LO IMPOSIBLE

ANTES DEL SISTEMA FUE LA ANOMALÍA

EDITORIAL

Lo Imposible

El destino natural de todo proyecto cultural es no llegar a hacerse. Si pensamos desde esa máxima, tiene poco mérito llamar Lo Imposible a casi cualquier cosa. No digamos a una revista, que pide a gritos no ser hecha; casi lo exige. Pero a veces desoír la evidencia es una tentadora necesidad. Lo es en momentos de incertidumbre —elemento primordial del que está hecha la vida—; de emergencia de sentido, bajo nubes de guerra. ¿Nada encaja? Quizá algo empieza. Y si se está gestando algo nuevo, tengamos por seguro que es desde lo que (hoy) se considera anomalía. Prestémosle atención. Volvamos a planteárnoslo todo. A buscar voces, ideas y discursos que reencanten el mundo.

Aquí hay poemas escritos en rodajes. Alertas contra un arte dogmáticamente correcto. El recuerdo de cambios que estuvieron a punto de ocurrir. Contemplaciones estelares. Cartas al propio porvenir. Ideas de jardines. Culto a las piedras. Demostraciones de que todo es político. Ideas que niegan que todo sea político. Charadas cinéfilas intercambiadas por Whatsapp. Prodigiosos mohos. Intentos de besar el propio codo. Canciones imposibles. Autores reflexionando sobre las críticas negativas que un día recibieron. Elucubraciones sobre qué es un ser humano. La misantropía por respuesta. Sustancias que vuelven para enseñarnos cosas. Tecnologías asombrosas para devolver capacidades a través del arte. Reflexiones desde un bunker. Y desde el fregadero de un hotel de lujo en los Alpes. Ensayos filmados en el Amazonas. Propuestas para amazonizarse. Micrófonos en el campo. Destellos escuchados por azar en un vagón de metro. Un pregón

estacional. Una lucha entre Sócrates y ChatGPT. Preguntas sobre una cosa y su contraria.

Lo posible ya fue apostado y fue perdido. No hay que cambiar el mundo: hay que cambiar la vida. Ahora toca jugárselo todo a lo imposible.

LO IMPOSIBLE



SANTIFICAR LA MATERIA
LA ESPIRITUALIDAD POLÍTICA CONTRA EL NIHILISMO CAPITALISTA

Amador Fernández-Savater

"Hemos perdido el cosmos" (D. H. Lawrence)

Allí donde los mapas de los ingenieros y los políticos no indicaban más que un espacio abstracto y vacío, había quienes percibían un territorio densamente poblado de presencias y fuerzas vitales. En el mismo lugar donde algunos veían una ocasión y una oportunidad de negocio, otros reconocían un territorio para celebrar, para cuidar, *no tocar*.

A lo largo del año 2016, una mezcla improbable de pueblos indígenas y activistas ecologistas levantaron un campamento que frenó en seco la construcción del oleoducto Dakota Access Pipeline en EEUU. Ese campamento constituyó un poderoso símbolo de las luchas contemporáneas en defensa del territorio: contra las infraestructuras capitalistas que organizan el espacio exclusivamente desde la óptica de la rentabilidad, la creación de lugares donde lucha y vida se entremezclan, donde se experimentan nuevas alianzas y complicidades.

El origen de este conflicto es un violento *choque de percepciones*. La percepción de lo que es y de lo que vale. ¿Qué vamos a ver y valorar? ¿Qué vamos a hacer al respecto?

Los constructores del oleoducto no veían *nada*. O veían la nada. Un terreno muerto en el cual edificar. Los acampados de Standing Rock percibían (con todos los sentidos) un espacio habitado, en continuidad vital con otros espacios habitados. La tierra donde están enterrados los antepasados, la tierra por donde pasa el río que abastece de agua a las comunidades. Presencias y fuerzas vitales de las que se forma parte.

¿Qué cuenta y qué no? ¿A partir de qué se cuenta? ¿Contamos cifras y números, o historias y recuerdos? No se percibe lo mismo, no se valora igual, se actúa distinto. El choque de percepciones abre una batalla *política*. Por lo común, por la definición de la vida en común, de la vida buena.

FETICHISMO DE LA MERCANCÍA

Marx nos enseñó a pensar el capital como hegemonía de una ley, la ley del valor, según la cual algo tiene valor si tiene un precio, un valor de cambio. Si en otras sociedades el mercado está limitado o contenido en la trama social de los vínculos, “empotrado” dice Karl Polanyi, en las

sociedades capitalistas el valor de cambio se libera, se coloca en el centro, arruina todos los demás valores.

Cualquier objeto puede entrar y circular en el sistema si adopta la forma-mercancía. El dinero se convierte en mediador absoluto y destruye todos los demás: los viejos códigos pre-capitalistas que regían antaño la producción y circulación de bienes. Si algo, sea persona o cosa, vínculo o proceso, no puede formatearse como mercancía, queda amenazado de *inexistencia social*.

Nada es sagrado, no hay nada “intocable”, todo se puede *profanar*: vender, comprar, comercializar. En el fondo, para el capital, no hay cosas, no hay personas, no hay actividades, no hay saberes ni creencias: sólo existen y circulan distintas *máscaras* del valor de cambio. Lo material no cuenta: es mero soporte de la abstracción.



Pero el valor no es sólo una ley abstracta que rige los fenómenos desde fuera, sino que se encarna en una percepción, se reproduce a través de nuestros sentidos, se vuelve boca y ojos y oídos y lengua y piel.

En Marx encontramos ya argumentos en este sentido. De "oscurecimiento de los sentidos" habla en sus *Manuscritos del 44*, refiriéndose a que la riqueza sensitiva queda reducida bajo la ley del valor a un solo sentido, el sentido de *posesión*. El "fetichismo de la mercancía" aparece en las primeras páginas de *El capital*, refiriéndose a ese proceso por el cual las relaciones entre personas se convierten en relaciones objetivas entre cosas.

Podríamos hablar de una *des-intensificación* de la percepción. Un empobrecimiento, un debilitamiento, una estandarización. Percibir siempre lo mismo, siempre abstracto, entrar en relación sólo con *cosas*. Una sola forma para todo, con un único objetivo, el intercambio por dinero. Atrofia de la capacidad de atención a lo cualitativo y heterogéneo, de la facultad de vérnoslas con el misterio y la opacidad.

Nada es en sí mismo, nada vale por sí mismo, nada encuentra en sí mismo su recompensa ni su finalidad, sólo es medio, ocasión, trampolín hacia otra cosa. El valor de cambio, abstracto, infinito, extra-terrestre. La lógica del capital, su radical indiferencia a contenidos, se hace percepción. Este nihilismo perceptivo se traga todo y amenaza hoy ya la misma vida sobre el planeta. ¿Cómo frenarlo, detenerlo, imponerle un límite?

LO SAGRADO COMO RESISTENCIA

Las categorías políticas clásicas (derecho, ley, poder político, Estado) fracasan al respecto. Contienen, reaccionan, aplazan, pero son incapaces de interrumpir la dinámica expansiva del capital. Pretenden regular exclusivamente *desde fuera* una batalla que se juega

también *dentro*: en la percepción de lo que es y de lo que vale.

Pero allí donde la ley del valor sólo ve equivalencias, otras sensibilidades trazan diferencias. Donde el capital percibe recursos explotables, otras miradas reconocen presencias vitales. Donde todo parece intercambiable, algo aparece como absolutamente insustituible. A la lógica depredadora del capital, el campamento de Standing Rock le opone una percepción de la tierra como algo no disponible, no instrumentalizable, no apropiable. Puesto aparte, separado, *sagrado*.

> "ESPIRITUALIDADES *POLÍTICAS Y MATERIALISTAS*: MANERAS DE REENCANTAR Y REANIMAR EL MUNDO, DE DEVOLVER EXISTENCIA CONCRETA A LO QUE EL NIHILISMO CAPITALISTA REDUCE A MERO SOPORTE, A MÁSCARA DE VALOR. ESA INTUICIÓN RECORRE HOY, BAJO FORMAS DIVERSAS, UNA SERIE DE PENSAMIENTOS CONTEMPORÁNEOS, VINCULADOS A MOVIMIENTOS COLECTIVOS".

Los participantes del campamento se denominan a sí mismos “guardianes” y no “manifestantes”. No reivindican ni demandan, sino que afirman algo y lo defienden. Muchos de estos “protectores” explicaban que su acción derivaba de un “deber ancestral”: cuidar la tierra y el agua para las siete generaciones siguientes. No piden algo “más” dentro de lo que hay, más salario o derechos, sino que preservan la existencia de lo inconmensurable amenazado.

Hoy, desde muy diferentes lugares, movimientos y luchas contemporáneas ponen límites (cualitativos) al capital haciéndose fuertes en distintas formas de espiritualidad. Estas espiritualidades, no necesariamente religiosas o institucionalizadas, ¿de qué tipo son? ¿Es lo *sagrado,* como fuente de otra percepción, otro valor y otra legitimidad, una potencia de resistencia al nihilismo capitalista?

Espiritualidades *políticas y materialistas*: maneras de reencantar y reanimar el mundo, de devolver existencia concreta a lo que el nihilismo capitalista reduce a mero soporte, a máscara de valor. Esa intuición recorre hoy, bajo formas diversas, una serie de pensamientos contemporáneos, vinculados a movimientos colectivos.



SILVIA FEDERICI: REENCANTAR EL MUNDO

La pensadora Silvia Federici propone, en un libro publicado en 2020, conectado a la última oleada feminista a partir de 2017, el “reencantamiento del mundo” como tarea política. ¿A qué se refiere?

Max Weber habló de “desencantamiento del mundo” para describir la racionalización moderna que acompaña el surgimiento del capitalismo. Silvia Federici radicaliza la idea: ese desencantamiento no fue sólo una cuestión cultural, sino un proceso violento de desposesión de los saberes que permitían a las mujeres una reproducción autónoma de la vida. Así lee Silvia Federici el fenómeno histórico de la caza de brujas.

> "REENCANTAR EL MUNDO CONSISTE EN ACTIVAR UN DEVENIR-BRUJA MASIVO, UNA REAPROPIACIÓN Y UN REAPRENDIZAJE DE LOS SABERES DEL CUERPO PERDIDOS, ROBADOS Y DEPOSITADOS EN LAS TECNOLOGÍAS DEL MERCADO"'.

El capital, para constituirse como tal, no sólo privatizó las condiciones independientes de subsistencia, obligando a partir de ahí a la mayoría de la población a trabajar por cuenta ajena, sino también los saberes de las mujeres: conocimientos sobre el cuerpo, sobre los ciclos, sobre las plantas, sobre el sostenimiento de la vida, desplazados y sustituidos en gran medida por dispositivos técnicos e instituciones que expropian esos saberes y producen dependencia.

Si el capitalismo implica y requiere ese desencantamiento del mundo —la destrucción y privatización de saberes vitales, de vínculos sensibles con el mundo, desde el

cuerpo—, una política subversiva y emancipadora ha de ser necesariamente un proceso de “reencantamiento del mundo”. Pero ese reencantamiento del mundo no tiene nada de etéreo o trascendente, no es un simple “cambio de conciencia”, consiste en prácticas de recuperación de los saberes del cuerpo, prácticas estrictamente materialistas, históricas y conflictivas.

Una nueva relación con la tierra, la autonomía reproductiva, la medicina comunitaria, el saber ecológico, el reciclaje del agua, la desmercantilización del cuerpo. Reconstruir los bienes comunes, no sólo las tierras, sino también las redes de cuidado, los conocimientos colectivos, las economías cooperativas y las infraestructuras cotidianas. Politizar la dimensión reproductiva que atraviesa la ciudad, la crianza, la salud o la alimentación. Todo ello, en conflicto directo con nuevos procesos de cercamiento y privatización de la vida.

Las brujas fueron mujeres peligrosas para el capital en formación porque manejaban los saberes que hacen posible día tras día la reproducción de la vida. Por ello fueron perseguidas y sacrificadas, sus saberes expropiados y monopolizados. Reencantar el mundo consiste en activar un devenir-bruja masivo, una reapropiación y un reaprendizaje de los saberes del cuerpo perdidos, robados y depositados en las tecnologías del mercado.



ACHILLE MBEMBE: LA BRUTALIZACIÓN DE LA MATERIA

El diagnóstico del pensador camerunés Achille Mbembe sobre el presente es sombrío: el neoliberalismo está dejando paso a una fase del capital directamente depredadora que él llama “brutalista”. El término remite al conocido estilo arquitectónico: masas de hormigón, verticalidad, estructuras pesadas, contaminantes. Pero aquí no se trata sólo de una estética, sino de una forma de organizar el mundo.

¿Qué edifica el brutalismo político? Una constelación de infraestructuras que organizan la materia para su control y extracción: data centers, sistemas fronterizos, megaciudades logísticas, zonas militares, puertos especiales. Arquitecturas no del habitar, sino de la gestión de flujos: materia convertida en energía, en información, en recurso. Se talla, se moldea, se forja, se erige: para

desecar, mutilar, machacar, saquear.

"ABSTRAER. CONVERTIRLO TODO EN DATO, EN SEÑAL, EN INFORMACIÓN LEGIBLE PARA LA MÁQUINA. EL BRUTALISMO ARTIFICIALIZA LO VIVO EN UN AUTÓMATA GLOBAL: REDES DIGITALES, INTELIGENCIA ARTIFICIAL, SISTEMAS DE VIGILANCIA Y ALGORITMOS. TODO AQUELLO QUE RESISTE —OPACIDAD, MISTERIO, DESEO, INCONSCIENTE— DEBE SER ELIMINADO O 'BLANQUEADO'".

Podemos distinguir al menos tres estrategias brutalistas. La primera: *fisurar*. Romper, excavar, fracturar. Dinamitar suelos y rocas para extraer energía. Perforar y sangrar los cuerpos. Penetrar las mentes. El mundo aparece como una piel que hay que rajar para acceder a lo que contiene y apropiárselo.

La segunda: *controlar*. Mbembe analiza la gestión de migrantes, refugiados y extranjeros en general. Una red de zonas de espera, centros de detención y campos de internamiento filtra, clasifica, expulsa o elimina estos “cuerpos-frontera”. La guerra es la herramienta de regulación por excelencia de estas *poblaciones sobrantes*.

La tercera: *abstraer*. Convertirlo todo en dato, en señal, en información legible para la máquina. El brutalismo artificializa lo vivo en un autómata global: redes digitales, inteligencia artificial, sistemas de vigilancia y algoritmos. Todo aquello que resiste —opacidad, misterio, deseo, inconsciente— debe ser eliminado o “blanqueado”.



De este modo, el pensador camerunés no desarrolla sólo una crítica del capitalismo, del extractivismo o de la tecnopolítica, sino la *descripción de una guerra ontológica contra la materia*. Materia que rajar, materia que controlar, materia que abstraer. A esta ontología de la materia devastada, Mbembe le opone otra posible: la de una materia viviente, heredada de los imaginarios africanos precoloniales.

Interviniendo en el debate abierto en los museos europeos sobre la devolución de los objetos robados durante el proceso de colonización, Mbembe afirma: no se trata de devolver una serie de objetos, porque los “objetos negros”

nunca fueron simplemente objetos, sino agentes activos de otro *mundo*. Un ecosistema participativo, un mundo poblado de una multitud de seres, de divinidades, de antepasados, de intercesores.

"EL MUNDO SE HA *AFRICANIZADO*. LA SUERTE AYER RESERVADA A LOS ESCLAVOS NEGROS, LA REDUCCIÓN MÁS EXTREMA DE LO HUMANO A MERCANCÍA Y COSA, ES HOY UNA AMENAZA GLOBAL. ¿POR QUÉ NO INSPIRARSE ENTONCES EN LAS RESISTENCIAS QUE OPUSIERON A SU COLONIZACIÓN LAS CULTURAS AFRICANAS?"

Los objetos negros funcionan como mediadores en este entramado, median y tejen entre pasado, presente y futuro, lo común y lo singular, el ser humano y otras potencias vitales. No son entidades estáticas, sino seres flexibles y vivientes, dotados de propiedades mágicas, depositarios de toda clase de energías, utilidades y virtualidades, ellos mismos invitan a la transmutación y la transfiguración, a una vida en cambio y movimiento. La materia no es “identidad”, sino tejido y devenir. El brutalismo deshace el tejido y controla el devenir.

El mundo se ha *africanizado*. La suerte ayer reservada a los esclavos negros, la reducción más extrema de lo humano a mercancía y cosa, es hoy una amenaza global. ¿Por qué no inspirarse entonces en las resistencias que opusieron a su colonización las culturas africanas? El culto animista a la materia como estímulo para una nueva imaginación política.

EL PAPA FRANCISCO: UN ALIADO INESPERADO

En *Laudato si'* (2015), el papa Francisco propone una relectura audaz de la tradición cristiana desde dentro de la propia institución. Apoyándose en una tradición heterodoxa —de San Francisco a San Juan de la Cruz—, Francisco interviene en una disputa teológico-política de primer orden. En juego está la oposición clásica entre materia y espíritu, así como el mandato bíblico de "dominar la tierra". Frente a ello, Francisco propone una re-alianza con el mundo material.

La idea fundamental: es necesaria una "conversión ecológica integral". El cuidado del planeta pasa por una transformación radical de valores, encarnados en hábitos y formas de vida. No hay propuesta ecológica que valga sin mutación antropológica, sin la producción de otra forma de humanidad.

Francisco apoya esta propuesta en lo que llama el "evangelio de la creación": estamos llamados a ser instrumentos para que el mundo realice sus potenciales de paz, belleza y plenitud. Eso exige un cambio. Lo contrario sería directamente "pecado". Es una sanción muy fuerte desde la máxima autoridad de la Iglesia: contaminar, deforestar, esquilmar, es pecado. Tomarnos por dioses, olvidar que nosotros mismos somos tierra (el aire que nos da aliento, el agua que nos sostiene).

"Dominar la tierra", reinterpretado por Francisco, es labrarla y cuidarla. *Labrarla* significa desplegar sus potenciales. La creación no está acabada: podemos y debemos prolongarla. Dios alojó en el mundo "virtualidades" (medicinas, alimentos) que deben ser actualizadas y realizadas. *Cuidarla*, por su lado, es custodiar la tierra, protegerla y defenderla de los males estructurales que la amenazan hoy: contaminación, residuos, calentamiento global, pérdida de biodiversidad,

guerra del agua.

"LA IDEA FUNDAMENTAL: ES NECESARIA UNA “CONVERSIÓN ECOLÓGICA INTEGRAL”. EL CUIDADO DEL PLANETA PASA POR UNA TRANSFORMACIÓN RADICAL DE VALORES, ENCARNADOS EN HÁBITOS Y FORMAS DE VIDA. NO HAY PROPUESTA ECOLÓGICA QUE VALGA SIN MUTACIÓN ANTROPOLÓGICA, SIN LA PRODUCCIÓN DE OTRA FORMA DE HUMANIDAD".

Todas las criaturas están conectadas, cada una de ellas debe ser valorada con afecto y admiración, pero todos los seres se necesitan mutuamente. La concepción de la materia de Francisco es una sutil combinación de singularidades engarzadas, un tejido de fenómenos únicos e irrepetibles, donde ninguno puede existir sin el resto. ¿El ser humano es “superior” a todas las demás criaturas? Sí, este es un punto polémico que el texto de Francisco no evita, pero se traduce en una mayor responsabilidad de cuidado: ser jardineros del mundo entero, amantes de todas las formas de vida, cuidadoras de la trama entera que las sostiene.

¿Cómo suscitar esa conversión ecológica integral? No puede ser una obligación, un deber moral, sino una *transformación del corazón, a través del amor y la belleza*. La confianza de Francisco reposa en lo siguiente: si nos sentimos íntimamente unidos a todo lo que existe, la relación de cuidado con el mundo brotará espontáneamente.

Laudato si’ no es un sermón moralizador, sino que busca activar lo que ya puede haber en nosotros de conexión

sensible con el mundo. El recuerdo de los lugares que hemos amado. La contemplación de la belleza de la creación en las cosas más pequeñas (“en una hoja, en un camino, en el rocío, en el rostro de un pobre”). La importancia de esa dimensión local de la vida donde el cuidado y la creatividad, la responsabilidad y la comunidad, pueden darse efectivamente.

Finalmente dice Francisco, atreviéndose a reescribir también en este punto un imaginario de siglos, no resucitaremos sólo nosotros, ángeles incorpóreos en un cielo desmaterializado, sino que en el paraíso estaremos acompañados de cada una de las criaturas que en la vida del mundo han sido.



