miró al juez directamente a los ojos y le dijo: "Sí, entré en esa casa para recuperar las cartas que mi amante le había escrito a una profesora de su instituto". El juez la creyó y la dejó marchar, pero no fue la única que tuvo que irse. Al día siguiente, la junta directiva de cierto instituto despedía a una de sus profesoras.

También robaba en las tiendas, pero resultaba tan patosa que todo el mundo se maravillaba de que nunca la cogieran. Entraba en unos grandes almacenes, buscaba algún vestido que estuviera bien, le echaba la zarpa a alguno de su talla, se lo ponía bajo el brazo y

sencillamente salía de allí. Pero no sólo robaba ropa para ella. Cuando conocía a algún pobre desgraciado harapiento, fuera hombre o mujer, le decía: "Vente conmigo y te conseguiré algo de ropa". Y nunca faltaba a su promesa.

Era una mendiga de primera. Tenía el aspecto de una persona bien alimentada, se mostraba arrogante e incluso insultante, pero tenía una técnica sencilla para mendigar.

—Caballero, ¿no le importaría darme veinticinco centavos? —decía forzando una sonrisa cuando abordaba a algún extraño—. Necesito cincuenta centavos para pagarme la habitación.

Aunque mendigaba muchísimo, nunca le gustó hacerlo. No hacía más que seguir un patrón de conducta primario. Pertenece a la cuarta generación de mujeres trabajadoras y trabajaba cuando quería. Era taquimecanógrafa. La mayor parte del tiempo trabajaba en las mejores tiendas y oficinas, donde siempre necesitaban a alguien que se ocupase de la correspondencia. Lizzie era capaz de despachar unos dos mil sobres al día. Era capaz de sentarse a una máquina de escribir y teclear durante quince horas seguidas.

Cuando se cansaba de trabajar, se convertía en hobo durante un tiempo, y cuando se hartaba de vagabundear volvía al trabajo.

Nunca encontraba la paz, no importaba lo que hiciera. Ni había hombre que la satisficiera, por mucho que la amase. **U**

Selección de la edición publicada por Pepitas de Calabaza, Logroño, 2014, pp. 73-79. Se reproduce con autorización.

Ben Reitman (Minnesota, 1879 - Chicago, 1943) fue un anarquista y médico estadounidense, conocido como el "Rey de los hobos", atendió a poblaciones marginales como trotamundos y prostitutas durante la época de la Prohibición estadounidense y fue una figura destacada en la vida intelectual de Chicago.



CONTRACULTURA, CONTRAPODER O ¿CÓMO HACER UNA REVOLUCIÓN? ¿QUÉ ES LA REVOLUCIÓN FEMINISTA?

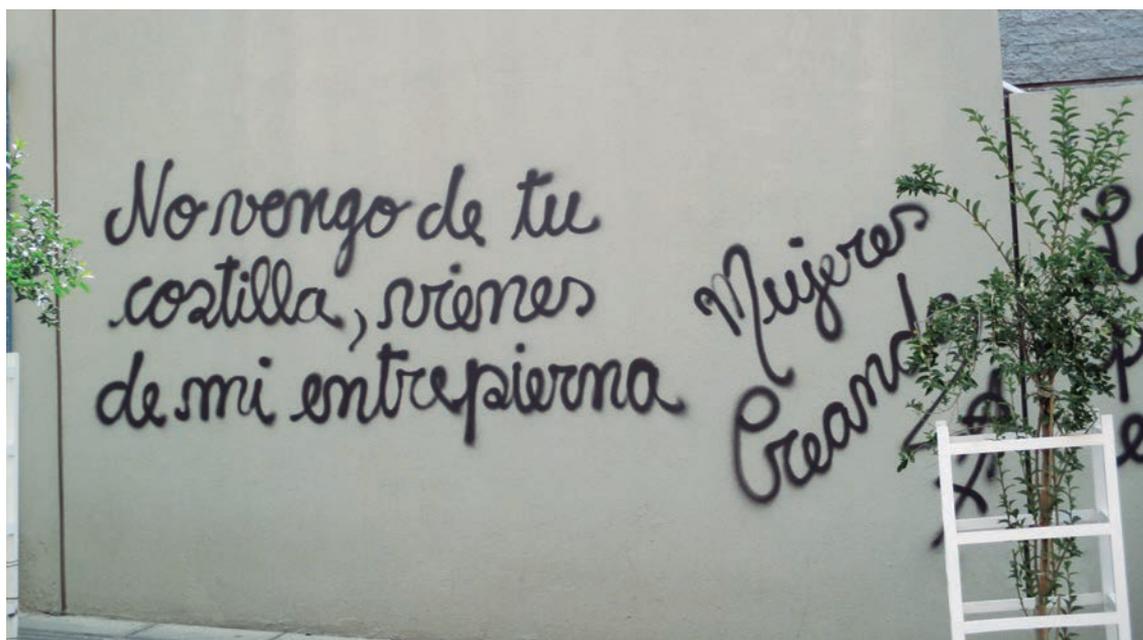
María Galindo

No sé si a esta altura de las luchas sea necesario repetirlo: está claro que los feminismos son una propuesta de revolución, un cambio estructural del orden establecido, y no la incorporación de las mujeres a las mismas estructuras patriarcales para reforzarlas. Como contundentemente afirma Paul Preciado en su llamado a la revolución post-COVID: la revolución es lo que ya ha comenzado, es lo que está aconteciendo, es el hilo invisible de la historia que está juntando voces dispares de diferentes latitudes para amasar un cambio estructural gigantesco y planetario.¹

Cuando Las Tesis lanzaron una voz corporal desde una plazuela en Valparaíso contra el patriarcado fijándolo como violador y atreviéndose, en el Chile de Sebastián Piñera, a parafrasear el himno policial, les respondieron como eco resonante las voces de miles y miles de mujeres que las traducen a sus propios idiomas para llenar con el mismo canto plazas, estadios y hasta parlamentos del mundo.² Nos convertimos con Las Tesis en una multitud planetaria unida por una conciencia colectiva compleja, no identitaria e imposible de clasificar. Una conciencia colectiva de alianzas insólitas de indias, putas y lesbianas juntas, re-vueltas y hermanadas.

¹ Paul B. Preciado, "Estábamos al borde de una revolución feminista y luego llegó el virus", *El Independiente*. Disponible en <https://bit.ly/3aGW4ja>

² Performance colectivo Las Tesis "Un violador en tu camino", Colectivo Registro Callejero. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>



Fotografía del archivo Mujeres Creando Bolivia. Cortesía de la autora

La revolución feminista, sin ejército libertario, sin comandante preclaro, sin héroes de guerra, sin víctimas ni victimarios, sin armas y sobre todo sin enemigos que matar ni Estados que conquistar, es una revolución de las estructuras que está desestabilizando todo. La revolución despatriarcalizadora está devorando las instituciones patriarcales no para feminizarlas ni para darles una “perspectiva de género”, como absurdamente corean las oenegés, sino para desestructurarlas y deconstruirlas.

El grito verde “Que sea ley” es también una consigna sin fronteras de algo que ya es una realidad, no porque se haya promulgado en el parlamento argentino sino porque se ha constituido en una voz sin dueño que tiene la magnitud de una conciencia colectiva y transforma los sentidos de la maternidad y del cuerpo para una, dos o tres generaciones enteras, más allá de los límites que imponen las fronteras y más allá de los contornos etarios que las ideologías han marcado tradicionalmente. Hoy la revolución feminista no sólo está en manos de las

adultas, también las jóvenes y las niñas son ellas las que tendrán que encargarse de inventar este nuevo lugar de desobediencia.

HORIZONTES DE SENTIDO: NO TENEMOS LÍNEA, SOMOS PURO CURVAS

El pañuelo verde argentino o la performance de Las Tesis son dos de los ejemplos más mediáticos; sin embargo, la suma de formas infinitas de desobediencia colectiva practicada por los feminismos del mundo, las incontables prácticas políticas que inventamos cada día, van acumulándose de forma intangible y subterránea y construyendo eso que llamo “horizontes de sentido”.

La revolución feminista ha abierto la más profunda de las disputas, la que va por los sentidos. La disputa por el derecho de nombrar y de significar. Estamos disputando los sentidos de todo: de familia, de bienestar, de comunidad, de salud, de justicia, de educación, de placer, etcétera. Esa disputa está abriendo ventanas en el cielo y formulando sentidos nue-

vos. Su producción tiene el ritmo que tuvieron otrora los panfletos en esténcil, donde no podíamos parar porque las luchas sociales devoraban panfletos y más panfletos para derrotar dictaduras, para pedir amnistías, para denunciar desapariciones.

La fiebre de sentidos no deja de inventar nuevas escenas y ni siquiera la pandemia la ha paralizado. Es un ritmo continuo, como cuando tejemos o bordamos. Cada punto va dándole a esto una forma que aún desconocemos, pero teje y teje estamos sabiendo que esto es más que una chompa o un vestido, teje y teje estamos sabiendo que esto no tiene forma conocida, lo único que intuimos es que la puntada final es lo que menos interesa.

La conciencia de que todo lo que nos oprime descansa sobre nuestras espaldas está generalizada. Basta cruzar algunas palabras en la puerta de un colegio entre las madres o distraer de sus tareas a cualquier trabajadora en

una farmacia, en un hospital o en un mercado; basta conversar brevemente con una trabajadora sexual para que nos lo diga con lucidez y precisión. Estamos listas para movernos del lugar que ocupamos, sabemos que si lo hacemos la estructura que sostenemos cae, y nos estamos preguntando no cómo, sino hacia dónde movernos.

CONTRACULTURA, ARTE E IMAGINARIO SOCIAL

No hablo entonces de la contracultura únicamente en su conocido papel de medio de resistencia, ni de la revolución feminista como una revolución cultural no estructural. No hablo del arte como un instrumento de cambio donde supusiéramos que es “el arte” el que produce el cambio. Hablo de la cultura y del arte como herramientas que, cuando se colocan en el intersticio social entre aliento colectivo e historia, producen y recogen versos como los



Fotografía del archivo Mujeres Creando Bolivia. Cortesía de la autora

Con toda la gráfica feminista podríamos construir un puente de hojas de papel dibujadas que vaya de continente a continente.

de Vivir Quintana: “Si tocan a una respondemos todas”, cantados hoy como se canta una “Internacional” socialista, es decir, una internacional feminista. Versos como el que dice: “Nos sembraron miedo, nos crecieron alas” saltan de la boca de la compositora a las de niñas que convierten estas palabras en fuerza política movilizada.

El arte y la cultura feminista no son necesariamente aquello que los museos nos están tímidamente, y con mezquindad, mostrando como tales. El arte y la cultura que están creciendo en ese intersticio entre aliento e historia son los que ya no caben en un museo, en un lugar concreto, porque formulan un nuevo imaginario social, porque transforman el imaginario social a gran escala, y aquí nuevamente me refiero al trabajo de Vivir Quintana sobre el miedo, porque es mediático y todos quienes me leen lo pueden ubicar, pero los ejemplos son cientos de miles.

Prácticas creativas transformadoras que van moldeando nuevos sentidos están aconteciendo a ritmo de latidos de corazón. Con toda la gráfica feminista podríamos construir un puente de hojas de papel dibujadas que vaya de continente a continente como otrora los conquistadores medían las cantidades de oro y plata extraídas de nuestras sociedades.

La experiencia de las Mujeres Creando en Bolivia —a través de los grafitis que son tan sólo una de nuestras prácticas políticas sostenidas durante más de 25 años en cuatro ciudades del país, va concatenando un texto feminista gratuito callejero—, se ha ido convirtiendo en un espejo que modifica para las mujeres la imagen de sí mismas y el lugar que ocupan. Frases producidas para una marcha en defensa de la selva, como “Ni la tierra, ni las mujeres somos territorio de conquista”, han saltado de

esa marcha a los movimientos indígenas de mujeres de todo el continente y son parte de la formulación política de sí mismas, de unas y de otras en diferentes coyunturas.

La relación entre frase y conciencia, entre resonancia colectiva y sentido, es compleja, mágica y múltiple. La frase sola fotografiada y publicada es tan sólo el registro de una huella histórica que representa una nueva manera de comprender el territorio desde los cuerpos de las mujeres. El lugar donde estamos inscribiendo los sentidos no es el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, sino el imaginario social colectivo.

NO ESTAMOS EN PAZ, PERO TAMPOCO ESTAMOS EN GUERRA

Los feminismos estamos abriendo un conflicto descomunal con los Estados, los aparatos de justicia, las policías, los sistemas educativos, los sistemas de salud. Es un conflicto que nos coloca como movimiento insaciable y sediento, no uno que busca cerrarse ni resolverse. Es un conflicto al que cada día le salen más aristas y nuevos horizontes. La insatisfacción instalada no tiene límites, la náusea social colectiva hace que vomitemos cada día patriarcado; la indisposición política, la rabia, son los estados de ánimo colectivos que estamos experimentando.

Ni el voto, ni la abolición de la esclavitud, ni la legalización del aborto, ni la Merkel de presidenta, ni la Kamala Harris de vicepresidenta, ni las leyes de identidad de género, ni las leyes contra la violencia, ni las leyes de participación política resuelven, achican, ni adormecen el conflicto. Las industrias intentan comer-

se nuestros contenidos y contratan raperas, fotógrafas o performeras para que ajusten sus marcas y nos conviertan en mansas consumidoras, y eso no pasa. Los feminismos siguen rebalsando e instalando problemas. Nuestros cuerpos con sus estrías, con sus delgadeces y gorduras, con sus achaques y matices, con sus colores de piel, se convierten una y otra vez en territorio indomable.

Las tareas que tenemos por hacer son muchas. Resulta imposible saber qué es más importante, qué es más trascendente, todo se despliega como un gran mantel. Estamos ante una revolución continua, no finalista, donde las palabras, los colores, las formas y los movimientos que escogemos vienen a convertirse en la herramienta principal para alimentar esta conciencia y esta capacidad de inventar lo que queremos y de decir lo que no queremos.

No somos un movimiento contracultural, aunque sí lo somos. Lo que producimos podría ser entendido bajo el rótulo de una contracul-

tura, pero son las estructuras lo que estamos desestabilizando. Es la domesticación de nuestros deseos lo que estamos subvirtiendo. No hay un producto contracultural feminista que pueda ser comprado, empaquetado y vendido como producto que cierra y aniquila lo que estamos construyendo.

Es Disney quien tiene que modificar sus parámetros para intentar alcanzar la rebeldía con la que crecen nuestro@s hijes, es la industria de la moda la que necesita buscar modelos trans para adecuarse a lo que estamos imaginando y haciendo, y no al revés.

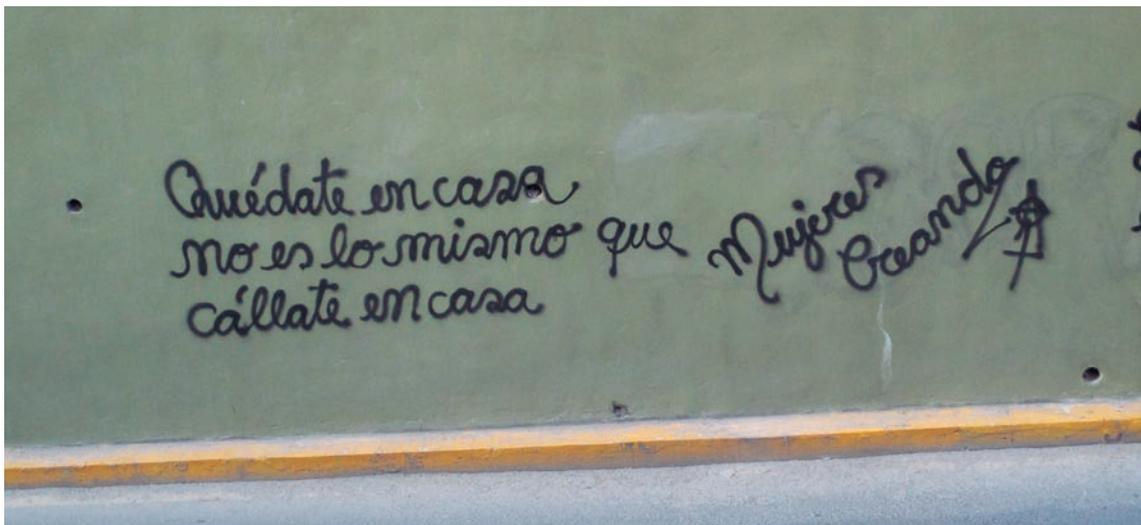
La revolución feminista parece tener la destreza de encontrar el punto en el que el orden se convierte en caos.

LA FIESTA Y EL DESEO

Continuamente se reedita en nuestra práctica grafitera la discusión sobre la inutilidad de nuestro trabajo. "Ensucian la ciudad", "ésas no sirven para nada", "qué cosa han cambiado es-



Fotografía del archivo Mujeres Creando Bolivia. Cortesía de la autora



Fotografía del archivo Mujeres Creando Bolivia. Cortesía de la autora

cribiendo la ciudad", "vayan de una vez a cocinar", "por lo menos ayuden a las mujeres", "superen ya su adolescencia", "sean útiles para la sociedad". Son palabras que, adornadas con insultos, escuchamos continuamente.

La irritación que los grafitis despiertan es directamente proporcional al cambio que provocan, al cambio que anuncian, al grito escrito que representan.

Vienen periodistas a preguntarme qué hemos logrado en 25 años de lucha: ¿dónde está la ley escrita?, ¿cuál es el cargo que hemos ocupado?, ¿cuál la placa de bronce que hemos puesto en la institución?, ¿cuál el premio que hemos sujetado entre las manos?, ¿cuántas seguidoras tenemos?

Yo me río y les respondo: "Nada hemos logrado nosotras. Somos el fracaso. Lo único que hemos construido es un espacio de fiesta y deseo sin trascendencia histórica." Los periodistas me miran entre complacidos y desconfiados, no están seguros si me estoy burlando de ellos o no, en todo caso registran lo que creen que es la confesión de una resignada derrota.

Y preguntan: ¿Qué es lo que proponen ustedes? Y la respuesta es: Proponemos una revolución. Entonces la mirada del periodista

cambia, se pone tenso y vuelve a preguntar: ¿En qué consiste esa revolución, qué es lo que ustedes quieren cambiar?

La respuesta es: Todo, queremos cambiarlo todo. ¿Y por dónde empezar?, repregunta el periodista.

La revolución ya ha comenzado y usted no se ha dado cuenta porque no ha salido en las noticias, pero le explico, compañero: la revolución que estamos haciendo comienza por la fiesta y el deseo. El periodista deja de tomar notas, interrumpe la entrevista. Nada de lo que le estamos contando es digno de ser escrito en su periódico, en su registro lingüístico la palabra *revolución* ha desaparecido hace tiempo, la palabra *deseo* no existe ni existió nunca, ni siquiera para borrarla. Y la entrevista sale titulada: "Mujeres Creando confiesan su fracaso, dicen que nunca se presentarán a elecciones, que no se integrarán a un partido político, que no ejercerán cargo alguno".

Mi conclusión es: la revolución feminista es ininteligible para el patriarcado porque no es una pulseta de fuerzas ni una imposición violenta. Como lo exigía Audre Lorde, no estamos desarmando la casa del amo con las herramientas del amo. **U**

POEMA

LOS MANDAMIENTOS

Erica Jong

Traducción de Beth Miller

*No querrás de veras ser poet(is)a. Primero,
si eres mujer, tienes que ser tres veces mejor
que cualquiera de los hombres. Segundo, tienes
que acostarte con todo el mundo. Y tercero,
tienes que haberte muerto.*

Poeta masculino, en conversación.

Si una mujer quiere ser poeta,
debe dormir cerca de la luna a cara abierta;
debe caminar a través de sí misma estudiando el paisaje;
no debe escribir sus poemas con sangre menstrual.

Si una mujer quiere ser poeta,
debe correr hacia atrás en torno al volcán;
debe palpar el movimiento a lo largo de sus grietas;
no debe conseguir un doctorado en sismografía.

Si una mujer quiere ser poeta,
no debe acostarse con manuscritos incircuncisos;
no debe escribir odas a sus abortos;
no debe hacer caldos de vieja carne de unicornio.

Si una mujer quiere ser poeta,
debe leer libros de cocina francesa y legumbres chinas;
debe chupar poetas franceses para refrescar su aliento;
no debe masturbarse en talleres de poesía.

Si una mujer quiere ser poeta,
debe pelar los vellos de sus pupilas;
debe escuchar la respiración de hombres durmientes;
debe escuchar los espacios entre esa respiración.

Si una mujer quiere ser poeta,
no debe escribir sus poemas con pene artificial;
debe rezar para que sus hijas sean mujeres;
debe perdonar a su padre su esperma más valiente.

Publicado en *Siete poetas norteamericanas contemporáneas*, Beth Miller (trad.), Material de Lectura UNAM, Ciudad de México, 2008. Disponible en <https://bit.ly/3bvLsDb>



Mujer con pelo rosa. Fotografía de Chris Goldberg, 2013 ©



EL FEMINISMO DE LA NEGACIÓN

Cristina Morales

Siendo coherentes con sus sospechas y sus precauciones, los anarquistas también deberían empapelar las okupas con tu cara. Todo el entorno de un secreta está contaminado por el secreta, y eso el anarquista, especialista en la crítica sistémica, lo sabe. Sabe que no puede fiarse ni del perro que el secreta se ha pillado para parecer un costras. Con más razón deberían sospechar de ti porque eres una recién llegada que no conoce los códigos, que no ha estado en una manifestación en su vida. O sea, que no está politizada. Tú eres un peligro para el movimiento: ingenua y con información valiosa. ¿Por qué, insisto, no te han botado? —Esta pregunta operaba en mí de forma retórica pero Marga la tomó como una pregunta a ella dirigida y estuvo a punto de responder algo, pero en lugar de eso sonrió mínimamente, con la sonrisa de darse cuenta de una obviedad, dio un trago largo a su cerveza, se le derramó un poco por la barbilla, se lo limpió con el dorso de la mano y yo continué—: Pues no te han botado, Margarita mía, porque a ese tío tampoco lo han botado por secreta. Ésa es sólo la excusa para botarlo, una excusa poderosa e incuestionable en ambientes clandestinos pero que aquí vengo yo a cuestionar. Una excusa que ejerce su poder de dos maneras. En primer lugar, como justificación mental e íntima del anarquista, pues le sirve para no entrar a valorar la verdadera razón de su veto hacia el flipao de los cócteles molotov, razón que le da hasta vergüenza imaginarse, razón que es un deshonoroso tabú para un radical y que por ello ni la verbaliza pero que yo voy a verbalizar enseguida. Y en segundo lugar, la excusa

ejerce su gran poder como justificación no ya mental e íntima sino exterior y colectiva, dado que, puesta la etiqueta de secreta, ya nadie de entre los compañeros querrá ni entrar a valorar otras justificaciones más cercanas a la verdadera razón, la razón no verbalizada que yo sí voy a verbalizar en cuanto acabe de exponer la mecánica de la excusa. Puesta la etiqueta de *secreta*, ya nadie querrá confraternizar con él



Manifestante en la Marcha de las putas, Buenos Aires. Fotografía de Santiago Sito, 2014 ©

dado el riesgo que entraña. Riesgo que, en el caso de que el flipao de los cócteles fuera de verdad un secreta, sería un riesgo cierto que podría acabar en denuncias y procesos judiciales contra algunos compañeros por su lucha, un riesgo contra el que, en efecto, habría que tomar medidas. Las medidas tomadas, las cuales constituyen la excusa ocultadora de la razón no verbalizada pero que yo estoy a punto de verbalizar, están impecablemente pertrechadas en términos ideológicos, tácticos y combativos. Son vertebradoras de la politización en la dirección radical, son medidas reafirmadoras, por tanto, de la conciencia anarquista. Generan satisfacción en los miembros del grupo individualmente considerados, satisfacción y sensación de acierto, sensación de victoria. Esto es así porque el veto al secreta significa que se señala al fascista y se le aleja de aquellos a quienes el fascista está agrediendo, todo lo contrario a lo que estamos acostumbrados a ver en nuestro fascista día a día, cuando alguien, por ejemplo, no puede más en su puesto de trabajo y se pide la baja por depresión o por ansiedad o por abusos sexuales: el fascista del jefe o la fascista de la jefa y los fascistas de los compañeros y compañeras que le lamen el culo, permanecen, y quien no jugaba al juego fascista, se marcha. Todo lo contrario a lo que pasa cuando los machos te chiflan por la calle: que tú pasas de largo y el macho se queda en la puerta del bar esperando a que pase otra a la que chiflarle. Todo lo contrario a lo que Susana y Patricia hicieron conmigo sacándome de la GUAPABA: señalar a la agredida, alejarla de los agresores y dejar a los fascistas de la danza contemporánea tranquilos. [...]

—Los anarquistas han echado a tu ligue para protegerte del deseo sexual, prima. Los anarquistas han echado a tu ligue porque pien-

¿No consideran los anarquistas de hoy la emancipación del deseo sexual parte de su lucha por la emancipación de todas las opresiones?

san que la iniciativa sexual ha sido enteramente de él. Que tú, por tanto, has sido seducida. Presumen que tú estás en una situación de debilidad ante el macho, que se aprovecha de ti, de que eres nueva, de que eres poco punki, de que no sabes decir que no como sistemáticamente dicen que no las feministas del ateneo. ¿De qué están empapeladas sus fiestas? De carteles que dicen NO ES NO. ¿Qué grafitearon los de Can Vies en la última fiesta que hicieron en la Plaza Málaga? NO ME MIRES, NO TE ME ACERQUES, NO ME TOQUES. ¡Coño! ¡Y en letras de medio metro cada una! ¡Si por lo menos hubiera un grafiti lo mismo de grande al lado que dijera SÍ ES SÍ...! Pero ni eso, con lo que un indiscriminado voto de castidad presidía la fiesta entera. Los anarquistas quieren protegerte porque no entienden que tú, mujer, quieras que te miren, que se te acerquen y que te toquen, y que eso te lo pueda hacer un casi completo desconocido. Estos okupas criminalizan la pulsión sexual del mismo modo que el código penal los criminaliza a ellos por vivir sin pagar el alquiler. Criminalizan la pulsión sexual desde el punto y hora en que entienden que cualquiera que te mire, que se te acerque o que te toque, quiere abusar de ti. Nos animan a nosotras, mujeres, a decir que no. Quieren enseñarnos a nosotras, mujeres, a emborracharnos y a hacer pogos y a fumar porros y a encapucharnos, como siempre han hecho los varones. Sin embargo, no quieren enseñarnos otra cosa que también han hecho siempre los varones: expresar el deseo sexual y culminarlo.

El metro llegó y yo hice una pausa más larga de las habituales entre frase y frase, pero esta vez Marga no aprovechó para intervenir. Me miraba a los ojos, a veces arqueaba las cejas. No puedo asegurar que el suyo fuera el silencio de la espiral, aquel que afea a quien ha-

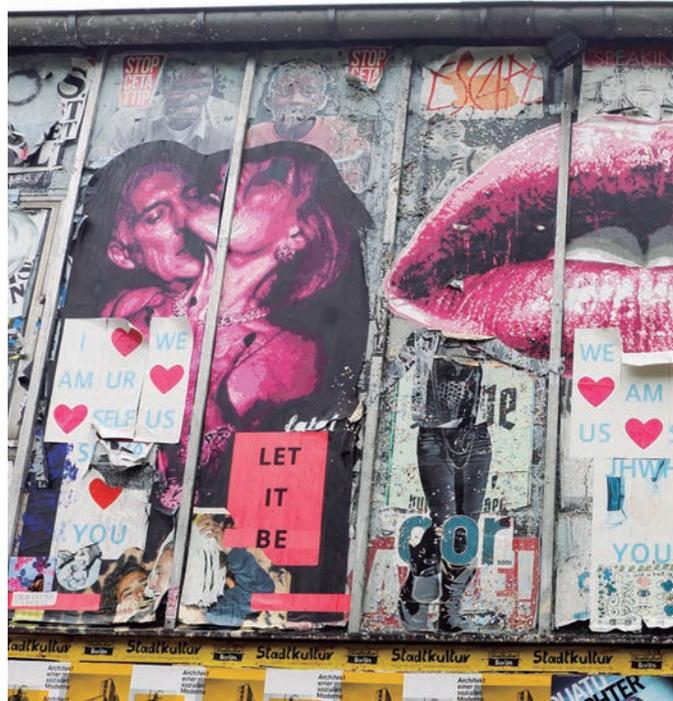
bla. ¿Estaba yo, acaso, descubriéndole algo de tal envergadura que no quería Marga perderse detalle?

—Para estos anarquistas tuyos, la pulsión sexual es peligrosa. Estoy de acuerdo con ellos: follar es peligroso. Follar es un acto de voluntad, un acto político, un lugar de debilidad donde caben desde el ridículo hasta la muerte, pasando por el trance, el éxtasis y la anulación. Pero los anarquistas no quieren asumir ese riesgo. Asumen otros, muchos y variados, pero ese no. ¿Por qué no asumen el riesgo de follar los anarquistas de hoy, a pesar de que sí lo asumieron los anarquistas de hace cien años?

—Esta pregunta era retórica pero Marga, de nuevo, se la tomó como a ella dirigida, señal inequívoca de que me estaba escuchando. No sabía la respuesta y se encogió de hombros—. Este cambio de mentalidad merece ser estudiado con detenimiento. ¿No consideran los anarquistas de hoy la emancipación del deseo sexual parte de su lucha por la emancipación de todas las opresiones? —Marga volvió a encogerse de hombros, yo misma respondí—: Parece que no. Esa lucha, ¿les da miedo? —De nuevo alzó y descargó Marga los hombros en un gesto de niña a la que le toman la lección sin haber estudiado y sin saberse ninguna respuesta. Volví yo a responder—: Parece que sí. ¿Les da miedo follar? Por ahí van los tiros, por ahí van las pelotas de goma de los antidisturbios sexuales. Han entendido liberación sexual como mera y simple asunción y visibilización de la personalidad no heteronormativa de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales. Han acuñado el bello concepto de “disidencia

sexual” para referirse a lo más superficial del sexo: a la identidad y a las pintas, a precisamente todo aquello que follando debería disolverse. Disidente sexual es una mujer que se deja el bigote. Disidente sexual es un tío que empieza a hablar de sí mismo en femenino. Disidente sexual es el que toma estrógenos o la que toma testosterona. Vale que todos ellos son disidentes sexuales del heteropatriarcado. Sin embargo, ¿es disidente sexual una tía súper maquillada y vestida como Beyoncé, una tía incluso con tetas de silicona y una liposucción practicada, que quiere que la miren y que se le acerquen y que la toquen porque esa mujer, simple y llanamente, tiene ganas de follarse, no de conseguir dinero, no de conseguir un favor laboral, no de darle celos a otra persona, sino que quiere follarse porque para ella lo mejor del mundo es follarse, porque no idealiza ni categoriza ni clasifica el acto sexual y los cuerpos que sexualmente actúan, sino que concibe el follarse como algo más alejado de lo simbólico y más próximo a la fornicación, es decir, a la tarea de poner todas nuestras potencias al servicio del placer? —No era espiral del silencio ni era niña poco aplicada. Íbamos sentadas una junto a la otra y a veces Marga giraba no sólo la cabeza, sino que dirigía hacia mí el tronco en su natural posición de adelantamiento, de Sherlock Holmes o de Pantera Rosa que sigue un rastro de huellas en mi regazo, de modo que su oreja quedaba a la altura de mi boca y yo olía su pelo de días sin lavar—. Esa mujer no es una disidente sexual para tu grupo anarquista. Esa mujer lo que está es tarada. Esa mujer se está metiendo en líos. Esa mujer está provocando, está poniéndose fácil a los violadores, o como poco a los machos fachos o a los machos sensibles, que vienen a ser lo mismo, y está poniendo en peligro los pilares del femi-

nismo negador, el feminismo de la negación, el castrador feminismo en el que la mujer vuelve a desempeñar, paradojas de la vida, el rol de sumisa, pues dota al que se le acerca con intenciones sexuales de un poderío fálico ante el que sólo cabe no ya atacar, lo que constituiría una digna actitud luchadora, sino defenderse. La feminista castradora se presume a sí misma objeto de dominación por parte de quien quiere follársela, al que presume en todo caso sujeto dominador. Como buena sumisa, en esa sádica relación que, lejos de combatir, asienta y en la cual se acomoda, la feminista autocastrada halla placer en la negativa que su sádico le inflige. Piensa la feminista de la negación que es ella quien niega al falo, pero se engaña: ella lo que quiere es que el falo la



Pared en Friedrichshain, Berlín.

niegue a ella. Ella lo que quiere es revertir los clásicos roles de la calientapollas y el pagafantas. Ya no quiere ser más la seductora que no concede ni un beso después de que el tío la haya invitado a las copas. En vez de dinamitar esos roles de mierda, esa relación donde no hay ni carne ni verdad sino sólo retórica y seducción, la autocastrada quiere adoptar el rol del pagafantas y que el otro sea su calientacoños, su negador de la carne, al que ella indefectiblemente se somete porque le gusta carecer de iniciativa sexual, que es una cosa muy pesada porque acarrea mucha creatividad, mucha responsabilidad y mucho riesgo. Así, negando, se evitan las consecuencias inesperadas que pueden derivarse del follarse no premeditado, siendo la falta de premeditación lo

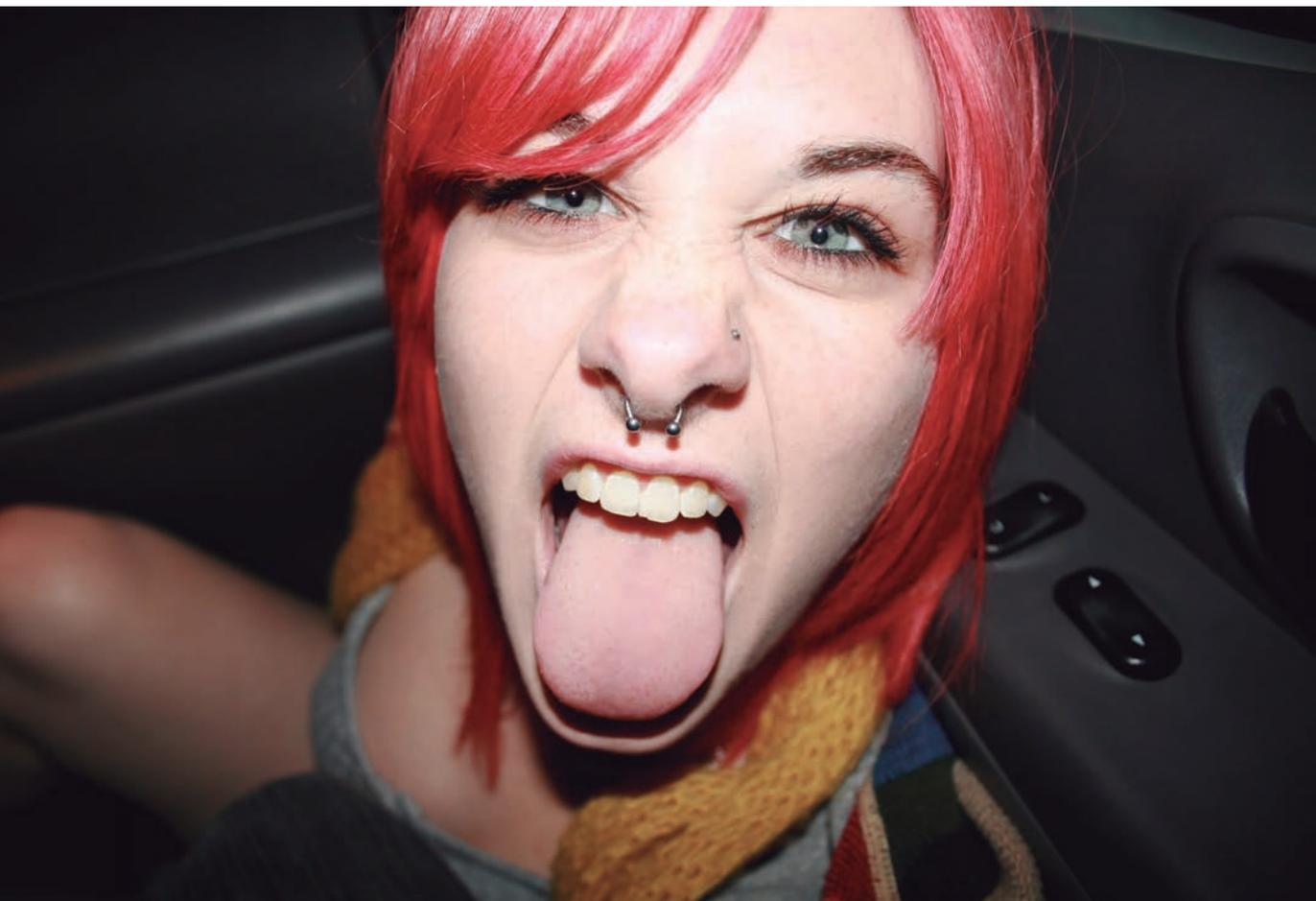
que distingue, qué duda cabe, al buen follarse del mal follarse. Siendo además esa falta de premeditación lo que nos aleja de los fetichismos y nos acerca a la verdadera cópula desenfrenada, desenfrenada no como sinónimo de veloz sino de ilimitada, de incondicional y de carente de formalismos. [...] Pero este feminismo negador pontifica con que decir no al follarse es liberador porque entiende el acto sexual como una histórica herramienta de dominación del hombre hacia la mujer. Mujer: cuanto menos tiempo y energía dediques al sexo, bárbara tarea, más tiempo tendrás para ti misma, para cultivarte y hasta para hacer la revolución. Mujer que no follarse es mujer independiente y liberada. ¿No suena esto exactamente a lo que suena: a la mística del celibato? ¿Se llaman a sí mismas anarquistas y andan legislando sobre los coños! Irónicamente, defienden el follarse malo, el follarse premeditado, el follarse, en fin, burgués. Halla placer el feminismo castrador en la elección consciente y calculada de pareja sexual como placer halla el consumidor en la elección de una mayonesa u otra en el supermercado, porque entienden estos feministas que follarse es cuestión de gustos. ¡Nada menos que de gusto personal! —No en vano las personas que con más fruición e impulso miran el móvil son las más aseadas. No en vano la higiene es la antesala del fascismo—. El gusto y el deseo son cosas bien distintas, esa mujer disfrazada de Katy Perry o de votante del PP en Nochevieja lo sabe. El gusto, que siempre nos viene moldeado por el poder cuando no directamente prefabricado, no es la brújula de esa mujer. Su brújula es su convencimiento de que, en este estado de escasez sexual en el que vivimos, cualquier insinuación, cualquier cadencia lúbrica de párpados, venga de quien venga, hombre, mujer o niño, es cómplice y ca-



Fotografía de Joan, 2013 ©

marada, es el santo y seña de los iniciados y de los opositores al régimen. —Yo, sin embargo, venía recién duchada de la escuela. ¿Sería ésa la causa del silencio de la subversiva y fragante Marga? ¿Sería su silencio una censura, una resistencia por estar yo inhibiendo su olorosa violencia con mi olor a gel de formato familiar?—. El gusto, el elegir, viene después, ya con la lengua dentro. Puede que esa lengua no sea buena. Puede que ese dedo no atine. Puede que ese aliento no queme. Pero ¿cómo saberlo mientras no se prueba? Probar es el riesgo.