JORGE RIECHMANN: EJERCICIOS ESPIRITUALES ECOLOGISTAS

Guerra contra uno mismo, contra los demás, contra la naturaleza: la forma de vida dominante empuja hacia un verdadero “fin de mundo” por deflagración. ¿Cómo

transitarlo? *Ecoespiritualidad para laicos* de Jorge Riechmann es un cuaderno de apuntes y fragmentos para habitar, sin resignación ni falsas esperanzas, ese “final”.

Seguir pensando, seguir luchando, seguir tratando de vivir de otro modo. ¿Por qué ecoespiritualidad? El término se refiere a experiencias de conexión sensible con otros seres, con la red de la vida. Ejercicios de descentramiento del ego que nos permitan (en palabras de Riechmann) sentirnos como uno más entre los Diez Mil seres de la tradición china.

Hay muchos fragmentos críticos sobre el mecanicismo, esa concepción de la materia que preparó el terreno al capitalismo. No se trata, según Riechmann, de rechazar toda racionalidad, sino de dotarse de una racionalidad menos reductora, menos patriarcal, menos hostil, menos escindida del cuerpo, más conectada, práctica y terrestre. ¿Qué podría ser más sencillo de convertir en mercancía que un universo previamente desvitalizado, un universo-reloj, una gran máquina, plagado de objetos muertos?

Pero, ¿se trata simplemente de cambiar un discurso por otro, el discurso mecanicista por un discurso ecologista? No, ahí está la gran dificultad. Podemos despotricar contra el capitalismo salvaje, pero cambiar de vida es otro tema. No se trata sólo de “tener razón”, porque el ser humano es un bicho complicado que no atiende a razones, sino de desplegar prácticas de transformación que nos incorporen nuevas verdades.

El ecologismo no puede ser solo una nueva moral de sanción y castigo, sino que tiene que activar y movilizar el deseo, las ganas de vivir distinto. Riechmann encuentra inspiración en los estudios clásicos del filósofo Pierre Hadot sobre los ejercicios espirituales de la filosofía

antigua: la verdad no sólo se alcanza mediante el discurso y el saber, sino mediante un trabajo sobre uno mismo, el vínculo con los demás, la relación con el cosmos.

"EMBEBERSE EN UNA ACTIVIDAD, PRACTICAR ESAS ACTIVIDADES QUE LLEVAN EN SÍ MISMAS LA RECOMPENSA, RESIGNIFICAR EL ENVEJECIMIENTO Y LA MUERTE. SÓLO “ATERRIZANDO” EL ECOLOGISMO EN PRÁCTICAS DE VIDA SE PUEDE DISPUTAR AL CAPITALISMO EL SENTIDO DE LA VIDA Y DE LAS COSAS. UNA “REFORESTACIÓN INTERIOR”. AMAZONIZARSE".

El libro propone algunos ejercicios espirituales cotidianos, a modo de sugerencia y sin mayor pretensión, modos de encarnar el discurso ecologista, de salir de la crítica y el lamento, de reconectar sensiblemente con el mundo y sus seres. El saludo cotidiano a los animales con que convivimos, la contemplación y meditación sobre nuestro lugar en el cosmos, la apreciación y disfrute de la belleza del mundo, la purificación del deseo.

Por ejemplo, otra vivencia del tiempo. Hemos incorporado subjetivamente la lógica de acumulación del capital. ¿Cómo hacer cesar esa voracidad de quien no tiene nunca suficiente, de quien encuentra todo en falta y en déficit? Embeberse en una actividad, practicar esas actividades que llevan en sí mismas la recompensa, resignificar el envejecimiento y la muerte. Sólo “aterrizando” el ecologismo en prácticas de vida se puede disputar al capitalismo el sentido de la vida y de las cosas. Una “reforestación interior”. Amazonizarse.



Llevamos el nihilismo pegado al cuerpo, esa indiferencia radical hacia lo que nos rodea y atraviesa, compensada por todo tipo de distracciones y evasiones. La palabra poética es la palabra que puede tocar el deseo y operar transformaciones.

Lo espiritual —nos atrevemos a decir— no es otra cosa que una determinada “temperatura” del cuerpo: un grado de intensidad en el intercambio con el mundo. La resensibilización es un desafío político mayor. Frente a la equivalencia general del valor, la restitución de las diferencias. Declarar algo sagrado. Organizarnos para defenderlo.

AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER

Amador Fernández-Savater (Madrid, 1974) es investigador independiente, activista, editor y 'filósofo pirata'. Ha codirigido la editorial Acuarela Libros, la revista Archipiélago y participado activamente en diferentes movimientos sociales (estudiantil, antiglobalización, copyleft, "no a la guerra", V de Vivienda, 15M). Ha colaborado en medios como *Público*, *eldiario* y, actualmente, *CTXT*. Ahora coordina talleres de pensamiento, participa en escuelas y escribe. Ha publicado *Habitar y gobernar* (2020), *La fuerza de los débiles* (2021), *El eclipse de la atención* (2023) Y *Capitalismo libidinal* (2024). Su última publicación es *La batalla del pensamiento* (abril, 2026).

Foto: Mina Malo



¡PRIMAVERA!
LA REVOLUCIÓN DE LOS TAMBORES

Elsa Moreno

Comenzará en primavera, como todas estas cosas. Serán tres meses vibrantes de purga sonora para dejarle el terreno allanado a la Luna. Cuando llegue la noche-en-el-día del 12 de agosto, ella sólo tendrá que plantar su semilla de nácar. Qué hermosas perlas beberemos, perlas brotadas de la ceniza.

Usaremos tambores, que bien podrían ser sartenes, cajas de zapatos, garrafas vacías... cualquier utensilio que atente contra el consenso. Para que los golpes resuenen con fuerza, debemos vaciarnos de miedos. Los tambores, que nos irán acompañando todo el trimestre, adoptarán el nombre de nuestros temores: COLAPSO CLIMÁTICO, ECOCIDIO, FASCISMO, FONDOS DE INVERSION, GENOCIDIO, ICE, TRUMP, TRUMP CON EL NOBEL DE LA PAZ, LA IA, LOS QUE CONTROLAN LA IA... Y en cada golpe —¡Aullad! ¡Gruñid! ¡Ululad! ¡Barritad! El primer tambor lo llevamos en la garganta— un rayito de esperanza. *Luna, danos la noche, la libertad, tumba al astro rey; danos la noche, la libertad, extenderemos tu sombra sobre el fuego de nuestros reyes.*

Tenemos más de cuerpo celeste que de maquinaria y sin embargo, vivimos falsamente como autómatas. Para recuperar nuestro poder, debemos mirar más allá de los límites virtuales. La Luna es nuestro ejemplo: podemos saltarnos el orden y hacer la noche y apagar su fuego y desatar la locura hasta que huyan despavoridas las viejas creencias.

El ecuador de la revolución será el 27 de junio. Apenas tres noches antes, felices saltando las hogueras, estaremos celebrando la regresión del Sol a la noche, pero no es suficiente. Debemos inventar nuevos ritos para nuevos tiempos. Con el humo aún pegado a nuestra piel, el 27 de junio haremos nuestro sacrificio solar: objetos amarillos o anaranjados —limones, zanahorias, libros de Anagrama, chalecos reflectantes, equipamientos de *running*, ópalos de fuego, girasoles, crisantemos—, los dejaremos en un cuenco metálico y con el carbón de las brasas de San Juan, mezcladas con agua de mar, los hundiremos en lo oscuro.

Danos la noche, la libertad. A estas alturas, tras mes y medio de paro y de estruendo, se habrá decretado el estado de excepción. Intentarán negociar. ¿Nuestras

proclamas? Ninguna. ¿Nuestras condiciones? Ninguna. Nuestra revolución no se va a disuadir con un sometimiento amistoso. Este sistema caníbal pende sobre su propio delirio y podemos hacerlo caer, creedme. Sin nuestros cuerpos a su disposición, morirá famélico.

Extenderemos tu sombra sobre el fuego de nuestros reyes. Cuando llegue la noche-en-el-día del 12 de agosto, la Luna se encontrará con un pueblo que ha dejado de escuchar para entregarse al ruido —es una sordera transitoria y necesaria; lo que llaman ‘‘discurso’’ ahora es veneno—. Se encontrará con los miedos abatidos y las esperanzas encaradas a su luz. Entonces, dejará caer sobre los escombros su semilla de nácar. Crecerán unas perlas lunares nunca vistas. Habremos resurgido.

Comenzará en primavera la revolución de los tambores, como el mayo del 68, la revolución de los claveles, la primavera árabe, la primavera valenciana, la primavera de los pueblos de 1848. Asumiremos el estruendo, nos llamaremos lunáticas, rechazaremos los discursos —incluido este manifiesto—, le negaremos nuestra carne al sistema caníbal y al fin, llegaremos deseosas a un nuevo mundo iluminado por la tibia luz de luna. Qué hermosas perlas beberemos, perlas brotadas de la ceniza.

ELSA MORENO

Elsa Moreno (Valencia, 1999), poeta y creadora escénica, ganadora del V Premio Nacional Poesía Viva L de Lírica. Cofundadora de la compañía de danza-teatro Cía L'Abocador, coordina el colectivo de mujeres poetas Las Sin Rostro y es parte del dúo de música experimental y spoken word Poesía Sintética (con Carles Pedrón aka Sr. Charli). Ha publicado "En un lugar limítrofe" (La Imprenta, 2023) y "Prendida o el valor de erguir" (Arrebato, 2025), poemarios trasladados a escena por la propia autora. Su línea de investigación artística atraviesa el cuerpo y el entorno natural. Se enmarca dentro de la poesía expandida o poesía viva y la ecopoesía.

Fotos: Rose Hurtado



TRIBUNA

¿QUÉ ES SER HUMANO EN 2026?

Silvia Bardelás

El escultor Francisco Leiro sentó a don Quijote en una cama de hierro. Está rígido, en ropa de dormir, con la mirada ida, como poseído por una pesadilla. Lo que impresiona es la rigidez de sus piernas y de sus brazos, la imposibilidad de movimiento y de acción. No hay cuerdas que lo aten a las barras de hierro de la cama, es la razón la que lo ata, la idea sobre el mundo perfectamente definida y ordenada que proclaman los libros de caballerías, la idea que no le permite ver. Está abducido igual que Madame Bovary más tarde lo estará por las novelas románticas. Las

ideas son ataduras más difíciles de soltar que una cuerda física. Pero el viaje de don Quijote es un viaje de liberación. El encuentro con paisajes y personas, con animales e historias nunca escuchadas le obligan a salir de su cueva ideológica y a reaccionar desde un lugar desconocido, su propia singularidad, la emoción ante lo que no puede entender. La literatura se adelanta muchas veces a lo que ha de venir porque es capaz de intuir las fuerzas que nos mueven y que son invisibles a los ojos de la realidad cotidiana.

Ahí estamos, nosotros, los que vivimos el siglo XXI, en 2026, observando paralizados este momento histórico impulsado por la destrucción. Se derrumba nuestra llamada sociedad del bienestar, nuestra legislación internacional para asegurar la paz y nos encontramos ante un páramo vital que nos obliga a preguntarnos quiénes somos. Esa pregunta nos lleva primero a plantearnos un diagnóstico que dé cuenta de cómo hemos llegado hasta aquí, hasta una barbarie inimaginada que va más allá de lo político o lo económico, que nos afecta en el día a día. ¿Es posible que habiendo estado tan preocupados por una supervivencia cómoda hayamos perdido lo que nos define como humanos, la sensibilidad?

La razón independizada de la sensibilidad, la razón como luz que, de manera autónoma, iba a ser capaz de entender la vida en su totalidad, nos ha dejado un mundo arrasado en cuanto a experiencias subjetivas. Nos ha dividido en grupos enfrentados desde una hiperdefinición absurda resumida en siglas imposibles de reconocer. Ha sustituido las palabras que se referían a experiencias que tienen que ver con la sensibilidad, como amor, felicidad, belleza, por otras más asequibles, entendibles, limitadas y que controlan la emoción. Hemos cambiado todas las palabras que nombraban las experiencias sensibles por otras desafectadas, por otras que son susceptibles de ser

razonadas y normativizadas: apego, LAT, BAE, CRUSH, crianza, ikigai, etcétera, etcétera. Palabras que emocionalmente no nos atañen, es más, palabras que nos liberan de sentirnos de una manera radical, de una manera existencial, la única manera que nos da sentido. Por eso la angustia, la ansiedad, los trastornos de alimentación, tantas y tantas maneras de inflingirnos daño y sufrir como consecuencia de una vida que curiosamente intenta evitarnos el sufrimiento sólo las podemos tratar desde fármacos que alteren nuestra química. La sociedad dirigida sólo al bienestar material nos lleva además a grandes diferencias sociales porque la supervivencia física tiene precio. Hemos olvidado la única forma de igualdad que es la de nosotros existiendo antes de ninguna clasificación, definición, etiqueta.

El amor ya no es una energía vital que surge del deseo de relacionarnos con algo que nos hace sentir bien, ahora es una especie de obligación de relaciones definidas. Ese amor lleva consigo todo un despliegue de productos intelectuales y materiales que ayudan a su realización y que mantienen un sistema de control blando, sin violencia, pero que funciona desde el miedo metafísico.

Nos creemos víctimas de un sistema que llamamos tardocapitalista pero la realidad es que ese sistema lo construimos día a día cada uno de nosotros. Hemos dejado de pensar, de intuir, de dejarnos llevar, de tener una vida de ad-ventura. Hemos vendido nuestra vitalidad a cambio de comodidad y protección, pero llegado este momento nos damos cuenta de que estamos más desprotegidos que nunca.

Criticamos ese sistema que nos succiona pero la crítica también lo alimenta. Una razón contra otra razón nos lleva a un círculo vicioso del que no es posible salir. Por eso es necesario un salto, colocarnos en otro lugar para empezar a pensarnos como humanos. Pensar no es lo mismo que

razonar. El pensamiento no se aleja de la experiencia, es más bien una extensión de nuestra percepción sensorial del mundo, de nuestro encuentro intuitivo con la intimidad de otros seres que nos lleva a salir de nuestra limitante individualidad. Desde la individualidad, que no es más que una idea, como cuerpos aislados, no podemos conocernos ni conocer nada. La razón autónoma separa, clasifica, nos ordena, pero la experiencia subjetiva no es estrictamente racional, no se puede clasificar ni definir. Por eso la razón ha suprimido la importancia de la subjetividad, la ha confundido con la opinión, cuando la opinión siempre es razonada, bien o mal razonada. El problema es que si ya no somos sujetos, los que llevamos a cabo acciones, nuestra participación en la creación del mundo se hace imposible. Hace años, en el siglo XX, recuerdo que la Filosofía dedicaba todos sus esfuerzos a pensar en la dualidad entre objeto y sujeto, en dividir el pensamiento entre idealistas y realistas, entre inmanencia y trascendencia. El razonamiento filosófico se convirtió en una especie de juego porque todavía no había una urgencia por ir más allá y buscar qué significa ser humano, qué tenemos en común los seres humanos. Ha tenido que ser la implosión del paradigma de la ilustración mal entendida, la destrucción de un mundo construido a la luz de la razón autónoma, la que nos devuelva la pregunta por el ser. La metafísica piensa más allá de la física pero no es transcendente. Aquello que no se puede tocar ni medir como el amor o la belleza es trascendente a la razón pero inmanente a nuestra inteligencia sensible, que no puede definir pero sí reconocer.

El siglo XXI y especialmente 2026 es terriblemente apasionante: terrible por la destrucción y apasionante porque ofrece la posibilidad de encontrar una conciencia nueva que transforme nuestras formas de relación. No hay un régimen que derrocar, ni una ideología que nos lleve a un sistema totalitario (aunque el peligro es inminente).

Somos nosotros, cada uno, los que tenemos que sentirnos como sujetos activos, los que tenemos que deshacernos de una individualidad artificialmente construida para mantener un sistema corrupto, los que tenemos que recuperar la vitalidad al conectarnos a nosotros mismos.

Se habla mucho de conexión y la pregunta que siempre se plantea es cómo conectar. La conexión tiene que ver con el sentido de existencia. De hecho, la enfermedad de la desconexión es la angustia, la sensación de vacío, el enfrentamiento al tiempo y a la nada. Para conectar con uno mismo es necesaria la relación con otros, con la naturaleza, con un objeto artístico, con algo que me conmueva y eso sólo se puede dar desde una mirada ingenua. Ingenuidad viene del latín *Ingenuus*, que significa puro, de noble casta y también de *gignere* que es generar. No hay creatividad, generación sin esa mirada que surge de nuestra singularidad y que no está contaminada de prejuicios. Para conectar es necesario salir auténticamente hacia otra intimidad. La destrucción sólo se puede dar desde la desconexión. En este mundo hiperdefinido es fácil destruir. Puede ser fácil matar a un palestino en cuanto representa una idea para su contrario, sería mucho más difícil hacerlo si se viera como un ser humano. Destruimos ideas, no realidades, por eso la destrucción no plantea un dilema moral. Cuando el ser humano desaparece, desaparece el principio fundamental de igualdad y también la diferencia como principio necesario para que se dé la conexión. Yo nunca tendré deseo de conectar con algo que es igual que yo. Puedo, por miedo, querer relacionarme sólo con otros que creo que son como yo, que sólo quiero conocer en cuanto sean como yo, pero sin deseo, sin vitalidad, sin acción. Conectar significa salir de la zona de confort, descubrir algo desconocido, vivir lo nuevo. Ahora que ya nada nos promete seguridad, es posible que nos lancemos al por-venir.

2026 es el comienzo del segundo cuarto del siglo XXI y puede ser el comienzo de una conciencia nueva que nos lleve a pensar además de razonar, que nos empuje a nuevas formas de relación que obliguen a nuestras instituciones políticas y económicas a un cambio. El sistema somos nosotros y con conciencia podemos transformarlo en un espacio vital más orgánico y abierto. No hace falta un nuevo paradigma, sólo una nueva conciencia que nos despierte, sólo sentirme nosotros en lugar de sentirme yo.

SILVIA BARDELÁS

Silvia Bardelás (Vigo, 1967), doctora en Filosofía por su tesis *Una teoría de la novela*, es escritora, traductora y editora en De Conatus. Autora de tres novelas —*As Médulas* (2010), *Unha troita de pé* (2011) y *Destiempo* (2021—, dirige el blog literario *El lector perdido* y ha publicado en la editorial Acantilado el ensayo *Una conciencia nueva. La urgente pregunta de quiénes somos* (2026).



ELIGE TU BÚNKER
CRÓNICA PERSONAL SOBRE LA INDUSTRIA DEL PÁNICO

Antonio Núñez

“Los tiempos hacen sus monstruos. Nosotros tenemos los nuestros; la siguiente generación tendrá los suyos”.

"Zona Uno", Colson Whitehead

Y para qué querría un consumidor medio comprar tal cantidad de comida liofilizada?, pregunto a la pareja de

potenciales clientes.

El silencio repta por la larga mesa de reuniones. Parece anidar en la lámpara industrial de la sala de juntas. Las miradas del grupo de ejecutivos se refugian en los sofás *chester* de cuero o en las frases famosas del fundador de la agencia de publicidad. Estas cuelgan de las paredes en marcos dorados: “El consumidor no es un idiota, es tu esposa” o “A menos que tu campaña contenga una gran idea, pasará como un barco en la noche”.

Inseguro por el silencio que he provocado, busco en los ojos de mis compañeros alguna pista que indique que alguien va a contestar. Temo que la pregunta haya sonado desinformada, fuera de lugar o como una estupidez soberana. Para colmo, la he formulado con mi torpe acento español. En el pasado, preguntar hasta lo obvio me ha servido para hacer hablar a los clientes, sobre todo en una primera reunión de toma de contacto. Pero esta vez temo que haya sido un error. Acabo de llegar a Chicago. Todavía no he aprendido la cultura local ni el lenguaje corporal de la gente del Medio Oeste. Tampoco sé leer en ojos azules. Casi siempre he trabajado en países de gente de ojos oscuros y expresivos. Ahora son las miradas de hielo de dos pares de ojos imposiblemente azules las que tengo clavadas en mi rostro.

Sé que la pareja de potenciales clientes, hombres de mediana edad, con trajes negros de tela tosca, pelo rubio y piel lechosa, ha viajado desde el estado de Utah hasta nuestra oficina. Al preparar la reunión, he leído que trabajan para una empresa de alimentos secos de gran éxito en su estado. Buscan una agencia de publicidad que les ayude a expandir su negocio a todo Estados Unidos. Su producto estrella no es una lata ni un plato preparado en bandeja, sino un armario grande con treinta botes de comida liofilizada. Su página web asegura que la comida tiene una caducidad de 30 años. El armario y la comida te

llegan a casa en menos de una semana. Solo tienes que abrir el armario, seleccionar tu menú, añadir agua caliente y, del polvo, emerge un pastel salado de patatas y pollo o un arroz teriyaki.

—En realidad… —dice el más rubio de los dos clientes—, esperábamos que fueran *ustedes* quienes nos ayudaran a identificar el perfil de nuestros consumidores potenciales.

La pregunta sonó a estupidez soberana. Estoy jodido, pienso. Y es mi primera reunión con clientes en esta agencia, que ha confiado lo suficiente en mí como para traerme desde Madrid, pagar mis gastos de traslado y mi visa de trabajo estadounidense. Trato de calmarme mirando por la ventana. Llevo una semana en Chicago y todavía me paraliza contemplar la nieve. La primera vez que vi nieve fue en Granada, España. Era un copo de nieve sucio derritiéndose en la cuneta de una carretera. Mi padre dio un frenazo al coche y, triunfalmente, nos dejó tocar el copo como si fuera un extraterrestre caído del cielo. Tenía trece años.

"UN CREATIVO DE CAMISETA NEGRA Y MELENA GRIS SE APIADA DE MÍ Y SALTA A RECONDUCIR LA REUNIÓN CON UN ACENTO ITALOAMERICANO: 'NOSOTROS HABÍAMOS PENSADO QUE SU PRODUCTO ERA IDEAL PARA SITUACIONES DE EMERGENCIA. YA SABEN, NEVADAS, HURACANES, INUNDACIONES, TERREMOTOS, INCENDIOS Y OTROS ACTOS DE DIOS'".

Las vistas nevadas desde las oficinas de la agencia resultan conmovedoras. La agencia está en un piso alto de un rascacielos icónico de Chicago. La belleza de la nieve

cayendo sobre el barrio blanco y rico del Loop te hace olvidar la violencia de la ciudad. Chicago recibe el apodo de “Chirak” porque el número de asesinatos anuales es comparable al de soldados muertos en la guerra de Irak. Pero claro, de esto no se habla, y menos en el trabajo. Tardaré varios años en dominar los códigos del silencio en Estados Unidos. Aquí, el silencio amordaza amplios espacios de la realidad. No se habla de temas tristes ni de ideas pesimistas. No se habla de problemas personales o sociales. No se habla de errores ni de fracasos.

El silencio sirve para ocultar el miedo. Miedo a preguntar. Miedo a perder el trabajo y su seguro médico. Miedo al fracaso. Miedo al otro. Miedo a la minoría. Miedo a una naturaleza gélida e inhóspita. Miedo a lo desconocido. Miedo a tener miedo.

Disfrazado de civismo, convivencia y buenas maneras, el miedo acaba sirviendo para controlar a otros, para dominar y ejercer la violencia. Por ese miedo, en Chicago, la capital de la amabilidad y la hospitalidad legendarias del Medio Oeste, mueren más personas que en la guerra de Irak.

Un creativo de camiseta negra y melena gris se apiada de mí y salta a reconducir la reunión con un acento italoamericano.

—Nosotros habíamos pensado que su producto era ideal para situaciones de emergencia. Ya saben, nevadas, huracanes, inundaciones, terremotos, incendios y otros actos de Dios. Por supuesto, haríamos un estudio de mercado para validar nuestra hipótesis y estimar el mercado potencial.



Cubo de verduras liofilizadas para 120 porciones, hasta 25 años. Precio: €239,99 EUR

Es la primera vez que escucho la expresión “Actos de Dios” para referirse a catástrofes naturales. Los dos clientes se miran y asienten, aliviados. No sé si por la idea de mi compañero o porque les ha gustado viajar a Chicago y escuchar la expresión “actos de Dios” con el acento de Al Capone.

Acabaremos diseñando envases y etiquetas en blanco y rojo para transmitir una sensación de peligro y violencia.

Le pondremos un nombre al armario que contagia fortaleza, determinación y optimismo. Crearemos un logotipo que comunique protección y seguridad. La promesa de treinta botes de comida que duran treinta años resultará un éxito de persuasión en los estudios de mercado.

Es el año 2014 y la llamada “industria del pánico” todavía no existe.

Madrid. Once años más tarde. He venido a pasar unas semanas de vacaciones, ver a la familia y a los amigos y, cómo no, a hacer gestiones y papeleo burocrático. Emigrar a otro país supone pasarte la vida haciendo colas, presentando documentos, rellenando formularios y pagando impuestos en dos países a la vez.

Es abril y hace un tiempo espléndido. Aprovecho para leer en la terraza de mi casa española un ejemplar de *Racquet*, una revista de tenis y literatura. Soy un fan del tenis. En España tiene fama de ser un deporte elitista. En Estados Unidos, cada semana practico en las canchas públicas del barrio de Harlem, en Nueva York, donde los niños esperan pacientemente a que termines el partido para pedirte una pelota con la que poder jugar.

Estoy leyendo un artículo que compara al tenista estadounidense Arthur Ashe con Muhammad Ali cuando mi esposa entra en casa. Se ha ido la corriente eléctrica. Lo dice riendo. Para ella, nacida en la República Dominicana, un apagón no es inusual. Yo, europeo, nunca he vivido un apagón. La vecina le ha contado que estaba en una videoconferencia internacional y que todos los participantes de España, Portugal, Andorra y Francia han perdido la conexión. Pulso un par de interruptores y compruebo que no hay luz en casa. Abro el grifo de la cocina. No hay agua. Salgo al balcón. Los semáforos están apagados y los coches se mueven de forma taciturna. Miro

mi teléfono móvil y no tiene cobertura. Mi ordenador no tiene conexión a Internet. Salgo al rellano de la escalera y el ascensor no funciona. Es el 28 de abril. En cinco segundos se han desconectado 15.000 megavatios de energía eléctrica, el sesenta por ciento de la producción española.

Bajo por las escaleras hasta la calle. Veo mucha gente en los comercios y supermercados. Caigo en que no tenemos comida para la cena. Quizá convendría comprarla, pienso, por si el apagón dura un rato. Me acerco al cajero automático y descubro que ninguno funciona en toda la calle. Todo el dinero en efectivo que tengo es en dólares y apenas tengo unos euros en la maleta. Hasta ese momento he sentido una curiosidad muy civilizada por la situación, pero ahora mi miedo atávico a no tener dinero, a ser pobre, me hace caer del caballo. ¿Y si el apagón dura más de un par de horas? ¿Y si dura *días*?

> "HAY QUE TENER SIEMPRE PREPARADOS UNA CUERDA, UNA HERRAMIENTA PARA CORTAR, UNA HERRAMIENTA DE COMBUSTIÓN, ALGO CON LO QUE CUBRIRSE Y OBJETOS CONTENEDORES. NO TENGO NADA DE ESTO EN MI CASA. NO TENGO NI LA CENA. UN AÑO Y MEDIO DE PANDEMIA DE COVID Y NO HE APRENDIDO NADA".

Las 4.300 páginas de la saga de cómic *The Walking Dead,* mi serie sobre zombis favorita, galopan por mis venas. En casa no tengo comida ni agua embotellada, ni velas, ni radio analógica. Ni lo básico para pasar un día. Mi cerebro reptiliano rebusca todo lo que he leído sobre “preppers”, “survivalists” y la industria del pánico en Estados Unidos. La regla de las setenta y dos horas.

Después de ese tiempo, los miembros de una sociedad pierden cualquier rastro de comportamiento civilizado y pasan al modo supervivencia animal para sobrevivir a la catástrofe. La regla de los tres: hay que estar preparado para resistir tres minutos sin aire, tres horas sin abrigo ni refugio, tres días sin agua y tres meses sin comida. Las cinco “C” de la supervivencia. Hay que tener siempre preparados una cuerda, una herramienta para cortar (cuchillo y hacha para crear otras herramientas, hacer fuego y construir refugio), una herramienta de combustión (mechero, encendedor de chispa para generar calor, esterilizar y cocinar), algo con lo que cubrirse (manta contra la hipotermia, tienda de campaña) y objetos contenedores (bote metálico para purificar y transportar agua y para mantener alimentos). No tengo nada de esto en mi casa. No tengo ni la cena. Un año y medio de pandemia de COVID y no he aprendido nada.

Doy gracias de que el apagón no haya ocurrido en Estados Unidos, donde la gente tiene armas, es más individualista y confía menos en que papá Estado u otros conciudadanos le ayuden en situaciones de emergencia.

Los estadounidenses tienen una mentalidad de supervivientes. Un ejemplo es mi amigo y vecino del edificio de Nueva York, Daniel. Nacido en Puerto Rico, Daniel es médico militar, corre maratones, sabe cocinar 30 platos y domina el arte marcial de la espada samurái. Yo soy publicitario, un mediocre jugador de tenis; compro en CostCo pulpo gallego precocinado cuando tengo que invitar a otros y no domino ni la guitarra.

No estoy preparado para ningún acto de Dios. Así que, para empezar a aprender, un día le pregunté a Daniel si era posible asistir a una de sus clases de espada samurái. Su maestro accedió. Fuimos juntos a su *dojo*, caminando desde nuestro edificio en Central Harlem hasta East Harlem, también llamado “El Barrio”, en español.

East Harlem es el barrio más humilde de Manhattan, el barrio latino que antes fue el barrio italiano y, antes, el barrio irlandés, según las oleadas de inmigración en la ciudad. En un paseo de diez minutos, pasas de la tranquilidad y la despreocupación de un barrio de clase media a la incertidumbre de otro mucho más humilde. La gente te mira cuando caminas por el Barrio, sobre todo si vas vestido con traje de oficina. En Nueva York, el rico vive a tiro de piedra del pobre, temiendo encontrarse con él. De nuevo, el miedo al otro. El silencio. La violencia acecha si haces un giro equivocado, si caminas por la calle equivocada, incluso por la acera equivocada. Pero de este miedo no se habla, de ningún modo. Así que Daniel y yo caminamos en silencio.

El venerable maestro nos recibió en el *dojo*. En silencio, me entregó el kimono blanco para invitados, que apestaba a sudores legendarios. En la formación, me colocó junto a Daniel en la última fila. Por señas, indicó que repitiera todo lo que hacía mi amigo.

Con cada ejercicio, la formación coreaba consignas en una lengua asiática. Daniel giraba alrededor de mí, blandía su *katana* y asestaba golpes que frenaban a centímetros de mi piel. Mi tarea era repetir las consignas e intentar desarmarlo como pudiera. No lo logré ni una sola vez. Al terminar la clase, le pregunté qué habíamos estado cantando. “Corto cabeza”, “corto brazo”, “corto cuello” y “corto pierna”, en chino. El venerable maestro mandó a buscarme. Tras darme la enhorabuena por mi primera clase, me obsequió con un regalo de bienvenida que no pude rechazar: el privilegio de limpiar los aseos del *dojo*.

No tenían ni guantes ni escobilla. Cumplida mi misión, me prometí retomar las clases de guitarra.

Al salir del *dojo*, los pupilos toman una cerveza en un bar cercano. Acepté su invitación. Entre los miembros del grupo había un policía, dos militares y un “prepper”. El *prepper* tenía en su casa una mochila preparada con todas las herramientas necesarias para sobrevivir al fin del mundo. Había hecho un curso de primeros auxilios. Otro de supervivencia en el bosque y otro de negociación en situaciones límite. También tenía una *katana* detrás de la puerta de entrada de su apartamento, junto a la escoba. Era una espada de acero templado, no como las de madera del *dojo*.

> "EL PERFIL DEL *PREPPER* HA CAMBIADO. ES MÁS URBANO, FEMENINO, JOVEN Y MÁS DIVERSO POLÍTICAMENTE. YA NO ES EL TÍPICO VARÓN DE EDAD AVANZADA, CONSERVADOR RADICAL, CON INGRESOS BAJOS, QUE VIVE EN UN ESTADO RURAL SUREÑO Y ES FANÁTICO DE LAS ARMAS. EL 83% DE LOS ESTADOUNIDENSES COMPRÓ TRES O MÁS PRODUCTOS PARA *PREPPER*S EN 2024. *PREPPERS* YA SOMOS TODOS.".

El *prepper* insistía en que no era un “survivalist”. No pertenecía a una milicia, no era un paramilitar, no entrenaba para combatir a otros seres humanos en caso de necesidad. Me habló con nostalgia y ternura de su grupo de *preppers*. Era una comunidad, entiendes, una verdadera comunidad, decía, animado por su segunda cerveza. Era un grupo de hombres, mujeres y niños que, cada semana, después de misa, se reunía para aprender de la vida y estar preparados para la visita de la hermana calamidad. Gente que cuidaba de gente. Un grupo con su

festival anual (clases de trueque, intercambio de semillas, regalos, música en directo, actividades para niños), con sus camisetas, tazas y gorras oficiales a juego, y con sus cartas de rol ("¿Estás preparado para sobrevivir en un mundo sin ley? Reacciona ante estas 300 situaciones reveladoras"). Quizá porque aún no parecía del todo convencido, el *prepper* me preguntó si tenía algún tipo de seguro. Admití que sí. Si pagas un seguro de salud, dijo, otro para accidentes de coche, otro para tu vivienda y llevas una rueda de repuesto para estar preparado ante cosas que no deseas que ocurran nunca, ¿por qué no prepararte para una situación en la que no haya ley?

"Noé era un conspiranoico hasta que diluvió", reza una camiseta oficial del Midwest Preparedness Project.

Se estima que hay unos 23 millones de estadounidenses que cumplen con la definición de "prepper". Según el FEMA, la agencia federal que gestiona las emergencias, el mercado se ha duplicado desde 2017. Y el perfil del *prepper* ha cambiado. Es más urbano, femenino, joven y más diverso políticamente. Ya no es el típico varón de edad avanzada, conservador radical, con ingresos bajos, que vive en un estado rural sureño y es fanático de las armas. El 83% de los estadounidenses compró tres o más productos para *prepper*s en 2024. *Preppers* ya somos todos.

Esta diversificación del perfil *prepper* explica por qué solamente el mercado de las herramientas y utensilios para la supervivencia (desde linternas hasta hachas, pasando por botiquines de primeros auxilios) se valoró en 1.330 millones de dólares en 2024. Se estima que el mercado crezca a un saludable ritmo del ocho por ciento anual hasta el 2032, según el instituto de investigación Stellar.

Mi ejemplo favorito de emprendimiento en la industria del pánico son los lingotes de oro que vende la cadena de grandes superficies *CostCo*. Si un día te producen insomnio los vaivenes de la bolsa, el inicio de una guerra o cualquier otro desastre, corre a *CostCo*. Además de comprar pulpo gallego precocinado, puedes convertir todos tus ahorros en lingotes de oro sudafricano de 24 quilates. Los guardas bajo el colchón y puedes contar lingotes en vez de ovejas.

Ya se sabe que en este mundo desigual hay dos tipos de personas, las que tienen hambre y las que tienen prisa, como canta Valeria Castro. Los ricos tienen prisa, y ser *prepper* o *survivalist* toma su tiempo. Comprar un búnker, un megayate, o comprar billetes a Marte son los atajos de los ricos para combatir el pánico al fin del mundo.

Los estadounidenses poseen más superyates que cualquier otra nacionalidad del mundo. Representan el 23 por ciento de los propietarios de yates de más de 40 metros de eslora, según la revista *SuperYacht Times*. Las empresas fabricantes de megayates declaran que están haciendo su agosto con lo que llaman “clientes del Armagedón”. Se trata de yates construidos para que puedan cultivar su propia comida y ser completamente autónomos en caso de tener que escapar de un acto de Dios. Más que un yate, suele ser una flotilla. Primero está el yate principal. Luego, un segundo yate más pequeño para los escalafones más bajos del servicio, el helicóptero, el submarino y las motos de agua.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/HeJEElWuUBI?feature=oembed

El industrialista y megabillonario Elon Musk también vio el filón de los clientes del Armagedón. Los hay que prefieren escapar no al mar sino al espacio sideral. Para ellos, Musk fundó SpaceX, la compañía cuyo objetivo es que los seres humanos colonicen Marte. Tras descubrir que el viaje a Marte solo es posible cada 26 meses, cuando se produce la correcta alineación de los planetas, decidió que no era un negocio lo suficientemente atractivo como para una línea aérea interplanetaria. Entonces cambió su destino por la Luna. Además de poder viajar cada diez días, el vuelo solo dura dos días, en comparación con los seis meses del viaje a Marte. La misión sigue siendo la misma, dijo al anunciar el nuevo destino de SpaceX: “expandir la conciencia y la vida tal y como la conocemos hoy, hasta las estrellas”.

Otro megabillonario compite con Musk por los clientes del Armagedón que prefieren escapar a las estrellas: Jeff Bezos y su compañía Blue Origin. Inicialmente creada para impulsar viajes turísticos al espacio, la compañía se reorientó para competir por los contratos públicos de la NASA, que parece haber convertido la colonización de la Luna en una prioridad. “Estamos en una carrera contra China”, dijo Sean Duffy, el Secretario de Transporte estadounidense, en la cadena *CNBC* el año pasado.

En 2019, el 69% de los estadounidenses estaba de acuerdo con que “los billonarios crean su riqueza creando valor para otros, inventando nuevas tecnologías o emprendiendo negocios que mejoran la vida de la gente”. El 65% creía que “a todos nos beneficia que haya más ricos porque invierten su dinero en nuevos negocios que generan puestos de trabajo y en nuevas tecnologías”. El 71% declaraba sentir más “admiración” que “resentimiento” hacia los ricos, según la encuesta del *Cato Institute*.

Sin embargo, en la última encuesta de *Harris Poll* del 2025, la tortilla se ha dado la vuelta. Por primera vez, la mayoría de los estadounidenses cree que los billonarios

representan una amenaza para la democracia.

Un 71 por ciento cree que debería existir un impuesto especial para los ricos, una idea respaldada por la popular demócrata socialista Alexandria Ocasio-Cortez. La congresista se hizo famosa al acudir a la *Met Gala,* la fiesta más fastuosa del mundo de la moda, con un traje decorado con la frase “Tax the Rich” (Impuesto a los ricos). El bordado en el traje parafraseaba la popular máxima “Eat the Rich” (Cómete a los ricos), acuñada por Rousseau durante la Revolución Francesa. Eran momentos de inequidad extrema. “Cuando el pueblo no tenga nada más que comer, se comerá a los ricos”.



La industria de la moda tomó nota del resentimiento popular hacia los ricos y del miedo de éstos a mostrar su riqueza. Así crearon la tendencia del "quiet luxury" o lujo discreto, una variante textil del "tengo miedo, luego de esto (de mi riqueza) no se habla, he dicho". De la logomanía y la ostentación se pasó a ocultar los logotipos y

apostar por la exclusividad, la artesanía y la personalización de las prendas (¡viva la alpaca y el cachemir!). La vuelta de tuerca la dieron los “influencers”, que empezaron a camuflarse como pobres o de clase media. De repente buscaban ser vistos haciendo cosas de americanos corrientes. Se sentían tan inseguros como yo caminando por East Harlem con traje de oficina. Kylie Jenner, de la real casa americana Kardashians, se llevó la palma al compartir con sus 110 millones de seguidores en redes sociales fotos de ella y su familia comprando en *Target*. Algo así como si la reina de Inglaterra publicara fotos comprando los avíos del puchero en *Carrefour*.

El miedo al pobre no es un mal exclusivamente estadounidense ni de la gente rica. En una encuesta realizada por *Revolut* en India, Brasil, Reino Unido y EE.UU., el principal miedo de la población es “miedo a la pobreza, al hambre y a los *sintecho* en mi propio país”. La inequidad de ingresos es la fuente de miedo que más crece.

Pero una cosa es ocultar lo que tienes y otra, muy distinta, ocultarte tú. Para eso, entre otras cosas, están los búnkeres.

Otro viaje a Madrid. Gozo a lo grande. Estoy en la Caja Mágica, disfrutando del ambiente tenístico del Mutua Madrid Open con un pase de tarde. Veo entrenamientos. Descubro jugadores. Curioseo por los stands en los pasillos de acceso a las pistas. Me he prometido a mí mismo no gastar dinero en otra gorra ni en *merchandising* oficial del torneo (de nuevo, no mi miedo al pobre, sino a *ser* pobre). Entonces me doy de bruces con el stand de una agencia inmobiliaria llamada Kimera. El eslogan de la inmobiliaria es “El búnker de sus sueños existe”.

Kimera promete un jardín zen, un gimnasio, una suite, un spa y restaurantes a partir de 48.000 euros. Hablo con una

azafata de ojos almendrados que me explica “el producto del Underground Park”. Me entrega un folleto y me anima a consultar su página web.