Acercarse a otro para dar y recibir, ahora sí, gusto, es el riesgo. —Tampoco era censura ni resistencia. Marga se amodorró poco a poco a mi caricia hasta que terminó por apoyar la cabeza en mi pecho. Ahí dejó pasar las nueve paradas hasta el traspaso. Yo le hablaba más flojito—: Los anarquistas de hoy apenas prueban y por eso follan muy poco y, si follan, es bajo las burguesas consignas de la premeditación y el gusto personal. Despectivamente, a quienes defendemos lo contrario nos llaman, ¿sabes cómo?, anarcoindividualistas, que es



Fotografía de Austin Humphreys, 2008 ©

el paso previo a considerarnos lo que los yanquis llaman *libertarians*, a saber: capitalistas non plus ultra, amantes locos del parque de atracciones de la libertad y el mérito que es el mercado, detractores acérrimos del intervencionismo estatal en la economía pero no detractores, sin embargo, de todo lo que de intervención estatal tiene establecer y defender una frontera, o aprobar un código penal y formar un cuerpo de policía dedicado a proteger la propiedad y la moral machista, racista y, en resumidas cuentas, fascista, que a la propiedad sustenta. —Mi habla la acunaba y, quizás, su silencio era el silencio del niño al que apacigua el constante latido materno, y, estando recibiendo por los cinco sentidos la dosis de alienación que como barceloninas que cogen el metro nos corresponde, comunicarnos Marga y yo así, sin ser ni madre ni hija ni haber una nana entre nosotras, me dio un placer raro, raro por lo extraño y raro por lo poco frecuente, un placer que llenaba el vacío de significado de nuestras neoliberales vidas o al menos de nuestro trayecto en el metro, pero lo hacía sin rebasar, porque es un placer justo en medida y en justicia, no extático, no cegador sino lúcido y consciente, un placer que no está al alcance de la mayoría porque la mayoría siempre es tautológicamente democrática y que es el placer de la politización.

Susurraba en el oído de Marga y con una mano me protegía la boca de los ruidos del metro:

—Se nos acusa de anarcoindividualistas porque, dicen, pensamos que no hay nada por encima del individuo. Se nos dice que no nos sentimos vinculados por lo decidido en la anarquista asamblea. Se nos acusa de no defender lo común y la colectividad, se nos tacha de egoístas, dicen que también nosotros tene-

mos una ley, la ley del deseo, ley a todas luces más tiránica que las leyes de los anarcosociales porque no ha sido adoptada en la asamblea, y en virtud de esa egotista ley nos pasamos a la comunidad por el forro. ¡Qué ironía, Marga! ¡A quienes proclamamos el sexo indiscriminado, a quienes queremos extender la promiscuidad de puerta a puerta, a quienes queremos acabar con la noción de pareja sexual y extender el sexo colectivo nos llaman individualistas! ¡Y ellos, los premeditadores negadores del placer, los que ya con los huevos y el coño negros bajan tímidamente la mirada ante la invitación sexual de cualquiera o directamente lo tachan de invasor o invasora del soberano espacio personal, o sea, del soberano espacio del statu quo, del soberano espacio que asegura que volverás a tu casa igual de sola que saliste, en fin, del soberano espacio del aburrimiento, esos mismos que, para qué darle más vueltas, follan de uno en uno y en habitaciones con la puerta cerrada, esos mismos, digo, se atribuyen la denominación de “anarcosociales”! ¿Has visto esa otra consigna que dice SI TOCAN A UNA, NOS TOCAN A TODAS? ¡Ojalá!, digo yo. ¡Ojalá esa consigna no fuera metafórica, ojalá a ese verbo “tocar” le dieran su significado común y literal en vez de hacer de él un eufemismo de “agredir”! ¡Eso sí que sería solidaridad entre compañeros: quien estuviera siendo tocado, tocaría al resto! ¡SI FOLLAN CON UNA, SE FOLLA CON TODAS! Pero nada, prima. Los anarquistas estos follan muy poco, no entienden que tú folles mucho y no quieren que folles tanto, y por eso te han quitado al ligue con la excusa de que tu ligue es un secreta. Mira si son fachas los anarquistas, carajo. **U**

Cristina Morales, *Lectura fácil*, Anagrama, Barcelona, 2018, pp. 131-141. Se reproduce con autorización.



ENGRUDO

María Moreno

Siempre hay un momento en que la contracultura —uno más de los nombres de la cultura de izquierda— se separa entre apolíneos y dionisiacos. Los primeros llaman “despolitizados y frívolos” a los segundos. Éstos acusan a los primeros de “autoritarios y puritanos”. Como el expresidente uruguayo Pepe Mujica, quien ha dicho “así como te digo una cosa, te digo la otra”, yo podría decir que la contracultura es el cruce con fricciones de espada biónica entre vanguardias políticas y estéticas, o el de una cultura experimental y fiestera contra otra denunciista y *de mensaje*. Sin embargo, para la derecha ambas forman parte del mismo “árbol de la subversión” y, durante la dictadura argentina, a medida que los grupos revolucionarios se militarizaron poniendo en segundo plano la política, se fueron abortando o posponiendo los proyectos que implicaran una bisagra lubricada entre política y deseo, arte y acción. La contracultura explotó durante los comienzos de la democracia y tuvo un alias: “underground”.

En la patria Contracultura existió siempre una política de la disidencia sexual, una ética de los placeres, un culto de la fiesta y el uso de paraísos artificiales, alcohol y disc jockey. Para darle un perfil humorístico a la trama entre política y sexualidad, estética y revolución, el poeta Néstor Perlongher solía hablar de la izquierda “Cary Grant” y la izquierda “Chicholina” (la contracultura sería más la segunda que la primera).

TEATRO, PURO TEATRO

Quizás la síntesis capaz de probar que el under no le daba vuelta la cara a la política, sino que proponía otra fusión entre políticas emancipatorias y estéticas disidentes, fue una escena de época donde un actor caracterizado como una ruina viviente tocaba el bombo (un instrumento que es casi un logo acústico del peronismo) y cantaba en el mismo periodo en que se desarrollaba el Juicio a las Juntas: "Huesito/ huesito/ ¿dónde está mi cuerpito?", aludiendo a los secuestros y desapariciones forzadas perpetradas por el terrorismo de Estado.

Mientras tanto, en las salas de teatro independiente comenzaron a darse obras realistas que, aprovechando el retroceso de la censura, intentaban ilustrar una suerte de *entre nos* ideológico (dramas con "mensaje", armados alrededor de la recalcitrante mesa de comedor tendida por el costumbrismo criollo); en sótanos, ruinas y bares con tarima crecía una revolución que exploraba las grandes obras de la literatura argentina mezclándolas con la cosmética del carnaval y cuya divisa era la experimentación.

En contra de la certeza de César Aira de que se llama *experimentación* a algo sólo cuando el experimento fracasa, una proliferación de escenas tomó la tradición plebeya del café concert, el cabaret y el mimo drama *para improvisar implacablemente*. Si existía un Teatro Abierto (movimiento cultural contra la dictadura cívico-militar en la Argentina), existía otro de sótano, de corralón o de bares como el Einstein, el Parakultural o El Taller, donde se combatía la monserga ideológica con textos robados a Lucio V. Mansilla o Domingo Faustino Sarmiento, que se parodiaban a través de personajes travestidos y en medio de utilerías de circo. Si la dictadura había impuesto los cuer-

pos disciplinados y suplicados, los cuerpos de esos artistas, que han sido catalogados caprichosa y políticamente como "paradigmáticos", mezclaban la estudiantina con el mamarracho, la iluminación genial y el papelón, y sobre todo se *indisciplinaban* yendo de una identidad a otra y reivindicando lo malo como un valor subversivo, incluso contra los ordenamientos impuestos por las vanguardias.

El actor y empresario Omar Chabán actuaba en bolas pasándose por el cuerpo un pedazo de bofe o una afeitadora que zumbaba como una picana eléctrica. Un texto llamado *El Cuis Cuis*, del autor y regisseur Emeterio Cerro, sonaba como "plúrimum bolo tose, pérgola colose, pámpano cojo rose" —el escritor juraba que tenía partes en francolusitano—. Las Gam-



Primera marcha del orgullo gay en Argentina, 1992. Ilustración de Irene Mendoza



Omar Chabán en el bar Cemento.
Ilustración de Irene Mendoza

bas al Ajillo (trío feminista pop), vestidas de bebé, meaban en la tarima de un sótano dizque teatro, mientras la escritora Claudia Schwartz representaba a una conmovedora "papusa" que, con los ademanes de Sofía "La Negra" Bozán, descargaba sentencias de Nietzsche y luego sacaba un cepillo de dientes, se lavaba la boca y escupía en el escenario. Alejandro Urdapilleta, que luego haría Shakespeare en la avenida Corrientes, aullaba:

¡¡¡Lmmmmm jmmmmúter!!! "¡Hablá bien, gango-sa de mierda", le decía yo, oficial, porque ella me lo hacía a propósito, para cagarme, porque yo era bailarina y peluquera, y me debía a mi arte. No tenía por qué vivir así, entonces la maté. ¡Sí! ¡La maté, oficial! ¡Y no sabe qué liberación! Puse un disco de Richard Clayderman, el Claro de Luna, y bailé como la llama de una vela en un velorio...

¿Y cómo describir la noche en que Roberto Jacoby organizó un concurso de body art bajo la consigna "Sea famoso quince segundos" y el orfebre tucumano Rolly Bombón intentó revolver el micrófono y fue sacado del escenario por un patovica? ¿Y a la patética comparsa del jurado que incluía a artistas, periodistas y teóricos del under que lo insultaron con una filípica en la que los malos modales del Parakultural no se diferenciaban mucho de la retórica parapolicial?: "¡Ya vas a ver, te vamos a reventar!", mientras el urso, desde su altura de minarete, nos miraba más asombrado que agresivo. Yo formaba parte del jurado (recuerdo mi atuendo y peinado que me hacían parecer al Paul Williams de *El fantasma del paraíso*). Después alguien escuchó entre bambalinas que se negaba a ir a comer con sus compañeros, los otros patovicas. "Estoy deprimido", se quejaba. ¡¡¡Nosotros!!! ¡¡¡Nosotros lo habíamos deprimido!!!

Todo mezclado. Todo mezclado. No era underground, era engrudo, decía el poeta Fernando Noy.

POLÍTICA DEL BRILLO

Érase una vez un pasillo: dos paredes blancas enfrentadas entre un bar estudiantil y la entrada de una sala de teatro del Centro Cultural Ricardo Rojas, perteneciente a la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires. Pero, al igual que en el cuento de la Cenicienta los zapallos se hacen carrozas; los harapos, alta costura, y los ratones, cocheros, el pasillo se hizo galería de arte. Entonces Jorge Gumier Maier pasó de artista a curador y *Lo que el viento se llevó* fue la exposición con la que Liliana Maresca inauguró la galería: una especie de playa después de una tormenta, con ruinas de un verano inolvidable

bajo la forma de reposeras rotas, detritus marinos y cadáveres de carpas.

Ya en los años noventa, se opuso la frescura estética fuera de toda norma académica contra el arte sacrificial bajo el carácter *imperativo* del oficio, *figurativo* en aras de su claridad para la denuncia social, *expresionista* en sus relieves de acrílico como chorreaduras de vela, y con un ademán *bright* que hizo de cada material plebeyo una fiesta: los bordados de clase de labores, las paletas de cartuchera para cosméticos y los macramés maricones y llenos de vueltas como la concha de un nautilus.

La galería del Centro Cultural Rojas puso valor en lo que ya existía pero se le negaba existir a viva voz fuera de la etiqueta de "artesanía" o "actividades prácticas": los saberes domésticos sin límites de invención, como el decorado

cando un grupo musical. ¿Era pintura? ¿Una performance? ¿Y cómo se vendía?, se preguntaba entonces Gumier Maier, hoy retirado en las islas del río Delta desde donde envía aforismos insidiosos por Facebook.

DA VINCIS A LA PURPURINA

Sin el peso de una vocación exclusiva, propia de las décadas anteriores, la voz de aura de la democracia disolvió fronteras y sacó cuerpos de los escritorios para ponerlos en los escenarios. Los escritores Arturo Carrera y Emeterio Cerro conformaban la compañía El Escándalo de la Serpentina para representar obras de títulos tan dudosamente poéticos como *Almorranas*. César Aira escribía sobre Néstor Perlongher, Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini en la revista *El Porteño*, cuando ésta vendía

En sótanos, ruinas y bares con tarima crecía una revolución que exploraba las grandes obras de la literatura argentina mezclándolas con la cosmética del carnaval.

de tortas, la pintura con brillantina, el arte de la papirola y el tejido en mimbre, el cotillón escolar y las etiquetas intervenidas de productos de bajo costo. Por ejemplo, el artista Marcelo Pombo decoró cajas de Mirinda con cintas para regalos compradas en el Once, el barrio popular donde los inmigrantes judíos, coreanos y chinos suelen instalar sus negocios "todo por dos pesos", sus comercios mayoristas de precios razonables y el preferido junto al barrio chino de la estación Barrancas, de los artistas y performers. Fuera del Rojas zarpado, se hacían pinturas colectivas con látex en un bar como el Einstein, antro amigable de rock nacional y tragos sin medida, sobre una cortina de plástico transparente, mientras estaba to-

25 mil ejemplares a personas que —salvo "esos diez" que Manucho Mujica Láinez consideraba suficientes para inventar un mito cultural— jamás los habían oído nombrar. En el área de letras del Centro Rojas actuó Batato Barea, un autor angélico que había sido rechazado en el área de teatro por parecer demasiado under, o quizás por parecer directamente indemostrable con sus pantalones pata de elefante, su cartera santiagueña de flecos y sus pestañas postizas. Brilló en perfos como *Un puré para Alejandra* (Pizarnick) y *Alfonsina* (Storni) y *el mal*.

Entre los practicantes de las nuevas libertades había "facciones", un establishment y sus rebeldes. Por ejemplo, el exchinoísta Gumier Maier se escandalizaba en los ochenta por la

política de la CHA (Comunidad Homosexual Argentina), que le pedía una entrevista al ministro Antonio Tróccoli y trataba de elegir como vocero a aquel de entre sus candidatos que tuviera menos pluma. Lo hizo desde una columna publicada en *El Porteño*: “Yo no soy gay, soy puto”. Y en la próxima columna sacó un poema dedicado al Ojete. Entonces Hebe de Bonafini, presidenta de las Madres de Plaza de Mayo y también columnista de *El Porteño*, puso el grito en el cielo. El director, Gabriel Leviñas, contó:

Estaba enojadísima, llamó para decirme que sacáramos a los homosexuales de la revista o se iba ella. Yo le contesté que, como nació en el Once, me habían enseñado a sumar y no a restar, así que yo no restaba a nadie. Entonces se fue ella. Con gran dolor para nosotros, pero por parte de ella era un gran acto de intolerancia.

El Porteño era un medio de kiosco que publicaba investigaciones sobre derechos humanos, sus redactores eran escritores periodistas que luego integrarían el panteón trash de la literatura argentina y funcionaba en un loft que habitaba un gato montés. En el primer número, que salió todavía en la dictadura, se utilizó la estrategia de hablar de genocidio desplazándolo al aborigen. A los aborígenes no sólo les dieron la primera tapa sino una página propia. Asunción Ontiveros, del Centro Coya, figuraba como corresponsal de la nación Coya, lo cual hacía temblar las jinetas de los militares con eso de tener metida —amén de a los “terroristas”— a una nación dentro de la Nación. Muchos años después se comenzó a hablar en los medios de los derechos de los pueblos originarios.

LA ROSA

Para algunos el fin de la dictadura fue cuando se llamó a elecciones democráticas, para otros cuando Raúl Alfonsín recibió la banda presidencial. Pero para nosotros fue cuando Néstor Perlongher leyó en el hall del Teatro General San Martín su poema “Cadáveres”. Éramos un grupo de civiles que aun en los años de plomo pensábamos que las fuerzas históricas no eran las únicas responsables de nuestras percepciones, que era necesario crear relaciones alternativas con el propio cuerpo y el de los otros, conectar política y subjetividad, para que el socialismo fuera —lo decíamos sin ironía— *vida interior*.

Se llamaba Néstor Perlongher pero escribía, militaba y hacía performance con los nombres de Rosa L. de Grossman, Rose La Lujanera, Roshina da Boca, La Rosa Coja, Rosa La Rosa, y fue ese poeta cuya obra desborda una época.

La “cuestión homosexual”, o el viraje del rojo al rosa, no tuvo la misma respuesta en los distintos partidos de izquierda. Pero en todos ellos la homosexualidad sólo era considerada en cuanto problema de seguridad interna. El nomadismo gay, sus nocturnidades confidenciales y el gusto por el chongo (léase lumpen) hacían que “promiscuidad” y “delación” se asociaran estrechamente y convertían al Molina de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig en una figura redentora, al pasar de “soplón” a militante.

Néstor Perlongher fue trotskista, poeta, antropólogo, devoto de Santo Daime, militante por la disidencia sexual (que antes no se llamaba así). En 1972, cuando tenía veintidós años, había llegado a encabezar la fracción de Política Obrera en la Facultad de Derecho, adonde estudiaba, pero pretendía que el partido reconociera su condición de homosexual. Como no

lo logró, comunicó su ruptura y fue a pararse en Callao y Corrientes vestido de blanco y con capelina. Desde 1969 un grupo de disidentes sexuales de extracción gremial e intelectual había comenzado a reunirse con el propósito de fundar el Frente de Liberación Homosexual de la Argentina. Perlongher representó su ala ultra. También fundó el Grupo de Estudio y Práctica Política Sexual (que nucleaba disidentes eróticos, pedagogos piagetianos y feministas). Como poeta, definió el neobarroco afirmando:

En el caso del Río de la Plata, yo lo llamaría "neobarroso", porque hay como una especie de ilusión de profundidad, que los escritores rioplatenses siempre estamos como debiéndole a eso, al producto de la "tos del tango" [...]

Pero en esa lengua chorreante de modernismo al uso nostro y de *bijouterie* materna, plebeya y blasfema, hay que darle siempre una vuelta más a la palabra.

Perlongher fue quizás el único intelectual crítico que intentó reflexionar provocadoramente en ese cruce entre trama política y deseo, alguien que se dejó interrogar por el feminismo naciente y utilizó el psicoanálisis sin convertirlo en un instrumento puramente centrado en los yoes de consultorio. Pero continúa el quiebre que bifurca a la izquierda entre los que combaten por la igualdad social, económica y política, y los que combaten por el reconocimiento cultural.

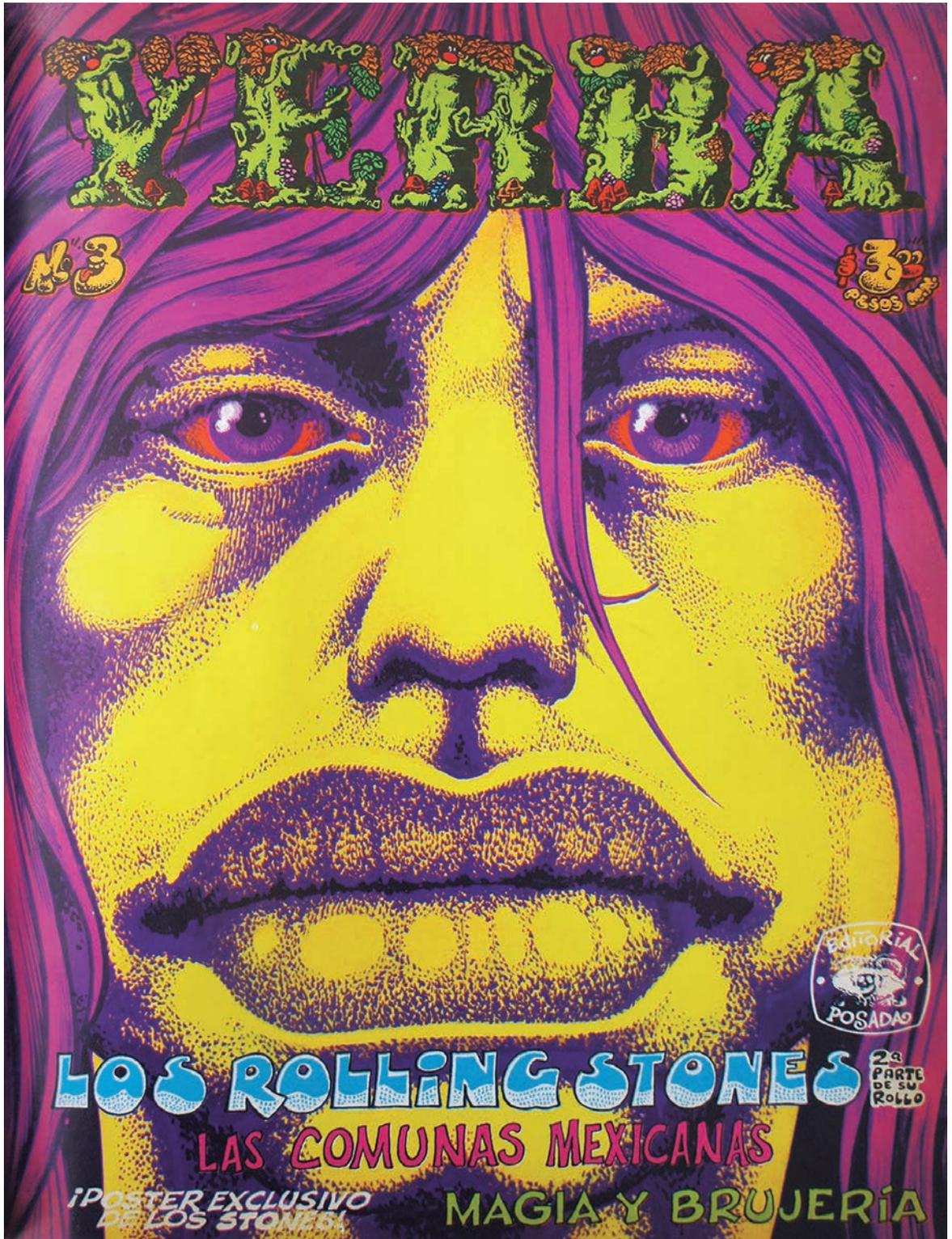
El subcomandante Marcos pareció comprender muy bien la irrupción de los nuevos sujetos sociales cuando encabezó uno de sus discursos autodenominándose mujer, homosexual, anciano, negro. Las luchas en las calles de los noventa por la visibilización de las tra-

vestis, gays y lesbianas, y las querellas legales en torno al aborto confluyen con las formas de la política tradicional. Hoy esa contracultura forajida ha salpicado con su herencia las canciones insolentes del *Ni una menos*, las coreografías de Las Tesis locales, las performances de la escritora trans Naty Menstrual y hasta los juicios de lesa humanidad donde una denunciante declaró desnuda con 500 nombres de desaparecidos escritos en su cuerpo.

La izquierda Chicholina (¿contracultural?) y la izquierda Cary Grant (por usar las dos imágenes preferidas por Néstor Perlongher) se cruzan en su consigna "para vivir y amar en una ciudad liberada". **U**



"Los Peinados Yoli", grupo autogestivo de varieté con Batato Barea. Ilustración de Irene Mendoza



Portada de la revista Yerba, núm. 3. Cortesía del autor



EDITAR YERBA

MI EXPERIENCIA CONTRACULTURAL HACIA FINALES DE LOS 60 Y PRINCIPIOS DE LOS 70

Ariel Rosales

Pertenezco a la generación que creció oyendo rock and roll: en mi infancia escuché los éxitos de Elvis Presley, Bill Haley, Gene Vincent, Ritchie Valens, etcétera. Los oímos en las estaciones de radio, al lado de boleros de Los Tres Caballeros, baladas de Mona Bell, rancheras de Miguel Aceves Mejía y tropicales de Celia Cruz y la Sonora Matancera. La estación más popular era Radio Éxitos, en el 790 del cuadrante de AM, el único que entonces existía. Ahí el hit parade convivía con nuestra música popular. Y también en la pubertad me fasciné con *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) y lamenté mucho que se prohibiera la película de James Dean, el gran mito juvenil de la época.

Muy quitado de la pena yo estudiaba la prepa en el CUM (Centro Universitario México), al que los malos no sin razón llamaban "Centro Único de Maricones". En ese tiempo la prepa era de dos años: 1961-1963 para mí; y ya desde entonces uno decidía el bachillerato de acuerdo con la carrera que pensaba cursar. Por influencia de mi padre, abogado, había elegido leyes. Sin embargo, a fines del 63 hice el examen de admisión a la UNAM en la Facultad de Derecho, pero a la hora de palomear la carrera a la que iba me salté leyes y marqué filosofía. Creo que esta decisión impulsiva obedeció a que en ese momento estaba leyendo *El lobo estepario*, de Hermann Hesse. Así de fácil.

En mi casa se armó todo un alboroto, pero no había nada que hacer. En enero de 1964 ingresé a la Facultad de Filosofía y mi vida cambió. Aquello era deslumbrante: Ciudad Universitaria, grandes maestros del

Conseguíamos los elepés que necesitábamos en algún viaje de fayuca a la frontera, cuando no los traía algún amigo.

exilio español, sus más brillantes discípulos enseñando marxismo, estética, historia de la filosofía; los cineclubes y las Islas... También ahí, a mediados de 1964, conocí a Carlos Monsiváis, quien (obviamente) de inmediato se volvió mi mayor influencia.

En 1968 me casé con Patricia Olvera y nos fuimos a Yelapa, donde había una comunidad hippie en torno a una pareja gringa maravillosa, John y Sue. Ahí ensayamos la vida en comuna, pero también fuimos acosados por la tira de Puerto Vallarta. Luego regresamos a la ciudad en pleno movimiento estudiantil y participamos en las movilizaciones porque nunca habíamos dejado de estar en contacto con nuestros compañeros altamente politizados. Sólo tendré que decir que en las marchas nos las arreglábamos para fumar mota, aunque no era fácil, pues no sólo había que cuidarse de la tira, que hostilmente observaba todo, sino de los compañeros activistas recalcitrantes, que por supuesto no aceptaban a los pachecos. Para quienes se pregunten por nuestra logística para cumplir el deber hippie sólo aclararé que principalmente fumábamos dentro de autos.

Resumo los pasos siguientes: el movimiento concluye, como todos sabemos, con el 2 de octubre y conlleva una depresión profunda, incluso en aquellos que estábamos prendidos con la experiencia psicodélica. Durante el movimiento, el Comité de Huelga había tomado las instalaciones de Radio UNAM, que en esa época se encontraban en CU. Básicamente se usó la emisora para transmitir los mensajes de los estudiantes en pie de lucha. A partir de este hecho, Rectoría, que estaba rehaciendo

se luego del movimiento, decidió que ahora Radio UNAM debía abrirse a los estudiantes y en concreto dejar que el rock se incorporara a su programación. Por supuesto que se hizo de una manera muy institucional, pero gracias a ello un puñado de jóvenes ingresamos a la producción de programas de rock. El nombre de la emisión ya había sido decidido cuando llegamos: "La respuesta está en el aire", que no estaba tan mal, aunque nos sonaba demagógico para ese momento. Y medio cursi, a pesar de Bob Dylan.

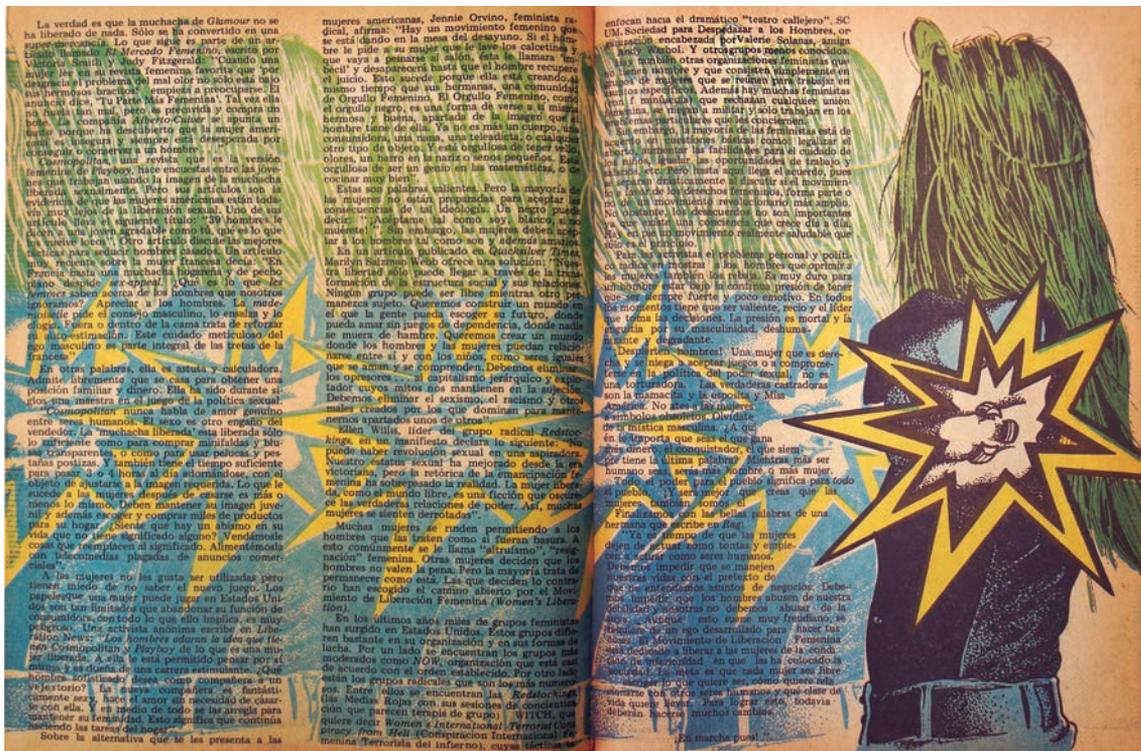
Puede decirse que gracias al programa aprendimos a escribir sobre rock: nos documentábamos en las revistas estadounidenses e inglesas, cuando no las fusilábamos con toda impunidad; aunque justamente en eso consistió nuestro aprendizaje: reproducir, adaptar, traducir y parafrasear los textos que se publicaban en la prensa especializada de Estados Unidos e Inglaterra. Ya encarrilados en "La Respuesta..." presentamos los discos que iban apareciendo de Bob Dylan, Jimi Hendrix, Frank Zappa and The Mothers of Invention, Captain Beefheart and his Magic Band, Soft Machine, Small Faces, Kinks, Vanilla Fudge, Cream, Traffic, The Band, The Velvet Underground y el más largo etcétera en esa línea que no aceptaba concesiones. Rock ácido, sonido San Francisco, vanguardia inglesa, principalmente. Los discos eran todos viniles importados; en ese tiempo ni siquiera había casetes en el mercado y conseguíamos los elepés que necesitábamos en algún viaje de fayuca a la frontera, cuando no los traía algún amigo. También llegamos a comprarlos muy caros en algunas tiendas del entonces Distrito Federal. Y así se nos ocurrió proponerle al dueño de uno de esos lugares, Armando Blanco, del HIP 70, que nos proporcionara los discos a cambio de menciones de

su negocio al final del programa: "El disco que hemos escuchado lo puedes encontrar en la discoteca HIP 70". En esos tiempos heroicos "discoteca" aún quería decir "tienda de discos".

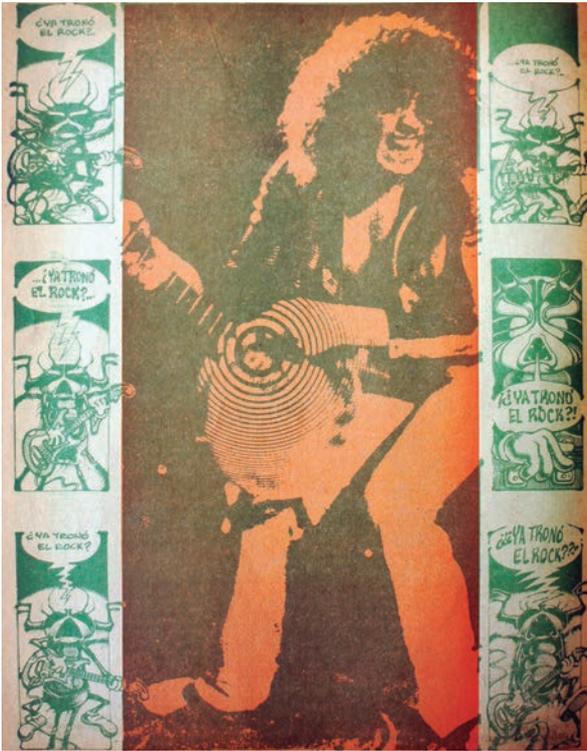
Un día se presentó en el HIP 70 el editor de la revista populachera *México Canta*, que incluía una buena dosis de rock en sus páginas, dirigidas por un periodista joven, Carlos Baca. El editor en cuestión era todo un personaje: se llamaba René Eclair, de porte robusto, pelo pintado de castaño tirando a rojo, con lo que trataba de acentuar su ascendencia francesa, pero luego del primer intercambio de palabras resultaba evidente que era bien mexicano. Le dijo a Armando del HIP que necesitaba que le hicieran un periódico de puro rock; él le contestó que sí, pensando en nosotros, los que te-

níamos el programa en Radio Universidad, sin plantearse, por supuesto, si éramos capaces de hacer una publicación periódica con todas las de la ley.

Cuando nos lo comunicó, todos dijimos que sí, aunque alguien preguntó: "¿Y eso cómo se hace?". Nadie respondió, pero fuimos a ver a monsieur Eclair a Santa Fe: su taller prácticamente estaba en medio del basurero que precedió al desarrollo urbano de todo lujo que ahora se encuentra ahí. Nos explicó que debía tener su máquina de rotograbado trabajando día y noche y que, por lo tanto, necesitaba nuevas publicaciones; agregó que, como ahora se había dado cuenta de que el rock vendía, estaba dispuesto a invertir en un periódico tabloide con información sobre bandas y toda esa onda



Movimiento de liberación femenina. *Yerba*, núm. 1. Cortesía del autor



¿Qué pasa con el Rock'n'Roll? *Yerba*, núm. 1. Cortesía del autor

juvenil que, al parecer, nosotros conocíamos. Le dijimos que sí, muy contentos, y como dios nos dio a entender empezamos *La Edad del Rock* (*The Age of Rock*), nombre que tomamos de un libro muy bueno que acababa de salir en Estados Unidos.

Mientras tanto, el periódico de la competencia —*Piedra Rodante*— adquirió más fama que el nuestro. Habían conseguido muy buen patrocinio de una cadena de zapaterías que llevaba el increíble nombre de “El Taconazo Popis”, a través de la gestión del publicista Manuel Aceves, un hippie chic que también se había movilizado para que la *Rolling Stone* gringa le diera los derechos de explotación en México de su nombre y de buena parte de su contenido. Sin duda, ante los ojos del mundo ellos eran los hippies sofs y para los pocos que nos registraban, nosotros éramos los jipitecas más bien ñeros, sobre todo porque nuestro editor era el mismo que el de *México Canta*. Pero no

nos importaba, pues la oportunidad de hacer lo que quisiéramos era maravillosa. Y además nos pagaban, aunque no mucho.

El número de *La Edad del Rock* que dedicamos al Festival de Avándaro fue francamente subversivo, pues contenía respuestas a los críticos que se escandalizaron, al mismo tiempo que hacía una abierta defensa de las drogas psicodélicas, o enteógenas; esta defensa iniciada en el número de Avándaro continuó en las siguientes entregas, hasta que abandonamos la revista para hacer *Yerba*.

El nuevo proyecto surgió de la manera más fortuita. Guillermo Mendizábal, un editor singular, militante de izquierda y amigo de guerrilleros urbanos, además de espléndido profesional, había fundado junto con Rius la Editorial Posada, para publicar la historieta *Los Agachados*.¹ En 1970, también con Rius y otros grandes caricaturistas mexicanos del momento, Editorial Posada había publicado *La Garrapata*, una revista de caricatura política francamente contestataria. Con estos antecedentes, Mendizábal, que para ese momento ya había ganado mucho dinero con *Los Agachados* y con una extraña revista llamada *Duda*, había montado el restaurante-cantina *El perro andaluz*, en el corazón de la Zona Rosa. Ahí se reunía con sus cuates, pura gente de teatro, hasta altas horas de la noche. En una de esas noches, en que como siempre se había bebido mucho, alguien retó al anfitrión, conminándolo: “¡A que no te atreverías a publicar una revista de pasados (así les decían los intelectuales fre-

¹ No me detengo en esta historia, que también es muy importante para entender las publicaciones políticas alternativas en México; pero con este propósito les recomiendo el libro de memorias de Rius publicado en Penguin Random House en 2014, *Mis confusiones*: ahí encontrarán toda la historia contada por su protagonista, el monero michoacano.

sas a los pachecos) que se llame *Yerba!*" No se trataba de una apuesta, como luego se dijo; en realidad lo que contaba para Mendizábal era el simple y sencillo reto editorial. Y por ello lo asumió, respondiendo enfático: "¡En menos de un año *Yerba* estará circulando!"