Ya llegó la industria del pánico a España, pienso. Y le envío un mensaje por *WhatsApp* a un amigo con quien comparto el virus del tenis. Le escribo para decirle que en España el tenis sigue teniendo fama de ser un deporte de ricos y que, por eso, hay anunciantes que venden búnkeres de lujo en el estadio. Él me responde con seis emojis de risa con lágrimas. Me aclara que se trata de la campaña publicitaria de una serie española de *Netflix* llamada *El refugio atómico*.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/MvbshAbAcic?feature=oembed

Digiero el mensaje de *WhatsApp*, tratando de contener mis lágrimas y no las de la risa. Me siento como el cazador cazado. Como el publicitario que no sabe distinguir entre la realidad y una broma publicitaria. En realidad, el dolor es más profundo. Me siento desconectado de mi país de origen; torpe para comprender su cultura y sus bromas. Tampoco reconozco Madrid. Mis restaurantes favoritos han cerrado. Mis librerías favoritas también. Y el vermú de grifo ya no me parece tan especial. Después de trece años fuera, soy un extranjero en mi país. Me pasa lo mismo en Estados Unidos.

Los castigos del emigrante, el papeleo legal interminable y sentirse extranjero en todas partes.

"SOLO HE ESTADO EN UN BÚNKER EN MI VIDA. FUE EN LA REDACCIÓN DE UN PRESTIGIOSO PERIÓDICO. (...) TRAS EMPUJAR LA PUERTA, REPLETA DE PESADAS MANIVELAS Y TORNILLOS GIGANTES, ME ESPERABA EL DIRECTOR. EL BÚNKER LO CONSTRUYERON DESPUÉS DE QUE TERRORISTAS DE EXTREMA DERECHA ATENTARAN CONTRA LA REDACCIÓN DEL PERIÓDICO CON UNA BOMBA".

Antes de interesarme por la industria del pánico en EEUU no sabía mucho sobre búnkeres. Sabía que, tras la Guerra Civil española, muchas personas del bando perdedor construyeron pequeños habitáculos dentro de sus casas para esconderse de las represalias del dictador Franco. Emigraron a un armario. Apenas salían por la noche para ver a sus familias, en silencio, por miedo a la delación de los vecinos. También recuerdo haber visto un vídeo sobre el *Führerbunker*, el búnker donde se suicidó Adolf Hitler. Las autoridades construyeron un aparcamiento en el lugar para evitar que se convirtiera en un santuario nazi. El mayor miedo de Hitler no fue al pobre, sino a su dentista. Éste escribió que el Führer le pospuso una endodoncia ocho veces.

Solo he estado en un búnker en mi vida. Fue en la redacción de un prestigioso periódico. Para ver a su director, caminé por un vericueto de pasillos hasta llegar a lo que parecía ser la puerta acorazada de un gran banco central o de un submarino de novela de Julio Verne. Tras empujar la puerta, repleta de pesadas manivelas y tornillos gigantes, me esperaba el director. El búnker lo construyeron después de que terroristas de extrema derecha atentaran contra la redacción del periódico con una bomba.

Puede que los búnkeres hoy nos parezcan la extravagancia de los megamillonarios de Silicon Valley, la secuela de su miedo al colapso de la civilización. Sin embargo, fueron un tipo de construcción muy popular durante la Guerra Fría y la carrera armamentística nuclear. De hecho, el país con más búnkeres per cápita no es EEUU sino Suiza, donde existen más de 370.000 búnkeres, capaces de albergar al 100 por ciento de su población. La causa de esta cifra fue una ley aprobada en 1963 que reconocía el derecho de cada ciudadano suizo a una litera en un refugio atómico.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/Km_dSLhswDo?feature=oembed

En Norteamérica, por la misma época, tras la crisis de los misiles de Cuba, se construyó una ciudad búnker destinada a proteger a los miembros del Congreso. Oculta bajo el lujoso resort *Greenbrier*, en las montañas de Virginia Oeste, la miniciudad tiene el tamaño de un *Walmart*. El búnker puede albergar a 1.100 personas y dar de comer a 400 a la vez en su comedor. Dispone de salas de reuniones para la Cámara de Representantes y el Senado, un centro de telecomunicaciones, un hospital, un crematorio, sistemas de agua, de aire acondicionado y generadores diésel y de vapor. Puede funcionar de manera autónoma, sin ayuda externa, durante más de 40 días. Diseñado con mucho tino, este búnker para políticos y dirigentes también cuenta con un almacén con material antidisturbios.

Hoy los búnkeres nos parecen un lujo escandaloso. En los sesenta, los niños norteamericanos aprendían en el colegio cómo vivir en ellos.

La industria de la construcción de búnkeres se ha diversificado tanto como el perfil de los *preppers*. Hay búnkeres para todos.

El cliché era un búnker-palacio-club social para ricos. Un lugar donde te pones un Gucci para ver el telediario en la sala de proyecciones, donde lucir el Cartier de camino al cuarto de baño. Un refugio donde la sal de la vida son las excentricidades de tus vecinos, más millonarios que tú, o los amoríos del servicio, como ocurre en la serie de TV *El refugio atómico*.

Por supuesto, en EEUU siguen construyéndose las arquetípicas mansiones búnker. La promotora *SAFE*, especializada en la construcción de edificios públicos y viviendas ultraseguras, está desarrollando en el Medio Oeste una mansión familiar rodeada de un foso incendiable. En caso de peligro, la familia podrá disparar los cañones ubicados en puntos estratégicos de la villa. Estos cañones están cargados con una sustancia tóxica inflamable que se propaga por el agua. A la mansión se accede a través de distintos túneles. Pero esos túneles, lejos de comprometer el aislamiento total del exterior, también son una herramienta defensiva. Activados desde el interior, generan calor por fricción molecular y se convierten en gigantescos microondas para recibir a los potenciales intrusos. Al Corbi, el fundador de *SAFE*, descubrió que el mercado del pánico tenía apetito por mansiones letales. Se hizo famoso tras construir en Los Ángeles una villa capaz de gasear a los visitantes no deseados.

Pero hay emprendedores de la industria del pánico que han visto la oportunidad de vender búnkeres mucho más modestos, y menos mortíferos. Estos búnkeres están al alcance de la clase media y hasta de los más humildes, porque miedo tenemos todos.

Atlas Survival Shelters es una especie de *IKEA* de los búnkeres, una empresa que cree en el diseño democrático de búnkeres, refugios y habitaciones seguras para todo tipo de bolsillos y miedos. Su búnker más básico es una especie de contenedor cilíndrico que puedes instalar, como si fuera una sauna, en cualquier parte de la casa. Es el *NadoPod* y en él cabe una familia de cuatro si solo se sientan dos a la vez. Luego está el *NadoSafe*, una habitación secreta en tu casa. Puedes reconvertir un dormitorio en una cámara acorazada con dos literas, un depósito de agua, un inodoro, y un filtro de aire por solo 10.000 dólares. Otra alternativa es el *GarNado*, las mismas prestaciones que *NadoSafe,* pero pensado para instalarse bajo el suelo del garaje. Accedes a él por una trampilla. También ofrecen refugios tipo *Anderson*, grandes tubos cilíndricos con habitaciones consecutivas. Algo así como enterrar un submarino en el jardín. Y, desde luego, tienen sistemas modulares con los que puedes construir una segunda casa debajo de tu casa, ensamblando cubículos del tamaño de contenedores de mercancía.

En todos sus diseños, planos y modelos, *Atlas* presta especial atención a dos elementos del hogar: la vinoteca y la armería. Como si supieran que un hombre se siente más seguro durmiendo junto a sus botellas más preciadas y las armas necesarias para defenderlas.


Haier



Se supone que esta industria del pánico florece porque promete aliviar el catálogo de miedos de las almas más pesimistas. Pero si analizamos la seguridad real de los distintos tipos de búnkeres, resulta que no hay búnker seguro ante todo tipo de situaciones. Lo explica muy bien la escuela de formación *Protocol Survival* en su canal de *YouTube Survival Curriculum.*

> Ver en https://www.youtube.com/embed/0J10PFn99PU?feature=oembed

El refugio más popular en EE.UU. es el “panic room” o “safe room”. Se trata de una habitación blindada de la casa

o del apartamento en la que puedes refugiarte de los intrusos durante unas horas. Sin embargo, este búnker no te protege de ataques bioquímicos y puede convertirse en tu tumba al dificultar un posible rescate por parte de los bomberos o de las fuerzas del orden.

El segundo nivel de seguridad es un búnker construido en el sótano, bajo tierra. El punto débil de este tipo de refugio es que suele ser la primera habitación de la casa que se inunda, lo que lo convierte en una trampa mortal.

El tercer nivel es una construcción semisubterránea independiente de la estructura de tu casa, con inodoro y cuarto de víveres. El talón de Aquiles de este tipo es la salubridad del aire cuando han pasado más de unos días y el hecho de que su estructura cilíndrica la delata a kilómetros de distancia. Los atacantes pueden acercarse y bloquear el respiradero desde la superficie.

El nivel cuatro de seguridad es una construcción de acero o de cemento completamente subterránea. La debilidad de este tipo de búnker radica en tu salud mental. Vives en un contenedor de mercancía de paredes húmedas, aislado acústicamente del exterior, que solo puedes ver a través de un periscopio.

El siguiente nivel es el refugio nuclear. Su debilidad radica en la dependencia de los sistemas de ventilación.

El nivel seis ya ofrece un alto nivel de calidad de vida durante un año, pero hay que contar con que las provisiones y los suministros son limitados. Una vez que se agotan, tienes que salir a la superficie.

El nivel siete es como el búnker de los congresistas de *Greenbier*. Permite sostener una pequeña microsociedad. El problema es que si no eres congresista, senador o militar, no puedes acceder a ellos.

El nivel ocho es el de los billonarios como Musk o Bezos. Estas construcciones cuentan con todo tipo de lujos, así como con jardines hidropónicos y piscifactorías para el cultivo de alimentos. El problema de este nivel es humano. En un mundo normal, las jerarquías se mantienen mediante el poder del dinero. Pero durante el apocalipsis, el dinero no vale de nada. Las jerarquías cambian. Tras un motín, puedes verte lamiendo las botas de tu jardinero o de tu jefe de seguridad para ganarte la cena.

En el nivel nueve hablamos de ciudades subterráneas que utilizan energía geotérmica. Son capaces de albergar hasta mil personas y de ser autónomas durante cinco años. El problema es que son fáciles de detectar y atraen a intrusos que quieren disfrutar del nivel de vida que ofrecen. Lo he visto pasar mil veces en mis cómics de zombis.

El nivel máximo de seguridad son los búnkeres creados para preservar la raza humana ante el fin del mundo. Tienen bancos de ADN, y puedes vivir toda tu vida sin tener que salir de ellos. Pueden sostener a nuevas generaciones nacidas en el búnker, que siempre hayan respirado aire reciclado y no hayan visto la luz del día ni el mundo tal y como lo conocemos hoy.

No hay búnker en el que refugiarse de la violencia generada por la inequidad.

El prestigioso economista Joseph Stiglitz escribió en 2022: “El resultado más significativo de la pandemia será el empeoramiento de la inequidad, tanto dentro de los Estados Unidos como entre los países ricos y los países en vías de desarrollo. Los ricos globales incrementaron su riqueza en 4,4 trillones de dólares entre 2020 y 2021. A la vez, más de cien millones de personas cayeron por debajo del umbral de pobreza”.

Se dice que la economía norteamericana va bien porque la bolsa de valores y el producto interior bruto crecen. El motor del PIB estadounidense no son las exportaciones ni la producción, sino el consumo interno de los hogares. Y el consumo de los hogares sigue creciendo. Lo que no todos reparan es que el diez por ciento de los hogares estadounidenses representa la mitad del consumo total de las familias del país. Es decir, el crecimiento de la economía se debe a que los ricos viven mejor y gastan más. Mientras tanto, los pobres pueden consumir cada vez menos.

En el negocio del fin del mundo, están los que viven y luego los que sobreviven.

McDonald's es la empresa a la que todos los publicitarios seguimos para aprender sobre “affordability”, cuán accesible y asequible es el coste de la vida en el país. Pocas empresas saben tanto sobre cómo dar de comer a la gente por poco dinero y de los hábitos de las distintas clases sociales. Cuando McDonald´s dice que hay una crisis de “Affordability”, el mundo presta atención.

“La caída del número de visitas a la industria (de los restaurantes de comida rápida) por parte de los consumidores de ingresos más bajos fue, una vez más, de más del doble dígito respecto al año anterior”. Habla Chris Kempczinski, presidente y CEO de McDonald’s, en una conferencia trimestral de resultados con inversores y periodistas. “Esta base de consumidores bifurcada explica por qué somos cautelosos sobre la salud a corto plazo del consumidor estadounidense”.

Si la inequidad sigue creciendo, en el futuro tendremos que recordar la máxima de Rousseau. Nos preguntaremos de qué tipo de carne están hechas las hamburguesas de McDonald’s.

Escojan su búnker.

ANTONIO NÚÑEZ

Antonio Núñez López (Jerez, España) es consultor de comunicación especializado en *storytelling*, conferenciante y escritor. Ha trabajado en 13 países para empresas como P&G, Unilever, PNC Bank, BBVA y el Banco Mundial. Como formador en storytelling corporativo, personal y político, Antonio ha impartido cientos de cursos y conferencias en todo el mundo. Es ganador del Neapolitan Victory Award al mejor libro sobre política, otorgado por la Washington Academy of Political Arts and Sciences. Su último libro es *Storytelling en una semana*. Más información en antonionunez.com



FLASHBACK
MEMORIAS DE LA CT, SEGUIDO DE LA PROMISCUIDAD EDITORIAL EN LA TRANSICIÓN

Ernesto Castro

La LTI se centra por completo en despojar al individuo de su esencia individual, en narcotizar su personalidad, en convertirlo en pieza sin ideas ni voluntad de una manada dirigida y azuzada en una dirección determinada, en mero átomo de un bloque de piedra en movimiento.

VK, *LTI*

«Nada, dos o tres folios sobre cualquier cosa,
lo que tú quieras, lo que se te ocurra…»

RSF, «LCEIDG»

1

¿Se acuerdan o quieren que les cuente?

Yo sí me acuerdo, lo recuerdo. Fue hace más de diez años. Fue cuando se fundó cierto partido español de izquierdas, que no quería ser llamado ni partido ni de izquierdas. Mucho menos español.

¿Se acuerdan de cuándo —¡uy, por poco!— casi superamos la dicotomía saducea entre izquierda y derecha? ¿De cuándo un poco más y trascendemos la obsesión pajillera por la propia patria y —¡lástima, otra vez será!— la reducción jibarizante de la política al ping-pong parlamentario?

Entonces se hablaba a menudo de la CT en España. El artista anteriormente conocido en acústico y en solitario como «izquierda española» se había metamorfoseado, había formado banda nueva y eléctrica, renunciando a sus distintivos y autotributos tradicionales. Entonces se hablaba crípticamente de la CT, el 27S y el R78. No, no son ni futbolistas ni servicios de inteligencia británicos. Formaban parte de un código algo más que privado, inquietantemente análogo a la neolengua diseccionada más arriba (véase supra) por Viktor Klemperer en *Lingua Tertii Imperii*.

Al igual que en la Alemania klempereriana, en el no-partido de «los de abajo contra los de arriba» —la metáfora geométrica más a mano como reemplazo para la erosionada horizontalidad entre izquierda y derecha— se discurseaba con una mezcla de hipérboles militares

(«asaltar los cielos», «romper el candado de la Constitución», «rodear el Congreso», «ocupar el Congreso»), eufemismos denigrantes («Régimen del 78», «Estado español», «la casta»), pedanterías académicas («núcleo irradiador», «significantes flotantes y vacíos», «procesos destituyentes y constituyentes») y siglas que, al vocalizarse, causaban confusión supina. Como tantos otros, la primera vez que me hablaron de la DRY y de la PAH, creí que se manifestaban a favor de los martinis de James Bond o en contra de alguna guerra sureña en marcha. No estaba tan errado como creía.

Entre esas siglas estaban, no podían faltar las fechas abreviadas de las manifestaciones, a modo de amigable recordatorio, para que lo apuntases en tu calendario: 15M, 25S, 22M, 9N, 27S, 1O (o 1-O, que parece una quiniela). Octubre siempre ha sido un mes pésimo para organizar nada. Entre esas siglas destacaba la que hoy nos ocupa: la CT, ¿se acuerdan? ¿O quieren que les cuente cómo pasó, qué pasó con la Cultura de la Transición?

En 2014 acababa de publicarse un libro colectivo sobre la CT. Libro en el que se citaba, todos citaban, como nosotros más arriba (véase supra), ese artículo antológico de Rafael Sánchez Ferlosio: «La cultura, ese invento del Gobierno». Artículo formidable, fabulosamente crítico con la cooptación institucional de los intelectuales en su época. Que se lo digan a Ferlosio, ¿no?, que le persuadieron para que firmase un manifiesto a favor de la OTAN.

Formidable y fabuloso, ese artículo, pero también anacrónico e inoperante. Tras la crisis de 2008 no hubo ya gobierno que quisiese cooptar o inventar la cultura, ni cultura que pudiese ser inventada o cooptada. La crisis de 2008 arrojó paladas de sal sobre todo aquel maravilloso chanchullo. Ferlosio narra, con mucho salero, cómo el gobierno socialista, a mediados de los ochenta, pretendía comprar a las «fuerzas de la cultura», y a ratos lo lograba,

gracias a unos dividendos impositivos que, para bien o para mal, escasean desde la quiebra social del mercado inmobiliario. Quiebra que, de un modo u otro, prosigue hoy.

Una brevísima relación entre la política cultural del gobierno de los ochenta y el de ahora, ambos bajo el mismo partido socialista, obliga a matizar las tesis de los teóricos/críticos de la CT. No sin razón, ellos trazaban un continuum cultural de treinta y pico años, que ya son cincuenta, en el cual el gobierno remacharía su consenso social mediante formas frívolas y festivas de participación artística. Algo de eso hay, qué duda cabe. Pero si así fue, ya no lo es tanto. El gobierno actual da por caducada a la cultura y compra directamente a las —más costosas, pero también más contundentes— «fuerzas del espectáculo»: todos esos humoristas que ni hacen ni puta gracia tienen, pero al menos saben presentar programas de TV y no sacan nunca los dientes, ni que sea para reírse con la mano que, magnánima, les alimenta.

Las festividades y frivolidades siguen su marcha, *show must go on*, pero el consenso social —ni qué decir de la cultura— ni está ni se le espera. Más bien a la contra: se gobierna sobre un desierto social atravesado por disensos polarizantes cortoplacistas en los que las artes no tienen tiempo ni maldita gana de intervenir. Compárese el poso artístico y cultural que dejó el «OTAN de entrada NO» —calificado por Guy Debord como «el crimen más perfecto, sin arma ni cadáver a la vista, perpetrado jamás por la sociedad del espectáculo integrado»— con el poso negativo que ha dejado, seis años después, el Covid. ¿Son los artistas, que son unos vagos? ¿O es solo culpa de la modernidad líquida? El nulo interés del gobierno por el arte y la cultura, ¿no habrá aportado también su granito?

Una de dos, pues. O bien la CT no fue nunca el continuum que se creía hace una década, con aquel adanismo tan

indignado y perrofláutico («Entre Franco y el 15M, nada nuevo bajo la Puerta del Sol»), o bien hemos ingresado en una era pos-CT, en la cual no sabría decir qué está peor: si la (pos)cultura o la (pos)transición. Ambas hipótesis son plausibles. Ojalá me hubiese dado la mollera para plantearlas en 2014, en los primeros encuentros de aquel no-partido no-español ni-de-izquierdas, que semanas después se presentaría a sus primeras elecciones (europeas). El tema de aquellos encuentros, con gran altura de miras cosmopolita, fue la CT. Nuestras parroquianas y ombliguistas críticas a la CT. ¿Qué mejor tema para plantear una política supraestatal, continental: europea? Porque, claro, en Bruselas no se discute de nada sino de nuestra CT. Lo primero que aprende un polaco, un sueco o un holandés de España es que tenemos esta maldita CT. «¿Sigue habiendo toros y CT en España?», me preguntan cuando viajo al extranjero. Ante la prensa y los políticos europeos, uno puede hablar horas y horas, sin aburrir, sobre la CT. ¿Qué sería de Europa, de Occidente sin nuestra CT?

En aquellos encuentros europeístas, internacionalistas, me tocó hablar en la mesa redonda dedicada a «Literatura, Edición y CT». ¿Se acuerdan? Yo no. De nada me acuerdo, salvo de que las aulas del instituto en el que se celebraban los encuentros tenían tan pésima acústica, estaban tan mal insonorizadas, que tras los aplausos a rabiar veías a oyentes dándose codazos entre sí:

—¿Qué demonios ha dicho? ¿Tú has entendido algo? —se decían por lo bajini.

Me tomé demasiado en serio, demasiado al pie de la letra el título de nuestra mesa y, para no hablar a la buena de Dios, procuré proveerme de algún libro editado durante la Transición. Algún libro de ensayo, por supuesto. El ensayo era entonces el único género literario que parecía llamarnos la atención. No solo a mí y a mi deformación

profesional —soy un académico, lo confieso— sino a la sociedad en su conjunto. Tras la crisis de 2008, se precipitó en España una afición por la no-ficción, solo parangonable con la precipitada, precisamente, durante la Transición. Queríamos saber cómo y por qué, en un abrir y cerrar de ojos, el país había pasado de ser la octava o séptima potencia económica mundial, de la que tanto se sacaba pecho en los telediarios, a ser un sucio PIIG más entre otros del sur de Europa, cada día más norte de África, con un pasado de excesos y un futuro de austeridad y brotes verdes, crudos y amargos a la vista. Entre el «Hemos vivido por encima de nuestras posibilidades» y «Hay que apretarse el cinturón» transitaba nuestro furor por el ensayo de época.

Guiado por el mercado de las reimpresiones —hay días en que uno se olvida de la gozosa e improbable supervivencia de las bibliotecas—, di con dos libros que daban el pego, cumplían ambas condiciones: eran de ensayo y se editaron entre 1975 y 1982. Durante la Transición oficial, durante la Transición *comme il faut*, no durante la imaginada y teorizada por aquella izquierda posklempereriana, para la cual la Transición de Verdad aún no ha acontecido. A la manera de Marx, si se quiere: la prehistoria de la humanidad aún no ha terminado.

Esos dos libros, reimpresos al calor de la crisis, eran *Lo que queda de España*, de Federico Jiménez Losantos, y *Gárgoris y Habidis*, de Fernando Sánchez Dragó. Por raro que suene en este siglo del seguimiento audiovisual personalizado, no guardo memoria de haber visto la cara ni oído la voz de ninguno de esos dos autores antes de leerme sendos libros. Después sí, cómo no. Hacía años, décadas que ambos eran más conocidos por sus intervenciones radiofónicas y televisivas que por sus escritos. Otrora situados en los suburbios de la ciudad letrada, estos dos opinadores y tertulianos pueden

colgarse la herrumbrosa, la dudosa medalla de haber sido pioneros en el reemplazo de la lectura por el visionado y la escucha. El podcast como formato principal de formación cultural. Ahí estamos.

Antes de la derechización de la juventud, que al parecer es el *scoop* del periodismo más proféticamente autocumplido de los últimos años, las obras de Losantos y Dragó tenían difícil encaje en un mercado libresco marcado por lo política y gramaticalmente correcto. Como dos islotes azotados por el ascenso de los mares, en medio de un tsunami de tratados de economía rudamente vertidos al castellano, *LQQDE* y *G&H* sorprendían, por lo pronto, por su prosa. De la lengua plana de las traducciones, ese puñado de términos en circulación constante, combinados de la manera sintácticamente más periodística y previsible posible, uno se las veía y se las deseaba con un estilo castizo, complejo, cargado de arcaísmos y neologismos. Donde el qué importa tanto como el cómo. Claro que los oropeles barrocos de Dragó se desgastan, se vuelven cansinos casi tan rápido como las ofensas gratuitas de Losantos. Por más refrescante que me resultase su fraseo a primera lectura, la vacuidad que descubrí de fondo, bajo la brillantina superficial, invitaba a no releerlos. Y así he hecho y así haré.

En aquella mesa redonda, «Literatura, Edición y CT», saqué a relucir ambos libros. Hasta los llevé subrayados y anotados en físico. Nadie levantó una ceja porque yo estuviese a puntito de recomendar a dos exmarxistas pasados sin pudor a las filas del neoliberalismo. Se impuso una ley de letras que he visto aplicada y cumplida en los más variados contextos sociales. Ante una cultura de oídas y vistazos, de ojeadas y segundas y terceras manos, donde son nuestras opiniones, no nuestras economías, lo que administramos manirrotamente, muy por encima de nuestros fondos y posibles, basta con que alguien hable

apasionadamente de un tema y muestre haberse remontado hasta la fuente bibliográfica última, haya bebido o no a morro de los libros, para que los demás callen y asientan.

El hombre de letras —la mujer de letras— posee más autoridad, si cabe, en este milenio de iletrados.

Me dejaron hablar cuanto quise, sin parar barras sobre *LQQDE* y *G&H*. Total, ¿qué más da? ¿Qué más dio? Si la acústica de la sala vedó cualquier oído, cualquier escucha. ¡A saber lo que dije! Siendo yo el único que al parecer me oí y me escuché, esa charla ya ingresó en el no-ser del olvido, pues. Imagino, reconstruyo una charla sobre el tema de España a lo largo de la Transición. En mi incultura, en mi falta de lecturas, creía que ese tema —España como problema: con o sin problemas, España— solo emergía bibliográficamente en periodos de cambio social. Puede ser, pero ¿en qué periodo no cambia la sociedad, ni que sea una pizquita?

Pero el tema y el problema de España parecía haber sido algo. Volvería a serlo poco después. La resaca de aquel proceso destituyente, de aquel septenio izquierdista, visto y no visto entre 2011 y 2018, arrastró a la orilla del mar, a manos de los piratas que regentan nuestra industria editorial, los pecios de muchos naufragios imperiales. ¿Se acuerdan de todos aquellos ilegibles panfletos contra la Leyenda Negra? Pero en 2014 España no era ni tema ni —¿felizmente?— problema. Y, sin embargo, ahí estaban esas dos reimpresiones. Según su contratapa, *G&H* es una historia de la España negra, mágica e inventada por Dragó, igual que *LQQDE* se vende como una defensa de nuestra intermitente tradición liberal, de Fray Luis a Sor Losantos, pasando por Manuel Azaña, ¡vaya viaje!

Ambos libros son, en realidad, fichitas de lecturas mal digeridas: uno (Dragó) saqueando a Marcelino Menéndez

Pelayo y a Julio Caro Baroja a manos llenas, y el otro (Losantos) reseñando furiosamente novedades editoriales. Recuerdo haber cerrado *G&H*, haber pensado: «Demasiada ciencia ficción por hoy», al leer sus teorías a propósito del tráfico fluvial entre Europa y América en el Neolítico y a propósito de la construcción de una presa prehistórica en el estrecho de Gibraltar. Así se explica Dragó lo extendido por la cuenca mediterránea del mito del diluvio universal: la presa se rompió, el Atlántico se inundó, ¡y dos huevos duros!

Con *LQQDE* no tuve queja, me lo leí de cabo a rabo. Disfruté de cada invectiva contra el nacionalismo catalán excluyente. Venía uno de vivir en una Barcelona en vías de fanatización independentista, con el presidente de la Generalitat abriendo crísticamente sus brazos a *la voluntat d'un poble*. Estaba uno receptivo ante las faltadas de respeto de Losantos y su mejor amigo de entonces, Alberto Cardín, a quien tomé poco menos que como *daimon* protector, pokemon predilecto, alma gemela perversa y avatar en otra vida. Desarrollé tremenda paja mental sobre esos autores disidentes de la izquierda oficial —Cardín, Losantos, Dragó, Escohotado: todos desengañados de Marx durante la Transición— como intelectuales a la contra de la CT. Me engañaba con esas abstracciones, no menos que los intelectuales orgánicos —¿o no-orgánicos?, ¿o reciclables?, ¿o de plástico?— de aquel no-partido no-español ni-de-izquierdas.

Nadie se puso contra la CT porque jamás hubo algo así como la CT.

Al salir de mi mesa redonda, medio mareado por las bobadas que había dicho y oído, me crucé con algunos de aquellos intelectuales no-orgánicos, entonces en su *peak* de popularidad y ahora, por desgracia, ya sea por causas sexuales varias o por llevar década y media con la misma matraca, en franco declive y retirada. Uno de ellos

—famoso y atrevido en su defensa del hecho consuetudinario de tener familia e hijos como algo revolucionario, propuesta problemática donde las haya en una no-izquierda ni-española cada día más integrada por solteras con el pelo teñido y dos gatos— había acudido a aquellos europeístas encuentros, coherentemente acompañado por sus hijos. Dos criaturas criadas en la tradición libertina y libertaria de hacer lo que quieran, *id est:* gritar, correr, saltar, tirar basura al suelo, romper cosas porque sí, no limpiarse manchas marrones —¿de chocolate?— de la comisura de los labios, etc.

La madre de esos críos, también ensayista, también intelectuala no-orgánica del no-partido, había abogado por escrito a favor de esa rompedora —para empezar, del mobiliario—, esa novísima crianza «no-adultocéntrica». ¡Y dale con las negaciones! En positivo, ya sabemos de qué va la cosa: de atender a todas las llamadas de atención de los nenes, de que puedan dormir para siempre con papá y mamá, de cogerlos continuamente en brazos, de darles pecho a demanda hasta que prácticamente se les caigan los dientes de leche… Por desgracia, con lo monos que son, el destino ineluctable de cada niño es dejar de serlo, volverse adulto tarde o temprano. Cada día más tarde y a veces nunca. Y ahora que hablamos de la Transición, los resultados peterpanescos de esa crianza «niñocéntrica» —¿o se dice «infanticéntrica»?— ya se manifestaron en los hijos del 78, criados a pechos del 68. «Muere joven, permanece bello» es el teorema existencial que, de Aquiles al punk, han deducido todos los criados en las casas de tolerancia del progresismo. Es casi axiomático. Véase la hija heroinómana de Ferlosio, muerta antes de cumplir treinta.

Allí, en aquellos europeístas encuentros, estaba aquel intelectual no-orgánico. Allí estaba, intentando organizarse la vida y la tarde con aquellas dos criaturas, que se

estaban portando decididamente mal. Había llegado el duro —«más duro para mí que para vosotros»— pero hermoso y necesario momento del castigo. Y allí estaba aquel intelectual no-orgánico, siendo fiel a sus principios. Intentando consensuar el castigo con los que van a ser castigados. Intentando negociar, si «negocio» no fuese un término tabú para su espacio político no-español ni-de-izquierdas. Intentando debatir con sus hijos, en plan asambleario, si se quedaban sin la consola, sin la paguita o sin el postre. Allí estaba aquel intelectual, intentando razonar como un adulto con dos niños que ni sumando sus edades alcanzaban mayoría de edad alguna, no digamos ya intelectual, tan kantianamente ilustrada como él. Pero allí estaba él, intentando persuadirles de que fuesen buenos, en vez de imponerles la bondad por la fuerza.

Quedé admirado ante tamaña coherencia. Ello no obstó para que me entrasen unas ganas bárbaras y súbitas de marcharme de aquellos encuentros. Ya me sentía lo bastante destituyente e instituido para pasar ni un minuto más en aquel no-partido pero sí-instituto. Así que me llevé una mano al bolsillo, tomé decididamente el móvil, fingí hacer o recibir una llamada, susurré unos segundos al vacío, anduve despacio hacia la puerta, saludé de lejos a amigos y conocidos, «Ahora vuelvo», intenté decirles por señas y, según doblé la esquina, corrí para no volver jamás. Y no he vuelto, ni ganas que tengo, ni al no-partido ni al sí-instituto. Pero si tuviese que intervenir hoy en una mesa redonda con ese mismo título, «Literatura, Edición y CT», estas son las notas que llevaría:

2

Dicen que la censura franquista no fue eficaz. Pero sí lo fue, según se vea. El caso es que tras la muerte de Franco no irrumpió ningún enjambre de autores geniales con obras injusta e irreprochablemente inéditas desde hacía décadas. El *star system* literario nacional siguió siendo más o menos el mismo con y sin censura previa. La censura posterior del mercado de lectores no se la salta —ni entonces, ni ahora— ni Dios. Sin la previa, nuestra literatura ganó una anatomía verbal algo más explícita. Más tetas y culos y tacos por página, si eso. Es verdad, pues, que la censura franquista no fue eficaz —o sí, según se vea— para la narrativa. Para la ficción, es verdad: la censura aviva la imaginación.

Pero esa no es la verdad de la no-ficción o, por dejar de hablar en negativo: para la filosofía, como se llamaba entonces, no-eufemísticamente, al ensayo, la Transición supuso un vuelco tan radical de lo que se lee y escribe que hemos de bucear a grandísimas honduras en el archivo para enterarnos siquiera de quiénes eran los filósofos oficiales del franquismo. Leopoldo Eulogio Palacios, Rafael Gambra, Antonio Millán Puelles, Leonardo Polo o José María Cabodevilla son nombres que hoy suenan a Marte. De la dictadura ya solo recordamos a los exiliados y represaliados, a los que se opusieron al régimen o, lo que es peor, fingieron oponerse en el último momento, habiéndose puesto solo de perfil antes. De todo ello, gracias sean dadas a la Transición.

Poca broma, la Transición. Fue la época del destape ensayístico de este país. Nunca, hasta el auge de la no-ficción actual, se ha publicado y leído tanto ensayo en España. Toda la península, Portugal incluido, estaba ávida de los hechos y las reflexiones que la censura les había escamoteado durante nosecuántos años.

Véase La Gaya Ciencia. No el libro de Nietzsche, sino la editorial en la cual hicieron prácticamente sus primeras armas muchos autores ahora canónicos: Álvaro Pombo, Javier Marías, Manuel Vázquez Montalbán, Gustavo Bueno… ¿sigo? Véase la colección divulgativa que, durante la Transición, La Gaya Ciencia lanzó a la francesa. Con reminiscencias inocultables del *Que sais-je?*, todos los títulos de esa colección iban al grano, con un inquisitivo y factual *¿Qué es…?* o *¿Qué son…?*

Juan Benet, tan complejo él, prefirió el pretérito simple:

¿Qué fue la Guerra Civil? Obra maestra en su género.

Tristemente (para La Gaya Ciencia) y felizmente (para las librerías de segunda mano), la editorial sobrestimó las capacidades y facultades de este país a la hora de embaularse lanzamientos semanales de hasta 100.000 ejemplares tirados a lo loco por los quioscos. Se cayó en una saturación del mercado que ya nos suena y nos recuerda, por segundo o tercer tropiezo con la misma piedra de la sobreoferta, a esos cuasitrípticos, a esos folletitos que abarrotan los cajeros de las librerías, a esos ensayitos que se dan de codazos por su espacio junto a los llaveros, las postales, los pines, las bolsas y los bolis. Dura competencia, no quisiera verme en ella.

No en balde, Nuevos Cuadernos Anagrama, la colección que dio el pistoletazo de salida de esta carrera hacia la irrelevancia por pequeñez, carestía y saturación, es una colección resucitada de entonces. No en balde, se dice que esta es la Segunda (o Tercera) Transición. Más nos gustaría.

Una diferencia de relieve entre nosotros y la Transición es la promiscuidad editorial de antaño. Cuando se alzan las copas de la autocomplacencia generacional, cuando se proponen brindis al sol que ni ilumina ni calienta del mundo del libro actual, se celebra la diversidad de

editoriales y librerías independientes que hoy operan, obviando que muchas son deficitarias, subvencionadas por algún mecenas familiar. Que muchas son la alternativa a que regalen clases de equitación y un poni al dejar la universidad porque, con tus contactos, ¿para qué estudiar? Caprichines de niños-ricos-escritores-frustrados: eso es lo que muchas son.

En eso nos parecemos —sin duda, y mucho— a la Transición. Huelga decir que la clave de bóveda de la promiscuidad editorial en la Transición, la razón de que entonces se publicasen libros tan sistemáticos, tan sin concesiones, y hoy solo tengamos sociología barata, es el sublime nepotismo del pasado. Muchos de los pensadores más relevantes de los últimos cincuenta años dirigían hasta ayer mismo colecciones de ensayo en las que, descaradamente, se publicaban a sí mismos y a sus amigos sin tapujos ni revisión por pares ni análisis de mercado ni correctores de estilo que valgan. Como debe ser, pero claro: de aquellos polvos endogámicos, estos lodos corporativos. Por sus propios dispendios, todas aquellas editoriales semifamiliares, semimafiosas, han terminado absorbidas por los titanes trasnacionales que hoy copan el sector.

He ahí en lo que se diferencia nuestra época, en la asfixiante concentración del sector editorial en un par de conglomerados, no hace falta nombrarlos, para los cuales trabajan *velis nolis* las independientes como nodrizas, niñeras e institutrices de nuevos nombres y firmas en pañales. El perfil autoral idílico, modélico hoy, es una escritora joven con varios kas de seguidores en redes y sin agente, o con una agente afín a la casa, que haya publicado uno o dos libros en alguna editorial independiente, da igual si de poesía con tal de que se muestre capaz y dispuesta a venderse más allá de su familia y amigos. Una escritora lista para dar el salto a su

«esperadísimo debut», no tanto en narrativa o autoficción —géneros ya casi intercambiables— cuanto en el circuito mareante de entrevistas y reseñas, ferias y festivales, premios y presentaciones y columnas.

En ensayo, con la exigencia de perecer o publicar textos sin lectores en sellos sin distribución, el panorama es ligeramente distinto, acaso más deprimente. Pero el mercado de fichajes es el mismo, análogo al fútbol en todo salvo en la presión social por «deberse al club», «sentir los colores» y «obedecer al míster». A diferencia del mundillo de la música y de las artes plásticas, donde los autores mal que bien sobreviven con sus bolos y ventas autónomas, en el mundo del libro ni siquiera se plantea el debate de si hemos de vendernos o no al sistema.

O el sistema no existe o somos todos el sistema.

A todos esos intelectuales hipercríticos con el consumo y la financiación ajenas no se les caen los anillos ni la cara de vergüenza, no tienen escrúpulos ni mala conciencia porque sus agentes les vendan al peso y al mejor postor por ferias de medio mundo. Todos saben que las editoriales son como compañías telefónicas. Pesadísimas cuando estás con la competencia, te fríen a ofertas exclusivas, a llamadas intempestivas para captarte saduceamente y, una vez captado, solo te cogen el teléfono si amenazas con darte de baja.

El lector promedio, ignorante de que el grueso de lo recomendado por su «librero independiente» proviene de Penguin o Planeta, no censura ni penaliza a sus autores preferidos por traicionar a su alma mater editorial a cambio de un premio amañado o un anticipo inflado. Pelillos a la mar, pactos con el diablo a largo plazo. Para ti, para el lector, solo existen los autores, que son quienes te firman ejemplares, quienes dan la cara en cientos de saraos, con quienes te puedes tomar selfis, o quejarte de lo

bordes que son si no acceden. En la industria editorial parecen solo existir los escritores, junto a algún editor legendario o chupacámaras, si eso, igual que en Hollywood parece que solo existan los actores y, a lo sumo, un par de directores con personalidad y estilo propio. Pero son los intermediarios quienes hacen y deshacen las apariencias de lo que vemos entre las tinieblas de nuestro infecto aquí y ahora.

Hablamos, por supuesto, de los agentes. Para ellos parece haberse planteado el problema principal-agente en teoría de juegos. Si no tienes agente, olvídate de que te traduzcan. Y si no escribes ficción, ni que sea no-ficción creativa, no hay traducción ni con agente. Salvo que escribas directamente en inglés, ni vendiendo decenas de miles de ejemplares en tu idioma te traducirán a una de las que pesan y cuentan internacionalmente. En esas ligas de la lengua, el castellano lleva siglos siendo ese equipo de fútbol de segunda que a mitad de temporada, gracias a algún goleador inesperado (llámese Cervantes, el Boom o el 27), parece a punto de ascender a primera, pero al final le remontan y se queda donde estaba. En la mierda, vaya.

Más allá de las lenguas, la piedra más escandalosa con la que ha de comulgar la industria editorial vigente, que a punto está de que le cierre la poca tráquea intelectual que le queda, es el escándalo de que al ensayo, a la dichosa no-ficción se la trate como una fruta estacional y regional. Cualquiera diría que los ensayos se pasan y se pudren con la mudanza de los espacios y los tiempos. En vez de traducir o reeditar clásicos, nuestros editores —los de aquí y los de todas partes— prefieren encargar ensayos sobre temas de moda global a autores locales, autores con raíces y contactos, capaces de dar entrevistas y charlas en lengua vernácula, cómodamente reseñables en los periódicos y revistas, en las radios y teles con las que colaboran. Los libros devienen, pues, puros pretextos para podcast.

Y si escribes no-ficción y no colaboras con periódicos y revistas, con radios y teles, ¿qué demonios haces con tu vida?

Como frutas de temporada, pues, por más hayan sido cultivadas con los fertilizantes de la IA y el invernadero de los encargos, los lanzamientos editoriales —no solo de no-ficción— se agolpan en el otoño de la rentrée o en la primavera de las ferias, dejando pudrirse promocionalmente a los libros que no «performen bien» en sus primeras semanas a la venta.