Para seguir con esta especie de chiste, Mendizábal se puso a buscar a un director. Por su amistad con René Eclair, a quien conoció en la Cámara de la Industria Editorial, el dueño de Posada le había echado un ojo a *La Edad del Rock* y decidió probar suerte con nosotros. Por una amiga común entramos en contacto. Yo no daba crédito: ¿hacer una revista que se llame *Yerba*? Pero era verdad y, sin dejar de producir la otra, nos pusimos a preparar la nueva, que sería en formato magazine, con 48 páginas a todo color y puros temas hippies, ya no básicamente rock, como eran la *Edad* y la *Rodante*. Parecía un viaje alucinógeno; pero era un viaje auténtico.

Después de hacer varios números del periódico underground, como nos gustaba calificar a la *Edad* —porque, como todo mundo lo ignoraba, no sólo era underground por esa razón, sino también por la propaganda que le hacíamos al rock ácido y en general a la mota, los hongos y anexas—, decía que luego de publicar el periódico durante más de un año habíamos aprendido a producir revistas, no sólo a escribirlas. Y también seguíamos acumulando modelos estadounidenses e ingleses.

Para este nuevo producto pacheco escogimos como punto de partida la revista *Oz*, a cuyo equipo le gustaba experimentar todo el tiempo con formatos y papeles diferentes. Tratamos de imitar la estética "psicodélica" de *Oz* y descubrimos que si no se tenía cuidado con los negativos (antes de los archivos electrónicos) y con la impresión, el resultado podía ser

que la revista no se leyera para nada. A nosotros nos ocurrió mucho con *Yerba*, y nos defendíamos diciendo que nuestra revista no era para leerse sino para fumarse.

También nos inspiramos en las revistas *High Times* —especializada en marihuana con un alto nivel de producción, realmente envidiable para la época— y *Creem*, una publicación más encaminada a la música que a otra cosa. Otra influencia gráfica decisiva para *Yerba* fueron los *Comix*, con *x* al final. Eran los cómics producidos por hippies para hippies. Un fenómeno estadounidense que se extendió rápidamente a Inglaterra.

Desde el primer momento —el reto editorial asumido en *El perro andaluz*— se eligió la variante ortográfica con "y" para el logo de la nue-

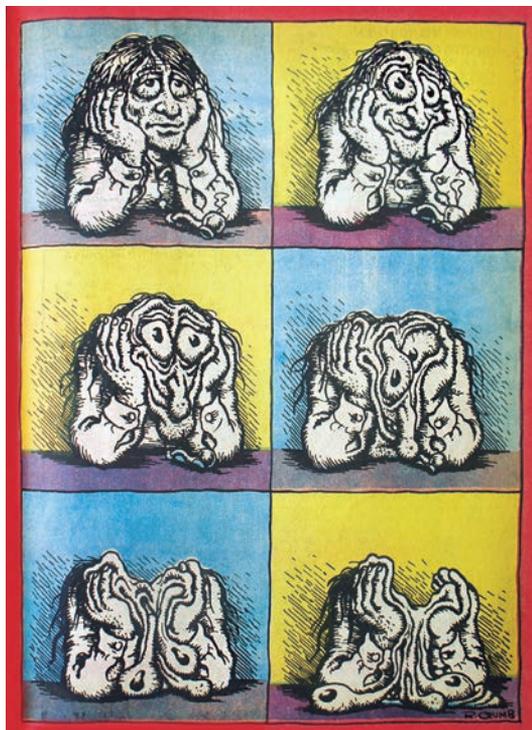


Ilustración de Robert Crumb. *Yerba*, núm. 1. Cortesía del autor



El sexo mágico. *Yerba*, núm. 1. Cortesía del autor

va revista. Así la usa el propio Octavio Paz en "Himno entre Ruinas":

Cae la noche sobre Teotihuacán.
 En lo alto de la pirámide los muchachos
 fuman marihuana,
 suenan guitarras roncadas.
 ¿Qué yerba, qué agua de vida debe darnos
 [la vida [...]]

La escritura de "yerba" no era, sin embargo, el uso extendido. Para muestra, un libro publicado en México por Editorial Grijalbo en 1974. Su título en inglés era *Weed* y fue traducido al español como *Hierba. Aventuras de un contrabandista de marihuana*. Su autor, Jerry Kamstra (obviamente un seudónimo), cuenta la experiencia que le propuso la revista *Life*: hacer un reportaje sobre el contrabando de marihuana a Estados Unidos, partiendo de los cultivos clandestinos de la sierra de Michoacán.

Se trata de uno de los primeros testimonios bien documentados del narcotráfico en nuestro país.²

Desgraciadamente el reto de Mendizábal resultó efímero. Una vez hecho realidad, dejó de interesarle después de habernos embarcado. Así es el capitalismo, hasta el alivianado. La portada del primer número de *Yerba* (de los cuatro que existieron) es un dibujo de Zalathiel Vargas, un artista mexicano que era todo un caso aparte: luego siguió con su trayectoria de pintor neosurrealista y obtuvo éxito en Europa.

El logo y el diseño fueron obra del gran coautor de *Yerba*, Sergio Valdez, caricaturista, historietista y maestro de artes plásticas; su nom-

² Siguiendo con el tema, hago notar la variante ortográfica de marihuana con "g" (a diferencia del libro anterior y del poema de Paz, que utilizan marihuana con "h") en otra publicación de Penguin Random House, en 2013: *La mota. Compendio actualizado de la marihuana en México*, de Jorge Hernández Tinajero, Leopoldo Rivera Rivera y Julio Zenil. Las dos grafías son válidas, aunque a mí, en lo personal, me gusta más la marihuana con "g".

bre de batalla era Checo Valdez y lo conocí por Rius, Mendizábal y *La Garrapata*. Un geniecito que al descubrir la mota se conectó con un mundo plástico increíble, del cual, afortunadamente, *Yerba* formó parte. Actualmente sigue con su brillante carrera académica en la UAM y de vez en cuando se deja ver en las presentaciones de Rius. Dibuja para sus alumnos y para las comunidades zapatistas de Chiapas. Las portadas de los números dos y tres de *Yerba* también fueron de su autoría y para la del cuarto contamos con un dibujo del historietista del comix estadounidense Robert Dougherty. Con las páginas dos y tres de los forros hacíamos pósters. El dibujo-caricatura de los Rolling Stones es obra del gran caricaturista y dibujante mexicano Rogelio Naranjo, quien lo hizo a petición expresa nuestra. ¡Y hasta le pagamos!

Nuestros índices solían ser diversos. En el del número uno, por ejemplo, había artículos de política (uno sobre el movimiento de liberación femenina y otro sobre la "polaka" universitaria de ese momento); sobre cine, con la onda "camp" de Orol; sobre el rock, enfocado desde la disyuntiva comercialismo o liberación; una reseña dedicada a un libro de budismo: el *Udana*, en traducción directa del pali al español por la especialista Carmen Dragonetti, quien también hizo el estudio correspondiente. (Aunque la reseña era seria, la cabeza no tanto: "Un asomón al Nirvana.") En esa misma sección se presentaba un texto y otra reseña sobre un libro fundacional de la ciencia ficción, *El hacedor de estrellas*, de Olaf Stapledon, junto con dos extractos. La sección de discos reseñaba cuatro novedades importantes: *Exile On Main Street* de los Rolling Stones, *Hendrix in the West* de Jimi Hendrix; cito, por no dejar, la última frase de la reseña:

Hendrix estaba a mil años luz de todos los demás músicos de rock y este disco no hace más que corroborar la verdad que ya nadie niega: Hendrix fue el mejor.

Los otros dos discos reseñados fueron *Cat Mother*, el disco debut del grupo del mismo nombre y el primer álbum de Lou Reed como solista. La mera selección habla ya del gusto musical de los yerberos.

De las secciones a destacar estaban "El Gurrundanga", una sátira del jipiteca que tiraba netas porque se sentía iluminado; el "Manual del Yerbero" sobre asuntos prácticos y ecológicos; "Atiza", la sección de reseña de cómics, con la primera entrega dedicada a Robert Crumb. Y ya desde este primer número abundaban las historietas, tanto mexicanas como extranjeras, desplegadas a lo largo de toda la revista. También en este número se cubría el teatro, con una entrevista al director Julio Castillo, quien había puesto en escena una versión muy libre de *El Evangelio*. Julio nos caía bien porque también fumaba mota.

Si no fuera por su nombre y el colorido psicodélico y la pachequez implícita, el contenido de esta revista hubiera podido pasar por una publicación cultural. Pero no. Era contracultural.

En este periodo me divertí muchísimo y sobre todo lo hice con la mujer con quien hasta ahora comparto mi vida. Además, la verdad sea dicha, nunca había publicado mi experiencia. Parece que decidí salir del clóset, casi cincuenta años después. Nunca es tarde. **U**

Este texto fue escrito para el diplomado "Experimentación y disenso: culturas subterráneas y heterodoxas en México 1956-2003", llevado a cabo en 2015 en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, diseñado y coordinado por José Luis Paredes Pacho.

POEMA

EL LOCO POEMA

Sergio Mondragón

¿qué loco poema podría escribir en esta noche
de cigarrillos de marihuana entre los dedos?
mi cabeza es un enorme carruaje de pájaros
mis dedos bailan el jazz de las tormentas
mi corazón me dice hasta mañana hasta mañana

la cama baila, la razón astuta suma y resta,
quema los oráculos del viento,
rompe la tela de mis muchachas encerradas
en el harem
de mis espléndidos lebreles

alguien me trae una taza de café, un vino,
una trenza de muslos
un racimo de senos que se mecen y tiemblan
oigo que suben, oigo que bajan, la cosa entra, la cosa
sale
mis ojos se apacientan en el bermellón de tu silueta
en el cuello de cisne que se te curva sobre el vientre

voy a decirles, relojes y manzanas, que la libertad no
nace
la libertad ha estado siempre viva
la libertad se encoje y se adormila, se prende a unas
caderas
abiertas a la urgencia de la lluvia

qué importa que no me entiendan: el viento pasa
la mano sube
el árbol murmura seductoras endechas de canciones
yo escribo
Sagitario flecha el cielo con húmedos reclamos
y el poema, el loco poema que me arde en el pecho
ya está escrito

Tomado de Sergio Mondragón, *Poesía reunida (1965-2005)*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 282-283.



EL CURIOSO CASO DEL SÚPER 8 MEXICANO

Álvaro Vázquez Mantecón

Aunque el súper 8 no fue el único registro filmico de la contracultura mexicana, una gran cantidad de películas mostró los cambios propiciados por la juventud entre los años sesenta y setenta. Algunas veces, como en el caso de la trilogía filmica de Alejandro Jodorowsky (*Fando y Lis*, 1968; *El Topo*, 1970; *La montaña sagrada*, 1973), con una gran fuerza expresiva y experimental. Otras, como en el caso extremo de Juan Orol (*El fantástico mundo de los hippies*, 1970), eran visiones producidas desde la industria y se recibían con inmensa desconfianza. La peculiaridad del súper 8 frente a otros medios fue la de generar una visión de los temas contraculturales desde una posición juvenil alternativa.

A pesar de algunos desacuerdos puntuales, la mayoría de quienes han entrado en el debate: Theodore Roszack, Arthur Marwick, Fernando Savater, Enrique Marroquín o José Agustín, coincide en encontrar en la noción de *contracultura* una oposición libertaria ante la cultura tradicional dominante, que podría resumirse en la frase de Jerry Rubin en su libro *Do It!* (1970):

Los adultos te han llenado de prohibiciones que has llegado a ver como naturales. Te dicen "haz dinero, trabaja, estudia, no forniques, no te drogues". Pero tú tienes que hacer exactamente lo que los adultos te prohíben; no hagas lo que ellos te recomiendan. No confíes en nadie que tenga más de treinta años.

Contra un mundo de prohibiciones, el ejercicio de las libertades. Si algo distinguió al cine súper 8 en México fue su carácter libertario. El bajo costo de producción hacía que prácticamente cualquier joven de clase media pudiera convertirse en cineasta. A diferencia de otros medios de comunicación, que por entonces eran firmemente vigilados por las instancias gubernamentales, el súper 8 era prácticamente imposible de censurar. Quizá la única limitación del formato era la dificultad de imprimir copias (era posible, pero caro), lo que hacía que casi siempre las películas fueran únicas. Pero esa característica al mismo tiempo determinó que se establecieran circuitos específicos de exhibición, por lo común organizados por los cineastas, al margen de los canales habituales de gestión cultural.

El movimiento supereroero mexicano nació en 1970, cuando un grupo de promotores culturales (entre los que estaban Juan José Gurrola, Víctor Fosado y Óscar Menéndez) lanzó una convocatoria a un Primer Concurso de Cine Experimental en 8 milímetros en torno al tema "Nuestro País". Hubo una buena respuesta. Se presentaron 20 películas, que parecían estar cortadas por el mismo patrón. El crítico de cine Jorge Ayala Blanco llegó a escribir por entonces: "Es como si todos los jóvenes participantes hubieran querido filmar la misma película". A éstas las caracterizaba un afán crítico e irreverente, pero por encima de todo las unificaba la cercanía del 68. La gran mayoría refería de una u otra manera a la masacre y la represión. Constataban la peor cara del régimen y eran el punto de partida para plantear la exigencia de libertades. A pesar de que algunos en aquella misma época señalaban el carácter apolítico de la contracultura mexicana, aquellos cortometrajes

en súper 8 manifestaban su desacuerdo con el régimen desde un punto de vista muy particular. Por ejemplo, *Jícama* (1970, de Salvador Díaz Zubieta y Óscar Santos) hacía un montaje visual a partir de frases de la campaña pre-



Fotogramas de Sergio García, *Una larga experiencia*, 1982

El bajo costo de producción hacía que prácticamente cualquier joven de clase media pudiera convertirse en cineasta.

sidencial de Luis Echeverría con un ejercicio impecable de la ironía, de tal modo que hubiera sido imposible condenar la película precisamente porque se basaba en el uso de la palabrería del régimen. *Mi casa de altos techos* (1970, de David Celestinos) hablaba de la disyuntiva creativa de dos amigos, estudiantes de arte en la Academia de San Carlos, entre hacer un arte comprometido con la situación política y social o uno contemplativo, atormentado por la masacre de Tlatelolco. Pero quizá la película con un mayor perfil contracultural haya sido *El fin*

(1970, de Sergio García). En ella, una pareja de jóvenes hippies, dedicados al arte y al amor, es feliz cuando de pronto se ven acechada por cuatro figuras arquetípicas que se obstinan en regresarla a los valores tradicionales: una madre, un charro, un burócrata y un soldado (que cuando aparece a cuadro es asociado inmediatamente con la Plaza de Tlatelolco). El concurso tuvo la virtud de perfilar un movimiento cultural que se mantuvo vigente prácticamente durante dos décadas como un cine hecho por jóvenes para jóvenes.

El interés por la política también fue una característica predominante a lo largo de los años setenta y solía ser expresado con humor y desenfado. Por ejemplo, cuando el crítico de cine Gustavo García iba en la Preparatoria 4 filmó un corto en el que el Santo se enfrentaba al líder de la CTM Fidel Velázquez, quien le había robado a un científico la fórmula de la vida eterna. Cuando el luchador finalmente encontraba al viejo líder sindical en su guarida, éste echaba a andar una grabadora con discursos políticos priistas que debilitaban al Santo hasta que caía derrotado ("Jajajá, no ha nacido quien me venza", remataba Fidel).

Pronto surgieron colectivos como la Cooperativa de Cine Marginal, que concibieron la práctica del súper 8 como una labor militante vinculada con el sindicalismo independiente, que por aquellos años buscaba romper con el control corporativo habitualmente ejercido en el país por las organizaciones obreras pro gubernamentales (Comunicados de Insurgencia Obrera). A su manera, aquellos superocheros politizados también ejercían una actitud contracultural en la medida en que se identificaban con una rebeldía juvenil. *El día del asalto* (1971, de Paco Ignacio Taibo II) imaginaba, por ejemplo, a un grupo de jóvenes tomando por la



Fotogramas de Alfredo Robert, *Materia nupcial*, 1974



Fotogramas de David Celestinos, *Mi casa de altos techos*, 1970

fuerza un canal de televisión, aunque solían denostar la “falta de compromiso” de sus colegas cercanos al mundo del rock. Algunas veces era el interés por la política internacional el que producía imágenes alucinantes en súper 8: en *Águilas no cazan moscas* (1971, de Alfredo Gurrola) se hablaba del delirio de un excombatiente de la guerra de Vietnam que imaginaba batallas napoleónicas en los llanos de La Marquesa, o bien un torneo de caballeros medievales montados en las ventanas de dos Volkswagen...

Quizá el único ámbito en el que el ejercicio contracultural de la libertad encontró un límite en el súper 8 fue el de la representación de la sexualidad. En 1974 se organizó un Festival de Cine Erótico en ese formato, que generó en su momento grandes expectativas. Aunque algunas películas que participaron mostraron una cierta libertad creativa, como *Vampiro, vampiro* (1974, de José Luis Benlliure), que contaba la historia de una pareja que, una vez vampirizada, accedía a una sexualidad diferente a la convencional, la mayoría reflejaban, más que un mundo de libertades, un catálogo de complejos y represión. Exploraban el ona-

nismo: *Eureka* (1974, de Nicolás Echevarría) mostraba a un faquir haciéndose una autofelación, o *Delirio* (1974, de Jacobo Salleh y Mauricio Hammer) mostraba la historia de un joven que se masturbaba con un bistec para luego asarlo en la estufa (yo pensaba que ésa era una actitud radical de *espantar a la burguesía*, pero en entrevista uno de los realizadores me contó que la historia se originó porque no tenían ninguna amiga que quisiera desnudarse ante la cámara).

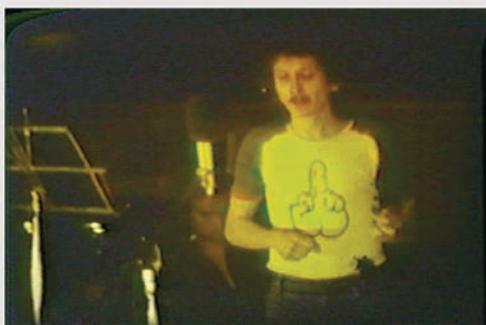
Otras películas más bien abordaban los miedos al erotismo: en *Materia nupcial* (1974, de Alfredo Robert) aparecía la guapísima Tina Romero en lencería fina, pero con la vagina dentada, que causaba la impotencia del galán que quería acceder a ella. Aunque con un gran éxito de público en las exhibiciones ocurridas en la Facultad de Psicología de la UNAM, el festival no terminó bien. Los miembros del jurado (Jorge Ayala Blanco, Carlos Monsiváis, Julián Pablo, entre otros) firmaron un documento en el que se deslindaban del concurso por la “ínfima calidad de casi la totalidad de las cintas”.

En cambio, muchas películas en súper 8 mostraron el consumo de drogas con una na-

turalidad que no era posible en otro tipo de cine. En *Ah, verda'?* (1973, de Sergio García) se cuenta la historia de una pareja de jóvenes irreverentes que mientras fuma marihuana pone bombas en el Monumento a la Revolución, la sede del PRI y la embajada estadounidense (terminan la secuencia pidiendo un aventón a Cuba). El chico cae perseguido por unos policías judiciales, mientras que la chica termina por poner LSD en los depósitos de agua de la Ciudad de México. Pero quizá una de las mejores películas para mostrar el mundo de la juventud mexicana contracultural haya sido *Luz externa* (1973, de José Agustín). Después de una experiencia no muy exitosa en el cine

industrial, en la que dirigió una película fallida (*Ya sé quién eres, te he estado observando*, 1970), el escritor, ya por entonces conocido como uno de los máximos exponentes de la "literatura de la onda", probó suerte en el súper 8 para filmar la historia de un hippie aprovechado y acomodaticio interpretado por Gabriel Retes. La película ofrecía un amplio muestrario de la escena contracultural de aquel tiempo: los viajes a comer hongos a Huautla, las fiestas (una de ellas recreada en el departamento de José Agustín en la colonia Narvarte) o el uso alternativo de las calles de la Ciudad de México.

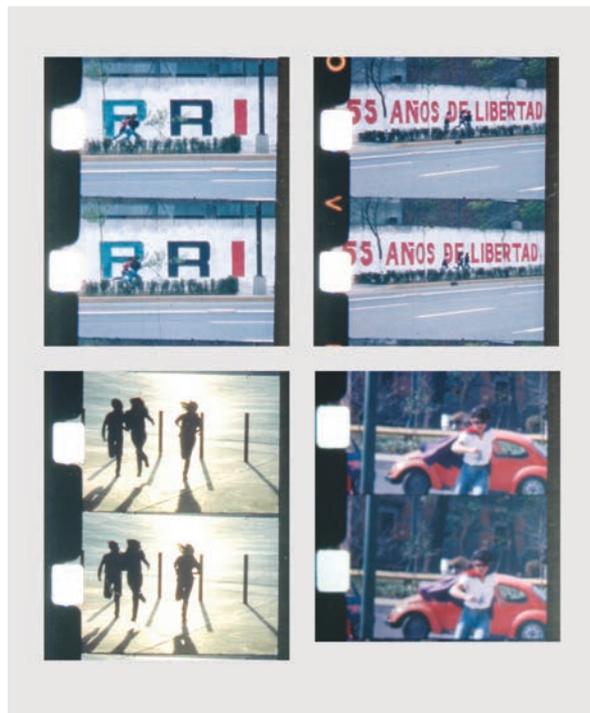
El súper 8 fue un excelente acompañante para el rock en México en años difíciles. Mu-



Fotogramas de Sergio García, *Una larga experiencia*, 1982

chas de las películas que participaron en los primeros concursos estaban musicalizadas con canciones de los Beatles y de los Rolling Stones. Cuando se organizó el concierto de Avándaro en septiembre de 1971 no por casualidad los mejores registros se realizaron con la cámara de pequeño formato. Ya para entonces el súper 8 se había convertido en el medio cinematográfico juvenil por antonomasia. El documental *Avándaro* (1971, de Alfredo Gurrrola) mantuvo viva la memoria del concierto y durante muchos años se exhibió con un gran éxito de público en los circuitos superocheros, en un momento en que prevalecía una censura que excluyó al rock mexicano de los medios hasta bien entrados los años ochenta. En aquellas imágenes coloridas y con el grano reventado se preservó el recuerdo de momentos emblemáticos de aquella fiesta que terminó por volverse mítica.

Tampoco por casualidad el súper 8 acompañó a algunos grupos en su tránsito obligado por el hoyo fonky. Películas como *Una larga experiencia* (1982, de Sergio García) recuperaron la historia marginal del grupo Three Souls in My Mind, uno de los grandes sobrevivientes del concierto de Avándaro, y su identificación con las nuevas bandas juveniles urbanas que al calor de la crisis económica proliferaron en los cinturones de miseria de las ciudades. Antes del regreso del rock a las estaciones de radio comerciales con el boom del *rock en tu idioma*, el súper 8 fue el registro fiel de la escena contracultural urbana y roquera de mediados de los años ochenta, como se puede constatar en *Un toque de roc* (Sergio García, 1985-1988), en donde aparecen Rockdrigo González, Botellita de Jeréz, Jaime López y otras figuras de la escena rupestre. Por aquellos años, el mismo García Michel llevaba el Foro Tlal-



Fotogramas de Sergio García, *Un toque de roc*, 1985-1988

pan, en donde la exhibición de películas en súper 8 se combinaba con conciertos de rock. Cine y música construyeron de manera conjunta la representación de la escena contracultural mexicana de entonces.

A finales de los años ochenta el súper 8 desapareció. Las compañías que lo distribuían, como Kodak y Fuji, lo retiraron del mercado ante la proliferación del video, un medio mucho más económico y que abriría nuevas posibilidades de expresión a sus usuarios. Por espacio de casi dos décadas había constituido la vía ideal para la elaboración de un cine con canales específicos de distribución lejos de la censura. Las pantallas superocheras habían difundido a todo color, con una rica textura y la banda sonora saturada, una imagen definida de la contracultura de entonces. Queda pues el súper 8 como una fuente inagotable del catálogo de rebeldías y ansia de libertades de dos generaciones de jóvenes mexicanos. Por eso vale la pena revisitarlo. **U**



LECCIÓN DE HISTORIA

Greil Marcus

Traducción de Fermín Rodríguez

Cuando me levanté esta mañana, puse mi disco favorito para celebrar: los Sex Pistols. Pero cuando vino "Holidays in the Sun", me pegó: algún día, cuando tenga un chico y quiera hablarle a mi hijo o a mi hija de mi disco preferido, voy a tener que explicarle lo que fue el Muro de Berlín. (Un amigo en ocasión de cumplir treinta y ocho años, 6 de enero de 1990).

Cuando en 1960 Sam Cooke cantaba "Wonderful World", el primer verso, "No sé mucho de historia", era sólo una frase pegadiza. Cuando años más tarde Paul Simon y James Taylor imaginaron a Cooke sentado en el aula, divagando, el cantante no sabe "mucho sobre la Edad Media" ("miro las ilustraciones, doy vuelta a la página"); pero sí sabía que quería a la chica sobre la que estaba cantando, y eso era lo importante. Pero por esas ironías de la cultura, que preservan un tono que no estaba hecho para durar, la música adquirió un peso para el que supuestamente no estaba hecha (un peso que arrastra con facilidad). La alegre melodía —que, más que repetir, Cooke rumiaba— se ha convertido desde entonces en una elegía de la muerte del cantante, que murió demasiado joven, en 1964, de un disparo de bala, con apenas treinta y tres años, en el motel Hacienda, de Los Ángeles, en circunstancias que nunca se aclararon del todo. Hoy el sentido de la melodía es la ausencia del cantante, el hecho de que nunca podrá cumplir con las promesas de la canción, que pasan definitivamente al oyente. La Historia no sirve para nada, comienza diciendo la canción; asimilada a la desesperación y a un enigma irresuelto, ha pasado a ser, en cierto modo, historia en sí misma.



Adolescentes frente al Muro de Berlín. Fotografía de Aad van der Drift, 1 de diciembre de 1989 ©

No es así como suele presentarse la historia en la cultura cotidiana: como un relato complejo e inestable que nos arrastra. Prendan el televisor en casi cualquier canal y enseguida entenderán cuál es el modo dominante, cada vez que alguien en una comedia, un drama o un aviso comercial deja caer versiones diferentes de la frase “Esto es historia”. Esta frase hecha, en todas sus variantes, se ha abierto camino a través de nuestro discurso desde hace más de una década —como un germen verbal, un neologismo que no se irá, que se mantiene agarrado a su lugar en la cultura, envenenando el lenguaje alrededor—, y lo que la frase significa es lo opuesto de lo que dice. Significa que no hay algo como la historia, un pasado con el peso de la tradición o de la herencia. Una vez que algo (una ruptura amorosa, un entrenador de baseball despedido, una guerra, Jimmy Carter) es “historia”, *terminó*, y se sobreentiende que nunca existió. La aplastamos como a un insecto, junto con la posibilidad de que en la historia nada haya terminado realmente.

El resultado es cierta euforia, un sentido de liviandad liberador. *The German Comedy: Scenes of Life after the Wall*, una colección de ensayos de Peter Schneider, un novelista de Alemania (ex Alemania Occidental), comenta este sentimiento con precisión. En sus libros y ensayos anteriores, Schneider pensaba el Muro como algo permanente, y trataba de entenderlo menos como una cosa que como un símbolo, un espejo que, más allá de las intenciones de sus constructores, les decía a los orientales que eran feos y a los occidentales que eran lindos. “Me pregunto qué pasaría si un mensajero a caballo llegara directamente desde el Kremlin para ordenar la demolición del Muro”, escribió Schneider en cierta ocasión, como si un acontecimiento semejante jamás pudiera ocurrir. La historia se burló de él: el acontecimiento ocurrió, el Muro era una cosa, podía ser derribado y así lo fue. Hoy, hasta resulta extraño escribir la palabra con mayúscula.

Se fue: es historia. Tratando de fijar la nube flotante de la historia, Schneider presenta su flamante viejo mundo como una tierra del nun-



Grieta en el Muro de Berlín. Fotografía de Aad van der Drift, 1 de diciembre de 1989 ©

ca jamás: el Muro puede haber desaparecido, pero miles de espejos invisibles han surgido en su lugar, y todos los cruzan alegremente cientos de veces por día. *The German Comedy* es una exploración de una dislocación que, a contramano de la promesa oficial de que los alemanes fueron y serán un solo pueblo, debe estar allí, en alguna parte. Si el Muro y sus efectos fueron parte de la historia —una fuerza que por una generación, por veintiocho años, modeló y desfiguró millones de vidas—, ¿pueden desvanecerse de un día para otro, como si nunca hubieran existido? Así parece; y Schneider lucha desesperadamente contra el hecho aparente de esta desaparición. Podría decirse que lucha por la historia, como si dijera que si nunca estuvimos allí, no podemos estar aquí y ser lo que somos.

De las muchas historias que Schneider rescata de entre los escombros del Muro, hay una

que es especialmente desconcertante: una versión alemana del clásico de las redacciones norteamericanas¹ “Un perro mordió a un hombre”. Después de la disolución del Muro, varios miles de perros de Alemania del Este, utilizados para patrullar la frontera, quedaron desempleados —si es que puede decirse algo así—. La gente “temía lo peor”, cuenta Schneider: “peligrosas jaurías de animales salvajes sin dueño rondando las ahora accesibles calles de Berlín Occidental”. Sin embargo, en poco tiempo, los perros fueron adoptados por occidentales generosos, y, extrañamente, los perros continuaron la historia que la mayoría ya no quería escuchar. Los perros insistían sobre la realidad de una historia que ya no era real. Recién occidentalizados, los perros se aculturaron rápidamente a una nueva clase de comida y aprendieron a obedecer en nuevos dialectos. Pero, dice Schneider:

Cada vez que caminaban junto a sus nuevos amos occidentales cerca del lugar donde estaba erigido el Muro, se volvían repentinamente sordos a cualquier orden y retomaban su ronda programada sin desviarse ni a derecha ni a izquierda. El Muro desapareció tan completamente que incluso los nativos de Berlín no siempre pueden decir dónde se levantaba. Sólo los perros guardianes del Muro se mueven como si estuvieran sujetos a una correa invisible, con absoluta seguridad, a lo largo de la línea quebrada del viejo límite que cruzaba la ciudad, como si estuvieran buscando o, tal vez, perdiendo algo...

Pero quizá esta historia sólo sea una leyenda, como el Muro mismo.

¹ Téngase en cuenta que cuando Marcus utiliza “norteamericanos/as” y “Norteamérica” (en inglés: *Americans* y *America*) refiere en realidad sólo a Estados Unidos y su población. [N. de T.]

Si el Muro y sus efectos fueron parte de la historia [...] ¿pueden desvanecerse de un día para otro, como si nunca hubieran existido?

Esto es la historia como desaparición. Como si fragmentos de la historia, porque no se ajustan a las historias que la gente quiere repetirse, pudieran sobrevivir solamente como cuentos fantásticos y de aparecidos, abordables como espectros y fantasmas.

Podría ser peor. La historia es una especie de leyenda, y ni siquiera sabemos las causas y el modo en que comprendemos o intuimos las historias sepultadas, esos espectros que nos acosan. Una apuesta por esta premisa es *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, una crítica de izquierda de un viejo periodista de Los Ángeles, Mike Davis. El libro está centrado en Los Ángeles como una invención del racismo (de hecho, aria) y sobre el capitalismo como mafia aristocrática. Exhumando los cuerpos de los hechos de la ciudad, cuerpos sepultados y martirizados, Davis trata de capturar lo que ha sido borrado de la historia, eso que sigue ejerciendo su fuerza de atracción, como el Muro que sólo los perros podían percibir.

City of Quartz es un libro serio, mesurado, furioso, riguroso, ágil, irónico. Pero ocurrió que mientras estaba leyéndolo el canal de cable HBO estaba pasando *Cast a Deadly Spell*, y el libro tuvo que ceder a la película. *City of Quartz* es un intento de corregir la leyenda de Los Ángeles como lugar de sol y libertad; *Cast a Deadly Spell* era una contra-leyenda. Al menos por el tiempo que duró la película, la potencia de su baja calidad redujo el ataque de Davis a mera corrección.

Cast a Deadly Spell es un argumento improvisado a partir de las obras de demonios y fantasmas del novelista H. P. Lovecraft, combinado con el *milieu* y los diálogos que Raymond Chandler escribió para Philip Marlowe. Fred Ward interpreta al detective H. Philip Lovecraft: la versión más inexpressiva del héroe de

Chandler en toda la historia del cine. Uno tiene la impresión de que una locomotora podría pasarle por encima de la cara y su expresión no cambiaría. La historia transcurre en Los Ángeles, poco después de la Segunda Guerra, "cuando —y éste es el centro de la historia— todos hacían magia".

La brujería está permitida; los policías encienden cigarrillos haciendo chasquear los dedos ("Te ahorra tiempo", le dice uno a Ward, incómodo, como si lo hubieran agarrado bebiendo en el trabajo). Duendes traídos como *souvenirs* por los veteranos de la guerra del Pacífico andan sueltos; las gárgolas de las mansiones cobran vida y cumplen los antojos de sus amos; mujeres vírgenes conjurando unicornios (parece que sólo una mujer virgen puede hacerlo). Empresas constructoras importan zombis desde Haití para los proyectos de posguerra de construcción de viviendas masivas (vienen en cajas, como heladeras, con una garantía de seis meses; después de lo cual se caen al suelo y se desintegran). La historia es absurda e instantáneamente reconocible. Los Ángeles ha sido el centro del ocultismo en los Estados Unidos por más de un siglo, y durante todo ese tiempo el ocultismo no ha sido más que un modo de hacer las cosas por izquierda, una tajada, la manera de lograr lo que uno quiere, un impulso que combina los chanchullos capitalistas con un fervor religioso que trasciende toda ética.

El H. Philip Lovecraft de Ward es el último de los hombres honestos —el único detective privado que no recurre a la magia—. Por ese motivo es contactado por un cliente millonario que pretende conjurar antiguos monstruos de

las entrañas de la tierra y precipitar el fin del mundo. Sólo se puede confiar en Ward para recuperar un todopoderoso libro satánico robado sin enredarse con él.

No es necesario decir que la trama se vuelve cada vez más absurda y retorcida —y, por debajo de la superficie de película de clase B, cada vez más verosímil, más *probable*—. Era como si todo Raymond Chandler, todos sus libros y películas, se hubieran condensado en una historia que Chandler siempre supo que estaba ahí, pero que nunca tuvo el coraje de contar sin que se le moviera un pelo.

Ahora bien, una de las historias que cuenta Mike Davis en *City of Quartz* trata sobre la infiltración del Instituto de Tecnología de California —y toda la naciente industria de inteligencia militar del sur de California— por parte de satanistas. Davis sigue las huellas del brujo británico Aleister Crowley, que en los años treinta fundó en Los Ángeles una rama de su Ordo Templi Orientis, una sociedad secreta cuyos orígenes se remontan hasta la Edad Media y la Orden de los Caballeros Templarios. Davis pasa a ocuparse entonces de un tal John Parsons. Proveniente de una familia adinerada, Parsons fue un inventor genial, fundador del Laboratorio de Propulsión a Chorro; en 1939 asumió la conducción del templo y, bajo la dirección de Crowley, viró en dirección a la “magia sexual”. En poco tiempo, en la elegante ciudad de Pasadena, donde no se permite gente negra de noche en la calle, mujeres embarazadas saltaban desnudas sobre hogueras.

No mucho después, Parsons conoció a L. Ron Hubbard, por entonces un escritor de ciencia ficción y posteriormente —y no por coincidencia, dada la influencia de Parsons— fundador de la Cientología. Parsons y Hubbard “se

embarcaron en un vasto y diabólico experimento”, escribe Davis. Su objetivo “era buscar a una auténtica ‘prostituta de Babilonia’ para que ella y Parsons pudieran procrear al mismísimo Anticristo en Pasadena”. Finalmente, la encontraron, y...

Y lo que tenemos, básicamente, es el argumento de *Cast a Deadly Spell*, y quizá la clave de su mar de fondo. En los papeles, a pesar de estar contextualizada con oficio y pasión, la historia de Davis confunde los límites de la historia y pierde de vista su voz; lo que se supone que es siniestro parece en cambio divertido. Divertido, y nada más: queda claro que el intento de Davis de vincular el militarismo y el ocultismo en la historia secreta de Los Ángeles es engañoso, frágil y completamente circunstancial para la creación del mundo de posguerra. Cuanto más cuidadosamente leemos, menos significativo parece. Sin embargo, *Cast a Deadly Spell*, con su disfraz inverosímil, cuenta una historia mucho más amplia y extensa, dejándonos con la sensación aterradora de que Los Ángeles es, por su naturaleza, un lugar de hechiceros capaces de hacer cualquier cosa. Tal vez no sea una historia mejor que la de *City of Quartz*, pero, a su manera, abre un horizonte histórico más amplio.

Desaparición, enigma, y afuera. Para el último Día de la Raza, anticipando el Quinto Centenario del gran viaje de descubrimiento de Cristóbal Colón, los diarios estaban cubiertos de artículos sobre el debate multiculturalista acerca de si era un día para celebrar o si los estragos causados por la invasión europea de un mundo cuyos nombres se han perdido para nosotros no deberían ser recordados como un Día de Duelo. Hubo incluso intentos de negar el significado de lo que fue claramente, por la magnitud de los cambios irreversibles que

ocasionó en todo el planeta, la peor catástrofe de la historia de la humanidad: el contacto entre dos mundos que para cualquier propósito práctico se ignoraban mutuamente.

Resulta tentador ver la negación del Día de la Raza como una inversión de la imagen de la negación del Muro de Berlín por parte de los alemanes felices de hacer como si nunca hubiera existido. La historia no es aquí más que un detrito modelado de acuerdo con el sentido transitorio que le otorga el poder de turno de un grupo u otro. La idea de que la historia debe tener su propia dirección, su propio poder de atracción, su propio sentido del tiempo; la idea de que es una fuerza para comprender más que un conjunto de acontecimientos para manipular se pierde. La historia será lo que digamos que es, se desprende del periódico, sólo si lo aceptamos.

La leyenda que usamos para la historia es mucho más resistente, por eso la más absurda y artificiosa de las contra-leyendas puede con jurar algo que el más escrupuloso de los análisis es incapaz de igualar. La fábula que usamos para la historia es un gran relato, un relato que no puede interrumpirse, revisarse o apropiarse fácilmente, pero que en determinadas ocasiones puede ser sustituido. La inclusión en este gran relato —que en Norteamérica es un relato de igualdad, individualismo, virtud y éxito— de la voz de los pueblos previamente excluidos de él (afroamericanos, mujeres, asiáticos, etc.) no necesariamente lo modifica. Tales inclusiones sólo sirven para iniciarlos en la no verdad del gran relato que los excluyó.

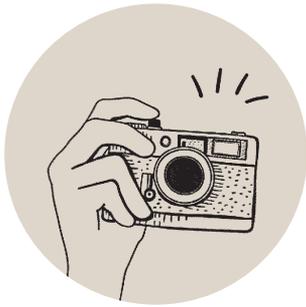
Por definición, los grandes relatos de cualquier sociedad no son verdaderos. Son construcciones interesadas más que literales, narraciones omniscientes de lo que realmente ocurrió (como si algo así fuera posible), que



Personas sobre el Muro de Berlín frente a la Puerta de Brandemburgo. Fotografía de Sue Ream, 1989 ©

puede funcionar a modo de justificación. El despertar cultural no llega cuando uno percibe los contornos del gran relato, sino cuando nos damos cuenta —gracias a un maestro, a un libro o a la irrupción de un acontecimiento histórico imprevisto— de que lo que siempre nos han contado es incompleto, anacrónico, falso, una mentira. Nada es más liberador; nada conduce con mayor seguridad a la necesidad de cuestionar lo que se presenta como fijo, seguro e inevitable. Y tiene sentido que los medios de dicha liberación no siempre estén donde nos han enseñado a buscarlos. **U**

Texto escrito en el verano de 1992. Tomado de Greil Marcus, "Lección de historia", *El basurero de la historia*, Fermín Rodríguez (trad.), Paidós, Buenos Aires, 2012, pp. 53-61.



GESTOS INAPROPIADOS

EL VOGUE EN TRES ACTOS DE APROPIACIÓN MINORITARIA¹

Sabel Gavaldon

A Franka Polari, en poder descanse.

ACTO I. MUELLE DE CHRISTOPHER STREET, N.Y., 1988

Un grupo de jóvenes hace corro en torno a dos bailarines de vogue bajo la luz de las farolas del paseo marítimo. Moda urbana, camisetas de tirantes, cadenas de oro, colonia, chicle. Es una noche de agosto y el aire se puede cortar con un cuchillo. Ha entrado en escena un tercer bailarín de melena rizada, andrógino, atrayendo miradas. Se trata de Willi Ninja, el legendario Grandfather of Vogue. Sus manos dibujan geometrías en el aire. Cuentan una historia en un lenguaje exuberante puntuado con giros de muñeca, ángulos rectos, líneas afiladas. De fondo, el ritmo contagioso de un himno acid house de Adonis. El voguer no pestañea. Su cabeza permanece inmóvil en todo momento. Elevándose altiva, hierática, desafiante. Los dedos se posan sobre un hombro y tienen la audacia de transformarse en una brocha de maquillaje, con la que Willi Ninja fingirá aplicarse colorete en los pómulos. Nunca antes un swagger había sido tan queer, ni tampoco un cuerpo queer había tenido ese *swag*. Las otras reinas se pavonean a su alrededor. Entre gestos maliciosos y risas de complicidad, exhiben con orgullo su desviación respecto de los cánones heteronormativos de la cultura blanca dominante.

¹ Este ensayo no existiría sin el diálogo con Manuel Segade, cocurador de la exposición *Elements of Vogue: Un caso de estudio de performance radical*, presentada en CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid (2017-2018) y más adelante en el Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México (2019-2020).



Icon Mother Amazon Leiomy en la clausura de *Elements of Vogue*.
Fotografía de Sue Ponce Gómez, CA2M, Madrid, 2018. Cortesía del autor

La película se llama *Tongues Untied*. El cineasta, Marlon T. Riggs. Y la escena de vogue callejero descrita arriba constituye uno de los primeros documentos cinematográficos de esa cultura underground que conocemos con el nombre de ballroom.² Aunque su eclosión tiene lugar en el Nueva York de los años ochenta, coincidiendo con la crisis del sida, la historia del ballroom atraviesa en realidad un siglo de frágiles coaliciones entre sujetos minoritarios que la supremacía blanca ha relegado a los márgenes, encarcelado y patologizado a lo largo de la modernidad. Las poses estilizadas del vogue transcriben en cuerpos racializados una larga historia de luchas culturales cuyos orígenes parecen perderse en los multitudinarios bailes de máscaras del Renacimiento del Harlem.

Pero volvamos a los muelles del West Village. A orillas del río Hudson, aquella "tribu de

guerreros y forajidos" imaginada por el poeta Essex Hemphill se apiña en torno a un nuevo bailarín.³ Esta vez se trata de Eddy Diva. Escribiendo jeroglíficos en el aire, las manos del voguer se entrelazan con gracia en torno a la cabeza para terminar encuadrando su rostro como si de un visor fotográfico se tratase. En el vogue, cada compás debe puntuarse con una pose arrebatadora. Cada paso es una instantánea. Cada coreografía, una editorial de moda. Con ritmo entrecortado, esta forma de baile subcultural incorpora la cadencia mecánica del obturador de una cámara analógica: Clic. Clic. Clic. Traduce en frases coreográficas el frenesí visual de un reportaje fotográfico.

En palabras del maestro del old way Archie Burnett:

el vogue se basa en un principio básico: la cámara primero. Tienes que traducir tu cuerpo de manera que la cámara capte tus mejores líneas. La cámara no puede ver la profundidad; sólo la lon-

² Marlon T. Riggs, *Tongues Untied*, Signifyin' Works, 1989. La escena de vogue callejero mencionada está disponible en <https://youtu.be/qwiBAqqafY4>

³ Essex Hemphill, "In the Life", *Ceremonies*, Plume, Nueva York, 1992.

Las poses estilizadas del vogue transcriben en cuerpos racializados una larga historia de luchas culturales.

gitud y la anchura. Nunca pierdas la oportunidad de una buena línea.⁴

No debemos obviar que la historia del dispositivo fotográfico es indelible de su uso como tecnología policial a lo largo de la modernidad. Ese ciclo de vigilancia, criminalización y exhibicionismo se completa con la aparición de grupos marginales organizados en torno a estilos subculturales: ropa, poses, gestos, actitudes.⁵ Jóvenes fascinados con la construcción de su imagen pública. La identidad se convierte en fetiche, como diría Dick Hebdige. Haciendo corrillo en torno a Willi Ninja, las reinas del gueto aspiran ahora a la inmortalidad de la fotografía. Lucen una pose tras otra, encadenando pasos en *staccato*, como si esperaran detener el tiempo con la danza.

Cien años atrás, la invención de la fotografía secuencial había permitido descomponer el lenguaje de los gestos, capturando sus elementos infinitesimales. En 1920 un distinguido fisiólogo, vinculado a la Sociedad de Antropología de París, afirmaba con evidente entusiasmo que el cinematógrafo “amplía nuestra visión en el tiempo como el microscopio la había ampliado en el espacio”.⁶ Se abrían nuevas oportunidades para la producción de verdad anatómica sobre los cuerpos. La postura se convierte entonces en un índice científico que permite a médicos, criminólogos y administradores co-

loniales clasificar a los sujetos en torno a sutiles diferencias. Cada gesto pasa a ser un eslabón en cadenas de significación culturales que ligán nuestros cuerpos al género, la raza y la clase social. Sin embargo, posar es algo más: la pose es por definición un gesto deliberado, artificioso, excesivo. Un signo de afectación, en la medida en que implica una toma de conciencia performativa. Hacer una pose es lanzar una amenaza.

Gracias al vogue, las reinas negras y latinas de Christopher Street irrumpen por primera vez en la historia, reapropiándose del dispositivo fotográfico: Clic. Clic. Clic. Clic. Su mera existencia toma ahora la forma del espectáculo. Exhiben una performatividad de género desatada. Cortando la respiración del espectador, Willi Ninja interrumpe el flujo de imágenes con una pose desafiante. Su cuerpo andrógino parece moverse contra natura. Produce brechas de significado que desafían la norma, abriendo nuevas posibilidades de subjetivación. En su semiótica del estilo subcultural, Hebdige dirá que la postura es autoerótica. Cabe preguntarse en qué medida una performance es también autopoética: un ejercicio inmanente de autodefinición. Imitando las poses de las revistas de moda, el vogue ressignifica el imaginario elitista de la alta costura para ponerlo a disposición de una multitud de cuerpos insubordinados. Son actos de apropiacionismo como éste los que articulan esa esfera pública minoritaria que conocemos con el nombre de ballroom. Marlon T. Riggs daba cuenta de ello en *Tongues Untied*:

Es irónico que la danza, mi billete a la asimilación, mi forma de entretener y ganar la aceptación de los blancos, que los mismos pasos fueran ahora mi pasaje de vuelta a casa.

⁴ Declaración de Archie Burnett en un taller de vogue en CA2M, 2018. Citado en *Elements of Vogue*, Gavaldon y Segade (eds.), CA2M/Motto, Ginebra, 2020, p. 310.

⁵ Dick Hebdige, “Posing... Threats, Striking... Poses: Youth Surveillance, and Display”, *SubStance*, vols. 11/12, 1982, pp. 68-88.

⁶ Me refiero a Félix Regnault, citado en Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, Durham UP, Carolina del Norte, 1996, p. 46.

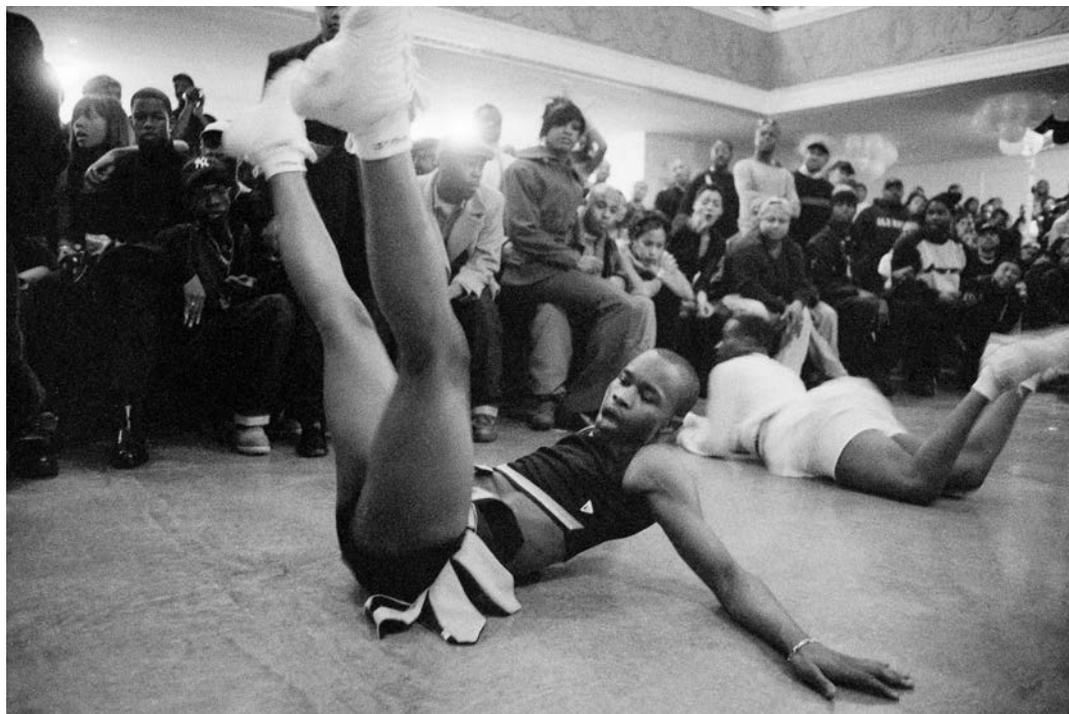
ACTO II. BUTCH QUEEN VOGUING LIKE A FEMME QUEEN

El uso por defecto del femenino (*she, girl, miss*) en la escena ballroom constituye una expresión social de reconocimiento que contrasta con la realidad demográfica de una comunidad fundada por mujeres trans negras y latinas, pero en la que irónicamente los hombres cisgénero son mayoría.⁷ En respuesta a la crisis del sida, el ballroom amplía sus bases a lo largo de los ochenta. El foco de atención se vería desplazado a favor de los chicos, privilegiando sus formas de expresión y modalidades de competición predilectas, aun a riesgo

de invisibilizar aquellos cuerpos transgénero que habían fundado la escena en primer lugar. Por otra parte, el tejido social del ballroom, con su concepción revolucionaria de la familia nobiológica, favorece la proliferación de estructuras de apoyo, filiación y parentesco entre *butch queens* (hombres gays), *femme queens* (mujeres trans) y, en menor medida, otras subjetividades disidentes. Negociando sus identidades de género en esa zona de contacto, los chicos tomarán *prestados* (algunos dirán *robados*) lenguajes performativos codificados como transfemeninos para reinscribirlos en un contexto homosocial de privilegio masculino.⁸ La gra-

⁷ Marlon M. Bailey ofrece un análisis autoetnográfico del privilegio masculino en la comunidad ballroom en *Butch Queens Up in Pumps*, University of Michigan Press, Michigan, 2013, pp. 43-55.

⁸ Mary Louise Pratt introdujo el concepto de *zona de contacto* en *Imperial Eyes*, Routledge, Londres, 1992. Donna Haraway retoma la idea en *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2008, pp. 216-220.



Jaimee, Pepper LaBeija Ball. Fotografía de Gerard H. Gaskin, Brooklyn, N.Y., 1998. Cortesía del artista



William, Gee Gee and Stephanie Ball. Fotografía de Gerard H. Gaskin, Philadelphia, P.A., 1998. Cortesía del artista

mática del vogue iba a verse transformada en este proceso de negociación.

Lo demuestra la historia del *vogue femme*. Indudablemente se trata del estilo de vogue más popular y representativo de la escena ballroom. A comienzos de los noventa, la nueva categoría irrumpe en las competiciones —pocos lo recuerdan— con un nombre que resulta de lo más revelador: *butch queen voguing like a femme queen*. Literalmente, “chico gay bailando como una mujer trans”. La expresión ha sobrevivido en forma de canto, coreado de manera habitual para animar a los chicos durante las batallas de baile. Inventado sin embargo por ellas, el *vogue femme* lleva inscrito en su genealogía aquel acto de apropiación. Kobena Mercer citará precisamente el vogue como ejemplo paradigmático del carácter constitutivo que esta lógica de la apropiación juega en las culturas populares de la diáspora africana.⁹

Es imitando las poses de las modelos blancas de las revistas de moda como los muchachos del muelle de Christopher Street crean una forma de danza propia, cuyo lenguaje subcultural es a su vez objeto de apropiación por parte de artistas blancos como Malcolm McLaren y Madonna.

Entre 1989 y 1991, la cultura ballroom emerge de forma casi violenta del underground y se cuela en la esfera pública dominante. Por un instante el vogue parece llamado a convertirse en un fenómeno de masas. Un casting formado exclusivamente por bailarines cisgénero de piel clara (jóvenes esbeltos procedentes de la House of Xtravaganza, la familia gay latina fundada por Carmen Xtravaganza) será el encargado de llevar este baile a las televisiones de todo el globo. El *Vogue* de Madonna populariza un estilo negro subcultural entre el público gay blanco. En el glamuroso video-

⁹ Kobena Mercer, “Dark and Lovely Too” en *Queer Looks*, Martha

Gever, Pratibha Parmar et al. (eds.), Routledge, Londres, 1993.

clip dirigido por un flamante David Fincher la marginalidad de género y racial constitutivas del ballroom brillarían por su ausencia, sublimadas en forma de elegantes citas visuales al Renacimiento del Harlem. El blanco y negro de alto contraste, inspirado en *Looking for Langston* de Isaac Julien, contribuía a revestir el vogue con un aura de respetabilidad oportunamente alejada de sus fuentes.

Hay un antes y un después de Madonna. Como habrá un parteaguas tras el torbellino mediático del Love Ball y el megaéxito en taquillas —auspiciado por Harvey Weinstein— de *Paris Is Burning*. Con el cambio de década, el vogue en su forma clásica (old way) empieza a competir en protagonismo con una nueva escuela (new way), cuyas contorsiones serán de inmediato eclipsadas por la irrupción del vogue femme. Es posible ver en esta rápida sucesión de estilos coreográficos una expresión cifrada de las tensiones, pugnas y negociaciones en torno a la visibilidad del cuerpo negro transfemenino dentro de la cultura ballroom. Si Madonna había ofrecido al mundo una foto fija del vogue en su versión más aséptica e inofensiva (es decir, apta para el consumo de masas), son las mujeres transgénero racializadas quienes van a devolverle al baile su carácter incendiario, callejero y subcultural.

En apenas unos años el vogue es irreconocible. Debemos esta mutación a pioneras como Alyssa LaPerla, Sinia Ebony o Ashley Icon, inmortalizada con el título de Mother of Dramatics.¹⁰ Revindicando una transfeminidad militante, ellas lideran la renovación del lenguaje coreográfico heredado. Rompen con los ángu-

los rectos en favor de transiciones fluidas. Un contoneo que será enfatizado de forma espectacular con movimientos felinos, exagerados, convulsos, que desembocan en caídas imposibles. Sus cuerpos se llenan de dramatismo. Saturados de género, peligrosamente sexualizados.

Los chicos toman nota y aprenden a bailar en tacones. No tardan en arrancar ovaciones compitiendo precisamente a la manera de ellas: *butch queens voguing like femme queens*. Incluso llegarán a hacerles sombra. Encabezada —una vez más— por cuerpos transgénero, la vanguardia racializada del ballroom marca distancias respecto de los cánones homonormativos de la cultura gay blanca. Por su parte, los DJ han perdido interés en el compás regular de la música disco, el sonido salsoul y el house clásico de Chicago, convertido hace tiempo en radiofórmula. La nueva generación de ball kids responde en cambio con fervor a los ritmos tribales, obsesivos, sincopados, cada vez más industriales y agresivos del ghetto house y el breakbeat. Se inicia un proceso único de retroalimentación entre bailarines y DJ que culminará con la invención de un sonido underground propio, reelaborado a partir de samples del icónico “The Ha Dance” de Masters at Work.

ACTO III. SIRENAS UN 8 DE MARZO

Con la maquinaria comercial de Miramax al servicio de *Paris Is Burning*, la escena ballroom alcanza su punto álgido de visibilidad. Caería pronto en el olvido por parte de un público gay mayoritariamente blanco para el que este estilo subcultural —desarraigado de su contexto político— simplemente iba a pasar de moda. Tras el Blond Ambition World Tour de Madonna, la mayoría silenciosa da el vogue por finiquitado, sentenciándolo al basurero de la histo-

¹⁰ Noelle Deleon [@noellearchives], “The History of Femme Performance: A Thread”, 23 de marzo 2020. Disponible en <https://bit.ly/3upSh1P>

ria. Irónicamente, los noventa son considerados dentro de la propia comunidad como la edad de oro del ballroom. Es durante este periodo cuando se desarrolla, sin ir más lejos, el dip (la caída mortal de espaldas sobre una pierna) y hasta tres de los cinco elementos que componen hoy el vogue (incluyendo el catwalk y el duckwalk), además de inventarse nuevas modalidades de performance de género extraordinariamente sofisticadas —si no me creen, vayan a YouTube y busquen *Realness with a Twist*—. ¹¹ Sumergida de nuevo en la más estricta clandestinidad del underground, la escena ballroom se expandirá de forma gradual por el territorio estadounidense, acogiendo en su seno a cientos de jóvenes marginalizados que van a establecer nuevas competiciones, así como redes de apoyo y prevención del sida en cualquier núcleo urbano con un amplio porcentaje de población afroamericana.

La aceleración tecnológica de las últimas dos décadas ha contribuido a la exportación de aspectos de la cultura ballroom (sobre todo el vogue) a contextos geográficos alejados. En la actualidad no es inusual encontrar capítulos y grupúsculos esparcidos por Europa, América Latina o incluso Japón. Este tráfico global de signos culturales ligados a la supervivencia de comunidades minorizadas no está exento de riesgos, como el borrado de sus historias. Si bien, en aquellos contextos con una mayor implantación social, el tejido del ballroom también da lugar a traducciones cargadas de promesa. La escena en México se define por su plasticidad en la adopción de códigos importados, un rasgo evidente tanto en la crea-

ción de una jerga propia como sobre todo en la resignificación de ciertas prácticas sociales, que serán adaptadas a la especificidad política del contexto local.

En diálogo con el realness afroamericano, la cultura drag mexicana resignifica la palabra *hechizo* para nombrar el atuendo, el maquillaje, la peluca. Es decir, aquellos accesorios que constituyen no ya el signo visible de la feminidad, sino el soporte material-semiótico del género como ficción política. El propósito de un hechizo es cautivar, embelesar, provocar fascinación. El hechizo del cuerpo travesti sería un espejismo trabajado con esmero. Con raíces en el verbo *hacer*, este uso travesti de la palabra *hechizo* se sitúa en las antípodas de lo natural. ¹² Denota una comprensión antinormativa del género como algo postizo, artificioso, fabricado. La hechicería travesti es un arte que afirma el poder performativo de ciertos objetos talismánicos (tacones, brillos, plumas), rituales y conjuros. En tales actos de ilusionismo el género se invoca como práctica antes que identidad. Un conjunto de técnicas del cuerpo y objetos de consumo que la drag queen —o el drag king, o la femme queen, o el hombre trans— hacen suyos para retorcerlos en un ejercicio de bricolaje radical.

Más reveladora si cabe es la resignificación del *sex siren*. Una modalidad de performance que consiste en un despliegue de sensualidad cuyo objeto es seducir, provocar a los jueces. Esta categoría de competición, hasta entonces periférica, toma en el ballroom mexicano una centralidad inusitada. Tanto es así que llega a rivalizar en protagonismo con la modalidad

¹¹ Para una contextualización del *Realness with a Twist* en las políticas de género del ballroom, ver Marlon M. Bailey, *op. cit.*, pp. 58-68.

¹² Debo mi lectura del término *hechizo* a conversaciones con Issa Téllez y Victoria Letal, Madre Fundadora de la House of Apocalipstick, durante la exposición en el Museo del Chopo.



Sean Omni y Derrick Xtravaganza en *Tongues Untied* (1989) de Marlon T. Riggs. Cortesía de Signifyin' Works y Frameline

reina, el vogue femme. Para añadir otra capa de complejidad, una gran mayoría de participantes son aquí mujeres cisgénero. En el ballroom europeo, la creciente presencia de cis-mujeres blancas (a menudo heterosexuales) parece un signo del progresivo alejamiento del vogue respecto de sus bases sociales. En México, en cambio, este fenómeno adquiere otra dimensión radicalmente distinta. Las así llamadas “encueratrices” irrumpen en la pasarela ataviadas con pañuelos verdes en favor del aborto legal y gratuito. En un contexto donde la misoginia se ejerce a diario con violencia extrema, las mujeres del ballroom han resignificado la práctica del sex siren como un lenguaje de afirmación de su autonomía sexual. El goce público es ahora un acto de insubordinación. La performance del género se revela como la puesta en escena de un conflicto político. No parece casual tampoco que la práctica del sex siren tenga uno de sus principales enclaves en ciudades nortenas, como Monterrey, donde los feminicidios se cuentan por millares.

En el intervalo de una noche —de luna llena—, los gritos de las MC durante las batallas de baile que sirven de cierre a la exposición *Elements of Vogue*, en el Museo del Chopo, parecen solaparse con las proclamas de los cientos de miles de mujeres que atraviesan las avenidas de la capital mexicana a la mañana siguiente, durante las multitudinarias, históricas manifestaciones del domingo 8 de marzo de 2020. Poco sospechábamos entonces que aquel sería el último baile, así como la última manifestación por un largo tiempo. Si algo aprendo del vogue en México es que no hay gesto, por contundente que sea, capaz de garantizar una lectura estable. Ni cuerpo que posea límites fijos. Ni performance cuyo proceso de significación pueda darse por cerrado en algún momento. El lenguaje estilizado del vogue no sabe de ontologías. Su fuerza performativa está supeditada al contexto. El significado último de cada gesto es lo que está en disputa en cada batalla de baile. **U**



DONDE NO SE LA ESPERA

HISTORIA Y MEMORIA DE LA CONTRACULTURA EN ESPAÑA

Germán Labrador Méndez

Todas las contraculturas se parecen entre ellas, pero cada una tiene sus propios motivos para sentirse desgraciada. En su nacimiento, en los años sesenta y setenta, destaca su alegría, su expresión confiada en relación con un magma de experiencias globales, internacionalistas, entre fronteras. Sin embargo, medio siglo más tarde su memoria tiende a lo local, a asociarse con un Estado, un territorio, una época. Es en relación con esa memoria nacionalizada de la que surgen los mitos de una contracultura, los relatos que cuestionan que una determinada experiencia no estuvo a la altura de otras contemporáneas, que duró poco, no fue rica en sus frutos, que lo fue en traiciones. Y, así, a propósito de la contracultura en España, por ejemplo, con motivo de las efemérides de mayo de 1968 o de las elecciones de 1977 —las primeras tras la muerte del general Francisco Franco—, asistimos a una proliferación de comentarios e intervenciones que niegan la impronta, o incluso la existencia, de aquella revolución cultural sucedida hace cuatro décadas que, a falta de un mejor nombre, llamamos *contracultura*.

Aterrizando en los límites concretos del Estado español, se ha convenido que la contracultura emerge en los finales del franquismo en Sevilla, en la interacción entre jóvenes soldados de las bases estadounidenses (y desertores de Vietnam), músicos flamencos y estudiantes bohemios.¹ Pero hay otros focos de irradiación también dignos de mención: las Ramblas barcelonesas, la isla de Ibiza o el norte de Marruecos, la frontera

¹ Como lo muestra el documental de Gervasio Iglesias, *Underground. La ciudad del arcoiris*, 2003.

con la Francia insurrecta y, más tarde, con el Portugal de la *Revolução dos Cravos*.² En los años setenta (y primeros ochenta) hubo importantes escenas underground en Galicia y Euskadi, Zaragoza, Madrid (el Rollo, la Movida) o Valencia (la Ruta).³ El movimiento contracultural se enfrentó abiertamente con las instituciones franquistas (iglesia, ejército, nación) y capitalistas (mercado, trabajo, consumo), al tiempo que desbordaba el tramado de las organizaciones marxistas ortodoxas.

En el contexto de la transición a la democracia y la Constitución de 1978, la contracultura representa una apertura utópica hacia una sociedad emancipada y autogestionada que, en el plano cultural, produce revistas, fanzines, libros de poemas, cómics, discos, cine en súper ocho, arte urbano, grafiti y teatro independiente. No pocas veces bajo la influencia de psicoactivos.

CONTRACULTURA Y CAPITAL

En mi perspectiva, el underground, en cada época distinta, representa un proceso de construcción de formas culturales alternativas que tiene la capacidad de agregar a los desagregados, de reelaborar lo que la modernidad rompe. El underground produce imágenes desafiantes respecto de un orden establecido, en espacios periféricos, en el contacto entre personas diferentes. Las relaciones entre capitalismo y contraculturas son tensas y a veces productivas. Mientras haya lucha de clases habrá culturas a la contra, por más que en el capitalismo

avanzado la relación entre identidad cultural e identidad social se haya complicado mucho, hasta el punto de no poder trazar equivalencias estables entre identidad, producción y consumo. No hay continuidad entre cómo di-



Fotogramas de David Álvarez, *Lo que hicimos fue secreto*, 2016

² Una visión de las Ramblas en esa época puede verse en el documental de Ventura Pons, *Ocaña, retrato intermitente*, 1978.

³ Para Galicia, ver el documental de Piño Prego y Guillermo Souto, *El mono Paco*, 2010; para Madrid el de David Álvarez, *Lo que hicimos fue secreto*, 2016, y para Valencia el de Juan Carlos García y Oscar Montón, *72 horas... Y Valencia fue la ciudad*, 2008.

ces que eres, cómo se te reconoce, cómo consumes y cómo produces. Pero es importante subrayar que, históricamente, la contracultura hizo algo más que expresar oposición, contrariedad o resistencia.

SOCIAL PELIGROSIDAD

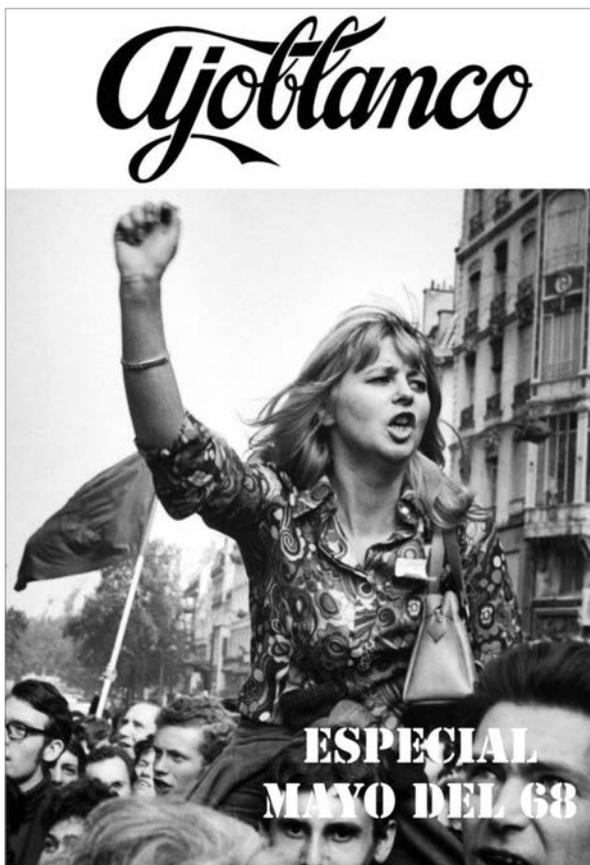
En los años setenta, el poder utópico de la propuesta contracultural —la capacidad de sus sueños de amenazar el mundo existente al imaginar otro— puede medirse a través de la violencia represiva con la que se limitó su alcance, por ejemplo en España, donde adopta formas carcelarias y psiquiátricas. La Ley de

Peligrosidad Social en 1970 lo ilustra,⁴ persiguiendo formas de vida y no delitos, convirtiendo a hippies o gays en enfermos mentales, y a desempleados en delincuentes, fumadores de mota y usuarios de pornografía. Una canción de la época nos lo recuerda: Social Peligrosidad, de Cucharada. Así, la cultura franquista reaccionaba seriamente frente a la juventud alternativa. Represión y cooptación eran entonces estrategias compatibles: por un lado, se combaten las prácticas contraculturales, pero al mismo tiempo la cultura hegemónica iba incorporando los rasgos más estéticos de las culturas juveniles. De este modo, en 1968 la televisión española emitía *Último grito*, un programa de espíritu contracultural, mientras se hacían redadas contra su público natural.⁵

Las contraculturas históricas, en gran medida, eran como un planeta paralelo. Las imágenes de curas y vecinos tirándole piedras a los jóvenes de las Coordinadoras Nudistas en las playas gallegas al fin de los años ochenta capturan bien esa distancia entre el universo tradicional y la utopía juvenil. Porque no sólo era un conflicto generacional, sino de conciencia. Y los conflictos mentales no siempre son inmediatamente perceptibles con la distancia del tiempo. Hay que saber dónde mirar para encontrar las líneas de fisura de una época. En nuestro caso no se encuentran en los escaparates del periodo. Si atendemos a la cartelería electoral de 1977 no vamos a encontrar grandes diferencias estéticas entre los partidos de izquierda y los continuadores del franquismo: en todos aparece un mismo tipo social, un señor serio, calvo y con bigote, un tipo al que po-

⁴ Esta ley se puede leer en <https://bit.ly/3k714Cs>

⁵ Pedro Olea, *Último grito*, Televisión Española. Un recuento del programa está disponible en <https://bit.ly/3bsYjpM>



Revista *Ajoblanco*, edición especial sobre mayo del 68

Mantenerse con vida muchas veces es el mayor acto contracultural posible.

dríamos llamar "el Político de la Democracia". A esa criatura, un dibujante de cómic llamado Ceesepe lo caracterizó como "El Hombre Decimal". Representaba la herencia del franquismo en los cuerpos y las vidas de la democracia. Su parásito. Romper con esa grisura a través de la estética era parte del proyecto del underground.

LA GENERACIÓN BÍFIDA

A principios de 1981 se verifica el comienzo de un nuevo ciclo global con la presidencia de Ronald Reagan. Se trata del inicio de lo que se llama la *contrarrevolución conservadora*. Tienen lugar en ese año los disturbios de Inglaterra contra Margaret Thatcher y del "falso" golpe del 23-F en España. Ideólogos de la ultraderecha, como Steve Bannon, identifican el origen del movimiento neocon en ese punto justo. Y es que, hoy como entonces, las alt-rights del mundo quieren acabar con las herencias de las revoluciones contraculturales de los años sesenta. Para ello, proclaman una vuelta al nacionalismo de Estado y a los dispositivos patriarcales que las contraculturas desbordaron. Afirman que el 68 supuso una crisis de valores en Occidente de la que aún no nos hemos recuperado. Lo dicen Vargas Llosa y Lipovetsky. Es un lugar común a la (supuesta) izquierda y a la derecha. Hay una reescritura conservadora de las rupturas contraculturales de hace cincuenta años, incluso desde posiciones pretendidamente críticas.

Pero eso no implica que no se diesen transferencias y mutaciones entre el mundo underground y la cultura sistémica. En la España de comienzos de los ochenta se impulsa una nueva cultura de Estado, que va a permitir la incorporación de secciones importantes de la juventud a la industria cultural. En este con-

texto es clave el apoyo que recibe la música rock por parte de los nuevos gobiernos socialdemócratas. En la reelaboración comercial del underground hay mucho en juego: legitimación, propaganda, públicos, prestigio, moda y la promoción de una nueva imagen nacional para la España sin Franco en el Mundial de 1982. Son los años de las giras multitudinarias de Mike Ríos. Entonces, expresiones antes reprimidas se vuelven mainstream. Se las apoya y generan beneficios. Es una compleja confluencia la que se da entre contracultura, propaganda, espectáculo, sociedad de masas, cultura popular y beneficios. Es un mundo extraño en el que heroinómanos, antiguos revolucionarios, divas pop, gestores culturales y jóvenes quinquis conviven. Esa porosidad social y esa mezcla son un fermento típico de las contraculturas en sus distintas fases.

Al cabo, ¿qué es lo que dura? Todo lo nuevo se hace viejo, pero envejecer es siempre complicado. Desde los años setenta el mundo ha cambiado radicalmente, pero hay un conjunto de voces autorizadas que en España habían monopolizado la interpretación de la realidad durante décadas. Muchas de ellas surgieron justo después de las derrotas de la contracultura, habiéndolas atravesado, gestionándolas incluso. Hoy, en España, los cantos en favor de la monarquía son un buen resumen de lo que queda de aquel mundo progre que quería hacer la revolución pero se conformó con surfear el capitalismo. Los proyectos de los años setenta tenían vocación rupturista. Amparaban formas de pensar y vivir que iban más allá de la concentración de capital, el consumo y la sociedad del espectáculo. Se trata de lo que Eduardo Haro Tecglen y Rafael Chirbes llamaron "la

generación bífida”,⁶ el camino que separó radicalmente a los antiguos compañeros de la lucha antifranquista en los años ochenta. Camino bifurcado que, simplificando brutalmente, condujo a algunos al parlamento y a otros a la heroína.⁷

Es un proceso que se repite en cada generación, cada vez que el mundo se hace viejo. Hoy, como hace cuarenta años, se dan fenómenos de envejecimiento social muy rápidos, pero también hay evoluciones coherentes, sólidas. Y también se dan importantes transferencias entre generaciones. La herencia de los setenta es evidente en ámbitos como los feminismos, la ecología o los movimientos de memoria. Figuras como Chicho Sánchez Ferlosio, Vainica Doble, Ocaña, Eloy de la Iglesia, Eduardo Haro Ibars o Núria Pompeia, o revistas como *Ajoblanco*, entre otras muchas, representan la vigencia, continuidad y riqueza de las alternativas transicionales. Son, si tal cosa es posible, algunos de los clásicos de la contracultura ibérica.