Lo perdido e irrepetible de la Transición es la promiscuidad con la que autores de referencia publicaban varios libros, con varios editores al año, sin que nadie les acusase de descuidada premura ni les exigiese una morganática exclusividad contractual. A modo de breve muestra, entre 1975 y 1982:

Eugenio Trías publicó 8 libros en 4 editoriales;

Fernando Savater, 17 en 14;

Manuel Vázquez Montalbán, 16 en 11;

y —fuera de toda mesura délfica— Francisco Umbral, 32 en 18.

Para que luego digan que internet ha acelerado los plazos del sector.

Más bien al contrario. No es solo que el deber social de promocionarse sin pausa en bolos y redes haga perder el tiempo y la paz mental a los autores; es que los editores, sometidos a los departamentos de marketing y conscientes de lo mucho que se ha contraído el mercado, exigen monogamia o bala. Ya publiques con un único editor o con varios, todos te impondrán un margen mínimo de medio año entre publicación y publicación. Para que no te autosabotees, te dirán. Para que no compitas contigo

mismo por el poco espacio disponible en las mesas de novedades, que es lo único que hay ya en las librerías cuquis sin fondo ni criterio, pero sí ipas, matchas y lattes.

Ante esta política de cookies, una proeza absurda como la de Umbral, de publicar doce libros en un año, a libro por mes, es hoy ciencia ficción. Si eso fuera todo, si solo se hubiese impuesto una prudente contención horaciana de dejar reposar lo escrito, preferiríamos con mucho nuestra situación a la de nuestros mayores. La desventaja actual es que muchos textos de filosofía reposan para siempre en la nada de la inedición por falta de engarce con la cultura del usar y tirar imperante.

Antes se publicaba abundantemente porque se creía que todo era para siempre.

Hoy se publica a cuentagotas porque sabemos que nada pervive en exceso.

He ahí nuestra condena, nuestro privilegio de estar vivos.

ERNESTO CASTRO

Ernesto Castro (Madrid, 1990) lee, habla y escribe. Por ese orden.



MAQUINARIA NARRATIVA
UNA CONVERSACIÓN ENTRE LUCRECIA MARTEL Y LEILA GUERRIERO

Lucrecia Martel

Esta entrevista pública con la periodista y escritora argentina Leila Guerriero tuvo lugar el 1° de diciembre de 2023 en la Cinemateca Uruguaya de la ciudad de Montevideo. Estuvo moderada por su directora, María José Santacreu.

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Buenas noches y muchas gracias por estar acá. Esta charla nació de una idea simple: qué bueno sería ver a Leila y a Lucrecia conversando. Les cuento

cómo va a ser la dinámica. Voy a guiar este diálogo a partir de algunos temas, y ellas irán contestando o yéndose por las ramas. Muchas gracias por viajar y estar hoy en nuestra Cinemateca.

Leyendo un poco sus biografías, notaba que sus infancias tienen varias cosas en común, entre ellas una especie de amor por la aventura, pero también algo un poco más raro, que es que sus padres, ambos, estudiaron ingeniería química. ¿Cómo se llega desde esos orígenes al lugar en el que están ahora?

LEILA GUERRIERO: Gracias por la invitación, y a vos, Lucrecia. Para mí es un sueño estar acá con vos charlando. Sos una de las personas que más admiro. En principio, yo me preguntaría adónde he llegado. Siempre tengo la sensación de que esto recién empieza. Cuando uno siente que llegó a alguna parte es cuando todo se empieza a resquebrajar. No digo que mantengo el entusiasmo del principiante casi intacto, pero más o menos. No sé cómo se arma el camino. No me gusta la palabra carrera. Y creo que muchas de las cosas que se hacen en ese camino y que aparecen en lo que uno escribe, tienen que ver con decisiones pero también con el azar y la suerte, la tozudez, el estar en el lugar indicado en el momento indicado, etcétera. El hecho de haber nacido en el interior de la provincia de Buenos Aires, en Junín, sigue siendo para mí una especie de baluarte. Me dio mucho *background*. La gente de la capital piensa que los seres del interior somos muy angelicales y bucólicos, buenas personas, y creo que es lo contrario. Somos mucho más ladinos, taimados, envidiosos, chismosos...

LUCRECIA MARTEL: Y resentidos.

LEILA GUERRIERO: Yo esa parte no la tengo, pero sí lo de pasar bajo un radar. Si hacés algo que no está dentro de la regla, lo tenés que hacer muy por debajo para que nadie se

entere.

LUCRECIA MARTEL: La clandestinidad, ¡sí!

LEILA GUERRIERO: ¡Que es tan divertida siempre! Ese venir del interior, por lo menos a mí me dio otras armas. El contacto con la naturaleza, por ejemplo. O la aventura.

LUCRECIA MARTEL: ¿Qué tipo de aventuras? ¿Amorosas? Mis aventuras de niña eran muy estúpidas.

LEILA GUERRIERO: Las mías eran aventuras imaginarias. Leía a *Nippur*, al *Corto Maltés*. Vos, Lucrecia, cazabas, ¿no? ¿Y pescabas?

LUCRECIA MARTEL: A los 15 años fue el último episodio de crueldad... Las lecturas sí las compartimos. Lo que creo es que hay una sensación, que básicamente se difunde desde Buenos Aires, de que todo sucede allí. Y quizás eso puede haber sido así en la época en la que no había formas virtuales de compartir información. Pero lo que tiene de interesante el hecho de haber surgido de la periferia del epicentro cultural argentino es que no tuvimos la presión de la tendencia universal-mundial-global. Estábamos lejos de eso. Ni sabíamos cuál era la tendencia. En cambio en Buenos Aires desde muy jóvenes saben lo que está de moda y cuál es la tendencia de la conversación. Siento que no haber estado en eso es algo positivo. Y cada vez más es en la periferia donde nos vamos a poder sustraer de las tendencias inútiles de pensamiento y de observación sobre las cosas. Desde más lejos podés elaborar una mirada un poco más amplia.

MARTEL: "CADA VEZ MÁS ES EN LA PERIFERIA DONDE NOS VAMOS A PODER SUSTRAER DE LAS TENDENCIAS

INÚTILES DE PENSAMIENTO Y DE OBSERVACIÓN SOBRE LAS COSAS".

LEILA GUERRIERO: Vos venís de una provincia del norte como Salta y tenés las dos experiencias, la de Salta y la de Buenos Aires, a la que se suma después una mucho más mundana cuando empezás a viajar. No me siento una persona porteña; no me siento ni siquiera una habitante del todo de la provincia de Buenos Aires. Soy como una especie de satélite que ronda en su propia órbita, sin entrar del todo en los discursos de las modas.



Foto: Cinemateca Uruguaya

LUCRECIA MARTEL: En mi caso, viví muchos años en Buenos Aires y ahora volví a Salta. Todos esos años sabía que eran pasajeros. Es una ciudad muy infinita. Pero lo fascinante no es lo que la ciudad cree que es fascinante: es la propia periferia de Buenos Aires lo más atractivo. El conglomerado de esa población que fue migrando del resto

del país a Buenos Aires y armó una especie de sopa extraña. Hay una página de Instagram muy buena que a veces miro, no sé si la conocés...

LEILA GUERRIERO: No tengo Instagram ni otras redes sociales...

LUCRECIA MARTEL: Yo tengo una cuenta trucha que uso justamente para ver estas cosas. El perfil se llama @TheWalkingConurban. Habla de la periferia de Buenos Aires con fotos e imágenes y es espectacular. Esa es la experiencia de aventura de la ciudad para mí.

> *GUERRIERO: "LA PRIMERA VEZ VIAJAMOS EN UN CAMIÓN QUE USABA MI PAPÁ PARA EL TRABAJO EN EL QUE SE TRANSPORTABA ÁCIDO MURIÁTICO. LLEVÁBAMOS LOS COLCHONES DE NUESTRAS CAMAS EN EL CAMIÓN Y ASÍ VIAJAMOS A LA PATAGONIA, A LAS CATARATAS DEL IGUAZÚ".*

LEILA GUERRIERO: En mi caso, la aventura estaba puesta en acto, no sé si tanto en mí. Lo máximo que hice fue obligar a mi abuela a hacerme un parche de pirata y lo usaba cuando iba a su casa. Con mi familia nos íbamos mucho de viaje en los años setenta y ochenta. Conocimos lugares muy extravagantes de la Argentina, íbamos mucho al norte, a Salta y Jujuy, en vehículos absurdos. La primera vez viajamos en un camión que usaba mi papá para el trabajo en el que se transportaba ácido muriático. Llevábamos los colchones de nuestras camas en el camión y así viajamos a la Patagonia, a las Cataratas del Iguazú. Era todo muy precario... Mi papá era muy barbudo en plena dictadura, y llevaba armas para cazar sin permiso de

portación. Bueno, ahora que lo pienso, sí eran aventuras. Peligros que corría una pareja joven con hijos que le seguían la corriente.

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Ya que hablamos de las experiencias del pasado, quería saber cómo se integra en lo que ustedes hacen lo real y lo imaginario. Cómo aparece ese cruce en la obra de ambas.

LUCRECIA MARTEL: No sé bien. A veces uno se da cuenta de las cosas cuando ya están hechas. Me di cuenta de lo que pensaba sobre el cine después de hacer *La ciénaga* (2001). Una pequeña ventaja que tiene la ignorancia cuando uno no ha estudiado es que tenés menos preconceptos. Entonces eso, y no una audacia inventiva, te lleva a hacer las cosas como creés que hay que hacerlas y aparecen cuestiones interesantes. Si hubiera tenido el peso del lenguaje académico del cine, quizás me hubiera costado más ese proceso.

Después de mi primera película, me di cuenta de que la operación de construcción que uno hace en el cine es casi la inversa a la que te obliga la realidad para dudar de ella. A mí me cuesta mucho considerar al cine como una carrera, porque en mi caso ha sido una experiencia de relacionarme con otros y con el mundo. Cuando uno construye todo (elegís el lugar, pensás lo que los personajes tienen que decir, creás un microuniverso con una cantidad muy finita de materiales), te das cuenta, en ese trabajo, que la realidad no es muy distinta que eso. Solo que los modos en los que se construye lo real, la realidad objetiva, no tienen la cualidad autónoma de la voluntad humana. No es que la realidad existe por un orden divino. Bueno, quienes creen en Dios sí piensan que responden a un orden. Pero cuando uno ya dejó de creer, se vuelve muy evidente que el orden de lo que nos rodea

depende muchísimo de nosotros. Y eso te devuelve una potencia política. Solamente haría falta un consenso bastante grande para transformar las cosas, ¿no? ¿Y cómo era la pregunta?

> *MARTEL: "NO ES QUE LA REALIDAD EXISTE POR UN ORDEN DIVINO. (...) EL ORDEN DE LO QUE NOS RODEA DEPENDE MUCHÍSIMO DE NOSOTROS. Y ESO TE DEVUELVE UNA POTENCIA POLÍTICA".*

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Era sobre la conjugación entre lo real y lo imaginativo.

LUCRECIA MARTEL: Eso: lo que me confirmó la poca experiencia de mis pocas películas es algo en torno a lo percibido y a lo que se construye. Y ahora con este proceso tan largo de trabajo en el documental que estoy haciendo –que es lo más ambicioso y lo más difícil que he encarado–, confirmo que es así. Lo real es un acuerdo que podemos desandar. No hay que resignarse a lo que sucede. Colectivamente podríamos no resignarnos. Es muy difícil cambiar las cosas de a uno.

LEILA GUERRIERO: El otro día me mandaron un mail preguntándome si ponían periodista y escritora en mi biografía. Y les dije que no, que ponga solo periodista, porque no escribo novelas ni cuentos. No me gusta alimentar ese equívoco. En mi caso, leo mucha más ficción que no ficción. Leo setenta veces más ficción que no ficción, y miro más películas de lo que podríamos llamar ficción que documentales. El alimento y el combustible lo saco de ahí. Pero a la hora de hacer lo mío, elijo hacer no ficción. Y no sabemos bien cómo llamarlo: crónica, periodismo narrativo (pero ¿qué sería un periodismo no

narrativo? ¿algo que no narra nada?).

LUCRECIA: ¡Eso es leer el diario ahora! No hay ninguna narrativa de nada.

LEILA GUERRIERO: Hay medios y medios... Hay algunos en los que a los periodistas les pagan un plus por cierta cantidad de clics. Las notas se han transformado en carnadas.

LUCRECIA MARTEL: Y caemos. ¡Siempre caigo y cliqueo! Cada vez que leo un titular que dice que Messi se separó de Antonela, entro desesperada a ver qué pasó. ¡Por Dios que esa familia se mantenga en pie! ¡Es lo único que nos queda! Que sigan adelante.

LEILA GUERRIERO: Yo en general no hago clic ahí. Odio cuando dicen en el título “Quién es ahora el nuevo millonario que se compró tal isla”. Y después entrás a la nota y no hay millonario, ni isla, ni se compró nada.

[...]

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Es difícil hablar de los procesos creativos y tener claro cómo son. Pero como ustedes dan talleres y charlas, quería preguntarles qué cosas se pueden enseñar a partir de la experiencia propia a los alumnos y qué les parece que no se puede enseñar.

> *MARTEL: "HAY UN PROBLEMA QUE SE DISCUTIÓ MUCHÍSIMO EN LOS ÚLTIMOS AÑOS Y NO SE LLEGÓ A NINGUNA CONCLUSIÓN, Y ES LA DIFERENCIA ENTRE FICCIÓN Y NO FICCIÓN".*

LUCRECIA MARTEL: En mi caso, utilizo la situación de taller como recurso económico. No tengo ninguna virtud de maestra en el sentido de que un maestro sigue a sus alumnos y le preocupa el proceso. Además tiene paciencia. Me aburre enormemente hablar de mis películas, pero lo que hago muchas veces es contar los procesos para llegar a las cosas. No hablo de las películas, sino de los procesos, que sí me parecen interesantes. Siempre deseo que les sirva de algo, pero no siento que tenga el estatus moral de la maestría. Es mucho más abnegada la gente que enseña. Cuando voy a dar una charla o taller, después a esas personas no las vuelvo a ver, y esa no es la actitud del maestro, por eso me da un poco de reparo. Una llega ya con un lugar de legitimación a dar esas charlas y me parece un poco injusto.



Foto: Cinemateca Uruguaya

Pero respecto de lo que decías hace un rato: hay un problema que se discutió muchísimo en los últimos años y

no se llegó a ninguna conclusión, y es la diferencia entre ficción y no ficción. Ahora estoy haciendo un documental que surge de mi voluntad de conocer lo que pasó con un crimen, y muy rápidamente te das cuenta de que la palabra documento encierra una paradoja que es tan profunda que hace que se vuelva ridícula la distinción entre ficción y no ficción. Parte del trabajo para la película implicó una investigación histórica muy difícil, porque es muy complejo encontrar documentos históricos sobre cosas relativas a comunidades indígenas; lo propio de la colonia fue justamente no registrar esa historia, entonces hay que hacer una lectura oblicua de los documentos. Y el documento, después de haber leído tantos de siglos distintos, es exactamente la invención del hecho. En el documento se inventa, se define, se fija, de acuerdo a los intereses de quien prevalece, un modo de percibir lo que pasó. Y eso se parece mucho al cine, porque la hojita del documento que tiene dos dimensiones borra la escena tridimensional sonora, física, espacial de lo que sucedió para que ese documento aparezca. Toda nuestra historia está ficcionalizada de una manera atroz: ni siquiera es una ficción que se ha hecho con un propósito de entretenimiento, no, es una historia sin curiosidad, con un terrible desprecio. Si uno sigue la historia de la colonia hasta el pasaje al Estado nacional, lo único que aglutina a la argentinidad es el desprecio por el indio. Nada nos constituyó como nación salvo el enorme desprecio por el indio... Y en la clase dominante no hay ruptura entre la colonia y la historia del Estado nacional. Por supuesto que hay cambios y mutaciones, pero no rupturas respecto de esa entidad. No sé si ustedes en Uruguay tuvieron oportunidad de leer libros de historia argentina, pero nuestro lugar de enunciación está siempre como recién bajado de los barcos, mirando hacia el interior del territorio como lo desconocido. Las únicas categorías y

pensamientos con los cuales se puede observar eso vienen de Europa... (y ahora vienen de Miami). Entonces, lo que está ausente en nuestra historia marca completamente su carácter de ficción y se complementa con toda la *monumentalia* que hay en las plazas. Es el discurso de ficción más poderoso al que he tenido acceso. No solamente lo leí en los papeles y los libros, sino que los libros están basados en documentos, que son ya una invención de los hechos, y todos los monumentos de nuestra nación argentina corroboran eso. Es la operación de ficción más extraordinaria, hecha con el propósito narrativo más mezquino que pudiéramos haber imaginado, que es la desposesión, la usurpación, el sometimiento.

> *GUERRIERO: "CUANDO VOY A VER A ALGUIEN SOBRE QUIEN VOY A TRABAJAR, EL PRIMER DEBER INCONSCIENTE ES TENER SOSPECHAS SOBRE LA LEYENDA QUE CUENTA ESA PERSONA".*

LEILA GUERRIERO: Estoy de acuerdo con lo que decís de la ficción argentina, pero justamente creo que lo que estás haciendo con el documental es clave. La mirada de alguien que viene de la no ficción es la de la sospecha sobre esa ficción construida. Cuando voy a ver a alguien sobre quien voy a trabajar, el primer deber inconsciente es tener sospechas sobre la leyenda que cuenta esa persona. Por eso digo que, cuando empezás a mirar de cerca, las máscaras no se sostienen durante mucho tiempo. Para el libro que acabo de terminar, hice ochenta y cinco entrevistas, estuve dos años y medio observando a la persona, y así y todo hay un punto ciego al que no accedés nunca. Pero creo que justamente es en la mirada donde se da la discusión acerca de esa ficción. En principio, cuando

uno se mete con un artefacto de no ficción, lo que intenta realmente es desmontar eso.

A comienzos de año estuve un mes y medio, casi dos, en la casa española donde Truman Capote escribió *A sangre fría* , y fue muy patético y divertido y muy cínico desmontar todas las leyendas que había en ese pueblo sobre lo que había hecho o dejado de hacer Capote en su residencia allí. Miré de cerca la vida de Capote comparando cartas y entrevistas. Hay cosas que no encontré, y me pareció que la gran biografía de Capote, que es la de Gerard Clarke, tiene muchísimas cosas que no están ni siquiera mencionadas en relación con sus enormes contradicciones y sus enormes miserias... ¡Vivió seis años esperando que ahorcaran a dos tipos para poder terminar su libro! Eso tiene un costo psíquico importantísimo. Cuando uno intenta mirar más allá del relato más o menos oficial de una persona o de un grupo, aparecen otras cosas. Pero siempre va a estar la mirada propia. Ojalá uno pudiera desvestirse hasta de la propia mirada.

En cuanto a lo de los talleres, si tuviera que responder a tu pregunta brevemente, diría que lo que no se puede enseñar es el talento. Doy dos talleres y me encargo de su curaduría: elijo muy bien a la gente que entra y me encantan esos dos grupos. Uno empezó en la pandemia, y el otro viene desde el año 2010 y se va renovando. El talento no **s**e puede enseñar en absoluto y es muy triste ver a una persona que quiere hacer algo y no tiene talento para hacerlo. A veces doy clases en másters y pienso "¿cómo esta persona está acá?". Pero trato de ser bondadosa, y que sea la vida la se encargue de demostrarles que no están en su lugar. Tampoco les miento. Si tuviera que ser una profesora que va todas las semanas a dar clase, me hubiera suicidado hace muchos años.

LUCRECIA MARTEL: Yo pediría carpeta médica y no iría nunca... Y cobraría igual.

LEILA GUERRIERO: A mí ese rol no me gusta. Tampoco me gusta dar clase para gente que no escogés vos. A veces hay deslumbramientos importantes, y es un placer infinito conocer gente increíble en grupos desconocidos. Pero lo único que se puede hacer en esas situaciones es transmitir una especie de euforia o entusiasmo a través de distintas técnicas: trabajar la escritura, mostrar el trabajo de otros, revisar el propio, exhibir las tripas, contar hasta donde se pueda cómo lo hiciste.