Mantenerse con vida muchas veces es el mayor acto contracultural posible. Porque, paradójicamente, el vitalismo de los setenta llevó a muchos jóvenes a adoptar posiciones auto-destructivas. Es justo, sin embargo, reconocer que una parte de la exagerada mortalidad juvenil del momento fue inducida: las condiciones carcelarias, la violencia ambiental, las enfermedades, el sida y la marginación... Como si dijésemos, muchos murieron antes de tiempo sólo por causa de la época.⁸ Porque en los

años setenta primaba la voluntad de transgresión, el deseo de no adaptarse, de mantenerse al margen, viviendo de un modo alternativo, en desafío frente a las normas sociales de la sociedad franquista. Franquista y postfranquista, pues mirado con perspectiva la estructura del poder no había cambiado mucho.

Garantizar la duración, siempre temporal (todo lo es), de un espacio autónomo ya es un modo de transgresión. Quizá el más importante. La lucha de la contracultura es el combate por la autonomía, económica, cultural, moral... Y la autonomía siempre es relativa. Siempre está *emplazada*. A esto lo llamaron ZAT (Zonas Autónomas Temporales) diversos colectivos situacionistas; es decir, espacios de posibilidad. Emilio Sola las llamó “intersticios de nomadeo”. Lo que hoy en Madrid representaba un espacio como el centro social okupado autogestionado La Ingobernable. O, en los setenta, bares como LaSal o La Vaquería, y cientos de espacios en fábricas y barrios.⁹

LA CONTRACULTURA AHORA

Hoy las ideas de redes, cuidados o el mantenimiento de la vida son centrales para las contraculturas ecofeministas. Y hoy, como hace treinta años, la tensión entre vivir del dinero y crear cultura autónoma sigue siendo importante. ¿Cómo construir autonomía y tener acceso al dinero a la vez? Sin embargo, aunque el conflicto entre economía y cultura de base no haya cambiado, lo que sí se ha transformado, y radicalmente, son las condiciones mate-

⁶ Moncho Alpuente, “Bífidios”, *El País*, 20 de noviembre de 1988. Disponible en <https://bit.ly/3qx0qyZ>

⁷ Ver documental de Laia Manresa y Sergi Dies, *Morir de día*, 2010. Disponible en <https://bit.ly/2NFLwYE>

⁸ Germán Labrador Méndez, “‘Culpables por la Literatura’ I: La alarmante mortalidad de los jóvenes de la democracia (1985-1995)”, *No cierras los ojos*, Akal. Disponible en <https://bit.ly/3dv8qWL>

⁹ Emilio Sola, “La Vaquería de la calle de La Libertad: la movida que pudo ser y no fue”, *Archivo de la Frontera*, 2018. Disponible en <https://bit.ly/3kctjOz> y Fundación Espai en Blanc (coord.), *Luchas autónomas en los años setenta. Del antagonismo obrero al malestar social*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008. Disponible en <https://bit.ly/2Zx5kjB>



Fotograma de Ventura Pons, *Ocaña, retrato intermitente*, 1978

riales de la producción cultural. Cambia, como cuenta Remedios Zafra, la cantidad de trabajo no remunerado necesario invertido en la visibilización y la publicitación de la propia obra.¹⁰ El "entusiasmo" era una magnitud clave para la contracultura pero ahora lo es también para el capitalismo creativo, lo que convierte a todo profesional de la cultura, en cierto modo, en un contracultural. Las multinacionales pueden esperar a que tu cuenta de YouTube tenga miles de visitas antes de pagarte, ahorrándose subvencionar el proceso de formación de un artista y el riesgo de invertir en un producto incierto... Cada vez es más difícil separar las formas de la contracultura de las del neoliberalismo. La misma noción de *autonomía* ha cambiado profundamente, porque se desen-

tiende de las condiciones materiales que la hacen posible, de su necesario carácter relativo. Pero, a cambio, se abren otros "ascensores sociales", los de la cultura en red y la economía digital. Y emergen nuevas prácticas, vinculadas en la península ibérica con culturas migrantes globales de primera y segunda generación.

Hoy el underground se sigue manifestando en otros códigos. Es fácil reconocer el mismo espíritu de la contracultura detrás de formas de arte urbano, de tejidos asociativos y protestas creativas. Los movimientos ciudadanos de 2011 pueden pensarse también como revoluciones culturales. Tejieron redes de solidaridad, abrieron comedores, crearon medios e instituciones alternativas, plataformas de denuncia de la corrupción, evitaron desahucios, defendieron los sistemas públicos de educa-

¹⁰ Remedios Zafra, *El entusiasmo*, Anagrama, Barcelona, 2017.

ción y salud. En el auge global del feminismo hoy vemos tensiones propias de una contracultura que deviene hegemónica. Y cambia. Las sectas de la contracultura actual son ricas y variadas, como las de siempre. Veganos, animalistas, decrecientistas, extensionistas, Fridays for Future... Los movimientos que ponen la ecología en el centro son (y seguirán siendo) la revolución contracultural pendiente. También los que se ocupan de las diásporas globales. Un barco como el Open Arms es hermano del Rainbow Warrior, la cristalización histórica del Yellow Submarine: poesía que flota para cambiar el mundo.

Otro elemento interesante de la emergencia contracultural actual tiene que ver con las maneras de democratización de los saberes, la palabra y la experiencia que se han dado a través de las culturas en red y de la tecnopolítica. Lo digo sin ninguna ingenuidad sobre las formas de dominio y borrado político: esas mismas nuevas tecnologías también vehiculan al servicio de una oligocracia digital. Pero me interesa subrayar la potencia del gesto redistribuidor que está detrás de las rupturas culturales, el volver a repartir poderes, agencias y conocimientos entre aquellos que supuestamente carecían de los mismos.

A partir de 2011 es posible observar otras contraculturas. Nacen otra sensibilidad, otros gestos, otra ética. Desde ese año se desbocan nuevas formas de activismo, en una cultura que se filtra en los medios digitales, la literatura, la música y la comunicación política. Ajenas a las mismas, aunque a veces confluyan, desde hace diez años emergen prácticas culturales de carácter precario. Músicas globoperiféricas. Como el trap y otros ruidos afines. En España es la música de los hijos de la crisis del 2008, de su impacto en el país, de ese 20

por ciento de niños en riesgo de exclusión social en una España que se imaginaba parte de un club de ricos. Aquellos niños eran invisibles y se hicieron notar con su música. Chavales de barrio, condenados a formas de pobreza contemporáneas, en un entorno hostil en la Europa opulenta. Pero vienen armados, tienen una inmensa riqueza cultural. Son hijos de la inmigración, del multiculturalismo, del acceso a internet y del *do it yourself*. Autodidactas, aprendieron a pinchar, a rapear, a componer, a promocionarse, a organizar sus propios conciertos, sus propias marcas.

Las nuevas músicas urbanas representan una ampliación del mercado, un mayor ancho de banda. Son contraculturas neoquinquis, herederas de la vibración marginal de los setenta y ochenta. Beben de músicos icónicos como Camarón porque en él reconocen una verdad peligrosa y marginal: la de tomarse la libertad de cambiar las reglas del juego. *Cambiar las reglas del juego*. He ahí un principio contemporáneo de las contraculturas. Los jóvenes traperos en España adoran al Camarón que de crío robaba no pan, sino helados. Los traperos se han inventado una escena y se buscan la vida haciendo buena música. Aunque pocos lo logren en verdad, es importante recordar que su tejido cultural es colectivo. Más allá de los dos o tres iconos, amparados por las multinacionales y por la mercadotecnia. De todos modos, siempre seguirá habiendo un nuevo underground cuando otro deje de serlo. Siempre habrá músicos como Miguel Grimaldo, Gatta Catana o Emilio José latiendo por debajo. La contracultura no suele estar donde se la espera. Ni tampoco espera. **U**

José Luis Sánchez Rull, "Manuscrito encontrado en Zaragoza" - *Your Past Comes Back to Haunt You* (1 de 5), 2020 ▶

MIKE BRODIE: FAST FORWARD

Carolina Magis Weinberg

Imágenes rasposas e incisivas que son también suaves e íntimas. Retratos saturados de colores, escenas, detalles, acciones. Imágenes verbo: navegar, saltar, escapar, tocar, comer, beber, esperar, descansar, estar. Una pasión insaciable por el movimiento. Una vida en crudo, con cuerpos polvorientos, entre el sueño, el hambre y la exaltación del placer.

¿Cuál es la función de una imagen? Detener aquello que mientras se vive se desvanece. Hay una sensación de memoria inmanente en las fotografías de Mike Brodie, llenas de un deseo explosivo por conservar aquello que mientras se vive, se pierde. Estas imágenes son el registro de un momento de tránsito, la juventud explosiva y exploradora del fotógrafo conocido como *The Polaroid Kidd*.

Desde finales del siglo XIX y especialmente durante la Gran Depresión del siglo siguiente, en los Estados Unidos aparecieron los *hobos*, una cultura, identidad y estilo de vida para personas nómadas que atravesaban el país en trenes de carga. Su vida en tránsito implicaba una ruptura con las convenciones sociales y un deseo de libertad y aventura, pero también de soledad y pobreza. Desde los 17 años, Mike Brodie se convirtió en un *hobo* del siglo XXI, viviendo de tren en tren, con un deseo por experimentar maneras alternativas de habitar el mundo. Durante siete años registró con su cámara a sus amigos, amantes y otros viajeros en estos universos paralelos entre vías: *train-hoppers*, vagabundos, *squatters* y *hobos*. Estas fotografías son un registro de ese tiempo en fuga en el que Brodie viajó más de 100 mil kilómetros y atravesó más de 46 estados de su país. Sus fotografías son una sucesión de momentos y una acumulación de distancia.

Las imágenes de la serie *A Period of Juvenile Prosperity* (2006-2009) son una secuencia de viñetas de placer y de dolor, de dificultad y de locura. La fotografía no es sólo herramienta sino también cómplice, el medio inmediato, confidente, de una vida en fuga.

Todas las imágenes son cortesía del artista. Pertenecen a la serie *A Period of Juvenile Prosperity* (APOJP), 2006-2009, impresiones cromogénicas, 17x24 pulgadas c/u.



APOJP #0915



APOJP #5765



APOJP #5288



APOJP #5392



APOJP #5385



APOJP #5220



APOJP #4353



APOJP #0924



APOJP #4558



APOJP #3018



APOJP #0762

José Luis Sánchez Rull, "Manuscrito encontrado en Zaragoza" - *Your Past Comes Back to Haunt You* (2 de 5), 2020 ▶

ENTRE LO CLÁSICO Y LO VIRAL

ENTREVISTA CON JORGE CARRIÓN

Imanol Martínez González

Sus publicaciones en puerta —una novela gráfica sobre algunas de las figuras revolucionarias del mundo del arte y la literatura, Warburg & Beach, y un ensayo en la antología sobre Rosalía, Ensayos sobre el buen querer— dan cuenta del tránsito que Jorge Carrión realiza entre lo clásico y lo viral, conceptos a los que acude en su diario fake de la pandemia titulado, precisamente, Lo viral. Cuenta que todos los días lee el periódico en digital, pero los fines de semana lo hace en papel; que lleva un iPhone consigo la mayor parte del tiempo pero que se resiste a tener un smartwatch. Cada uno, dice, tiene que tomar sus decisiones y llevar un equilibrio entre conexión y desconexión.

En el podcast Solaris, ensayos sonoros, dices que en cada capítulo se examinarán "aspectos de la realidad que muy probablemente sean la vanguardia del porvenir". ¿Cómo eliges tus temas?

Decidí empezar cada capítulo de Solaris recordando que el futuro ya está aquí, lo que ocurre es que está solamente en algunas zonas de la realidad y del presente, en algunas ciudades, países, poéticas, en algunas narrativas o tecnologías. Lo que hago es fijarme de un modo monotemático en ciertas tendencias o manifestaciones de fenómenos culturales, científicos, sociológicos y tecnológicos que se van a imponer y volver mainstream, como por ejemplo la conciencia

◀ Jorge Carrión. Fotografía de Beto Gutiérrez, 2018 ©

de que las plantas tienen formas de sentir y de pensar, el crecimiento de la plataforma o, en la nueva temporada, la computación cuántica. Hay una constante en mis proyectos que tiene que ver con detectar fenómenos y creo que eso es problemático porque a menudo me he adelantado al mercado o a la comunidad lectora. He propuesto temas que no podían ser recibidos porque no había todavía una atmósfera favorable. Cuando publiqué *Teleshakespeare*, las series todavía no eran consideradas un tema de estudio por parte del ensayo literario o de la crítica cultural y salió *Lo viral* mientras se consideraba que todavía no era posible hacer un análisis crítico, literario, de la pandemia de COVID-19.

Aunque parezca un tópico, es verdad que los temas no los eliges: se te imponen, y mis grandes temas han sido siempre la migración y el viaje, y eso tiene que ver con que mis padres y abuelos son inmigrantes andaluces. Cuando a finales de la primera década de este siglo recupero mi fascinación adolescente por la ciencia ficción y la fantasía, vuelvo a leer cómic y novela de ciencia ficción, y al ver series de televisión empezó a darse en mi mirada y en mis textos una especie de síntesis entre los temas clásicos que había trabajado y los nuevos, que llamo "virales". Yo creo que desde *Los muertos* y *Teleshakespeare* hasta *Lo viral* y *Solaris* se ha ido acentuando ese interés por la emergencia.

¿Cómo concibes el ensayo creativo a partir de cierta renuncia o distancia con la academia?

Realmente a mí la vida académica no me interesa nada. El formato *paper* me pare-

ce que limita, y justamente la literatura se tiene que caracterizar por la transgresión. En ese sentido, me sitúo en una tradición de ensayo creativo y de crítica cultural ejercida por escritores como Stefan Zweig, Walter Benjamin, Susan Sontag o Bruce Chatwin, que se caracterizan por una escritura que explora otros modos de no ficción, de hibridar la crónica con el ensayo, y que tenían espíritu viajero. Tengo la suerte de haber encontrado en el máster en creación literaria de la Universidad Pompeu Fabra un espacio que me permite no tener que participar en congresos ni publicar artículos académicos y, no obstante, poder dedicarme profesionalmente a la vida universitaria.

Hablamos de los temas, pero también me interesa el formato. ¿Cómo fueron el tránsito y el trabajo con las palabras para un medio como el podcast, cuya estrategia apela a la calidez y la cercanía?

Yo creo que hay un momento fascinante, que es cuando dejas de ser sólo un lector muy interesado en un lenguaje y pasas a ser alguien que lo produce. Desde niño quise ser escritor, empecé a escribir muy joven, de modo que para mí siempre ha sido natural leer y escribir. Pero en los últimos diez años he pasado de ser un gran aficionado a las exposiciones de arte contemporáneo en museos de todo el mundo a ser yo mismo *curator*; también he pasado de ser lector de novela gráfica a escribir el guion de una y, en un tiempo más acelerado porque sólo llevo tres años escuchándolos, mi fascinación por el podcast me ha llevado a escribir y narrar los capítulos de

Si tú en tu ciudad tienes librerías que quieres que sigan existiendo debes tomar decisiones al respecto.

Solaris. Bajo esa lógica es probable que en un futuro me atreva a intentar crear una serie de televisión. Creo que lo que hay que recordar —y lamentablemente mucha gente no lo recuerda o no lo quiere saber— es que sólo puedes crear algo interesante y relevante en un lenguaje si llevas mucho tiempo estudiándolo y trabajándolo. Sólo si eres un erudito en un lenguaje eres capaz de aportar algo a esa tradición.

La ciudad ha sido un tema central en tu obra. ¿De dónde surge ese interés?

Surge del viaje y supongo que de cuando en la adolescencia empecé a ir a Barcelona desde Mataró. Después, con los viajes a París, a Ciudad de Guatemala, a San Francisco, descubrí la deambulación urbana muy influido primero por *Rayuela* y después por el surrealismo y Walter Benjamin. Viaje y ciudad son dos realidades que están muy unidas.

Cuando mi pareja y yo empezamos a plantearnos tener hijos y vivir aquí de un modo estable se disparó mi interés por Barcelona. De ahí nacen en paralelo dos proyectos: una novela gráfica documental y un libro de ensayo y crónicas sobre los pasajes de la ciudad. Yo creo que tiene que ver con la voluntad de entender a fondo la ciudad donde van a nacer mis hijos y también por una suerte de inteligencia adaptativa —no es casual que cuando no puedo viajar se me ocurren proyectos que hacer aquí—; eso es muy importante para ser feliz: sincronizar las aspiraciones con

las realidades. Parte de la investigación la hice llevando un cochecito con un bebé, un tipo de paseo, de *flânerie*, de la que no se ha hablado y que es muy importante porque es otro tipo de tiempo, de percepción, de modo de vivir lo urbano.

La reivindicación que haces de la librería de barrio y la postura en contra de Amazon no oculta los privilegios que supone estar en un sitio y no en otro. ¿Qué reflexión se puede hacer en torno a lo centralista en ese discurso?

Evidentemente yo escribo desde este piso del barrio de Poblenou de Barcelona, en Catalunya, en España y en Europa, de modo que no hablo en términos globales o universales nunca, en particular cuando escribo sobre cuestiones como la circulación editorial. Cuando me dicen que Amazon llega a los pueblos y que ha desarrollado un sistema en el kindle que permite que las personas con problemas de visión puedan leer, yo apoyo que cada cual haga lo que crea conveniente y sea mejor para sí. No soy un activista político sino un escritor o crítico cultural que llama la atención sobre algunas cuestiones que detecta y que parecen más difíciles de justificar, como comprar en Amazon teniendo una muy buena librería a cien metros de casa. Después hay otras cuestiones muy difíciles de inhibir, vinculadas con los grandes grupos editoriales, con la distribución de libros, con la imitación irresponsable de un urbanismo donde se ha desdeñado la necesidad de caminar y se ha apostado todo al coche y al suburbio, lo cual lleva al aislamiento social previo al que han provocado internet, las redes sociales, Netflix y Amazon.

De modo que todo hay que verlo desde una perspectiva histórica y cada cual escribe desde un lugar y un cuerpo que no son intercambiables. Mis libros, no obstante, no son manuales de edición ni radiografías sistemáticas del mundo editorial o de las librerías, sino libros de viaje, experiencias personales e invitaciones a la reflexión crítica. Si tú en tu ciudad tienes librerías que quieres que sigan existiendo debes tomar decisiones al respecto.

¿Qué valor hallas en las experiencias análogas sobre las virtuales?

Una de las grandes ventajas del formato libro es que empieza y acaba, y cuando acaba te obliga a una acción física y a tomar decisiones que no pueden ser automáticas: ponerlo en la estantería o ir a la librería a comprar otro. En cambio, en internet y en la cultura de las plataformas todo es virtualmente infinito y eso nos ha llevado a la saturación. Cada día nos cuesta más encontrar lo que queremos; nunca habíamos tenido tantas películas ni series a nuestra disposición y no obstante no sabemos qué ver. Hay un nuevo *spleen*, una nueva sensación de hartazgo ante el exceso de oferta audiovisual y ante el continuo consumo en el cual cuesta diferenciar las redes sociales, la lectura de un diario online, una película, una serie, etcétera. Hay experiencias que son más singulares y que por tanto son más memorables.

Finalmente, quisiera preguntarte por el máster en creación literaria. Visto a la distancia, parece obvio que una ciudad como Barcelona alberga un programa de este tipo, pero es sorpren-



Rafael Barradas, *Calle de Barcelona a la 1 p.m.*, 1918 ©

dente que lo hubiera hasta el siglo XXI. ¿Cómo se concibió?

La idea fue del poeta y traductor José María Micó. De un modo muy visionario, empezó a hacer un proyecto al que, para mi sorpresa, me invitó cuando tenía 29 años. Cuando entré, como coordinador académico y luego como codirector, lo que hicimos fue emanciparnos de la necesidad de ser un máster oficial para no tener sólo profesores que fueran titulares de universidad y doctores. En un máster oficial, Borges no hubiera podido ser profesor porque no acabó la secundaria. Lo mismo le ocurrió a Rodrigo Fresán, por ejemplo, que es profesor nuestro. Martín Caparrós, Antonio Muñoz Molina o Mónica Ojeda son licenciados pero la mayoría no son doctores, sino extraordinarios escritores y muy buenos docentes. A veces pienso que dentro de diez o veinte años nadie se acordará de mis libros pero sí del máster; quizá se convierta en mi gran obra gracias a la confianza de José María, que tuvo esta idea tan brillante hace quince años. **U**

CÁPSULA MIGRANTE Y OTROS PROYECTOS PERIODÍSTICOS NO-MAINSTREAM

Pierina Sora

1.

En 2020 me di a la tarea de evaluar la situación por la que estaban pasando los migrantes venezolanos en el Perú —segundo país, después de Colombia, en albergarlos—, donde la gran mayoría trabaja en el mercado informal y la llegada de la pandemia de COVID-19 agudizó la ya grave situación de una comunidad que depende de los ingresos del día a día obtenidos en las calles. Le escribí a un medio conocido en Perú para proponer un análisis sobre el decreto aprobado por el gobierno nacional, que contemplaba medidas especiales para regularizar la situación migratoria de los extranjeros. Esto favorecía a los venezolanos, pues conforman la comunidad extranjera número uno del país, y pensé que el tema debía estar en algunos medios. La respuesta que obtuve fue que no lo cubrirían por “falta de tiempo”. Entonces, me saltó una pregunta: ¿qué significa “tiempo” para un medio de comunicación?

El *tiempo*, quizás para muchos, consiste en sacar a un periodista de sus labores ordinarias para que destine parte de su jornada a capacitarse sobre temas relacionados con la cobertura migratoria. También significa una inversión en horas para elaborar y administrar una logística: traslados a fronteras, viáticos, reporte de largo aliento. El tiempo, quizá, se delimita también con base en líneas editoriales. Como es bien sabido, los medios determinan una agenda de temas con la que desean impactar en la opinión pública mientras no dejan de ser empresas que se rigen de acuerdo con intereses editoriales propios o generados por sus compromisos comerciales con ter-

◀ José Ramón León y su hija, Laila, frente a la aduana de la frontera entre Venezuela y Colombia. Fotografía de UNICEF/ECU, 2018 ©

ceros. A veces, lo que menos se busca es darle espacio a la migración o se pretende abordarla desde un punto de vista positivo.

Sin embargo, es uno de los tres grandes temas, después del feminismo y el cambio climático, más urgentes del siglo XXI. De hecho, el asunto cobra cada vez más espacio en las agendas de los Estados y en foros mundiales como el de Migración y Desarrollo Sostenible y, por si fuera poco, ha estado presente en campañas electorales. Muchos políticos utilizan a los migrantes como bandera para culpabilizarlos de sus incompetencias y obtener votos. Los casos más recientes los hemos visto en América Latina, sobre todo porque 2021 es un año de sucesión presidencial para varios países; casos como Ecuador, Perú, Colombia, con la alcaldesa de Bogotá, Claudia López, y Venezuela, un país expulsor de 5.4 millones de migrantes, donde el propio gobierno llamó a sus retornados "armas biológicas" y parte de un supuesto plan del gobierno colombiano para infectar al país vecino.¹

El éxodo ya no sólo implica a mexicanos, hondureños o guatemaltecos que huyeron —y que aún siguen por el camino— hacia Estados Unidos; o a los africanos que emigran hacia Europa. Ahora vemos otras rutas desde Asia y África o que atraviesan gran parte de América Latina para llegar a Estados Unidos y Canadá, sendas registradas por el proyecto periodístico *Migrantes de Otro Mundo*.²

También vemos rutas de venezolanos hacia países como Colombia, Perú, Ecuador, Chile y Argentina en distintos medios de transporte: avión, bus, a pie, bicicleta o, incluso, en peñeros, porque no tuvieron otra opción que echar-

se al mar hacia Trinidad y Tobago, Curazao o Aruba. Lo mismo que los cubanos hacia Estados Unidos, pero en una versión intracaribeña. En este contexto nos encontramos con trágicas noticias, como que el último naufragio de una embarcación de migrantes dejó un saldo de 29 fallecidos y ocho desaparecidos.

Aunque la diáspora venezolana es la segunda más grande del mundo después de la siria, y constituye un hecho nunca antes visto en la historia reciente de América Latina, fue evidente que los gobiernos no estaban preparados para enfrentar este fenómeno, así como tampoco lo estaban los grandes medios de comunicación.

Desde 2017 los países vecinos de Venezuela reciben grandes flujos migratorios y, aunque este movimiento ya lleva varios años, los medios continúan teniendo malas prácticas: reproducen los discursos xenófobos de los políticos, las narrativas están cargadas de estereotipos y sensacionalismos, y se habla sin proporcionar al público un contexto para entender la situación. Además, en países como Perú los medios de comunicación no toman en cuenta a la población migrante como parte de su audiencia. Una encuesta reveló que en dicho país la imagen que transmiten los medios de comunicación sobre los extranjeros es negativa y además "promueve la discriminación".³

Los titulares que leemos en varios periódicos sobre la migración son amarillistas. Una parte de editores y periodistas basa sus criterios en el *clickbait*, lo que genera un "conflicto" entre nacionales y extranjeros. La gran tarea del periodismo es aligerar las tensiones que se forman entre "ellos" y "nosotros", y desmentir los mitos de migrantes: que llegan a

¹ R4V, Plataforma de coordinación y refugiados migrantes de Venezuela. Disponible en <https://r4v.info/es/situations/platform>

² Disponible en <https://migrantes-otro-mundo.elclip.org/index.html>

³ Disponible en <https://bit.ly/3qLCYOv>

robar y a quitar el empleo; traen enfermedades venéreas; vienen a arrebatarse maridos; que llegan para disfrutar de los beneficios y planes sociales; envían fuera del país en remesas todo el dinero que reciben de sus trabajos, y más.

Algunos ejemplos de discriminación en la prensa peruana pueden apreciarse en titulares como los siguientes: "Flujo de migrantes, en su mayoría venezolanos, colapsa a un municipio en Chile"; "Trujillo: Asesinan a venezolano y traficante de terreno"; "Bella venezolana enamora a sesentón, le roba 100 mil soles y le deja nota de amor: 'Gracias por hacer mi sueño realidad, te adoro'"; "WhatsApp: ¿venezolanas en Lima se prostituyen por medio del servicio de mensajería? [VIDEO y FOTOS]"; "George Forsyth: 'A esos delincuentes venezolanos los vamos a botar del Perú'". ¿Vale la pena repetir el discurso de un político en vez de cuestionarlo?

Un medio en Perú publicó en una de sus ediciones impresas el siguiente titular: "Radiografía del criminal venezolano", que asocia la migración proveniente de ese país con la delincuencia. Afortunadamente rectificó y publicó una nota de redacción en la que explicó el cambio de enfoque "con el fin de evitar interpretaciones diversas". Pero no todos los medios reconocen sus errores.

Si bien es cierto que el periodismo vive un momento de crisis, también está atravesando por una etapa de transición en la que muchos periodistas han tomado la vía independiente. Los *freelance* y otros tantos han decidido unir fuerzas con colaboraciones transnacionales. Frente a la escasa cobertura de los grandes medios y ante las narrativas erróneas y sesgadas, he visto por otra parte cómo los mismos periodistas migrantes —con sus escasos recursos y porque muchos siguen empeñados en ejercer su profesión— informan y muestran el

proceso de sus paisanos en las redes sociales. También, en torno a esta necesidad han surgido medios independientes para hablar de una migración diferente de la que abordan los medios *mainstream*.

2.

El proyecto Cápsula Migrante surgió precisamente de la necesidad que tuvimos como migrantes y periodistas venezolanos de recibir información verídica sobre lo que ocurre con la comunidad venezolana en el Perú, en particular cuando lo requería la situación derivada del COVID-19.⁴ Ante la manera negativa en que los otros medios abordan la migración, quisimos marcar un punto diferenciador con el objetivo de proporcionar información de servicio y con utilidad para los migrantes, por lo que enviamos los reportes para conocer la evolución del virus en el país; pero no nos quedamos ahí, sino que también le facilitamos a la comunidad recursos de la mano de especialistas, por ejemplo, sobre cómo gestionar sus finanzas, cómo fortalecer sus emprendimientos y cómo cuidarse durante el invierno en Lima, por citar algunos casos; además, generamos redes con los migrantes a través de nuestros encuentros vía *streaming* o con foros y chats para resolver sus preguntas, o simplemente para saber cómo están.

Nuestro objetivo desde Cápsula Migrante es ejercer un periodismo enfocado en soluciones, ir más allá de las noticias negativas que abundan en los diarios del país, y mostrar, con ejemplos positivos, acciones que pueden replicar los miembros de esta comunidad en las distintas regiones donde se encuentran, ya sea para sus emprendimientos, su adapta-

⁴ Más sobre el proyecto en <https://twitter.com/capsulamigrante>

ción en el país de acogida o la realización de algún trámite migratorio.

Necesitamos hacer periodismo de migraciones para los migrantes, pues les hace falta información. Esta comunidad necesita saber, por ejemplo, cómo actualizar sus datos en las oficinas migratorias o cómo registrarse en el servicio de salud. Los periodistas también somos parte de la comunidad y podemos ayudar con información verificada para que los procesos de adaptación en el país de acogida sean menos traumáticos. Un claro ejemplo es Conexión Migrante, medio dedicado a este tipo de periodismo.

Otro proyecto interesante fue Puentes de Comunicación, iniciativa que surgió como una colaboración de la Deutsche Welle Akademie y Efecto Cocuyo, donde formaron a periodistas locales en los países receptores con mayor presencia de migrantes venezolanos para darles herramientas y una nueva visión desde la cual contar la migración.

Debemos trabajar para hacer un periodismo en el que los discursos xenófobos de los políticos se cuestionen; hacer periodismo de migraciones no sólo de los que llegaron como una "invasión" y los que se fueron en una "deportación", sino para entender quiénes son, de dónde vienen, qué tienen en común y, desde allí, crear oportunidades para todos. Tocar el tema desde diferentes ángulos porque en las comunidades migrantes hay niños, lesbianas, gays, transexuales, ancianos, deportistas, activistas, etcétera, y todos son importantes.

Los medios *mainstream* podrían aprender de los medios independientes para hablar de los migrantes y darles visibilidad ante la vulneración de sus derechos, ya que realizar esta práctica protege a las comunidades. Siguiendo una reflexión de Alma Pérez, asesora regional de Paz



Migrantes venezolanas cruzan la frontera. Fotografía de Greta Granados / Banco Mundial para América Latina, 2018 ©

y Seguridad de la Oficina Regional de ONU Mujeres para las Américas y el Caribe:

El mayor aliado de las autoridades para asegurarse de que se puedan cumplir y que se puedan respetar los derechos humanos de migrantes y refugiados es un periodista que otorga visibilidad a las dificultades que tienen estas personas y en particular las mujeres.

Para finalizar, el otro desafío que tienen los medios es buscar las maneras de presentar la información en otros formatos, y con esto no me refiero al mundo *online* sino al *offline*. No podemos suponer que todas las audiencias están en el internet.

La migración seguirá mientras los países no ofrezcan garantías de derechos y condiciones de vida favorables. Pero todo movimiento migratorio trae consigo grandes recursos: humanos, sociales, culturales, intelectuales, nuevas perspectivas, innovaciones, superaciones. Y sí, también reclama un periodismo que narre el proceso desde la integración cultural. Porque al menos en Perú este proceso ya ha devenido en varias mezclas gastronómicas: la arepa venezolana tiene nuevos rellenos: cebiche y ají de gallina. **U**

DE NOSTALGIAS Y FUTUROS MIOPE

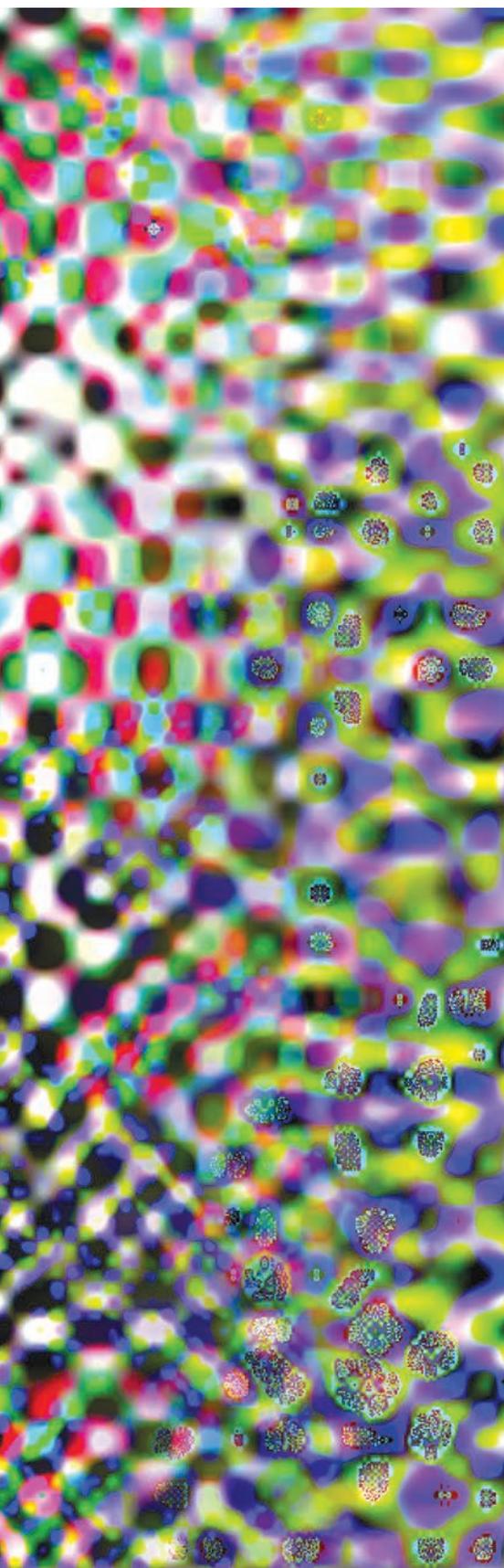
Alejandra Manjarrez

El duelo que sufrí después de que me corrigieran la miopía con cirugía láser fue casi tan intenso como la alegría de despertar viendo el mundo con la nitidez que, dicen, lo hacen los ojos “saludables”. La miopía me había regalado, hasta entonces, el placer de distinguir los detalles de los tejidos que habitan mis ojos. Durante años asumí que todos podían ver ese micromundo al pegar la nariz al espejo, pero al descubrir que eso era imposible de hacer usando lentes de contacto, sospeché que tal capacidad provenía más bien de mi identidad miope. Cuando, ya siendo adulta, decidí someterme a una cirugía ocular para corregir la miopía, la idea de perder el superpoder de la visión cercana me entristeció, pero al final elegí el enfoque que me haría la vida más fácil.

Un ojo miope es comúnmente más alargado que un ojo sin defectos visuales.¹ La longitud de nuestro globo ocular es lo que determina, en parte, la calidad de nuestro enfoque a distancias variables. La mayoría de nosotros nacemos con globos oculares relativamente cortos, lo que deriva en hipermetropía, es decir, dificulta el enfoque a distancias cortas, entorpeciendo nuestra capacidad para tomar la sonaja o el muñeco que se nos ponga enfrente —como si nuestra aún no desarrollada

¹ La miopía se origina por un desequilibrio entre el poder óptico (de la córnea y el cristalino) y la longitud axial del ojo. Este desequilibrio puede darse de distintas maneras, pero la más común resulta del alargamiento del ojo.

◀ Rosa Menkman, *Myopia*, 2015 ©



motricidad no fuera suficiente limitación—. Afortunadamente, los ojos (como otras muchas cosas) se van alargando durante los primeros años de vida, hasta lograr ese tamaño ideal que permite a los niños lo mismo leer el pizarrón a lo lejos que el libro en frente suyo.

A algunos, sin embargo, los ojos se nos alargan más de lo necesario. Ese alargamiento no permite que la luz de los objetos distantes llegue hasta el punto preciso a donde debe converger, dificultando el enfoque de lo lejano. Pero la visión de lo cercano no se afecta, e incluso un alto grado de miopía ofrece mayor resolución al observar objetos que casi tocan nuestra nariz. ¿Qué utilidad puede tener distinguir los laberintos oculares —como me sucedió en mi infancia miope— o mirar los imperfectos epidérmicos de la persona que estamos a punto de besar?

Aun sin tener una respuesta, extraño la intimidad de esa mínima distancia que mis ojos requerían para enfocar. No soy la única que ve una posible ventaja en esa situación. El oftalmólogo Ivan Schwab especula que en otro tiempo las capacidades de los miopes pudieron ser quizás veneradas.² Por ejemplo, la creación de piezas con detalles minuciosos, como las monedas antiguas, pudo beneficiarse de la habilidad de artistas miopes.

Quizá si la miopía derivara sólo en un cambio de enfoque, continuaría celebrándola desde la nostalgia de una miope operada. Pero la capacidad de mirar con tal detalle mis ojos en el espejo me hizo ver en uno de ellos, a los trece años, algo que no me gustó. Un viernes, saliendo del cine, sentí una *basurita* en el ojo.

No encontré manera de quitármela, y pasé todo el trayecto rumbo a casa con la molestia y la ansiedad generadas por esa presencia extraña. Cuando por fin tuve un espejo frente a mí, lo que encontré fue más bien “un hoyito” —así lo llamé— y, con mi agudeza visual a insana distancia, vi incluso la sombra tridimensional de ese horror.

Esa noche terminé en el hospital. Recibí un diagnóstico que otros pocos miembros de mi familia también han recibido. El alargamiento excesivo de mis globos oculares —reflejado en mi alta miopía,³ de más de seis dioptrías negativas— estaba adelgazando las paredes de mis ojos, lo que puede generar rupturas como aquélla. Tener una o varias de éstas puede derivar en un desprendimiento de retina. El “hoyito” sería la primera de otras lesiones que después me sellarían con láser para evitar desgarramientos más graves.

El incremento del riesgo de desprendimiento de la retina no es el único problema asociado a la alta miopía. Los miopes tenemos también una mayor probabilidad de padecer glaucoma y se sabe de una relación, poco entendida, entre la miopía y la formación de cataratas. La miopía, por lo tanto, no es siempre sólo un cambio de enfoque que pueda resolverse con el uso de anteojos, lentes de contacto o cirugía, sino que en algunos casos puede relacionarse con problemas más severos.

¿Debería esto preocuparnos hoy que tenemos una epidemia de miopía en el mundo? Asia del Este es una de las regiones más afectadas, pero el resto de los países no se queda atrás. En México un muestreo en catorce estados reveló que alrededor de un cuarto de la

² Natalie Jacewicz, “What Did Nearsighted Humans Do Before Glasses?”, *National Public Radio*. Disponible en <https://n.pr/2ZxPXaR>

³ Por consenso se considera que una persona padece alta miopía cuando tiene más de seis dioptrías (D) negativas (≤ -6.00 D).

población estudiada la padece.⁴ Y los números van en aumento. Se estima que en el 2050 la mitad de los habitantes del planeta tendrá miopía y que una de cada diez personas —casi mil millones— desarrollará alta miopía.⁵

Aunque hay evidencia de que este problema tiene un componente hereditario, el incremento acelerado —y, en algunas poblaciones, repentino— del número de miopes sugiere otros factores involucrados. Muchos han adjudicado ese aumento a la escolaridad y al uso de objetos a distancias muy cercanas. No es una hipótesis nueva: ya en el siglo XVII, Johannes Kepler, estudioso del cielo y de los números, atribuía su miopía a la lectura cotidiana e intensa de textos y de tablas astronómicas. Más de 400 años después, la idea no se ha abandonado. Diversos estudios han incluso identificado una correlación entre el nivel de estudios y la miopía.

lectura o las horas que pasa haciendo deporte. Los resultados de estos análisis han sido inconsistentes —quizás, en parte, por la imprecisión de las mediciones de esas actividades cotidianas— pero un factor ambiental sobresale: cuando los investigadores hacen una distinción entre las actividades hechas en un lugar cerrado y aquéllas a la intemperie, se ha visto que los niños que pasan más tiempo al aire libre —no importa si es haciendo ejercicio o leyendo un libro en la banqueta de un parque— muestran un menor riesgo de desarrollar miopía.⁶ La idea de que estar a la intemperie tiene este efecto protector ha ganado aún más fiabilidad después de usarse como método de intervención en distintos grupos de niños, con resultados positivos, aunque limitados.⁷

Si es verdad que pasar tiempo al aire libre ayuda a prevenir la miopía, ¿cuál sería el me-

Se estima que en el 2050 la mitad de los habitantes del planeta tendrá miopía y que una de cada diez personas —casi mil millones— desarrollará alta miopía.

Pero esta observación no es suficiente para asumir que ser un ratón de biblioteca incrementa la probabilidad de desarrollar miopía. En un afán por desentrañar lo que hay detrás de esa asociación, en años recientes se han estudiado comportamientos más específicos, por ejemplo, las horas que un individuo dedica a la

canismo detrás de este beneficio? La respuesta aún se debate, pero la intensidad de la luz ha aparecido como posible candidata. Mientras en un salón de clases los niños están expuestos a alrededor de 300 lux —unidad con la que se mide la intensidad de iluminación—, la luz a la intemperie durante un día cualquiera es

⁴ Francisco Gómez, Iván Campos *et al.*, "Refractive errors among children, adolescents and adults attending eye clinics in Mexico", *International Journal of Ophthalmology*, vol. 10, núm. 5, 2017, pp. 796-802. Disponible en <https://bit.ly/3u1BlhE>

⁵ Brian Holden *et al.*, "Global Prevalence of Myopia and High Myopia and Temporal Trends from 2000 through 2050", *Ophthalmology*, vol. 123, núm. 5, 2016, pp. 1036-1042. Disponible en <https://bit.ly/3jWk8BF>

⁶ Kathryn A. Rose, Ian G Morgan *et al.*, "Outdoor activity reduces the prevalence of myopia in children", *Ophthalmology*, vol. 115, núm. 8, 2008, pp. 1279-1285. Disponible en <https://bit.ly/3dhJSqX>

⁷ Justin C. Sherwin *et al.*, "The Association between Time Spent Outdoors and Myopia in Children and Adolescents: A Systematic Review and Meta-analysis", *Ophthalmology*, vol. 119, núm. 10, 2012, pp. 2141-2151. Disponible en <https://bit.ly/3pp4TSM>

cien veces más luminosa y, en lugares soleados, se llega incluso a los 100 mil o 200 mil lux. La diferencia no es menor y el ojo lo sabe.

Y es que durante el día un grupo de neuronas en la retina, estimuladas por la luz, secretan un mensajero químico llamado *dopamina*. Uno de los muchos roles que éste tiene en la retina es participar en la transición de la visión nocturna a la diurna, en la que aumenta nuestra capacidad de detectar contraste, color y movimiento. Lo interesante es que estudios recientes en animales no humanos sugieren que la dopamina además controla el crecimiento del ojo.⁸

Por ejemplo, se ha expuesto a polluelos míopes —condición inducida de manera artificial— a distintas intensidades de luz, y se ha visto que aquellos que crecen con bajos niveles de dopamina durante su periodo diurno tienen más probabilidad de que sus globos oculares se alarguen y que aumente su grado de miopía. Cuando inyectan a los polluelos para inhibir la secreción de dopamina, ya no se ve ninguna protección ofrecida por la luz. Se han obtenido resultados similares en ratones y en primates no humanos.⁹

Aún son necesarios más estudios para afirmar que la secreción de dopamina, inducida por la luz, es el factor responsable en la asociación entre el tiempo al aire libre y la prevención de la miopía —todavía hay piezas que no encajan en ese rompecabezas—. Los científicos no descartan otras posibles explicacio-

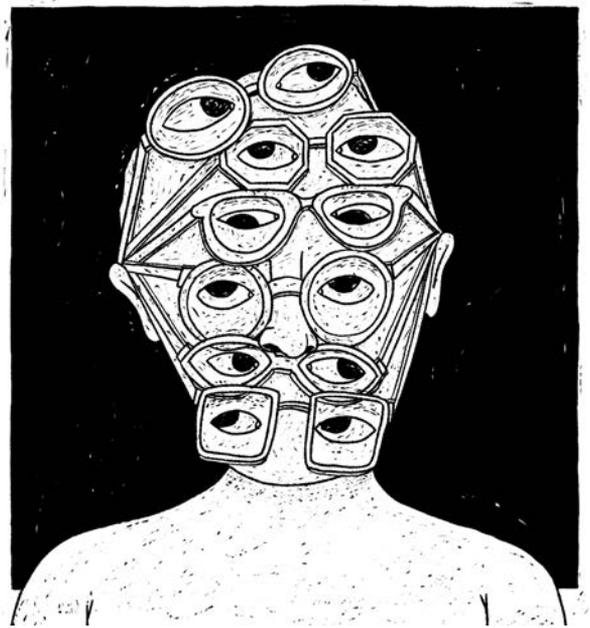


Ilustración de Joan X. Vázquez

nes —complementarias o alternativas—, como la exposición a rayos UV o la visión a distancias más lejanas, pero no hay evidencia que las sustente.

Las certezas son pocas y no es sorpresa. La miopía es un padecimiento complejo que involucra factores genéticos y ambientales y para entenderla hay un largo camino que recorrer. Mientras eso sucede, habrá que tomar decisiones con lo que hoy sabemos para lograr, dentro de lo posible, una desaceleración en la prevalencia de miopía. El cambio de enfoque derivado no es por sí mismo una tragedia —incluso puede tener ventajas extrañas— y hay diversas opciones para corregirlo, pero no hay que perder de vista las otras consecuencias asociadas a esta condición, especialmente cuando deriva de la elongación exagerada del globo ocular: a diferencia de la visión borrosa a larga distancia, esa deformación no se soluciona con anteojos ni con cirugía. A mí ese alargamiento me ha traído muchos problemas, pero conservo al menos los recuerdos de esas geografías insólitas registradas por mis iris. **U**

⁸ Marita Feldkaemper y Frank Schaeffel, "An updated view on the role of dopamine in myopia", *Experimental Eye Research*, vol. 114, 2013, pp. 106-119. Disponible en <https://bit.ly/2NuiVFA>

⁹ Si Chen, Zhina Zhi et. al., "Bright Light Suppresses Form-Deprivation Myopia Development With Activation of Dopamine D1 Receptor Signaling in the ON Pathway in Retina", *Investigative Ophthalmology & Visual Science*, vol. 58, núm. 4, 2017, pp. 2306-2316. Disponible en <https://bit.ly/3s17RP5>

IRINEA

Isabella Portilla



Nezahualcóyotl, municipio del Estado de México. Colonia La Evolución. Casa de la familia Lima Buendía. Martes 29 de junio de 2010. 6:50 a. m.

Suena el teléfono, del otro lado de la línea dice un hombre:

—Jefa, su hija se mató.

Irinea Buendía contesta:

—¡Fuiste tú, hijo de la chingada!

El hombre calla. Luego cuelga.

A Irinea le parece que la acaban de golpear en la cabeza. Corre en busca de su hijo Sandokan. Él, nervioso, telefonea a su hermana Guadalupe y a Ramón, su cuñado, para darles la noticia. Acuerdan ir todos juntos a casa de Mariana.

Al llegar a lo alto de la colonia Xochitenco, en Chimalhuacán, la familia espera encontrar patrullas, ambulancias, pero al bajarse del auto constatan que no hay nada.

Trémula, Irinea empuja el portón de la vivienda. Lo primero que ve al entrar es una cortina con un nudo, en remedo de maleta y, al interior, la ropa de su hija. En la mesa del comedor, modesta pero ordenada, un salero y un tarro de palillos. Todos avanzan. Llegan al cuarto que Mariana comparte con su pareja. A Irinea la respiración se le congela cuando ve a su hija muerta.

Guadalupe está a punto de salir a buscar un lugar con mejor señal para su celular. Va a llamar a la policía cuando oye un ruido proveniente de las escaleras. Enseguida

Irinea Buendía frente a la Antimonumenta en Ciudad Nezahualcóyotl, el segundo municipio con más feminicidios en México, 2020. Fotografía de Isabella Portilla

ve entrar a la médica legista con una cámara fotográfica. La siguen tres hombres: el chofer de la ambulancia, el copiloto y Miguel Ángel Vitores, funcionario del Ministerio Público que lleva libreta y bolígrafo. Tras la comitiva aparece Ballinas.

*

Julio César Hernández Ballinas, a quien la mayoría de sus conocidos llama por su segundo apellido, trabajaba como policía del Ministerio Público de Chimalhuacán, municipio conurbado a 50 kilómetros del centro de la Ciudad de México. Allá mismo conoció a Mariana, pasante de Derecho de la UNAM. Se hicieron novios, se casaron por lo civil y se fueron a vivir a una casa en obra negra y de un solo piso que Ballinas pagaba a cuotas. No tuvieron hijos, el matrimonio duró tan sólo dieciocho meses.

Mariana Lima tenía desde chica una predisposición para ayudar a otros. Uno de sus sueños era ganarse la vida como abogada. Mientras estudiaba la carrera en la UNAM diseñaba tarjetas románticas, las vendía entre sus conocidas y ese dinero le servía para pagar el transporte y la comida.

Cuenta Irinea que tres semanas después de que su hija se casara con Ballinas, él le propinó la primera golpiza. Luego se hizo habitual que le reprochara no saber barrer, planchar o cocinar. "Marianita le hacía la comida y él se negaba a comer. Ella le preguntaba: ¿Se te antojan unos chilaquiles?, pero él la despreciaba. A veces, en vez de comer, le quitaba dinero y le decía: dame la lana, yo no voy a comer lo que tú preparas".

Antes de ser policía ministerial Ballinas perteneció al ejército. Fue padre, pero su hijo se suicidó. Después engendró otro bebé, que

Mariana Lima tenía desde chica una predisposición para ayudar a otros. Uno de sus sueños era ganarse la vida como abogada.

nació muerto. Tras la muerte de Mariana se volvió a casar.

Colonia Xochitenco, municipio de Chimalhuacán, Estado de México. Calle Naranjos, lote 20. Martes 29 de junio de 2010. 8:22 a. m.

Con Mariana muerta, tendida en la cama, Ballinas les pregunta a sus familiares por "el papel", una supuesta nota suicida.

—¿Cuál papel? —responde Irinea.

—El que estaba ahí, en la cama —dice Ballinas señalando el cuerpo.

—Yo no he visto ningún papel —contesta Irinea.

—¿Quién la bajó y de dónde estaba colgada? —pregunta el funcionario del Ministerio Público. Enseguida la comitiva voltea a mirar a Irinea.

—Yo no he sido capaz de mover nada —dice ella.

—Yo la bajé —admite Ballinas.

Miguel Ángel Vitores le recrimina haber bajado el cuerpo. Le recuerda a Ballinas que él no es perito ni médico sino policía ministerial y, además, es el esposo de la occisa.

—¿Qué quería, que la dejara colgada?

Ballinas saca su celular y les muestra dos fotografías a los funcionarios. Irinea se para junto a él. Alcanza a ver a Mariana sentada en un buró, con un hombro y un brazo recargados sobre la pared; lleva las rodillas separadas y los pies no alcanzan a tocar el suelo. Cuando Ballinas nota que Irinea escudriña las fotos, voltea el cuerpo permitiéndoles ver las imágenes únicamente a los funcionarios. No muestra ningún dolor.

Irinea piensa en las omisiones del caso, en la obstrucción de la justicia por parte de funcionarios, en el largo camino transitado hasta entonces.

—¿De dónde se colgó? —vuelve a preguntar el funcionario.

Ballinas enseña una armella que, de tan pequeña, alguien llama *armellita*. Más tarde, el funcionario judicial la describe en el reporte como “un clavo”. El supuesto clavo tiene atado un cordón de sesenta centímetros.

Irinea sigue pensando: “Si mi hija se hubiera ahorcado con ese cordón no habría podido quedar sentada en el buró”.

En el informe describen la postura del cadáver en dos párrafos. No especifican que el cuerpo ha sido manipulado. La médica toma fotos desenfocadas. La diligencia de levantamiento del cuerpo no dura más de quince minutos. Días más tarde, el peritaje de la procuraduría mexicana concluye que Mariana se suicidó colgada de un cordón de cinco milímetros de grosor. El cordón, atado a la armella de la pared, será recuperado once meses después del peritaje.

Nezahualcóyotl, municipio del Estado de México. Colonia La Evolución. Casa de la familia Lima Buendía. Miércoles, 7 de julio de 2010. 10:30 p. m.

Irinea no se resigna a un duelo atribulado, doblega el dolor y se concentra en su propósito. Espera a que su esposo y sus hijos duerman y se dispone a retomar el rito cotidiano que celebra sola, al igual que en las últimas ocho noches después del entierro de su hija. Se dirige a la alacena, saca bolsas de café y azúcar y las envuelve en un paño de cocina mientras decide qué otros víveres le servirían para un experimento.

Desde que le diagnosticaron apnea ha adquirido nuevos hábitos: duerme sola, conectada a un tanque de oxígeno en una pieza apartada de la de su marido para no incomodarlo con los ronquidos. En esa soledad ha acopiado numerosas bolsas de mercado. Su deseo es completar el peso de Mariana: 66 kilos. Noche tras noche engrosa un bulto repleto de alimentos y los ata a una cuerda de la misma longitud y el mismo diámetro con que, según los peritos, su hija se habría colgado.

Pero ahora, después de adicionar algunos víveres, abarrotes y una lata de atún, el bulto alcanza 14 kilos y medio y la cuerda se revienta.

Lo comprueba una vez más: a su hija la asesinaron.

Necesita llegar a la verdad.

Irinea se ata la cuerda al cuello y se deja caer agarrándose de un barroto que pende de una ventana. Precisa verificar la marca del lazo en el cuello. Según el peritaje, el trazo es oblicuo, pero a Irinea se le dibuja una línea horizontal en el pescuezo.

Su hija no se ahorcó, la estrangularon.

Suprema Corte de Justicia de la Nación, Ciudad de México. Miércoles, 25 de marzo de 2015. 9:30 a. m.

Irinea y Lauro, su esposo, entran ilusionados en la Primera Sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. En el camino hacia la calle José María Pino Suárez número 2, en el zócalo capitalino, Irinea piensa en las omisiones del caso, en la obstrucción de la justicia por parte de funcionarios, en el largo camino transitado hasta entonces. No olvida que lejos de ser despedido, Julio César Hernández Ballinas fue ascendido a comandante de la Policía Ministerial.

Cuatro años atrás, mientras la mujer vendía jugos y comida en el mercado central de



Irinea Buendía en Avenida Paseo de la Reforma, Ciudad de México, 2020. Fotografía de Isabella Portilla

Nezahualcóyotl, oyó en un programa de radio que el Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio ofrecía acompañamiento jurídico gratuito a familiares de víctimas. Desde ese momento, el Observatorio se convirtió en pieza indispensable en su lucha.

Ahora los abogados de la organización llegan a la Suprema Corte: Rodolfo Domínguez, Yuridia Rodríguez, Gabriela Pérez Montiel y la maestra María de la Luz Estrada.

A los Lima Buendía también los acompañan otros familiares de víctimas.

La Suprema Corte le ha concedido el amparo 554/2013, que deriva en la resolución del 2015 donde la Primera Sala señala que deben realizarse, de manera inmediata, “todas las diligencias necesarias para investigar con perspectiva de género la muerte violenta de Mariana Lima Buendía”.

El caso, además, descubre las redes de corrupción tejidas en el sistema de justicia, así

como la indiferencia estatal hacia la violencia que sufren las mujeres. Y obliga al sistema de justicia mexicano a estudiar y abordar cabalmente el tema del femicidio.

La sentencia incluye sancionar a los servidores públicos que el día de la muerte de Mariana incurrieron en irregularidades y obstruyeron el acceso a la justicia, así como

reparar el daño realizado por las autoridades e impulsar un cambio cultural, a partir de la adopción de medidas progresivas específicas para modificar patrones culturales y fomentar la educación y capacitación del personal en la administración de justicia.

*

Después de la sentencia de la Suprema Corte tres peritos, entre ellos el guatemalteco José Mario Nájera, concluyeron —luego de exhumar el cuerpo de Mariana— que la joven no se suicidó. Dicen las conclusiones del informe:



Fotografía de Eduardo Loza, 2014. Cortesía del autor

Causa de muerte: asfixia mecánica por estrangulamiento.

Manera de muerte: homicidio.

Tiempo estimado de muerte: entre 12 y 17 horas.

La nueva investigación permitió cumplir el otro gran cometido: que Ballinas fuera detenido y trasladado al Centro Penitenciario Neza-Bordo, ubicado en el Estado de México.

En la actualidad, el juicio contra Julio César Hernández Ballinas se encuentra en espera de sentencia condenatoria. Pero antes, durante cinco años, dos fiscales, una fiscalía especializada en violencia de género, tres procuradores, cuatro subprocuradoras de género y una veintena de funcionarios de ministerios públicos insistieron en que Mariana se había suicidado.

Irinea tuvo que esperar seis años para que Ballinas fuera recluido en la cárcel. "Allá debería estar desde el 29 de junio de 2010, pero

en ese momento ninguna autoridad me hizo caso, tan sólo las abogadas y abogados del Observatorio creyeron en mí. Ahora necesitamos que pague por sus actos. Ya ve, aunque la hayan matado Mariana sigue impartiendo justicia, como era su deseo desde niña".

*

Según la antroponimia, *Irinea* tiene una extraordinaria capacidad de acción. No es egoísta, vive de manera razonable y disciplinada. Y su obstinación natural le ayuda a llegar al final de las cosas.

Irinea es un nombre de origen griego que significa: "La que ama la paz". **U**

Una versión extendida de esta crónica está disponible en la versión web de la revista.

QUÉ ELEGANCIA, LA DE MÉXICO

Diana Gutiérrez Pérez

Una mujer en traje negro de noche y un hombre de smoking beben champaña. La pareja de al lado brinda con una copa Pompadour. Otros liban el oro espumoso contenido en una variante de esta cristalería, la copa tulipán. Un pianista ameniza la velada en el salón con alguna melodía clásica. Entra Homero y dice maravillado: "¡Qué elegancia, la de Francia!". El anfitrión de pajarita roja lo detiene en la puerta y le hace una petición: "Buenas noches, señor, ¿quiere retirarse de inmediato y sin escándalo?". El recién llegado baja la cabeza, afirma sumiso a la orden y retrocede para esfumarse cuanto antes del lugar.

La frase hecha de Homero Simpson expresa asombro ante la exquisitez del recinto al que llegó tras la búsqueda de un barecillo nuevo donde embriagarse. La alusión a Francia se entiende: es ahí donde la palabra *lujo* adquirió en el siglo XVII un significado ligado al refinamiento y la opulencia; antes de esto, se asociaba con la lujuria y la perdición. Shakespeare se refiere al adulterio con la frase "she knows the heat of a luxurious bed" en *Mucho ruido y pocas nueces*. Según cifras de la Federación Francesa de la Alta Costura y de la Moda, el lujo genera el 2.7 por ciento del Producto Interno Bruto (PIB), superando al sector aeronáutico y automotriz. Aunque existen motivos para darle a Francia el más alto estándar de la elegancia, la frase que lo insinúa pareciera ser una expresión meramente mexicana, como las papas a la francesa y las enchiladas suizas. En el guion original, Homero dice

Gloria Guinness con vestido a rayas.
Ilustración de Santiago Solís ▶



“classy”, que significa “con clase”, o más precisamente, diría el escritor Manuel Vicent:

un don enigmático que la naturaleza otorga a ciertas personas [...]. Una secreta seducción que emiten algunos individuos a través de su forma natural de ser y de estar, sin que puedan hacer nada por evitarlo.

Habría que sustituir Francia por México, pues aunque hacerlo le resta al giro la aliteración que rima sonoramente en los oídos, tiene una justificación. Tuvimos nuestros cinco minutos de elegancia y estuvieron a cargo de una

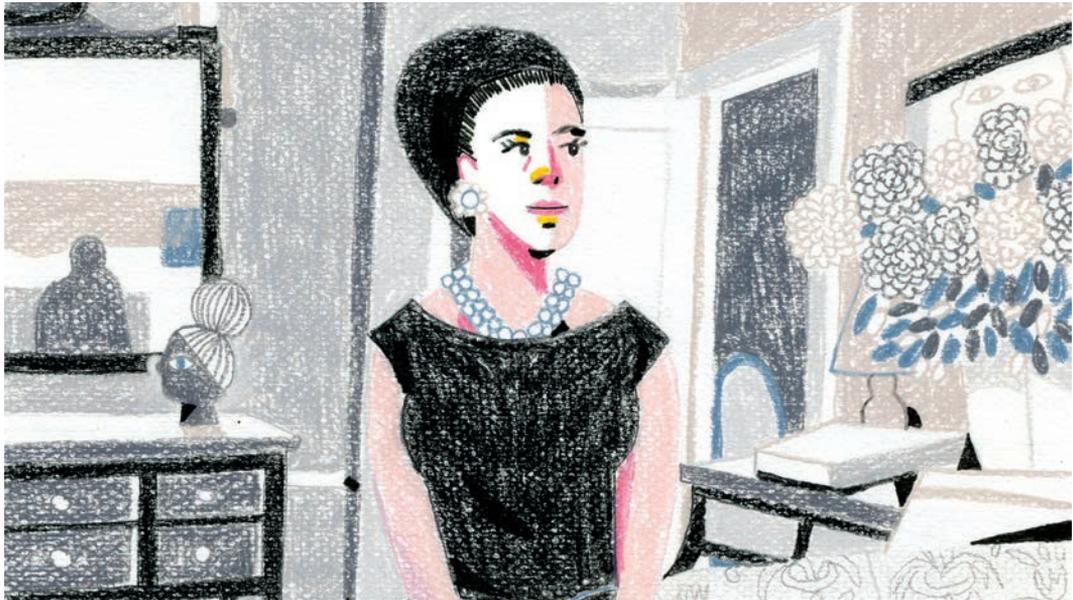
Griffith. Pero lo que está documentado es que Gloria Rubio y Alatorre fue la primera mexicana en ocupar un lugar en la International Best-Dressed List de la revista estadounidense *Vanity Fair*, que desde 1940 ha reconocido a las celebridades mejor ataviadas y con mayor estilo en el mundo. Obtuvo el galardón en 1964.

Fue editora de la revista *Harper's Bazaar*, donde también publicó de vez en cuando algún texto, como su análisis del Génesis desde el punto de vista de la moda, con ideas originales acerca de Adán y Eva y las hojas de parra; diatribas en contra de la minifalda y la reseña de la pelea entre Muhammad Ali y Sonny Liston,

Se dice que de joven Gloria aprovechó sus atributos físicos en clubes nocturnos para salir adelante y fungió como espía de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

mujer: Gloria Guinness, nacida en 1912 en Guadalajara, Veracruz y Chihuahua a la vez, según la base de datos *Ancestry*, porque en el registro civil federal su acta es inexistente. Antes de su carrera matrimonial, sellada por cuatro enlaces con hombres de alta alcurnia, entre los que figuran un conde, un príncipe y el heredero de la fábrica de cerveza Guinness, los datos sobre su vida son escasos. Sus inicios se ubican en una familia compuesta lo mismo por un padre periodista y una madre costurera que por un político promaderista y una aristócrata descendiente de la supuesta dinastía de Cristóbal Colón. Se dice que de joven Gloria aprovechó sus atributos físicos en clubes nocturnos para salir adelante y fungió como espía de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Su nombre aparece en una serie de libros supuestamente de no ficción escritos por otra informante de la época, la estadounidense Aline

previa a la revancha donde el primero mandaría a la lona al segundo tras el famoso “golpe fantasma”. También escribió en 1971, “What Is Chic, What Is Fashion?”, en el que lamenta la vulgaridad y el mal gusto de la sociedad neoyorquina durante los años sesenta, pero confía en que la naciente década se reivindicara a través de la elegancia. Ser chic en sus palabras es “el arte de tomar lo mejor de lo poco que sabemos o tenemos”, escribe diferenciada de los libros pornográficos y maleducados, de lenguaje soez, en boga en esa época. Omite autores y títulos, pero al parecer uno de sus mejores amigos ignoró lo que ella decía en ese artículo porque, cuatro años después, él mismo hubiera podido ser el ejemplo de lo que Gloria consideraría un sinvergüenza. El amigo era el escritor Truman Capote, quien parecía haberse aprovechado de la intimidad que tenían para la publicación de *Plegarias atendidas*, una



Gloria Guinness en 1961. Ilustración de Santiago Solís

novela por entregas aparecida en la revista *Esquire*, donde exhibía a sus amigas de la alta sociedad, develando algunos de sus secretos.

Guinness, junto con otras socialités, era uno de los "cisnes", como Capote solía llamar al séquito de mujeres acaudaladas que lo rodearon durante los años más pletóricos de su vida y que, de hecho, lo impulsaron a encumbrarse. La aceptación del novelista en los círculos más poderosos de la escena cultural de Nueva York fue posible gracias a ellas.

La mayoría de los hombres poderosos de esa época eran homofóbicos. Pero con Truman hicieron una excepción porque era muy divertido. Sabía escuchar y fue comprensivo,

dice en una entrevista para *Vanity Fair* Louise Grunwald, editora de *Vogue* en los años ochenta. No obstante, las cisnes casi siempre estaban en competencia por ser las mejores en todos los ámbitos posibles. Deborah Davis cuenta en su libro *Party of the Century. The Fabulous Story of Truman Capote and His Black and White Ball* que Gloria Guinness y Babe Paley

ocuparon para tal propósito las cenas que ofrecían a sus amigos. "Servir las verduras más caras y pequeñas era una manera de establecer superioridad social". Quien convidara los mejores vegetales recién nacidos de la tierra era la de mayor poder.

El evento más memorable que pasaron Gloria y Capote juntos fue la famosa fiesta *Black and White*, acontecida el 28 de noviembre de 1966 en el Hotel Plaza de Nueva York, a la que asistieron 500 selectos invitados, una lista de nombres que publicó *The New York Times* al día siguiente. Los asistentes debían respetar normas de vestimenta: los caballeros, portar traje de etiqueta negro y máscara del mismo color; las damas, vestido de noche blanco o negro, antifaz blanco y abanico. Capote, maestro de ceremonias y organizador de la que se quedó para la Historia como "la fiesta del siglo", estuvo tentado, según su biógrafo Gerald Clarke, de incluir la frase "sólo diamantes" al calce de las invitaciones, porque temía que los destellos multicolores de los rubís, zafiros y esmeraldas desentonaran con la gama cromática de la es cenografía. Tennessee Williams, Norman Mai-

ler, Marlene Dietrich, Frank Sinatra, Oscar de la Renta y otras celebridades cubrieron sus rostros; Andy Warhol argumentó que ya traía la máscara incorporada; el marajá y la marañaní de Jaipur vestían saris dorados.

Karl Lagerfeld hizo una serie fotográfica en 2013 para la revista *Harper's Bazaar* en homenaje a Gloria Guinness como *fashion icon*, con la modelo Kati Nescher en vestidos y accesorios de Tom Ford, Louis Vuitton, Marc Jacobs, Gucci y Alexander McQueen, cuyos precios alcanzan los 150 mil pesos por prenda. Dior, Chanel, Saint Laurent, Valentino y Givenchy fueron algunos de los diseñadores que vistieron a Gloria en vida; su favorito era Balenciaga, cuyos atuendos solía acompañar con joyas de Cartier. Algo de su guardarropa forma parte ahora del Costume Institute, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Si bien para José Ortega y Gasset la elegancia tiene que ver con algo distinto al dinero, es un hecho que Gloria invirtió unos cuantos miles de pesos en eso. La elegancia, dice el filósofo español, es el hábito de elegir, entre todas las cosas que se pueden hacer, aquella que reclama ser hecha; es opuesta al capricho. "Elegante es aquel que ni hace ni dice cualquier cosa, sino que hace lo que hay que hacer y dice lo que hay que decir", dejó escrito póstumamente en el noveno volumen de sus *Obras completas*. La solución más corta de un teorema, los perfiles alargados de los autos, la expresión sobria de una máxima potencialidad. "Ser fuego y parecer frígido alabastro, ser actividad y dinamismo y frenesí y parecer contención y dominio y renuncia", señala en *Meditación de nuestro tiempo*, libro que compila sus conferencias pronunciadas en Argentina durante 1928.

Aun en sus peores momentos, como el destierro en París a finales de los años cuarenta,

donde vivió sola en un enorme palacio abandonado, sin dinero, vendiendo sus joyas de a poco, Guinness siguió siendo la mujer más elegante del mundo. Las hermanas del rey Faruk, las princesas Faiza y Fawzia, el embajador inglés Duff Cooper y el cónsul mexicano en Londres Anselmo Mena, quien la llamaba "nuestra Gloria nacional", se admiraban con su belleza. Elena Garro la recuerda en *Memorias de España 1937* como una estatuilla egipcia, comparable con Nefertiti, que hablaba al mismo tiempo inglés, francés y alemán. Califica de inteligentes sus palabras, sus modales y sus movimientos, pero también admite que la sobrecogía su angustia cuando

inventaba venganzas infantiles contra aquellos que le estaban haciendo daño: "¡Tú lo verás, rubita!... ¡Me compraré una casa preciosa, haré fiestas magníficas y no los invitaré."

Su pasaporte había vencido, sus protectores habían dejado París, estaba desamparada, con un marido preso en Alemania y sus hijos lejos en un colegio suizo. Recuperó su grandeza después, cuando se tomó en serio el parecido que tenía con la reina egipcia y se casó con el príncipe Fakhry, de quien se divorció a los tres años para quedarse hasta su muerte al lado de Loel Guinness.

Su nombre aparece el 12 de noviembre de 1980 en el obituario de algunos periódicos. Las esquelas informan que Gloria Guinness falleció de un paro cardíaco en Suiza, tres días antes. El misterio la acompañó hasta la muerte, pues algunos dijeron que desapareció a causa de la anorexia que padeció durante sus últimos años, una enfermedad que apenas comenzaba a ser discutida en las revistas médicas. **U**

LA VIDA FERAL

Idalia Sautto

Kiki llegó a mi vida a finales de 2016. El hospital veterinario que la atendió la bautizó con ese nombre. El objetivo era esterilizarla y echarla de vuelta a la calle, pero mi hermana insistió mucho en que yo adoptara a esta gatita. “Es muy especial”, me dijo. “No tienes que hacer nada con ella, sólo alimentarla, porque nunca te va a pedir cariños o atención”. La descripción me pareció un poco rara. Mi experiencia con los gatos siempre había sido de compañía y de enorme cariño. Tener un gato que no se dejara tocar me resultaba muy extraño.

La naturaleza de los gatos puede entenderse desde la oposición entre lo feral y lo doméstico. Pienso en las momias del British Museum: una serie de gatos momificados pertenecientes al periodo romano, antes de la conquista árabe en Egipto. Estas momias felinas que acompañan las tumbas de los faraones nos hablan ya de la importancia que tenían en la vida cotidiana del año 30 de nuestra era. Intentar la inmortalidad de un gato a través de su momificación también es el vestigio más antiguo de una voluntad de integrar a la cultura a un acompañante de otra especie.

En realidad, hasta hace muy poco comprendí la diferencia entre un gato doméstico y uno feral. Kiki es una gatita feral que llegó a vivir conmigo de un día para otro. Muy al principio me pareció un reto tener un animal con estas características. Creí que quizá un grado de ese salvajismo se iría aplacando. Pensaba que todas las cosas,

Gato capturado y esterilizado, de la serie “La vida feral”.
Fotografía de Alex Tapia, 2020. Cortesía del autor ▶



todas, por más dolorosas o traumáticas que sean, siempre se terminan aplacando con el tiempo. Han pasado ya cinco años desde que Kiki llegó y aún es imposible tocarla.

Me enteré de las campañas de TNR (*Trap, Neuter and Release*, "atrapa, esteriliza y regresa", en español) por mi hermana, ella es médica veterinaria y hasta entonces lo único que sabía sobre la adopción de gatos venía de mi experiencia con gatos domésticos. Hace menos de un año, cuando por la pandemia de COVID-19 un mercado por primera vez se vio en

jaulas. Aunque la práctica se ha implementado en toda la ciudad, aún hay mucha ignorancia sobre estas campañas. Hay cierto estigma contra este tipo de trabajo, como si esterilizar fuera una manera de "quitarle vida" a un gato. Lo cierto es que la esterilización es la única medida que existe para evitar la sobrepoblación y el descuido de la especie.

Para realizar un TNR primero se tienen que identificar lugares con sobrepoblación de gatos: predios abandonados, mercados, unidades habitacionales, terrenos baldíos, etcétera.

Hay cierto estigma contra este tipo de trabajo, como si esterilizar fuera una manera de "quitarle vida" a un gato.

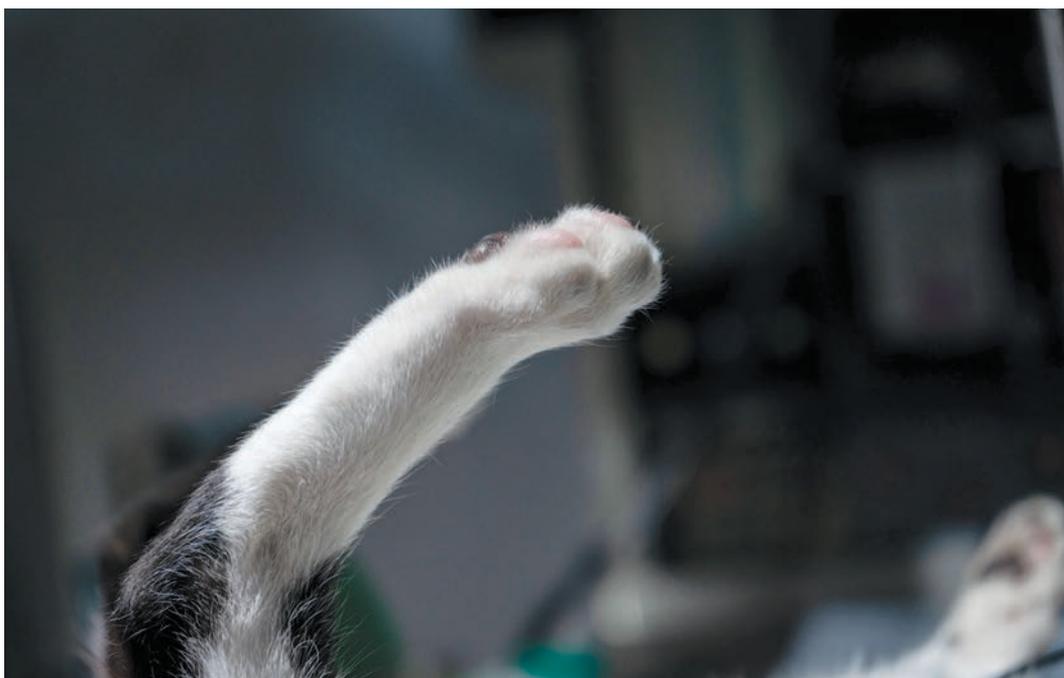
la necesidad de cerrar sus puertas, mi hermana vio la oportunidad de hacer ahí una campaña de este tipo. La mayoría de los mercados tiene sobrepoblación de gatos y resultan un buen lugar para implementar esta medida. Acompañé a mi hermana en esta misión, motivada por la experiencia de conocer más sobre el proceso.

El TNR se hace de preferencia por la noche, cuando no hay mucho movimiento y los gatos sienten más confianza de salir. En el mercado al que fuimos hay una sobrepoblación de más de cincuenta gatos. Las mismas personas del lugar los alimentan porque son cazadores y controlan las plagas de ratones. Cuando llegamos nos dimos cuenta de que algunos de los locales no habían recogido los platos con croquetas, gracias a eso ninguno de los gatos tuvo que salir de su refugio en busca de comida.