> *GUERRIERO: "¿POR QUÉ ESCRIBE UNO? EN PARTE, PARA VENCER UNA RESISTENCIA. LA ESCRITURA SE RESISTE, Y COMO CON LA RESISTENCIA AMOROSA, UNO QUIERE VENCERLA."*

Me gusta mucho en los grupos que coordino ver con el paso del tiempo cómo las voces se transforman y adquieren carácter. La finalidad es que logren tener una especie de hiperconciencia de lo que significa la escritura y la entrega que eso implica, y el problemón en el que te metés cuando querés hacer cine o querés escribir. Buena parte de eso consiste en tratar de que la gente no se desespere ante lo que hace siempre. ¿Por qué escribe uno? En parte, para vencer una resistencia. La escritura se resiste, y como con la resistencia amorosa, uno quiere vencerla. Acompañar a la gente en el proceso de bancar la resistencia de la escritura me parece una cosa súper excitante. Pero elijo muy bien a quiénes acompañar. Doy taller dos veces por semana y me da placer ver cómo esa gente crece y brilla, y empieza a publicar en más lugares,

y cómo la escritura se abre paso. Pero no soy para nada una maestra abnegada, y si alguien me manda un texto para que se lo revise por fuera del taller, no lo hago ni loca.

[...]

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Me parece interesante saber en esos procesos creativos qué lugar ocupa la experimentación, el estudio, el trabajo, y la inspiración. Cómo se balancean esos cuatro elementos –quizás haya más– para llegar a terminar una obra.

> *MARTEL: "TENEMOS QUE TRATAR DE RECUPERAR ESA CURIOSIDAD DE LA INFANCIA, CUANDO NO TENÍAMOS NINGÚN PROBLEMA EN IR A ESPIAR CUALQUIER SITUACIÓN Y LO ÚNICO QUE HABÍA QUE EVITAR ERA SER DESCUBIERTO. ESE ES UN SENDERO IMPORTANTE".*

LUCRECIA MARTEL: La inspiración no la conozco, no sé qué es. Dudo mucho también del talento. Entiendo a lo que se refiere Leila, pero me parece que la única cosa que uno puede señalarle a alguien para abrirle camino es una profunda curiosidad que supere cualquier moral. Si vos tenés una curiosidad que se somete a una moral de cualquier índole, con la que más podamos estar de acuerdo o con la que menos, la curiosidad se transforma en otra cosa. Tenemos que tratar de recuperar la curiosidad. Esa curiosidad de la infancia, cuando no teníamos ningún problema en ir a espiar cualquier situación y lo único que había que evitar era ser descubierto. Ese es un sendero importante.

Y por otro lado, tener presente que las ideas no aparecen rápidamente. Hay que dar vueltas sobre las cosas. Hay algo de lo que vos decías, Leila, del lenguaje, que es que estamos tan sometidos al lenguaje para pensar, que es muy difícil sustraerse de eso. Vos estás entrenada, y quizás podés destruir con las propias palabras la estructura que construye el lenguaje. Pero les doy un ejemplo de esto en lo que estoy trabajando.

En la historia argentina hay mil frases y oraciones simples de este estilo: “El capitán Sotomayor recibió en encomienda cuatrocientos indios colalao”. Y entonces es inevitable, sobre todo cuando sos más joven, pensar que Sotomayor recibió a esos indios y les hizo hacer lo que quiso. La estatura ciclópea del capitán Sotomayor crece frente a cuatrocientos boludos que parece que obedecen cualquier cosa. La oración parece decir eso. ¿Y qué significa? Que le das una entidad suprahumana a una identidad con nombre y apellido, y a una identidad colectiva le das una disminución de potencia. Y esto no se resuelve ni con las armas, ni los caballos, ni con todas las explicaciones que nos damos. En esas oraciones que parecen bastante inocentes ya hay una estructura de poder que se instaura de una manera muy delicada y sofisticada en la mente. Hay toda una posibilidad de historiar de parte de los funcionarios y sus genealogías familiares –que casualmente son los que detentan el poder y poseen la tierra–, y una imposibilidad de hacer eso desde el otro lado. El lenguaje es un instrumento muy afilado de *statu quo*, y más cuando una sola lengua se impone en un continente lleno de lenguas...

En el cine, cuando escribís un guion, también corrés ese riesgo permanentemente. El guion, que es un instrumento que nos sirve mucho, se imprime con caracteres fijos y ahí se pierden los matices del uso de la lengua, las tonalidades. Es un manual escrito que a mí me resulta muy útil, pero al que tenés que atacar para llevarlo a lo

audiovisual, porque el orden de la palabra escrita no es el orden de la materia audiovisual sonora. Cuando una película no me gusta, es porque veo que el orden de la lengua se impuso sobre la imagen y el sonido. Es una lucha rara, porque, como decía Heidegger: “En lo que nos pierde está lo que nos salva”. Tengo que estar muy atenta y hacer el ejercicio de no resignarme, pensar siempre que hay una capa más a la que todavía no llegaste.

LEILA GUERRIERO: Cuando mencionabas lo del capitán Sotomayor, me acordaba de una cosa que me pasó en la investigación de este último libro. Suelo estar particularmente atenta a las cuestiones semánticas, que son siempre reveladoras. Y se me transformó en una cosa que a veces empiezo a subrayar mucho en los textos: comparar lo que dijo alguien en un juicio en 2010 con lo que dijo en ese mismo juicio diez años después, cosas así. Y en esta investigación tan larga, que es el perfil de una ex militante montonera que fue secuestrada durante la dictadura en los años setenta y trasladada a la ESMA, quise entrevistar a un hombre que estuvo secuestrado en el mismo centro clandestino, que compartió con ella una situación muy aterradora, y que en los juicios había hecho declaraciones bastante desafortunadas sobre lo que había pasado. La respuesta de esta persona cuando le pedí una entrevista para hablar de tal otra fue: “Si usted ya está en contacto con ella, no hay nadie mejor para contar/interpretar su historia”. Y en ese contar/interpretar me dijo todo. Sin ser confrontativa, que no es mi idea, subrayo eso. Esas pequeñas perforaciones en el lenguaje empiezan primero con una mirada de rayos X sobre lo que dice la gente, y después en mi caso pasan a lo escrito. Me gusta mucho detenerme ahí, en las contradicciones, y cuando se deslizan esas cosas muy severas o muy graves, decirle al lector: dése cuenta de esto.



Foto: Cinemateca Uruguaya

> *GUERRIERO: "CREO QUE UNO ESCRIBE PARA VENCER LA RESISTENCIA, Y TAMBIÉN PARA VOLVER A VIVIR ALGUNA VEZ EN ESA ESPECIE DE TÚNEL DE NO-TIEMPO EN EL CUAL LLEGA TODO JUNTO, TODO SE ALINEA EN UNA ESPECIE DE TRANCE, Y UNO PUEDE ESCRIBIR EN EL MUNDO PERO FUERA DEL MUNDO".*

Y en cuanto a esas palabras como inspiración... Yo sí creo en la inspiración, pero si una va a esperar ese estado para escribir, haría solo tres cosas en la vida y ya. Escribís dos páginas y te morís. Me parece que se trata más del trabajo, de la disciplina –que no es una palabra que me parezca fea en el sentido de sentarse frente a la pantalla a convocar eso que tiene que pasar–, de ponerle cabeza.

Escribo una columna en un diario y puedo estar una semana pensando en eso solamente. Las ideas cuestan, uno no puede mantener siempre un gran nivel. A veces algo bueno pasa, pero no siempre. Creo que uno escribe para vencer la resistencia, y también para volver a vivir alguna vez en esa especie de túnel de no-tiempo en el cual llega todo junto, todo se alinea en una especie de trance, y uno puede escribir en el mundo pero fuera del mundo. Si me levanto a la mañana y no tengo ganas de volver a leer el texto que dejé ayer ahí en la computadora con entusiasmo para llegar a determinada parte y decir “qué gozo, voy a volver a pasar por ahí”, quiere decir que algo está mal. Si la musiquita no suena, es que algo está mal. Barthes decía algo así como: “Usted tiene que desearme, y la prueba del deseo es su texto”. Yo quiero hacer un texto que desee al lector, que lo quiera devorar de alguna manera. Y eso no es una cuestión de inspiración nada más, es una cuestión de insistencia y persistencia. Hay maneras de convocar cierto estado de escritura, que tienen que ver con herramientas a las que acudo. Ver determinada escena de una película, escuchar determinada música. Así como un pintor prepara su tela para trabajar, la escritura para mí empieza antes de la escritura. Reservo una parcela de tiempo para trabajar en la escritura, en la espera del problema y en la espera del éxtasis. Solo por volver a ese estado de cierta gracia hago todo lo que hago.

Los primeros momentos son horrorosos, uno se siente muy imbécil. Cuando alguien dice “no me sale”, lo que está pensando es que no le va a salir nunca más. A veces me siento como una persona de 13 años que se enamora siempre del tipo equivocado y nunca aprende de esa situación... Me parece que hay un punto ahí, en un momento del texto, en que sí empieza a ser materia entendida. Por volver a pasar por esa situación es que uno escribe. Como decía Walsh: “La literatura es un avance

trabajoso a través de la propia estupidez”.

LUCRECIA MARTEL: El gran problema es que todo lo que te han enseñado, la intención esforzada de los padres para que tengamos una buena educación, resulta ser también un impedimento. Entonces, sin ofenderlos, tenés también que destruir todo el tiempo esa educación para acceder a alguna otra cosa.

Me acuerdo que tenía una amiga alemana de la clase obrera que una vez se puso a llorar porque sus padres nunca le habían dado educación católica. Me decía entre sollozos: “No pude luchar contra nada”. Lo bueno cuando tenés una educación con la que te peleás es que sentís que estás en una batalla. Y ella la que tenía que dar era contra el mundo obrero... terrible batalla.

[...]

MARÍA JOSÉ SANTACREU: Tengo otra pregunta que han mandado y que es muy amplia. Dice así: ¿Cómo se entreteje el vínculo entre palabra e imagen? ¿Qué papel juega el lenguaje en la creación cinematográfica y cuál la imagen en la literatura?

> *GUERRIERO: "ME HA PASADO DE IR A VER UNA PELÍCULA DETERMINADA, Y VER UN MANEJO DE LA CÁMARA O DE LA NARRACIÓN Y DECIR: ESO LO QUIERO HACER EN UNA CRÓNICA".*

LUCRECIA MARTEL: ¿La imagen te funciona de alguna manera, Leila?

LEILA GUERRIERO: Sí, muchísimo. Si le tengo que explicar qué es lo que hago a una persona que no es del medio,

digo que es un documental pero escrito. Literalmente. Recojo cosas de la realidad (escenas, entrevistas), y después con eso hago un montaje escrito, una selección, una edición, con las mismas operaciones, casi, que puedo apreciar a grandes rasgos en el cine: fundidos a negro, primeros planos, contrapicados, cámara cenital.

Me ha pasado de ir a ver una película determinada, y ver un manejo de la cámara o de la narración y decir: eso lo quiero hacer en una crónica. Lo que pasa es que después tenés que encontrar los recursos exactos. Le pongo mucho empeño a que la escritura sea súper visual: la descripción, la escenografía. Y tengo mucho cuidado con la manera de hacer que una escena rezume determinado clima, tenga una textura más amarga, más tierna o más dulce, todo eso con palabras. El cine fue mi alimento principal.

LUCRECIA MARTEL: Es posible distinguir eso en tus columnas, en tus textos... Yo tengo el problema contrario, porque trato de encuadrar de forma tal que el espectador no arme demasiado rápido una palabra o sentencia. A veces puede parecer caprichoso (“¡Qué se hace la rara!”, dirán), pero en realidad es para que no se establezca el lenguaje en la imagen tan velozmente. Por ejemplo, en los diálogos, me interesa que no todo sea entendible. Nosotros tenemos una habilidad extraordinaria para escuchar poco y lograr pescar qué dice el otro, porque las condiciones de la ciudad no nos permiten escuchar con nitidez, porque el aire no te alcanza para decir las vocales completas, por todos los accidentes del habla. Y esa pericia se pierde cuando uno hace una película, como si nos olvidáramos de la complejidad sonora y simplificáramos yendo al trazo grueso.

MARTEL: "ESTAMOS EN LA ERA DEL IMPERIO DEL ARGUMENTO, QUE ES UNA SUCESIÓN DE CAUSAS Y CONSECUENCIAS QUE OBLIGAN A UNA ORGANIZACIÓN MUY PRECISA DEL LENGUAJE. Y EL CINE ES ANTE TODO UNA EXPERIENCIA FÍSICA...".

La imagen se ha impuesto. Creo que estamos en un proceso distinto con toda la cuestión generativa de las imágenes. Ahora se está pareciendo más al tratamiento del sonido en el cine, porque podés generar cualquier superposición de cosas. Puedo agarrar un sonido, filtrarlo y repetirlo hasta hacerlo parecer un terremoto. Con el encuadre es muy fácil establecer oraciones. Y además tenemos una cosa muy tonta en el cine, que es que el argumento siempre prevalece. El argumento es la parte de lo audiovisual que más se puede comercializar, la que más sirve a la industria. Lo digo con todo respeto a la industria, porque para mí comercializar no es un problema, pero sí esa forma de comercializar, que empobrece mucho. Estamos en la era del imperio del argumento, que es una sucesión de causas y consecuencias que obligan a una organización muy precisa del lenguaje. Y el cine es ante todo una experiencia física... A Kaurismäki le gusta trabajar mucho con el encuadre. Filma a dos personas sentadas en la mesa de un restaurante, pero se detiene un tiempo inusitado en eso, y ahí ya genera otra cosa.

En muchas películas, ciertas tomas se hacen para establecer espacios de tranquilidad para el espectador. Esos espacios significan palabras, y las palabras abren redes de sentido para que creas que estás entendiendo. Encuadrar de una manera que no permita la fácil comprensión del espacio a mí me da tiempo. Me da unos segundos para que aparezca otra cosa.

¿Viste que en las películas cuando pasa algo emocional se encuadra la cabeza? Como si la cabeza fuera el único lugar donde se expresan las emociones. ¿Y esa tontera de que los ojos son las ventanas del alma? Entonces hay un exceso de ojos en el cine, y el resto del cuerpo pareciera que no expresa tanto. Para esta película documental que estoy haciendo, tengo doscientas horas de grabación de un juicio. Las estamos viendo y reviendo muchas veces, y me doy cuenta de cuán elocuente es el cuerpo. Todo ese organismo educado para ser correcto, que hace esfuerzos por decir lo que no es verdad, lo que no pasó, lo que en su conciencia sabe que no sucedió para trastocar la perspectiva... ¡Es muy impresionante! Si solo nos quedamos con los lugares comunes, terminamos no expresando nada. No generamos la posibilidad de un destello que nos permita ver otra cosa.

Este diálogo es un fragmento del original. Puedes leerlo en el libro *Un destino común. Intervenciones y conversaciones,* de Lucrecia Martel, editado en Caja Negra

UN DESTINO COMÚN

Intervenciones públicas
y conversaciones



LUCRECIA MARTEL

CAJA NEGRA

LUCRECIA MARTEL

Nació en 1966 en Salta, Argentina. Es directora, guionista y productora de cine. En 2001 estrenó su ópera prima, *La ciénaga*, a la que le siguieron *La niña santa* en 2004, *La mujer sin cabeza* en 2008, *Zama* en 2017 y el mediometraje *Terminal Norte* en 2021, películas que han sido proyectadas en Harvard, el MoMA, el Lincoln Center, el Tate Museum de Londres y el Centre Pompidou, que en 2024 publicó un volumen sobre su obra. Imparte clases y talleres sobre sonido y narrativa cinematográfica. Vive entre Salta y Buenos Aires.

LEILA GUERRIERO

Periodista. Colabora en diversos medios de América Latina y Europa: *La Nación* y *Rolling Stone* (Argentina), *Piauí* (Brasil), *El País* (España), *L'Internazionale* (Italia), *Granta* (Reino Unido)... Editora de la revista *Gatopardo*, ha publicado *Los suicidas del fin del mundo*, *Una historia sencilla*, *Plano americano*, *Opus Gelber. Retrato de un pianista*, *La otra guerra*, *Zona de obras*, *La llamada* y *La dificultad del fantasma. Truman Capote en la Costa Brava,* todos ellos en Anagrama. Entre sus numerosos premios está el Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI, el Manuel Vázquez Montalbán al Periodismo Cultural y Político y, en 2025, el BBK Gutun Zuria Bilbao. Su obra han sido traducida al inglés, francés, italiano, alemán, portugués, sueco y polaco, entre otros.

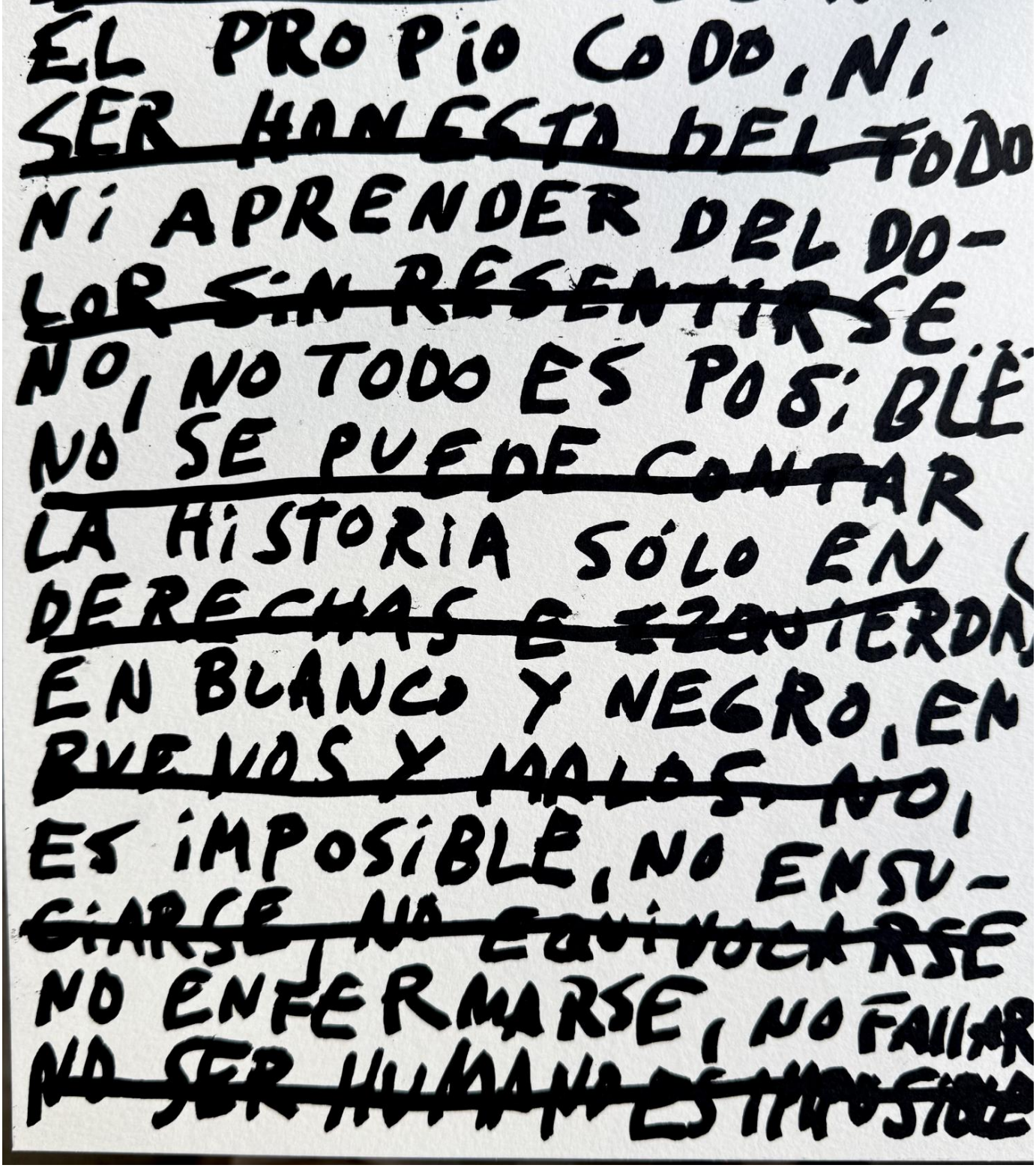
Foto: Alejandra López



NO SE PUEDE BESAR EL PROPIO CODO
(PERO HAY QUE INTENTARLO)

Blanca Haddad


BESA TU CODO,
SÉ HONESTO!