La velada en la que se realizó el TNR se extendió de las nueve de la noche a las cinco de la mañana y sólo cayeron cinco gatos en las

Después hay que buscar a la persona a cargo de esa zona y pedirle permiso para poder realizar la campaña con eficacia. En el caso específico del mercado Siglo XXI, mi hermana tiene trato directo con una rescatista de animales; fue ella quien identificó el lugar y se dio cuenta del problema.

Llegamos a las ocho de la noche y el director del mercado ya había habilitado un local vacío para colocar las mesas donde iban a operar a los gatos. Mi hermana, junto con su equipo de trabajo, esterilizó el lugar y dispuso las herramientas de cirugía. Se colocaron las jaulas en puntos estratégicos del mercado, ocultas con cobijas para disimular la trampa. Un gato feral lo que menos quiere es ver a un humano; para poder atraparlo existen contenedores especiales que funcionan con un pedal de captura y que pueden prevenir que se dé cuenta del engaño. La jaula, además, facilita la administración de medicamentos y la observación del animal. Después de la operación se suminis-



Gato en proceso de esterilización, de la serie “La vida feral”. Fotografía de Alex Tapia, 2020. Cortesía del autor

tran también vacunas y se hace un corte en la oreja izquierda para que los felinos intervenidos se puedan identificar como gatos TNR. El corte es una señal universal para identificar que un gato ya está esterilizado.

El TNR no es una práctica que se haga todos los fines de semana porque, para organizar una campaña de este tipo, se necesita la voluntad de muchas personas. Es importante mencionar que en México a casi nadie le importa hacer un TNR: se requiere de médicos veterinarios que sepan llevar a cabo operaciones no invasivas, porque se trata de gatos que no podrán tener un seguimiento después de ser esterilizados.

Hace un par de años se llevó a cabo un TNR en un parque a las afueras de la ciudad. Se hizo en perros y gatos pero no se siguieron las técnicas de no invasión. Hay dos formas de operar a un gato: entrar por en medio o de

costado (óptimo sobre todo en el caso de las hembras). Si un gato feral alcanza a lamerse una herida en su vientre puede llegar fácilmente a abrirla por completo y seguir hasta encontrarse las vísceras. Es muy escandaloso ver a un gato morir por una mala praxis; y que las intervenciones terminen en tragedia resulta aún más terrible para las personas que se vieron involucradas en la petición de permisos para realizar las campañas. En aquel parque la gente empezó a ver cómo se morían los perros y gatos recién operados por el mal manejo ambulatorio.

Otra razón por la que tampoco se hacen campañas de TNR en población de gatos es que los ferales no suelen ser el estereotípico felino adorable de los #catsofinstagram. Son animales flacos, con hongos o sarna, que nadie quiere, que no son bonitos y que han tenido muy mala vida. Están abandonados y nadie les hace

Puede entenderse al gato feral como uno de tantos residuos de la sociedad capitalista.

caso, y da igual si padecen hambre o sed o si están enfermos. Con todo, el TNR no es para ayudar a los animales que ya nacieron, su finalidad es evitar la reproducción.

En países del primer mundo se considera un lujo tener un gato o un perro. En México no existe una legislación para cuidar un animal de compañía. Esto permite que exista una enorme cantidad de gatos y perros en situación de calle. Muchos sufren abandono, los atropellan, los envenenan, los violan: el historial de maltrato animal en nuestro país es enorme. Las historias de abuso en las prácticas con animales que no tienen un hogar son abrumadoras.

También existe una parte triste del TNR: hay gatos que ya no se pueden regresar a las calles. Los que tienen fracturas, son muy viejos o están enfermos. Un gato que da positivo a leucemia o a virus de inmunodeficiencia felina es candidato a eutanasia. No se puede devolver a uno de estos felinos con leucemia porque puede contagiar a los demás. Los ferales no son candidatos a la adopción porque viven estresados en cautiverio. Estos gatos quizá tengan la buena suerte de tener un cuidador. Hasta el momento, hacer campañas de TNR resulta una opción para evitar que vengan más animales a sufrir al mundo. Es posible agarrar gatos muy bebés con buenas posibilidades de encontrarles un hogar.

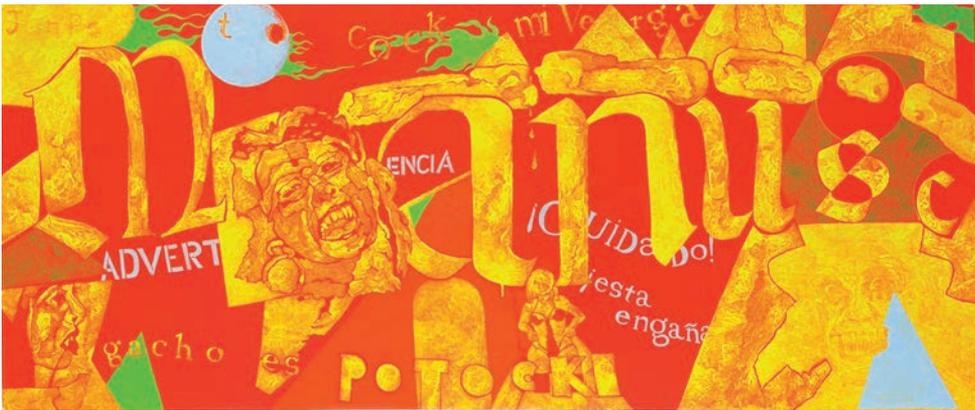
Puede pensarse al gato feral como uno de tantos residuos de la sociedad capitalista. No son un negocio para nadie, por esa razón a nadie le importa aportar económicamente a este tipo de campañas. Las personas encargadas de realizar TNR lo hacen de manera voluntaria, por amor a la vida de esta especie.



Gato liberado después del TNR, de la serie “La vida feral”. Fotografía de Alex Tapia, 2020. Cortesía del autor

Kiki me ha mostrado más de la naturaleza que cualquier curso de ontología o de latín. Esta gatita ha dejado claro cuáles son los límites entre su vida y la mía. Me enseñó a ver la naturaleza de su especie; sin estar domesticada sólo es esa vibración salvaje la que la mueve a refugiarse por instinto y a comer por sobrevivencia. Podemos habitar juntas sin tener que tocarnos. Sabe que no le haré daño pero de ninguna manera me permite acercarme. La vida salvaje de Kiki también me ha revelado este universo en donde hay más gatos en situación de calle que los que puede tolerar la ciudad. La gente sigue abandonando a sus mascotas porque no puede o no quiere hacerse cargo. Frente a este panorama, el TNR tendría que volverse una práctica cultural de nuestros tiempos. ¿Cómo podemos cultivar el arte de cuidar la vida salvaje de la ciudad? ¿Cómo lograr que las siglas TNR detonen una urgencia por detener la sobrepoblación de gatos y perros ferales? ¿Cómo convertir el bienestar de un gato en una práctica común? **U**

José Luis Sánchez Rull, “Manuscrito encontrado en Zaragoza” - *Your Past Comes Back to Haunt You* (3 de 5), 2020 ▶



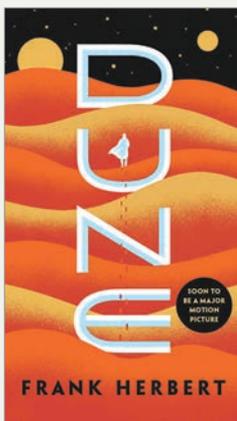
CRÍTICA

DUNE

FRANK HERBERT

LA COMPRENSIÓN DE LAS CONSECUENCIAS

Alejandro Quintero Mächler



Penguin Random House, Ciudad de México, 2020

A comienzos de 2019 el mundo cinematográfico se sorprendió al escuchar que Hans Zimmer no compondría la banda sonora de *Tenet*, el último largometraje de Christopher Nolan. Probablemente el compositor más influyente en Hollywood prefirió colaborar con una nueva adaptación de *Dune*, esta vez bajo la dirección de Denis Villeneuve (*La llegada*; *Blade Runner 2049*). Cuestionado por su decisión, el músico alemán expresó un entrañable afecto por la obra, confesando que no dudó un instante en aceptar el reto de enriquecerla con sus composiciones. Nolan, mientras tanto, se vio obligado a sustituir al genio detrás de la música de *Gladiator*, *Piratas del Caribe* y la trilogía de *Batman*.

La anécdota ilustra perfectamente la fascinación que *Dune* ha ejercido desde la publicación de su primer volumen en 1965. El éxito de la obra catapultó a su autor, el estadounidense Frank Herbert, a una fama que lo había eludido como periodista, reseñista de libros, fotógrafo y consultor ecológico. La combinación de política, economía y religión en un lejano futuro de implacables señores feudales, frecuentes viajes interestelares y alucinógenos demostró ser irresistible para una generación que, como Zimmer, vivió su juventud en los convulsos años sesenta. Desde entonces, unos cuantos lugares comunes han servido para explicar su importancia: que es comparable en su dimensión épica, por ejemplo, con *El Señor de los Anillos*; o que no ha habido nada más influyente en la imaginación futurista contemporánea, y un largo etcétera de fórmulas vacuas. Quizás sea mejor evitar caer en estas caracterizaciones fáciles y adentrarse, en cambio, en los temas que *Dune* explora de forma compleja y que todavía hoy nos interpelan con urgencia.

Dune presenta al joven Paul Atreides en el momento justo en que su vida va a cambiar para siempre: por orden imperial, su familia acaba de ser transferida al planeta Arrakis (también conocido como Dune), inhóspito lugar que sin embargo tiene una relevancia gigantesca: de allí se extrae la *especia*, planta valiosísima entre cuyos poderes se cuentan facilitar la navegación espacial, potenciar las habilidades mentales y generar una adicción esclavizante. Poco a poco va quedando claro, sin embargo, que en *Dune* les espera una celada: si el

planeta, plagado de peligros, no destruye la casa Atreides, con seguridad lo harán los sanguinarios Harkonnen, bárbara casa feudal que les ha jurado venganza y que no descansará hasta verla satisfecha. Ahora bien, antes del incierto viaje, Paul es sometido a una curiosa prueba: el *gom jabbar*, que consiste en verificar su "humanidad". Dominando su instinto animal, soportando intenso dolor, la prueba es superada con éxito. Y de modo tal que surge la duda de si el muchacho no será el *Kwisatz Haderach* de las profecías, "aquél que puede estar en muchos lugares al mismo tiempo", capaz de viajar por el espacio-tiempo y de reunir en sí cualidades perceptivas tanto femeninas como masculinas. De esta manera, remecidos por inquietudes y premoniciones, los Atreides arriban al clima abrasador de Arrakis.

Y es allí, bajo el sol inclemente, en las dunas infinitas, donde los temas de la saga adquieren una profundidad y una atención al detalle que no se contradicen con la sencillez de la trama. El primero de ellos, anunciado desde el *gom jabbar*, es el "humanismo". En *Dune* la humanidad ya se ha emancipado del poder paralizante de la inteligencia artificial, "nuestras muletas", circunstancia que "ha obligado a las mentes humanas a desarrollarse". Testimonio de esta vuelta al ser humano es el caudal de sabiduría que, aquí y allá, es moneda corriente en la novela: "No construirás una máquina que imite la mente humana", "el hombre no puede ser reemplazado" y "no desfigurarás el alma" son mandamientos que diferencian al ser humano de la máquina, reducida ahora a un rol secundario y servicial. En lugar de artificiales supercomputadoras, por ejemplo, existen hombres entrenados para transformar sus cerebros en potentes calculadoras, los *mentat*, que suelen fungir de consejeros de los grandes señores. Más que una guerra indiscriminada contra la máquina, el humanismo de *Dune* es una delimitación precisa entre lo natural y lo artificial.

Un segundo tema es la redefinición de las funciones y el sentido de la religión. En ese futuro multicultural, de recurrente intercambio sideral, "las antiguas fórmulas" —vale decir el cristianismo, el budismo, el islam— "se entremezclaron y enmarañaron" al punto de que una reinterpretación de los textos sagrados se hizo imperativa: había que recuperar la experiencia religiosa como elemento esencial de la naturaleza humana. Se conformó entonces una comisión de sabios interestelares que recogió, codificó y destiló lo más valioso del milenario legado espiritual, de paso extirpando "todos los síntomas patológicos de las pasadas religiones". Por ejemplo, la castrante "hostilidad hacia la vida" que había contrapuesto la ética religiosa al goce sano de los sentidos.



Fotografía de Fabian Struwe, Unsplash ©

De este trabajo de síntesis surgió la *Biblia católica naranja*, monumental acervo sincrético de lo más valioso de las tradiciones religiosas.

Esta depurada espiritualidad es inextricable, asimismo, del llamado a una relación distinta con la naturaleza. La importancia de la ecología, en tanto filosofía vertebral de la saga, es evidente desde la dedicatoria del libro: "a los ecólogos de las tierras áridas", "a la gente cuyo trabajo va más allá del campo de las ideas y penetra en la 'realidad material'". La clave de la intención transformadora que Herbert instiló en la obra reside en Arrakis, el planeta desértico que conocemos a través de los maravillados ojos de Paul. Quizás en ningún otro tema como en éste se evidencia el magisterio de T.E. Lawrence en la obra de Herbert, pues Arrakis en cierta medida es un trasunto de Arabia: a primera vista un infierno insufrible, "una tierra estéril", "desolada", habitada por monstruosos gusanos de arena y nómadas "salvajes", los Fremen. Si no fuera por la *especia*, esa suerte de petróleo del futuro, nadie le prestaría atención al planeta.

A Paul, por el contrario, como a un pequeño Lawrence del espacio, se le va develando que Arrakis ofrece mucho más que réditos capitalistas y monocultivo. La extracción de la *especia*, perseguida con insaciable afán de lucro, invisibiliza la riqueza natural del planeta y la compleja cultura de los Fremen. No sin sorpresa, Paul descubre que estos desdeñados nómadas, habituados a sobrevivir en un lugar en que el agua es "sinónimo de poder", son los mejores ecologistas del universo: aparte de desentrañar las sutiles compenetraciones de todo

lo vivo, han asimilado que “la ecología es la comprensión de las consecuencias”. Además, han invertido años en el proyecto de “terraformar” Arrakis, es decir, convertirlo “en un lugar habitable para los seres humanos”. Y no desesperan ante el hecho de que el fruto de su paciente labor “no tendría lugar durante el periodo de vida de ninguno de ellos, ni tampoco durante el de sus descendientes a lo largo de ocho generaciones, pero ocurriría”.

La inequívoca vigencia de sus temas explica, junto con la prolija imaginación de que está dotada la obra, el potencial cinematográfico de *Dune*. Alejandro Jodorowsky, a mediados de los setenta, fue el primero en querer adaptarla al séptimo arte con un equipo que reunía a Moebius y a H. R. Giger como diseñadores visuales, a Orson Welles y Salvador Dalí como actores y a Pink Floyd en la banda sonora. Si bien nunca se realizó, el proyecto dejó un guion, múltiples *storyboards* y un volumen de ideas visuales cuya huella subterránea es identificable en hitos de la ciencia ficción como *Star Wars*, *Alien* y *Blade Runner*. Peor suerte corrió la adaptación, que sí llegó a las salas de cine, de David Lynch, aunque el director se niega a reconocerla como suya. Tras esta historia de sucesivos fracasos, sorprende la osadía de Villeneuve. Con todo, nunca ha sido más apremiante el cuestionamiento de nuestra intolerancia creciente, de nuestra opresiva tecnología y de nuestro capitalismo destructor, que nos tienen *ad portas* de una crisis existencial sin precedentes avistada con clarividencia por Herbert. Ojalá esta última adaptación, avivada por la siempre pulsante música de Zimmer, “transforme las mentes jóvenes del mundo”, como soñaba Jodorowsky, y las invite a leer una saga que en sesenta años no ha perdido un ápice de relevancia. **U**

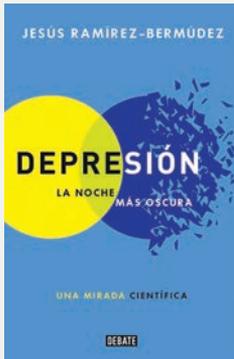
DEPRESIÓN. LA NOCHE MÁS OSCURA

JESÚS RAMÍREZ-BERMÚDEZ

NO HAY RESPUESTAS FÁCILES

Adam Vázquez

Depresión. La noche más oscura, de Jesús Ramírez-Bermúdez, especialista en neuropsiquiatría y profesor del Instituto Nacional de Neurología y Neurocirugía, es un panorama temático con especial énfasis en los estudios que se han llevado a cabo en torno a esta enfermedad durante



Ciudad de México,
Debate, 2020

el siglo XX, de forma interdisciplinar. La depresión se puede abordar desde distintos frentes y, a decir del autor, debe ser motivo no sólo de interés sino de colaboración entre diversas disciplinas. De este trabajo debe destacarse el estilo diáfano de Ramírez-Bermúdez, así como la voluntad de esclarecer un tema complejo para el público general. La prosa sencilla, la explicación constante de términos técnicos o disciplinares, así como la brevedad de los capítulos convergen en la factura de un libro que se deja leer con agrado, que despeja dudas y desmiente supuestos compartidos acerca de la depresión.

El repaso del autor, además de mirar fuera de los límites de su especialidad, también es histórico. Sin ser excesivo, nos recuerda que en la Antigüedad existía una afección llamada *melancolía*. Ramírez-Bermúdez nos informa que en el *Corpus Hipocrático* se dice que: "si el temor o la tristeza duran mucho tiempo, tal estado es melancólico." Esta cita se repite en numerosos estudios sobre el tema. Revisé algunas otras traducciones del aforismo y encontré que se utiliza "miedo" o "ansiedad" en vez de "temor"; y "falta de ánimo" y "depresión" en vez de "tristeza". Lejos de criticar la labor de los traductores, esto pone sobre la mesa la dificultad de lidiar con un concepto como la *melancolía*, que resulta tan abarcador como impreciso, particularmente cuando se busca señalar aquello específico de la depresión.

Ramírez-Bermúdez navega sin dificultad por los dichos hipocráticos y por la teoría humoral que imperó durante varios siglos. Por lo mismo, nos encontramos nombres como Lope de Vega, Rubens, Robert Burton, etcétera, que en mayor o menor medida participaron en el desarrollo de nociones de medicina clásica y contribuyeron a sostener ese discurso. Así llegamos hasta la figura imprescindible de Philippe Pinel, fundamental para el avance en el tratamiento de la melancolía y quien, junto con Jean-Baptiste Pussin, abandona prácticas amparadas por la teoría humoral como las purgas y sangrías —u otras más radicales, como encadenar a los enfermos— y las reemplaza con escucha, compasión e intercambio verbal. De esta manera no sólo se dejaron atrás las prácticas comunes sino que se dio un paso fundamental en el avance de los tratamientos para el padecimiento.

Depresión el nombre de un cuadro sintomatológico amplio y, a decir verdad, también incierto, aunque Ramírez-Bermúdez revela que en la misma palabra hay una voluntad de precisión. Anteriormente se utilizó el término *lipemanía*, acuñado por Jean Étienne Dominique Esquirol, discípulo de Pinel. A pesar del nuevo término, Louis Delasiauve opinó que para identificar a pacientes con persistencia de "sentimientos de

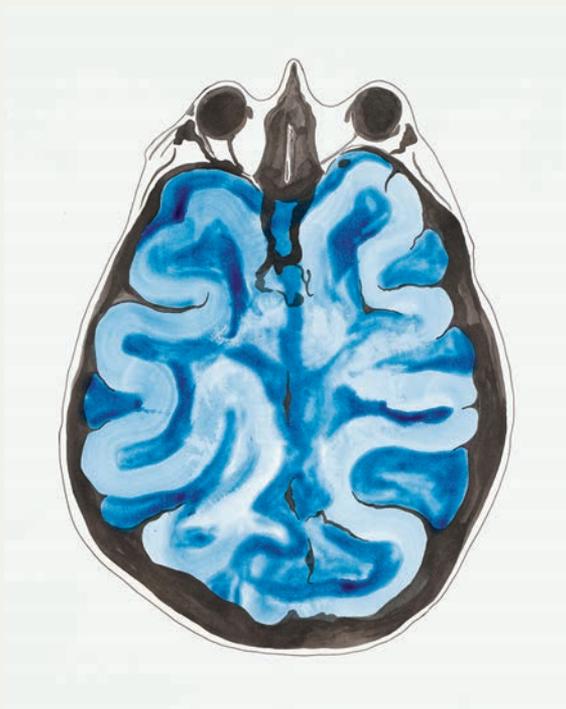
depresión" debía acuñarse un término todavía más estrecho. Especu- la Ramírez-Bermúdez que quizá el término "depresión mental" se popularizó en el siglo XVIII por analogía con la "depresión" de la que se hablaba en medicina cardiovascular: hoy en día aún hablamos de "depresión respiratoria" para referirnos a una deficiencia profunda de los movimientos respiratorios. Por medio de términos en uso y des- uso el autor nos lleva por la historia de la enfermedad hasta llegar al DSM V (quinta edición del *Diagnostical and Statistical Manual of Mental Disorders*), en el que dentro de los trastornos depresivos se incluyen aquellos con características melancólicas.

A partir de dos ejes que la doctora Margaret Sheridan identificó, la privación y la amenaza, este libro explora cómo es que ambos in- ciden en las personas. La privación se puede ejemplificar con indivi- duos que sufrieron abandono o que están en una institución que no les permite relacionarse con el exterior, mientras que la amenaza se debe a la exposición a la violencia, que se extiende desde las condi- ciones de una sociedad hasta la del entorno familiar. Como resultado de este enfoque, vamos a encontrar, en mi opinión, la virtud más po- derosa de este libro: con el respaldo de investigaciones científicas, se propone hacer evidente la relación entre la depresión mayor y el cuerpo humano, es decir, constatar que hay huellas fisiológicas de la depresión.

Ramírez-Bermúdez nos explica que la privación de estímulos en eda- des tempranas puede repercutir en la capacidad de hacer conexiones neuronales. El encierro, el abandono y otras situaciones pueden afectar la corteza prefrontal cerebral, lo cual disminuye la inteligencia, la me- moria y la capacidad de hacer planes. Un estado de amenaza constante es capaz de ocasionar una amígdala hiperactiva, lo que a su vez desen- cadenaría que las personas no sepan distinguir las señales que anun- cian algún peligro de las que no. También puede verse afectado el hipocampo, que repercute en la memoria a largo plazo.

El estrés generado por los estados de privación y amenaza puede propiciar la depresión, pero lo que es fundamental subrayar es que estos factores ambientales —como los llama Ramírez-Bermúdez— no sólo afectan el ánimo de las personas, sino que alteran sus cuerpos, lo que a su vez determina sus comportamientos y capacidades.

El autor señala que la pobreza es una circunstancia en la que tanto la violencia como la amenaza son comunes, y que por eso es importante tomar en cuenta estudios sociológicos que iluminen la práctica médi- ca, a la vez que los datos arrojados por la investigación de pacientes



Stephen Magrath, *Depression*. Wellcome Collection ©

deben nutrir las políticas públicas de los gobiernos para propiciar un entorno más saludable.

Se pone de manifiesto que no hay soluciones sencillas ante la depresión. Para muestra, se registra el caso de una paciente que era resistente al tratamiento psicológico y a los medicamentos antidepresivos. Una resonancia magnética mostró que su cerebro presentaba lesiones ocasionadas por una enfermedad vascular. Las lesiones explicaban sus problemas de concentración, de falta de memoria y su incapacidad para hacer planes. A su vez, esta paciente había sido víctima de abuso sexual. El autor se pregunta si el sufrimiento de eventos traumáticos y de depresión pueden ser factores de riesgo para el desarrollo de una enfermedad neuroinmuno-lógica. A su vez, señala que, aunque existe el consenso de que el tratamiento psicológico

y el uso de medicamentos antidepresivos son efectivos contra la enfermedad, pueden existir factores que escapan a sus rangos de acción; por eso es importante distinguir entre grados de depresión para tomar las medidas necesarias.

Más que ofrecer soluciones definitivas, *Depresión. La noche más oscura* nos lleva por el camino de la historia y de diversos estudios científicos, y nos regala preguntas certeras para abordar este tema tan complejo. No hay respuestas fáciles; la depresión no sólo resulta de la falta de serotonina, no es un diagnóstico que patologiza la experiencia humana a la ligera y, por encima de todo, no se debe a una "falla" de carácter o a desear ser feliz. Así como los diabéticos no pueden decidir producir insulina para estar sanos, quien padece depresión no puede decidir dejar de estar deprimido: es una condición integral de la que aún se ignora mucho. Este libro, sin embargo, es un esfuerzo decidido por disminuir esa ignorancia. **U**

SOUL

PETE DOCTER (2020)

LA VIDA IDEAL DE LAS ALMAS SIN CUERPO

Nicolás Ruiz

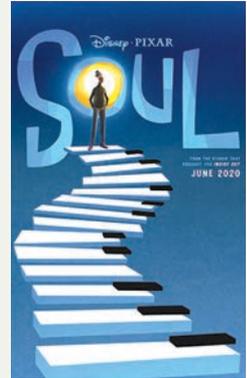
Un hombre camina apresurado por la ciudad de Nueva York. Le acaban de ofrecer la oportunidad que había buscado toda su vida: tocar en un cuarteto serio de jazz. Por fin podrá dejar de ser ese maestro de música inspirador, pero desangelado, en una secundaria pública. O eso cree. Atraviesa una calle sin ver los coches, un bloque de tabiques casi le cae en la cabeza, camina por una banqueta plagada de cáscaras de plátano como bella autorreferencia al mundo animado. Evita la muerte a diestra y siniestra para, finalmente, caer en una coladera destapada.

Ahí empieza la verdadera aventura de Joe Gardner (Jamie Foxx). Frustrado por morir tan joven y en un momento tan inoportuno, el alma de este músico perfora el tiempo y el espacio para buscar una segunda oportunidad. Finalmente, termina en el lugar en donde las almas, antes de nacer, adquieren una personalidad. Ahí, seres cósmicos que lo confunden con un famoso psicólogo ganador del premio Nobel le piden que se convierta en el tutor de 22 (Tina Fey), un alma que se niega a nacer. Entre los dos se crea una sinergia única que los llevará en un viaje a los lugares más abstractos de la vida trascendente.

El cuarto largometraje de Pete Docter continúa el trabajo previo del director en Pixar: *Monsters Inc.* (2001) era una representación de la explotación burocratizada de nuestros miedos; *Inside/Out* (2015), una abstracción gráfica sobre una crisis adolescente; y *Soul* es la representación burocrática y abstracta de una crisis de mediana edad.

En *Inside/Out* Docter le hablaba a una generación de adultos que crecieron con *Toy Story* (1995) y que, ahora, deben dejar atrás la nostalgia de la infancia para admitir responsabilidades adultas. Con *Soul*, le habla a su propia generación frustrada, más allá de la seguridad en el empleo, por la falta de realización personal.

Joe Gardner no vive marginado. Es una persona con un trabajo de tiempo completo, seguridad social, una familia cariñosa y un barrio que, a través de interacciones cotidianas, se preocupa por su bienestar. El personaje vive bien, pero quiere más. No basta existir, a Joe le empieza a importar la trascendencia. Sin hijos, sin legado, los recuerdos de su padre se convierten en algo apremiante. Su papá importa tanto



porque le heredó un gusto. Le enseñó, cuando él pensaba que el hip hop era la única expresión cultural propia, sobre el arte de improvisación afroamericano en el lujo brumoso de los clubes neoyorkinos de jazz.

Gardner, sin embargo, no quiere la misma trascendencia mediocre. Dar clases para él es un martirio. Lo que le enseñaron en la infancia se convierte en una obsesión por el éxito. Joe no encuentra la felicidad dando clases a niños de secundaria, incluso si se convierten en bateristas de una famosa jazzista como Dorothea Williams (Angela Bassett). Para él no basta transmitir su amor a la música. La frustración lo ha convertido en un hombre obsesivo y egoísta.

Ése es el meollo de *Soul*. Toda la película gira en torno a la frontera estable entre la pasión y la obsesión. La pasión controlada, pero inspirada, de seres que trascienden el cuerpo elevados por su arte (deportistas, actores, músicos y místicos sin sensualidad) es algo deseable. Algo, incluso, que se insufla en las almas no nacidas para que florezca en algún momento. Es lo que hace que la vida valga la pena; lo que representa, finalmente, la realización de la chispa individual de toda persona.

La pasión descontrolada, por el otro lado, lleva a los hombres a perderse en ciclos obsesivos. Estos ciclos también los transportan fuera de su cuerpo, pero a un reino enclaustrado y violento de sombras. Aquí, los dos ejemplos que muestra la cinta hablan de la ambición monetaria desbordada: un *manager* de fondos de inversión y un buscador casual de tesoros. Pero también señalan el peligro de la crisis del protagonista: ¿Acaso está buscando el éxito en el mundo del jazz porque lo desea o porque ya se convirtió en una obsesión alimentada por años de fracaso y frustración?

La enseñanza moral de la película se encuentra, justamente, en esta frontera entre la pasión saludable (tomada por las riendas, dirían los estoicos) y la pasión obsesiva, desbordada, monotemática, esclavizante (que nos arrastra, dionisiaca). Y esta enseñanza, entre lo terrenal y lo trascendente, se juega en otra frontera: la que separa el mundo físico y el mundo de las almas.

Con el lujo habitual de Pixar, la animación de esta película se divide en dos universos. Por un lado, la recreación con un pasmoso realismo de Astoria en Nueva York; de las calles, las tiendas y los clubes (en donde está, por supuesto, un guiño a *The Village Vanguard*). Por el otro, la representación de un mundo previo al nacimiento, de tonos azules y morados, suaves praderas de luz, edificios inspirados en esculturas minimalistas suecas y burócratas trazados entre líneas interdimensionales como estudios de pintura cubista.



Fotograma de Peter Docter, *Soul*, 2020

Entre estos dos mundos se juega la crisis de las pasiones. El mundo cósmico, abstracto, de las almas es un universo ordenado, controlado por servidores con tono paternalista, de amabilidad funcional, y contadores egocéntricos. Todas las almas que mueren están estrictamente contadas; todas las almas que van a nacer, cuidadosamente adoctrinadas. En este mundo del antes y el después no existen el caos ni la equivocación. Los errores, los tropiezos, las almas perdidas y vagabundas se producen en el otro mundo; el imperfecto de los cuerpos. La Tierra se convierte en este lugar en donde los humanos pueden perderse y vagar, elegir, hasta cierto punto, y tropezar finalmente, perdidos por las sensaciones.

Considerado a vista de águila, el mundo que creó Docter es un pensamiento neoplatónico, agnóstico, que habla de las doctrinas del *wellness* con todos los buenos tonos del *new age* californiano. Algunos decían que *Soul* era una propuesta "existencialista". Creo que la palabra se ha diluido mucho, porque esta idea es la antítesis del existencialismo. Jean Paul Sartre hablaba de la existencia precediendo a la esencia. Aquí se habla de almas a las que el universo dota de una personalidad antes de nacer. Y lo que es más impresionante: de una voluntad de vivir que precede a la vida misma. La llamada "chispa" que busca 22 para pasar a la Tierra no es un propósito, no es un talento, no es un gusto. Se trata de la voluntad misma de vivir. Es decir que, en este universo, las almas primero quieren nacer y luego nacen.

Las almas, en general, encuentran la voluntad de vivir en un reino en el que no existe el cuerpo: no pueden probar la pizza, no pueden hacerse daño, no pueden sentir caricias o dolor. Es decir que la razón de vida de todas las almas funcionales es algo ajeno al cuerpo.

Lo peligroso de esta perspectiva neoplatónica es el contexto en el que destierra al cuerpo. Docter no se quiere meter con problemas de definición religiosa; por eso el más allá se pinta como una gran lámpara que achicharra a las almas como mosquitos. Con todo agnosticismo, sin embargo, la película no deja de dar una lección de vida: debemos regresar al deseo de vivir; un deseo primordial, esencial, con el que ya nacimos. La responsabilidad de Sartre se voltea en culpa: no nos definen nuestros actos, sino qué tanto tendemos hacia el encuentro con la esencia primigenia del deseo de vida. El bienestar se convierte en meta única para el beneplácito del *mindfulness* y los *coaches* de vida.

Este punto de vista puede acomodarse muy bien en el pensamiento *new age* diluido de los agnósticos liberales estadounidenses de California. Pero parece una extraña elección para la primera película de Pixar con un protagonista negro. El soul, género de música afroamericana que nació de la trascendencia y se guió por los cuerpos, desaparece, para dar cabida a una imagen intelectualizada del jazz que borra la negritud de la carne.

Durante la mayor parte de la cinta, Joe Gardner carece de materia. De hecho, tenemos la incómoda imagen de una mujer blanca de mediana edad (justificada con un chiste algo hueco) en el cuerpo de un hombre negro.

El problema de ver la cultura negra como algo descorporeizado, intelectualizado, puesto en la trascendencia en sí de sus virtudes es que se borra la historia corporal de una vivencia estadounidense. Como bien dijo el crítico Samuel Lagunas: "Pixar es una máquina de asepsia cultural". Lo que importa de la cultura negra aquí es lo trascendente: la limpieza intelectual del jazz, frente al éxito material del hip hop.

Al crear esta imagen pura del jazz trascendente, al darle todo el lugar a las ánimas, *Soul* crea una situación de igualdad ideal, pero trunca: todos somos la misma masa amorfa, porque nadie tiene presencia física, porque nadie necesita inscribirse sensualmente en la historia. Todo está bien en esta vida ideal mientras seamos capaces de liberarnos del cuerpo, único testigo de las injusticias del pasado, del presente, y de la lucha por un mejor futuro. **U**

PROJECT ICEWORM

ANASTASIA MITYUKOVA

RIESGO LATENTE DE DESASTRE NUCLEAR

Georgina Sánchez Celaya

Recuerdo un capítulo de la famosa serie de los noventa *Los expedientes secretos X* donde un grupo de científicxs que trabajaba en un laboratorio aislado en el Ártico comienza a experimentar extraños cambios de conducta. Los agentes Mulder y Scully —encargados de investigar casos paranormales— descubren que los trastornos que llevan a lxs investigadorxs a asesinar violentamente a otrxs son provocados por antiguos organismos extraterrestres que han llegado a la superficie después de perforar varios kilómetros de capa glaciar. Sin duda, pensar en vida paranormal y laboratorios científicos que realizan experimentos secretos en medio de la nada pareciera ser un argumento propio de la ciencia ficción; no obstante, en repetidas ocasiones la realidad ha demostrado ser capaz de superar a la imaginación. Una prueba de ello es la instalación fotográfica *Project Iceworm* de la artista Anastasia Mityukova, la cual tuve oportunidad de ver en el 2019 en el centro cultural *Le Centquatre* de París, en el marco del festival de fotografía europea *Circulation(s)*. Gracias al trabajo de Mityukova me enteré de la existencia de una base militar abandonada en Groenlandia donde se llevó a cabo una misión secreta de la armada estadounidense entre 1959 y 1967. Su nombre clave fue *Project Iceworm* y no se supo de ella sino hasta finales de los noventa, cuando el gobierno de Dinamarca —que tiene jurisdicción sobre la isla— hizo público un informe que revelaba los verdaderos objetivos del proyecto.

Aproximadamente a 240 kilómetros de la base aérea de Thule, un importante bastión militar de EE. UU. en la isla, se encuentran las ruinas de Camp Century, el proyecto que sirvió para encubrir la misión secreta *Project Iceworm*. En la década de los sesenta, el campamento fue anunciado en medios de comunicación como un centro de investigación científica operado por militares estadounidenses que contaría con una ciudad subterránea equipada con todas las comodidades de la vida moderna. La base militar, operada por el Army Polar Research and Development Center, no sólo contaba con laboratorios para la investigación, también tenía un centro médico, una barbería, una biblioteca y hasta una capilla para ceremonias religiosas.

Aunque el objetivo principal del proyecto no era descubrir los secretos del universo (como narra un documental de la época disponible en YouTube), sí fue un lugar donde se llevaron a cabo algunos experimentos científicos. Uno de ellos consistió en la perforación de la capa glacial ártica tal como en el capítulo aludido de *Los expedientes secretos X*. El experimento no arrojó remanentes de vida extraterrestre, pero sirvió para conocer un poco más del comportamiento climático en eras geológicas pasadas. A la par que se realizaban experimentos que significaban pequeñas victorias para la ciencia, el verdadero objetivo de la misión iba cobrando forma a través de maquinaria pesada y grandes hazañas de la ingeniería civil: la construcción de una base subterránea habilitada para el lanzamiento de misiles nucleares. *Project Iceworm* fue una misión secreta que mantuvo viva la llama de la Guerra Fría.

En la instalación fotográfica de Mityukova podemos visualizar un conjunto de imágenes de un sitio remoto e inaccesible situado en la isla más grande del mundo, de cuya existencia supo una gran cantidad de gente gracias al popular juego de mesa *Turista Mundial*. Sin embargo, Groenlandia es más que la caricaturización de un lugar inhóspito; de hecho, la isla está habitada por indígenas inuit que representan un 80 por ciento del total de la población, con asentamientos principalmente en las costas. Además, se trata de un sitio rico en recursos naturales, como reservas de hielo y agua pura, uranio y tierras raras, y minerales altamente codiciados útiles para la elaboración de celulares y autos eléctricos. Por desgracia, a medida que avanza el derretimiento de los polos se abren rutas marítimas para la exploración, lo que en un futuro podría facilitar prácticas extractivistas en la región.

Algo que destaca de la instalación fotográfica *Project Iceworm* es que deja al descubierto parte de la memoria histórica de la isla, y habla de su importancia en el escenario global y del arraigo al territorio de las comunidades indígenas que lo habitan. En términos formales, la propuesta artística de Mityukova consiste en la apropiación, intervención y ensamblaje de un archivo de materiales diversos en torno a *Camp Century* y la misión secreta, obtenido principalmente en internet. Este archivo se compone de documentos, videos, material sonoro, vistas aéreas del lugar, cianotipias y fotografías intervenidas con filtros amarillos y rojos que identifican y caracterizan el trabajo de la artista. Parte de este acervo ha sido obtenido de las redes sociales de los lugareños. Como todo archivo, el de Mityukova tiene objetivos propios muy concretos. Detrás del proceso de investigación que da lugar a la obra subyace la construcción de una narrativa alterna en torno a *Project Iceworm* para articular un relato



Anastasia Mityukova, *Project Iceworm*, proyecto en curso. Cortesía de la artista

cuyo argumento se centra en las fatales consecuencias que tuvo esta misión para el medio ambiente y la población de Groenlandia.

En 1963 Camp Century fue abandonado porque el sustrato en el que se cimentó la construcción resultó inestable. Un estudio publicado en el 2016 en la revista *Geophysical Research Letters* reveló que dentro de los escombros del lugar se encuentran residuos físicos como edificios y vías de ferrocarril, desechos químicos como combustible diésel, y restos biológicos como aguas residuales dispuestas en vertederos sin revestimiento; pero la cereza que corona este *cocktail* de polución y lo que sin duda alguna representa la mayor amenaza para la vida es un reactor nuclear portátil y un cúmulo de desechos radiológicos almacenados sin la protección adecuada.

En la actualidad, debido al cambio climático, la estructura de hielo que recubre la construcción subterránea de la antigua base militar se está derritiendo. El abandono de Camp Century y la negligencia del gobierno estadounidense, sumadas a las condiciones climáticas actuales, dejaron tras de sí un riesgo latente de desastre nuclear. Las probabilidades de una catástrofe a causa del calentamiento global son altas, puesto que, en un futuro no muy lejano, el derretimiento del hielo glacial ártico pondrá al descubierto los residuos tóxicos abandonados y con ello la posibilidad de que se mezclen con el entorno y contaminen las aguas oceánicas. Esto es un claro ejemplo de lo que el investigador Rob Nixon ha categorizado como *violencia lenta*, un tipo de violencia contra el medio ambiente desapercibida, invisibilizada y lejana, cuyos efectos más catastróficos están proyectados en un horizonte por venir.

Una de las estrategias visuales de la obra de Mityukova para la denuncia de la amenaza que habita en Camp Century consiste en una cuidadosa curaduría de las imágenes de archivo que se despliegan en el



Anastasia Mityukova, *Project Iceworm*, proyecto en curso. Cortesía de la artista

espacio expositivo. Esta selección abarca imágenes diversas que muestran distintos ángulos de la problemática ambiental: una toma cerrada que enmarca parte del reactor nuclear portátil que fue armado en el lugar, tomas abiertas donde se aprecian las huellas que ha dejado la maquinaria pesada en lo que solía ser un blanco e inmaculado paisaje ártico, series que registran el derretimiento de los glaciares, imágenes de la base militar abandonada y una colección de fotografías de un accidente aéreo ocurrido en 1968 en el que un avión que transportaba bombas de hidrógeno se estrelló cerca de la base aérea de Thule. Este conjunto de imágenes está acompañado por el registro sonoro de los cantos tradicionales de la población inuit, el grupo más afectado por los proyectos militares estadounidenses en la isla.

La potencia del trabajo de la artista radica en que, aun en la actualidad, la base militar permanece inaccesible y no puede ser fotografiada más que traspasando el área restringida, con los riesgos que esto conlleva. Por otro lado, la agencia política de las imágenes mostradas en la instalación se multiplica en la constante reproducción y circulación de un archivo visual y sonoro que deja de lado las proezas militares y se enfoca en el desastre ecológico y social que causó la misión secreta del ejército estadounidense. Precisamente es en la construcción de esa otra narrativa en torno al proyecto *Iceworm* y a través del despliegue de un archivo apropiado y retrabajado, que se hace visible y accesible un mundo sepultado bajo el hielo que mantuvo en secreto sus verdaderas intenciones y que ocultó al mundo entero el riesgo de desastre ecológico que podría ocasionar. **U**

Más información sobre *Project Iceworm* está disponible en <https://anastasiamityukova.ch/project-iceworm>

ECOS DE LA CONQUISTA

Luis Rivera

*En circunstancias especiales,
el hecho debe ser más rápido que el pensamiento.*
HERNÁN CORTÉS

La imagen que se tiene del conquistador español suele ser árida y causa un rechazo recurrente. Hombres barbudos con una ilusión de superioridad intelectual y gran capacidad armamentística, que vinieron a América en busca de una expansión territorial, religiosa y económica, y que acabaron con la vida de cientos de miles de nativos. El cineasta Rodrigo Reyes (Ciudad de México, 1983) retoma esa figura y la convierte en personaje central de *499*, cinta que narra la experiencia de un hombre que afirma venir del siglo XVI con los mismos ideales que Hernán Cortés —una suerte de Bernal Díaz del Castillo—, pero que se encuentra con un México contemporáneo que le causa perplejidad, y que al mismo tiempo pone al espectador frente a la reflexión de un país que, aunque de manera distinta, sigue en guerra. La película recorre, a manera de *road movie*, lo que la historia ha querido definir como “la ruta de Cortés”, porque si bien se puede calcular cuál fue el recorrido que tomó su ejército para llegar al centro del país, no existe forma de corroborar los puntos exactos de ese trayecto.

En un inicio, Reyes planteó trazar una ruta emocional con la soberbia, la desesperación y el horror como ejes. Al final optó por hacer un trazo territorial y dar capítulos a su película en grandes perímetros no del todo definidos: la Costa, Veracruz, la Sierra Madre, el altiplano, el Paso de Cortés y Tenochtitlán. En su recorrido, la voz en off del conquistador da cuenta de sus pensamientos y prejuicios, a la vez que las circunstancias del camino cuestionan su paso por esos territorios. *499* no esconde ninguno de sus elementos: por un lado está la dosis performática aportada por el actor de teatro Édgar San Juan, quien encarna a este fantasma español y, por otro, la dura realidad que se vive en el país: activistas asesinados, incansables búsquedas de desaparecidos, migración y feminicidios. Todo se combina con un tono de extrañeza, superponiendo tiempos distantes y ecos de la Conquista.

La fotografía de Alejandro Mejía ejecutada con lentes anamórficos —en buena medida el elemento técnico más sobresaliente— dota al



filme, a través de la luz natural, de una aparente textura al óleo con colores vívidos, que remarca todavía más la intención de unir visualmente al personaje y a la época que expone, un tiempo que parece moderno pero que sigue arrastrando los efectos de un país que se ha formado a partir de muchos preceptos heredados de la conquista. Reyes trazó una ruta para que 499 resulte pertinente y arriesgada.

El conquistador aparece en la costa: “¿Acaso estoy muerto?”, se pregunta este invasor al que nunca se nombra, mientras desde un malecón observa un buque cargado de mercancía que se acerca. “He perdido mi voz, no puedo hablar con nadie. Y, sin embargo, por mis oídos entran voces que me llaman”; como la de Jorge, hijo de Moisés Sánchez, periodista asesinado en enero de 2015. Consignas y reclamos que exigen justicia se manifiestan en una misma plaza junto a un baile de danzón. El fantasma observa perplejo y recuerda: “entramos a un pueblo y de inmediato arrasamos los templos y quemamos a sus ídolos. Los indios lloraban como mujerzuelas, arrancándose a puñados los cabellos, pero no se atrevieron a hacernos la guerra”.

A Martha González le arrebataron a su hijo, un policía municipal de apenas 24 años que no tiene claro para quién terminó trabajando. Lleva mucho tiempo buscándolo, pero el amor a su nieta y a Dios le recuerda cada día lo importante que es tener al menos la certeza de que sí murió. Junto al Colectivo Solecito recorre Veracruz con una lanza de acero, antes de realizar excavaciones la entierran a profundidad para saber si debajo hay olor a muerto. El conquistador, también cargado de fe, no comprende nada, “Madre Santísima, alumbra mi entendimiento, ¿qué hago aquí?”.

Más arriba, lejos de la costa, se levanta la Sierra Madre, lugar donde se gestan los versos del poeta náhuatl Sixto Cabrera González, en el municipio de Soledad Atzompa. Quinientos años después sigue estando presente la necesidad de clamar, sólo que hoy por los 43 normalistas de Ayotzinapa y por mantener viva una lengua que la conquista vino a mermar y que la globalización insiste en diluir. Desde el centro de Orizaba, ciudad admirada por Cortés, sube un teleférico a la sierra en donde habita Cabrera, quien decide hablarle al conquistador sólo en el lenguaje de la poesía.

*Piltontli moyolkokojtinemi iuan nemi ichtakatsin,
tlampa tonatiu, ojpitsauakej
kemi atsonkali.*

*El joven camina triste y en silencio,
recorre bajo el sol veredas
que semejan la cabellera de agua.*

El altiplano es una zona de tránsito migrante, un lugar cuya cartografía no obedece límites precisos. Es el reflejo de un Estado que centraliza sus poderes y excluye los territorios que no están en su mapa político y económico. Entidades ocupadas por el crimen y segregadas por la democracia, destinadas a las personas expulsadas de las grandes urbes. En algún punto de ese perímetro está la Sagrada Familia, un albergue que representa un oasis en el centro del país para los migrantes que viajan en La Bestia. Ubicado a un costado de las vías del ferrocarril, atiende cada año a miles de viajeros que buscan la idea de un norte más próspero. El fantasma español decide dormir ahí, alimentarse de lo mismo que cualquier migrante y dar oído a sus historias. Es entonces cuando el conquistador parece más dispuesto a escuchar y empieza por recordar lo que aprendió de una mujer: "Doña Marina me enseñó los nombres de las maravillas de esta tierra: zapote, aguacate, chocolate, ahuehuete, papalote, huitlacoche, chapulín, escuincla, achichincla, coyote".

Ahora se dirige al Paso de Cortés, así se le conoce a la zona que separa al volcán Popocatepetl de la montaña Iztaccíhuatl, muy cerca de Amecameca. Ahí se detuvo Hernán Cortés en su expedición y subió a la montaña en busca de azufre para recargar armamento. Ambas elevaciones son emblema de la leyenda de los volcanes, una historia que cuenta el amor entre una princesa tlaxcalteca y un joven guerrero, el más apuesto de su pueblo. Hay varios relatos sobre ello, pero todos terminan con la muerte de Popocatepetl en la guerra.

Por fin el fantasma español llega a la gran Tenochtitlán, la encuentra abrumadora, muy distinta y no la recuerda. "¿Qué ha pasado con la laguna?, sus aguas eran cosa de maravilla, sobre una isla en el centro estaba la ciudad más hermosa del universo". En ese mismo lugar las cosas han cambiado mucho: quinientos años después se narra la historia más devastadora de 499. Lorena Gutiérrez, madre de Fátima, le cuenta con detalle al fantasma cómo asesinaron a su hija, cómo se arrepiente de haber perdido la oportunidad de que el pueblo quemara vivos a los asesinos, lamenta haber buscado una justicia por la vía legal que nunca llegó. Su historia es espejo de un país feminicida en donde habitan, como dice Lorena, "bestias que asesinan a nuestras hijas y que nos las dejan expuestas de esta manera, como si fueran basura, para enseñarnos y demostrarnos cuánto nos odian".



Fotograma de Rodrigo Reyes, 499, 2020

En el extremo norte de la gran ciudad habita el santuario que rinde culto a la Virgen de Guadalupe, el emblema religioso venido de Europa que más almas convoca desde los estados hacia la capital mexicana. La Basílica de Guadalupe, que se levanta en una plaza gigante como una especie de reencarnación de la Antigua Parroquia de Indios, recibe cada año a millones de fieles congregados para celebrar a la Virgen. Muchos arriban de rodillas, al lado de concheros que bailan casi desnudos. Una escena de contraste a la que nos hemos habituado.

“Por fin lo comprende mi corazón, por fin comprendo por qué estoy aquí”, dice el conquistador mientras avanza arrodillado hacia el templo guadalupano. De pronto un feligrés se le acerca y lo pone de pie: “compañero mío, levántate, que todavía te falta mucho que caminar, que Dios te acompañe”. **U**

499 de Rodrigo Reyes forma parte de la selección Ahora México de la edición 11 del FICUNAM, que se llevará a cabo del 18 al 28 de marzo de 2021 en formato virtual.

UN CLAVO EN EL ZAPATO DEL MUNDO

Antonio Ortuño

Más de cuarenta años después de su aparición en el escenario, el punk es aún un estilo vital y burlesco, que hostiliza desde los márgenes a la sociedad de consumo y a la industria del pop.

I

Para la mayoría de la población mundial, el punk representa (si es que algo...) sólo un estilo de peinados puntiagudos, ropas rasgadas y aderezadas con imperdibles, clavos y estoperoles, y música ruidosa y protestona. Algo de ello tiene, desde luego, pero es también un asunto más vasto de lo que las miradas simplonas quieren notar.

El punk no se limita a una apariencia y no se agota en clichés. Cuenta con una vitalidad notable y una diversidad gigantesca (y para haber postulado el lema "No Future", ya acumula sus añitos sobre el lomo, pues se acerca al medio siglo de existir). Según la óptica con que se le mire, se trata de un estilo de vida, una postura política (en realidad, una pequeña constelación de ellas), una escuela de arte, una tribu urbana, una pesadilla de la sociedad de consumo y, en el fondo, una festiva y radical disidencia de la contracultura y el contestatarismo.

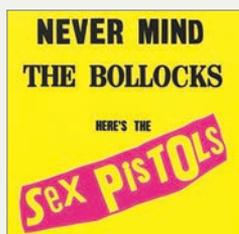
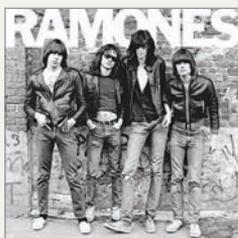
No hay, por cierto, una explicación única y satisfactoria que lo abarque. Y no existe nada menos punk que una teoría unificada. La filosofía del punk es, al tiempo, imprecisa e inconfundible. El punk consiste, esencialmente, en una incomodidad activa con la sociedad y los mecanismos e instituciones del poder (político, económico y religioso, pero también étnico, de género, de clase); en el cuestionamiento de las ideologías y los dogmas, y en la apuesta por la autogestión o, cuando menos, en dar la batalla por conseguir el nivel más alto de autonomía. No todo el punk es anarquista (hay mucho "progre" por ahí e incluso una minúscula escena ultraderechista, bélicamente repudiada por el resto del movimiento), pero sin duda es el anarquismo la familia de ideas más afín al punk, con el que comparte el carácter antiautoritario y horizontalista, el aborrecimiento de las instituciones y la seguridad en la hipocresía de los "iluminados" y los "revolucionarios".

El punk, sin embargo, no se trata de una escuela sesuda y académica, sino más bien de lo contrario. En cualquiera de sus vertientes, busca ser chocante, incisivo, cáustico. La insolencia es su estrategia básica y el

humor negro su herramienta más frecuente. Un inconforme, un irónico, un desobediente, un sabelotodo respondón que se divierte al sacar de quicio a los espíritus convencionales con su apariencia, sus opiniones y sus costumbres: ése es el militante punk quintaesencial.

La imagen original del punk, tan reconocible que de inmediato se convirtió en su propia caricatura, proviene del hábito de sus primeros y jovencísimos participantes de vestirse con ropas de segunda mano intervenidas con detalles hostiles y agresivos. Hay, en esa apariencia arquetípica, una serie de curiosas referencias; al sadomasoquismo, por ejemplo, con el uso de implementos de cuero negro, látigos y clavos, y a símbolos políticos y religiosos, empleados paródicamente y, en realidad, sólo por joder: suásticas, hoces y martillos, signos invertidos de paz y amor, cruces tachadas...

Los especialistas (pienso, a vuelapluma, en el ensayista Greil Marcus, el crítico Simon Reynolds, el biógrafo Jon Savage, los periodistas Legs McNeil y Gillian McCain y el escritor Roger Sabin, entre muchos más) han rastreado las influencias intelectuales del punk y lo han emparentado con el romanticismo (y el malditismo, en especial), el dadaísmo y el situacionismo, con los beatniks y hasta con los *angry young men*. Y tienen algo de razón, desde luego, aunque el mar de referencias quizá oculte lo primordial: que, sin ser antiintelectual ni mucho menos, el punk es siempre plebeyo, marginal y, por definición, inelegante. Ya lo dijo Steve Jones: "Un desempleado furioso o una divorciada amargada son más punk que cualquier universitario".



II

Aunque hay representantes del punk en cualquier arte (o al menos bajo esa óptica han sido interpretados, por ejemplo, el neoexpresionismo de la pintura de Basquiat, el anticonvencionalismo del cine de Jim Jarmusch, el experimentalismo y feminismo de la literatura de Kathy Acker o Virginie Despentes), el término se ha articulado en general en torno a la música. Y en cuanto a lo estrictamente musical cuenta con antecedentes muy jugosos.

El blues primordial, cantado por antiguos esclavos negros del sur de Estados Unidos, sentó las bases de la música basada en la guitarra en la escena estadounidense y, a la postre, europea y de buena parte del Occidente (pero también, en diversos momentos, de músicas en Europa oriental, Japón, América Latina...). Y las personalidades extremas y radicales de muchos de esos maravillosos *bluesmen* (y *blueswomen*) insolentes, vanidosos, promiscuos, altaneros y burlones, deben

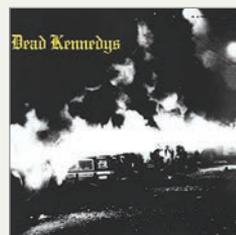
ser consideradas un precedente del carácter subversivo e inconformista de los punks.

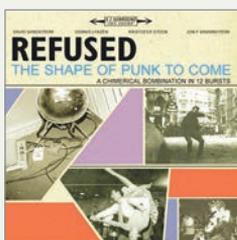
El rock'n'roll fue el hijo del blues y su veta más aguda y ruidosa fue la abuela del sonido punk: la contundencia rítmica y la enloquecida presencia de Chuck Berry, Jerry Lee Lewis o Little Richard son el siguiente eslabón de la cadena. Y a continuación hay que anotar a varias madres posibles: algunos momentos estruendosos del rock sesentero (la mayoría, protagonizados por The Kinks, The Who y Small Faces), y el sonido de las bandas de *garage rock*, es decir, de la música amateur que interpretaban grupos de jóvenes reunidos en cocheras o cuartitos de tiliches.

Cierto rock de esos años llegó a prefigurar bien la crispación y el tono satírico que luego exaltaría el punk. Los Saicos, una banda peruana desconocida para el resto del planeta, es uno de los casos más llamativos: en sus canciones prefiguran el sonido punk, aunque en realidad no influenciaron a ninguno de sus pioneros (ni a nadie, porque su gloria ha sido, más que póstuma, un puro tema de anticuarios musicales). El rupturismo de The Velvet Underground (y, sobre todo, la actitud desdeñosa y agresiva de Lou Reed) también debe ser recontado acá.

Crucial en la formación del sonido punk fue la influencia del glam de T. Rex, New York Dolls y cierto David Bowie. Y aún más lo fue el estilo contundente y provocador de pioneros estadounidenses de ciudades entonces convulsas como Detroit y Nueva York: MC5, The Stooges (cuyo cantante era Iggy Pop), The Dictators, Death y, sobre todo, los Ramones. En los primeros trabajos de esos grupos, publicados antes de que nadie mencionara la palabra *punk* (en los años que van de 1970 a 1975), la música basada en guitarras distorsionadas, ritmos salvajes y voces inmoderadas ya estaba cristalizada.

Pero la palabra *punk* asociada a una manera de verse y comportarse apareció después, por allá de 1976 y en Inglaterra, entre una capa de jóvenes de clase trabajadora, crecidos en barrios llenos de migrantes (muchos punks de primera generación crecieron escuchando reggae y ska, o, de plano, soul: la raíz negra asoma siempre y por muchos lados). De esa ensalada de fricciones culturales, furia social, actitud suicida y rechazo hacia el establishment nace el punk como lo conocemos. Una música volcada a la expresión y la energía, y para la que carece de importancia el virtuosismo en la interpretación, la "pegajosidad" de las melodías y la popularidad misma. El punk se canta y toca para decir lo que se piensa y para molestar. El mejor elogio que puede recibir es que las multitudes de adictos a las canciones bailables de amor se tapen los oídos.





El final de los años setenta fue la época de los grupos más prototípicos y legendarios del estilo: los Sex Pistols y The Clash, las Slits (una banda de chicas extraordinariamente afiladas), The Damned, los Buzzcocks, The Jam, Sham 69, Generation X (de donde surgió la estrella pop Billy Idol) y más. Y también los años de la escuela americana, con los ya mencionados Ramones, los Dead Boys, Richard Hell y los angelinos X, y de una vertiente más intelectualizada y *artie*, representada por proyectos de actitud punk pero orientados al pop, como Blondie o los Talking Heads, por el experimentalismo de Television, o por el talento poético y singular de Patti Smith.

Luego vendrían las derivaciones: el postpunk, el dark, la new wave, etcétera, y grupos como Joy Division, Siouxsie and the Banshees, Public Image Ltd, Gang of Four, Devo, The Cure, The Pretenders, The Police... Hasta U2, vaya, tiene origen y coartada punk. Muchos de ellos ampliarían el espectro musical hasta alcanzar una legión de nuevas formas y mutaciones, claro, pero otros diluirían el carácter confrontativo, reivindicativo e independiente hasta integrarse, como miembros de pleno derecho, a las filas de la industria y del pop.

Serían una serie de bandas underground norteamericanas las que tomarían la antorcha, ya en los años ochenta, y con un sonido más extremo y, a veces, incluso cercano al del *heavy metal*: Dead Kennedys, Misfits, Bad Brains, Bad Religion, Minor Threat, 7 Seconds, Descendents, Black Flag, Social Distortion, Agnostic Front, Hüsker Dü, Fugazi y hasta los primeros Beastie Boys. A su música se le conoce como hardcore punk. Otros grupos, sin ser clásicos representantes, son inseparables del aura del movimiento: Pixies, Minutemen, Big Black...

Los sucesores de esos caminos alcanzarían las cimas de la popularidad años después, con fenómenos como el "rock alternativo" (fuertemente influenciado por el ideario y sonido punk) de Nirvana, Sonic Youth, The Offspring y compañía, y, más tarde, el punk-pop de Green Day o el emo de Jimmy Eat World y demás subproductos de la subcultura juvenil de la *White America*, que tomaron la apariencia y algunas convenciones críticas del punk, pero eludieron su lado más subversivo. Aunque la vertiente más cruda pervivió bajo diversas mutaciones, desde el retro de Rancid y NOFX al celtic punk de Dropkick Murphys y el posthardcore de Converge, Against Me! o Refused.

No hay que olvidar tampoco que el rock "latino", en muchas de sus principales vertientes, deriva por un lado de la influencia del mestizaje y las posturas políticas de The Clash y el sonido de bandas de ska-punk como Madness y The Specials (tal y como puede notarse en



Pussy Riot. Fotografía de Igor Moukhin, 2012 ©

proyectos del tipo de Mano Negra, Radio Futura, Los Fabulosos Cadillacs, Los Prisioneros o La Maldita Vecindad) y, por otro lado, del post-punk y la new wave que dieron origen a Caifanes y Soda Stereo... Y eso por no mencionar al punk propio del idioma español, con nombres tan característicos como Eskorbuto, La Polla Records, Parálisis Permanente, Fiskales Ad-Hok, Ataque 77, 1280 almas, Masacre 68...

Pero ésas son historias paralelas o secuelas. El punk no está cómodo en el centro de la escena popular: su sitio natural son los márgenes y los subterráneos. Y allí sigue, hoy día, encarnado en miles de bandas, en sus vindicaciones políticas, sus escenas independientes, sus portales web (hijos de los viejos fanzines impresos) y en el floreciente circuito de proyectos liderados o conformados totalmente por mujeres, que forman la parte más visible y combativa del punk actual (quizá el mayor ejemplo son las Pussy Riot, colectivo que ha hostilizado al gobierno y el tradicionalismo ruso desde hace años).

"Punk Is Dead", se llamaba una canción de la ultrapolítica banda Crass, ya en 1978. Las ganas de matar al punk, o el temor de que muera, siempre han existido. Paradójicamente, el lema que ha acompañado a los punks desde hace decenios es justo el contrario: "Punk Isn't Dead". Quizá ambos tienen razón. "No puede matarse lo que ya está muerto", dice uno de los personajes de *La broma infinita*, de David Foster Wallace. "Espera y veremos si es que estamos muertos", le responden... **U**

Las portadas que acompañan este texto son de diez discos para acercarse al punk: Ramones de los Ramones (1976), *Never Mind The Bollocks Here's the Sex Pistols* de los Sex Pistols (1977), *London Calling* de The Clash (1979), *Cut de The Slits* (1979), *Fresh Fruit for Rotting Vegetables* de los Dead Kennedys (1980), *13 Songs* de Fugazi (1989), *Goo* de Sonic Youth (1990), *Nevermind* de Nirvana (1991), *The Shape of Punk To Come* de Refused (1998) y *xxx* de Pussy Riot (2016).

NUESTROS AUTORES



**Mike
Brodie**

(Arizona, 1985) es un fotógrafo estadounidense que documentó su vida como hobo en trenes entre 2004 y 2008. Ha expuesto su obra y publicado dos libros de sus series principales: *A Period of Juvenile Prosperity* (2013) y *Tones of Dirt and Bone* (2015). Actualmente trabaja como mecánico en Nevada.



**Amador
Fernández-
Savater**

es investigador independiente, editor de Acurela Libros, ha participado en varios movimientos sociales (estudiantil, antiglobalización, copyleft, “no a la guerra”, V de Vivienda, 15-M). Su trabajo se puede consultar en www.filosofiapirata.net Publicó *Habitar y gobernar; inspiraciones para una nueva concepción política*.



**Gabriela
Frías Villegas**

estudió matemáticas, literatura inglesa y filosofía de la ciencia. Coordina la Unidad de Comunicación de la Ciencia del Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM. Está interesada en procesos interdisciplinarios que involucran el arte, la literatura y la ciencia.



**María
Galindo**

es habitante perpetua de la anormalidad. Vive en La Paz desde hace más de 37 años. Es integrante de Mujeres Creando, radialista, grafitera, agitadora callejera y cocinera. Étnicamente bastarda. Socialmente: antiseñorita y abajista. Sexualmente: lesbiana y ninfómana. Profesora interina y accidental en la Universidad Pública.



**Sabel
Gavaldon**

(Barcelona, 1985) es curador de Gasworks en Londres. Su investigación aborda poéticas y políticas menores desde lenguajes curatoriales heterodoxos. Con la exposición *Elements of Vogue* (primero en CA2M, Madrid y después en el Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México) transformó el museo en una pista de baile.



**Diana
Gutiérrez
Pérez**

es escritora, periodista y editora. Becaria de Jóvenes Creadores del Fonca en 2009 y 2011; ganadora del Premio de Crónica Breve Carlos Monsiváis en 2019. Ha publicado en las antologías *Cromofilia* y *No te dejaremos ir*. Es directora editorial del fanzine *Pinche Chica Chic*.



**Erica
Jong**

es una poeta, novelista y ensayista estadounidense. Entre los libros de poemas que ha publicado destacan *Fruits and Vegetables* (1971), *Half-Lives* (1973), *At the Edge of the Body* (1979) y *Ordinary Miracles* (1983).



**Germán
Labrador
Méndez**

es catedrático en el departamento de español y portugués de la Universidad de Princeton. Es autor de *Letras arrebatadas* y *Culpables por la Literatura*. Colabora como asesor del Museo Reina Sofía y fue uno de los comisarios de la exposición *Poéticas de la democracia. Imágenes y contra-imágenes de la transición española* (2018-2020).



**Alejandra
Manjarrez**

(Ciudad de México, 1986), bióloga por la UNAM y doctora en ciencias por la Escuela Politécnica Federal de Zúrich. Escribe sobre bacterias, esqueletos, pingüinos, cerebros y el estudio de la vida. Colaboradora de espacios como la revista *Este país*.



**Greil
Marcus**

es crítico cultural, periodista musical y escritor, mundialmente conocido por sus trabajos sobre la cultura rock y su vinculación con la política. Entre sus múltiples publicaciones destacan *Mystery Train*, *El basurero de la historia*, *Rastros de carmín* y *La historia del rock and roll en diez canciones*.



**Imanol
Martínez
González**

(Querétaro, 1991) cursó el máster en creación literaria de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona. Autor de los libros *Tríptico sobre las despedidas*, *Neighborhood* (Premio Nacional Manuel Herrera de Dramaturgia 2016) y *Blau Cel*. Es codirector del Festival de la Joven Dramaturgia.



**Sergio
Mondragón**

(Cuernavaca, 1935) es un poeta, ensayista, académico, periodista y promotor cultural ganador del Premio Xavier Villaurrutia en 2010 por su poemario *Hojarasca*. Fue cofundador, coeditor y colaborador de la revista literaria bilingüe *El Corno Emplumado* y es considerado uno de los representantes del movimiento beat en México.



**Cristina
Morales**

(Granada, 1985) es autora de las novelas *Los combatientes* (2013) *Malas palabras* (2015), *Terroristas modernos* (2017) y *Lectura fácil* (Premio Herralde de Novela 2018). Es miembro de la compañía de danza contemporánea Iniciativa Sexual Femenina.



**María
Moreno**

(Buenos Aires, 1947) es una periodista y novelista feminista, fundadora de la revista *Alfonsina* en 1984, luego de la vuelta a la democracia tras la dictadura cívico-militar de Rafael Videla. Ha sido reconocida con distintos premios, como el Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas y el Lola Mora.



**Antonio
Ortuño**

nació en Zapopan, en 1976. Ha publicado doce libros de narrativa. Ganó el Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero en 2017 y el Premio Bellas Artes de Cuento Hispanoamericano Nellie Campobello en 2018.



**José Luis
Paredes Pacho**

es escritor, músico y promotor cultural. Historiador por la ENAH y maestro en historia del arte por la UNAM. Fue baterista fundador del grupo de rock Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio. Actualmente dirige el Museo Universitario del Chopo de la UNAM y es miembro de la Association of Art Museum Directors.



**Isabella
Portilla**

es una escritora y periodista colombiana egresada de la Universidad Javeriana de Bogotá, cuenta con estudios en filosofía y una maestría en escritura creativa por la New York University. Ha trabajado en Buenos Aires, Washington y Nueva York.



**Alejandro
Quintero
Mähler**

es historiador y filósofo por la UANDES, maestro en filosofía por la New School for Social Research y doctor en culturas ibéricas y latinoamericanas por la Universidad de Columbia. Sus intereses giran en torno a la historia intelectual hispanoamericana del siglo XIX.



Luis Rivera

(Ciudad de México, 1988) es periodista, gestor cultural y programador de cine. Trabaja en el Festival Internacional de Cine UNAM y La OLA - Independent Films From Spain. Colabora en distintos medios especializados en cine y distribuidoras cinematográficas.



Ariel Rosales

estudió filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Productor de radio, director de las revistas *La Edad del Rock* y *Yerba*. Cuenta con una trayectoria de más de treinta años en el sector editorial con sellos como Editorial Posada, Grijalbo, Penguin Random House, entre otras.



Nicolás Ruiz

(Ciudad de México, 1987) es maestro en literatura comparada por la UNAM, periodista cultural y crítico de cine. Actualmente es editor en Noticieros Televisa, conductor en Ibero 90.9 y colaborador en las revistas *Nexos* y *Tierra Adentro*.



Georgina Sánchez Celaya

es licenciada en historia y maestra en historia del arte por la UNAM. Su tesis de licenciatura, sobre José Luis Cuevas y Francis Alÿs, recibió el premio Miguel Covarrubias 2015, otorgado por el INAH, como la mejor tesis de licenciatura en el área de museografía e investigación de museos.



Idalia Sautto

(Acapulco, 1984) es community manager y copywriter en una h. agencia de publicidad. También es editora en Pitzilein Books, que se enfoca en ediciones de libros de artistas y formatos no convencionales. Cofundadora de Panamá, espacio independiente de gestión cultural. @mariedelaos & pitzileinbooks.com



Pierina Sora

es una periodista venezolana residente en Lima. Le interesan los temas de migración. Es cofundadora de Cápsula Migrante, proyecto periodístico orientado a migrantes venezolanos en Perú. Fue miembro de la tercera generación de la Red Latam de Jóvenes Periodistas de Distintas Latitudes.



Mayel Tello Carrasco

(Ciudad de México, 1992) es egresado de la licenciatura en artes visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado. Desde las narrativas gráficas se ha desarrollado como artista visual con un interés respecto a la diversidad corporal y sus problemáticas. Ha participado en distintos proyectos en torno a la disidencia *cuir*.



Adam Vázquez

es candidato a doctor por la Universidad de Saskatchewan. Le interesa la literatura medieval y las nuevas maneras de acercarnos a ella. Ha publicado en revistas especializadas y de interés general en México y otros países. Los lunes revisa la playlist que Spotify le hace semanalmente.



Álvaro Vázquez Mantecón

es doctor en historia del arte. Profesor-investigador en la UAM-Azcapotzalco. Ha trabajado en diversos proyectos museográficos universitarios, como el *Memorial del 68*. Es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México contemporáneo, entre los que destaca el libro *El cine súper 8 en México*.



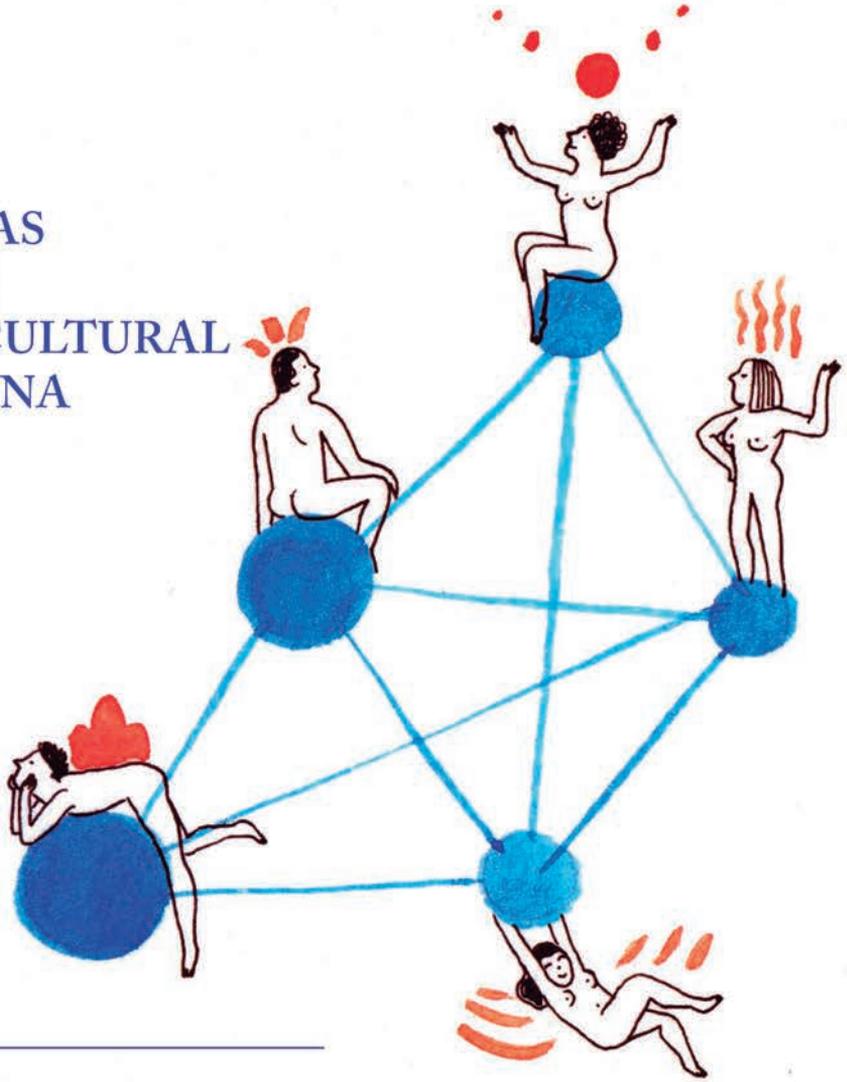
8M

CINCO PREGUNTAS PARA **8 MUJERES** DE LA GESTIÓN CULTURAL LATINOAMERICANA

COORDINAN:

CAMILA AGUIRRE
& **GABRIELA ESCATEL**

8 - 16 DE MARZO, 2021
— **8:00 PM**



PARTICIPAN:

MARÍA JOSÉ
CIFUENTES
(CL)

ROMINA
BIANCHINI
(AR)

CARLA
ESTEFAN
(BR)

ADRIANA
PINEDA
(CO)

CARMEN
MEHNERT
(PE)

MARTA
ÁVILA
(CR)

YOHAINA
HERNÁNDEZ
(CU)

MARIANA
GÁNDARA
(MX)

ARTE, POLÍTICA Y CONTRACULTURA EL MUNDO HOY

Ciclo de conversaciones

Participan: Rita Segato, GeoBrujas, Greil Marcus, Hans Ulrich Obrist, Francia Márquez, Tino Sehgal, Maria Hassabi, Walter D. Mignolo, Adriana Lara, Felipe Castelblanco, Hernando Chindoy, Juan Carlos Monedero, Mark Dery, Francesco "Bifo" Berardi, Oisín Monaghan, Mauricio Montiel, Naief Yehya, Julie-Ann Boudreau, Michelangelo Miccolis, Mauricio Dimant, Andreas Petrossiants, entre otros

Curaduría: Francisco Carballo, Lizzie Sells y Pacho.

Abril - mayo 2021. Transmisión por Facebook Live

Más información en: www.chopo.unam.mx

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

 Museo Universitario del Chopo, UNAM

 museodelchopo

 @museodelchopo

Organizado con

 Centre for
Postcolonial Studies

 Goldsmiths
UNIVERSITY OF LONDON

En colaboración con

 IG
INSTITUTO DE
GEOGRAFÍA
UNAM

 culturaUNAM