EL PROPIO CODO, NI
SER HONESTO DEL TODO
NI APRENDER DEL DO-
LOR SIN RESENTIRSE.
NO, NO TODO ES POSIBLE
NO SE PUEDE CONTAR
LA HISTORIA SÓLO EN (
DERECHAS E IZQUIERDA)
EN BLANCO Y NEGRO, EN
BUENOS Y MALOS. NO,
ES IMPOSIBLE, NO ENSU-
CIARSE, NO EQUIVOCARSE
NO ENFERMARSE, NO FALLAR
NO SER HUMANO ES IMPOSIBLE

BLANCA HADDAD

Blanca Haddad (Caracas, 1972) es una de las figuras más representativas del underground latinoamericano. Su obra es de carácter interdisciplinario y pasa por la pintura, la poesía y el videoarte; en ella mezcla contenido autobiográfico con testimonios de carácter social. Tienes tres libros de poesia publicados, ha participado en diferentes exposiciones y festivales como La Bienal internacional de arte de La Habana y el Festival Internacional de Poesía de Barcelona. Ha colaborado con el New York Times y el papel literario de El Nacional. Actualmente se encuentra residenciada en España.



PROYECTO
LOS MOHOS HETERÓNIMOS

Jorge Carrión

I





II

No tardaron en tomar aquellos metros cuadrados de libros, estanterías y demasiado polvo, que hicieron suyos blanda, sistemáticamente, con una voracidad sin testigos.

Tenía muchos nombres aquel moho, además del científico. Nombres como moho mucilaginoso, moho del fango o del limo, moho deslizante, mucoso y acuático. Era un moho heterónimo. Pero en verdad ninguna palabra podría

nombrarlo en singular, aunque fuera todo él una única célula, porque su condición era plural y promiscua, por su naturaleza en red, distributiva y sin sistema nervioso central ni cerebros, sus más de setecientos sexos.

Con sus innumerables extremos, regiones exploratorias en forma de tentáculos de hasta un metro de altura, que alcanzaban los anaqueles más altos, como brazos de estudiantes en busca de información o incluso conocimiento, pero que también se deslizaban por debajo de la moqueta y hasta del subsuelo de madera, ocupó entera en pocos días la librería abandonada, la biblioteca abandonada, porque el espacio ya había perdido su identidad cuando llegó, cuando llegaron, aquel ser o aquellos seres, aquello ni animal ni vegetal ni exactamente fúngico, el moho o los mohos mucilaginoso o mixomicetos, criatura, criaturas sin duda inteligentes en un contexto de papel mojado, parcialmente descompuesto, cada vez menos celulosa y más olvido.

Entró, entraron por la ventana rota, la misma que había permitido la irrupción oblicua de las lluvias huracanadas, uno de los agentes responsables de todo aquel derribo, de tanta ruina, junto con los saqueos tempranos, el primer terremoto de la historia de la región, los ratones, aquel pajarraco con un ala herida, ensangrentada, que encontró refugio y lo ensució todo mientras recobraba fuerzas. Toda la porquería de los roedores y del ave, también aquella pluma con sangre, el polvo entero, todo fue engullido blanda, metódicamente por el escaneo, por la lectura, por el plasma de los hongos heterónimos, que con su recubrimiento o taxidermia o máscara tan viva fueron creando un mapa biológico a escala real, una gigante maqueta.

En su avance simultáneo en varias direcciones, su piel celular y única, con su rugosidad tridimensional, de tono amarillo y brillante como las sobras radioactivas, empezó a

confundirse con cada uno de los muebles y libros, con todos y cada uno de los volúmenes de la librería o la biblioteca, que había existido durante tanto tiempo en aquella misma superficie. Y se hizo evidente (se hubiera hecho evidente, si hubiera habido testigos) que un archivo genético y atávico, de más de dos mil años de antigüedad, estaba ocupando naturalmente el lugar de otro, muchísimo más reciente. Y que allí no había usurpación ni guerra.

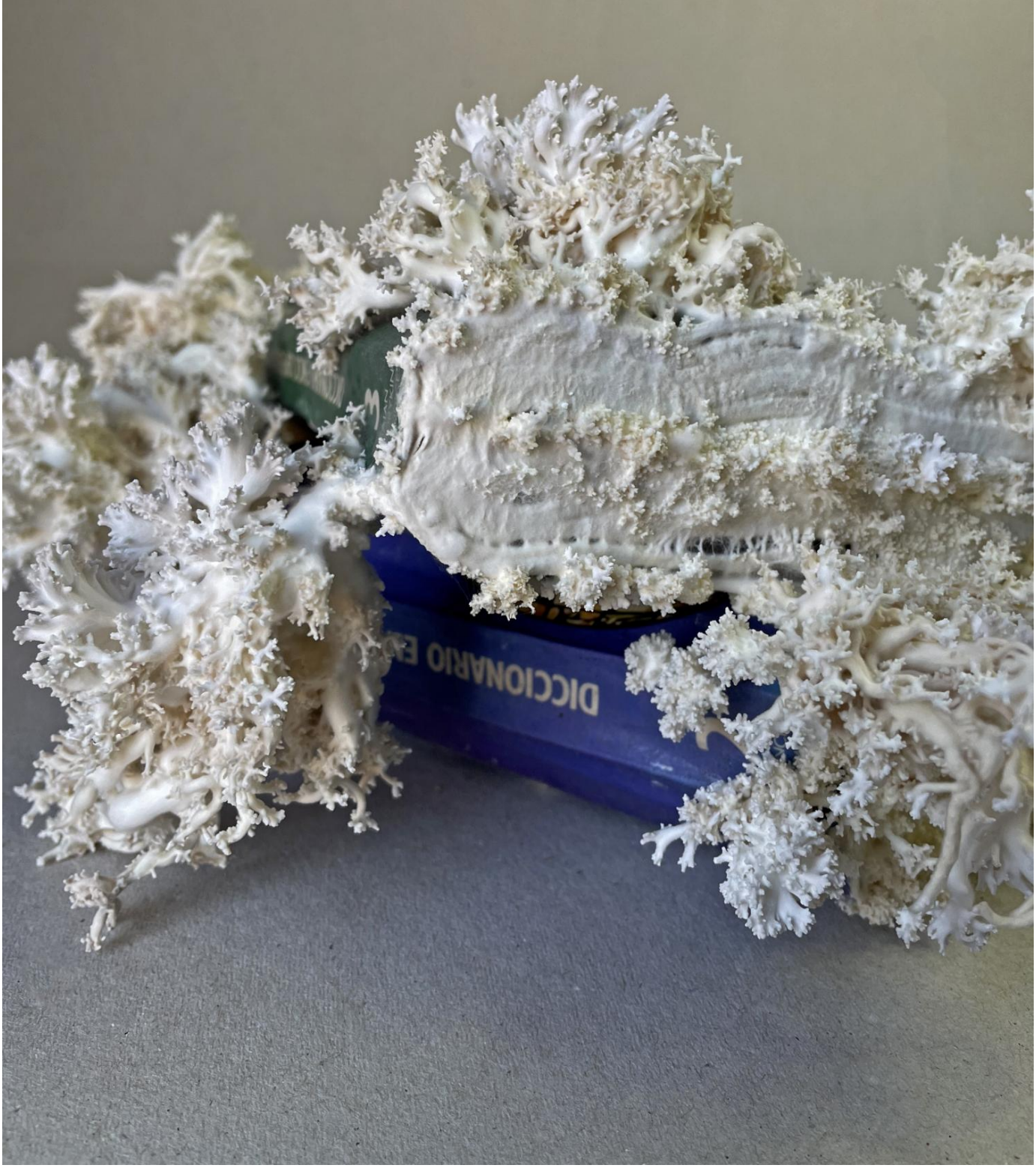
III


DICCIONARIO
ENCICLOPÉDICO
ABREVIADO



CCIONARIO
ICLOPÉDICO
BREVIADO


DICCIONARIO


DICCIONARIO

IV

Primero fueron los dos grabados, que plantean la imagen de unas bibliotecas destruidas como un escenario distópico, sin explicar las causas, invitando a preguntarse qué ha ocurrido para que esas catedrales del saber hayan llegado a ese estado y qué le ha pasado a la sociedad que creía en esos archivos. Todas esas ruinas. Después fue el texto, ese cuento que ensaya sobre otras formas de almacenar la información, de viralidad, de memoria. Finalmente llegaron esos libros con hongos, esa simbiosis entre dos formas de conocimiento. Tres fases, en tres lenguajes, de una misma exploración de escenarios posthumanos.

JORGE CARRIÓN

Jorge Carrión es escritor, crítico cultural, curador de exposiciones y guionista. Sus últimos libros publicados son reediciones: la novela *Las huellas* (Galaxia Gutenberg, 2024) y el ensayo *Librerías* (Galaxia Gutenberg, 2025). Escribe regularmente en La Vanguardia, es el responsable del programa *Pantallas + Cultura Expandida* de Contemporánea Condeduque y codirige el Máster en Creación Literaria UPF-BSM.

ELISA TERROBA

Artista. Trabaja tanto en la dimensión analógica como en la digital del mundo, a menudo a partir de libros. Máster en Arte Contemporáneo Creación e Investigación (Universidad de Vigo) ha realizado exposiciones individuales en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y en la Fundacion Laxeiro de Vigo. Sus proyectos "Bibliotecas" y "Mohos" fueron acogidos por la Fundacion Antonio Pérez de la Diputación de Cuenca, en el marco de la publicación de la tercera edición de *Domógrafas*, que incluyó el cuento de Carrión.



CONTROVERSIA
EL NUEVO ORDEN EN EL MOMA

Reinaldo Laddaga

En la encrucijada cultural por la que pasan los Estados Unidos, las instituciones buscan un poco al tanteo nuevos rumbos. En el camino, algunas de ellas se han vuelto irreconocibles. Una mutación semejante ha sufrido en los últimos años el Museo de Arte Moderno de New York. El autor describe los grandes trazos de este cambio tal como se reflejan en la exhibición de su colección permanente, el canon dominante del arte del siglo XX. Confrontado a las demandas del presente y a la necesidad de acomodar un arte contemporáneo que cada vez tiene menos en común con el arte moderno histórico, el Museo ha tomado decisiones indudablemente problemáticas, componiendo, sin proponérselo, un signo inequívoco de nuestro tiempo.

En 2019, el Museo de Arte Moderno de Nueva York desveló una nueva estrategia para exponer su colección permanente de arte moderno y contemporáneo. Allí donde antes exhibía un canon más o menos fijo de obras de

artistas modernos, de manera cronológica y situándolas en el contexto de los principales movimientos de vanguardia, ahora muestra una parte de esas obras y otras que solían estar en los depósitos, a lo largo de una serie de salas organizadas según criterios variables establecidos por un equipo de especialistas. El cambio coincidió con la conclusión de una secuencia de reformas edilicias que aumentaron en más del doble los espacios de exposición, con la definitiva instalación del MoMA como parada mayor en el recorrido turístico local, y con la intensificación de la demanda, común al conjunto de instituciones culturales del país, de incrementar la representación de artistas mujeres, de color o de países del viejo Tercer Mundo, el más reciente Sur Global.

Durante mis tres décadas en la ciudad, he visitado el museo innumerables veces, pero llevaba mucho tiempo sin ver la colección permanente y, un par de semanas atrás, me dio curiosidad por ver cómo está montada en estos días. Salí desconcertado por la experiencia: la historia del arte moderno que la institución presenta es sorprendentemente fragmentaria y anárquica. La secuencia histórica está quebrada en media centena de pedazos y la ausencia de numerosos artistas centrales en la tradición vuelve imposible discernir toda línea genealógica tanto del arte de las metrópolis como del de las periferias. Volví dos veces más y quedé con la sensación de una institución profundamente cambiada, dividida entre su función como custodio de un arte del siglo XX que se vuelve cada vez más remoto y su vocación de operar como un centro de arte del presente. El cambio es revelador de procesos culturales que aún no acabamos de entender y de la difícil relación que mantenemos con aquel pasado que el MoMA fue concebido para celebrar. Déjenme que les dé algunos detalles para explicar, de manera sumaria, a qué me refiero.



Night time at the Nakagin Capsule Tower, with Mr. Takayuki Sekine seen through the window of capsule B1004, 2016. © Jeremie Souteyrat

El MoMA es una institución particular. La misión original de las tres coleccionistas y filántropas locales (Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss y Mary Quinn Sullivan) que lo fundaron en 1929 fue “coleccionar y exponer el arte del presente, no los antiguos maestros”. Los artistas que la institución consideraba emblemáticos del “arte del presente”, nuestros “antiguos maestros”, eran una serie de varones y un puñado de mujeres que trabajaban en oposición explícita a la tradición académica que, por entonces, todavía proveía de retratos, naturalezas muertas y paisajes a los salones de la alta burguesía internacional. El MoMA aspiraba a inducir un cambio de gusto en la élite local: volver a sus miembros sensibles a las obras de Henri Matisse, Pablo Picasso, Piet Mondrian, Paul Klee, Kazimir Malevich, Marcel Duchamp, Joan Miró, Max Ernst. Bajo la dirección de Alfred Barr Jr., el museo compró grandes

cantidades de pinturas y esculturas, pero la intención nunca fue coleccionar todas las expresiones del arte moderno internacional, sino solo aquellas que consideraba de avanzada. Y la avanzada discurría, en la evaluación del museo, a lo largo de dos líneas genealógicas. Una conducía desde Cézanne hasta el arte abstracto y abarcaba aquellas tendencias europeas que abocaban (como en el caso de la Bauhaus) por la fusión de la pintura y la escultura con la arquitectura y el diseño para formar entornos destinados a una nueva humanidad; otra profesaba la liberación de la imaginación de restricciones asociadas con la moralidad tradicional y tenía su inflexión principal en Dada y el surrealismo.

Durante los años 30, el MoMA constituyó la más rica colección de arte de vanguardia de comienzos del siglo XX del planeta y desplegó un programa de exposiciones temporarias destinado a situar esta obra en contextos más vastos que la pintura y escultura europeas posrenacentistas. En aquella primera década el museo presentó un número de exposiciones de producciones estéticas diversas destinadas a subrayar las semejanzas formales entre, digamos, esculturas africanas y cuadros de Picasso, entre los patterns de tejidos de indígenas norteamericanos y los que emplean los artistas abstractos rusos, entre los trabajos de Paul Klee y los de niños de escuelas locales, entre objetos de uso cotidiano en el nuevo mundo industrial y las esculturas de Constantin Brancusi. El arte moderno, de ese modo, se desprendía de la tradición de la pintura y la escultura académicas para ocupar un sitio singular en la cultura plástica de la humanidad entera.



Elizabeth Murray. Do the Dance. 2005. Oil on canvas on wood, 9? 5? x 11? 3? x 1 1/2? (287 x 342.9 x 3.8 cm). The Museum of Modern Art, New York. Gift of Jo Carole and Ronald S. Lauder, Agnes Gund, and Arne Glimcher. © 2026 Estate of Elizabeth Murray / Art

La primera generación de artistas americanos que alcanzó reconocimiento internacional (a partir de 1945) fue la generación de residentes de la ciudad de Nueva York que incluye a Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Franz Kline, Lee Krasner, Barnett Newman y varios más. Este notable grupo se formó frecuentando aquel corpus. El museo (ya bajo la curaduría de Dorothy Miller, que marcó el rumbo por dos décadas) adquirió piezas mayores de sus miembros y muy pronto las incorporó al canon establecido por Alfred Barr como la expresión más de avanzada del arte de su tiempo. Si bien

el MoMA siguió adquiriendo arte europeo (como se ve en sus importantes holdings de Lucio Fontana o Georges Dubuffet), en las décadas siguientes se concentró sobre todo en el arte norteamericano. La sinergia entre una escena artística de extraordinaria vitalidad, el dinamismo de algunas de sus galerías y la presencia del MoMA, en un contexto en el que los Estados Unidos acababan de convertirse en potencia hegemónica global y su cultura popular se convertía en esperanto universal, convirtió a New York en el centro del sistema del arte internacional. Todavía lo era cuando visité el museo por primera vez, a principios de la década de 1990.

En el sitio web del MoMA pueden encontrar un conjunto completo de fotografías de la presentación de la colección tal como había sido montada en 1984. Observándolas, pueden hacerse una idea de cómo era aquel museo. El recorrido era mucho más lineal que el del presente y la presentación muchísimo más austera. Los muros eran blancos, la luz era difusa y los ámbitos singulares aspiraban al anonimato. La secuencia de galerías comenzaba por varias salas de pintura posimpresionista, con obras importantes de Seurat, Cézanne, Van Gogh, Gauguin y el Aduanero Rousseau, seguidas por figuras de la primera década del siglo XX en Francia (Bonnard, Vuillard, la obra temprana de Matisse) junto a un puñado de pinturas alemanas del expresionismo, movimiento que nunca fue el punto de fuerza de la institución. Las obras maestras del primer Picasso (especialmente las Demoiselles d'Avignon) introducían la sección dedicada al cubismo, tanto el temprano o "analítico" como el más tardío o "sintético". Léger y Brancusi ejemplificaban una figuración muy estilizada, al borde mismo de la abstracción, cuya vertiente geométrica recibía un generoso tratamiento en una sala destinada a Mondrian y

otros artistas del grupo De Stijl.

> "LA HISTORIA QUE EL MOMA CONTABA PONÍA EN SU CENTRO A LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS, QUE TRATABA COMO CAPÍTULOS DE UNA HISTORIA CUYO ARGUMENTO PRINCIPAL ERA LA PROGRESIVA EMANCIPACIÓN DEL ARTE MODERNO DE SUS RAÍCES ACADÉMICAS Y LA CONCENTRACIÓN EN LAS CARACTERÍSTICAS PROPIAS DE LAS DISCIPLINAS".

La institución destinaba una sala a su impresionante colección Matisse y otra a la escena del Este de Europa, con varias pinturas de Kandinsky, Franz Marc y Paul Klee, tras lo cual ingresaba en escena Dada en sus diversas variedades regionales, una importante selección de obras de Marcel Duchamp y Giorgio de Chirico, y varios cuerpos de obra asociados con el Surrealismo: Hans Arp, Max Ernst, Joan Miró y la escultura de Alberto Giacometti. Una sala especial mostraba las Ninfeas de Claude Monet, otra, una variedad de pintores figurativos norteamericanos (Georgia O'Keeffe, Edward Hopper), y una tercera, ciertos pintores europeos que prefiguraban la abstracción norteamericana. Una colección notable de Dubuffet y un par de Francis Bacons representaban a la nueva figuración europea, y luego se abría una serie de salas que trazaba la genealogía del arte americano de la posguerra. Un espacio considerable exponía obras de gran tamaño de Pollock, Joan Mitchell, De Kooning, Newman, Clifford Still y Morris Louis, y continuaba con trabajos tempranos de Rauschenberg, Jasper Johns y Cy Twombly, que mediaban

entre el expresionismo abstracto y el arte pop, representado por los nombres habituales, antes de concluir con una presentación que abarcaba diversas tendencias de los ‘60s y ’70’s, con artistas como Sol LeWitt, Mario Merz, Eva Hesse y Robert Morris, junto a una magnífica tela de Helen Frankenthaler.

> "ESTE ESQUEMA, SIN EMBARGO, COMENZÓ SU PROLONGADO COLAPSO YA DURANTE LOS AÑOS 70, CONFRONTADO CON LA CRÍTICA POSMODERNA DE LOS “GRANDES RELATOS”, LA DENUNCIA FEMINISTA DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA DEL CANON Y LAS PROCLAMAS DE INTELECTUALES Y ARTISTAS NEGROS E HISPANOS NORTEAMERICANOS QUE APUNTABAN A SU CONCENTRACIÓN EN ARTISTAS BLANCOS METROPOLITANOS".

La presuposición práctica que ordenaba el conjunto era que el contexto primario de una obra de arte consiste, en primer lugar, en otras obras del mismo artista y, en segundo lugar, en obras realizadas por artistas con quienes compartía un programa. La historia que el MoMA contaba ponía en su centro a los movimientos artísticos, que trataba como capítulos de una historia cuyo argumento principal era la progresiva emancipación del arte moderno de sus raíces académicas y la concentración en las características propias de las disciplinas, en la constitución de marcos para la vida nueva o en la producción de imágenes oníricas en las que la realidad cotidiana se suspende. El montaje de la colección respondía a las líneas generales que este relato establecía y, aunque gigante, no era en absoluto exhaustivo. No sólo

el arte de las periferias imperiales (con la excepción parcial de Latinoamérica) estaba virtualmente ausente, sino que incluso las selecciones europeas eran –sobre todo en lo que concierne a la posguerra– limitadas a un puñado de artistas. A pesar de estas limitaciones, el canon del MoMA se convirtió, ya en los años ’40, en el más influyente del planeta, fue adoptado en los manuales, enseñado en las escuelas y los artistas comenzaron a viajar a New York y a establecerse aquí como décadas antes lo hubieran hecho en París. La institución se volvió la referencia inevitable en su dominio, el sitio donde –según un consenso bastante extendido– el mejor arte moderno podía verse en las mejores condiciones.

Este esquema, sin embargo, comenzó su prolongado colapso ya durante los años 70, confrontado con la crítica posmoderna de los “grandes relatos”, la denuncia feminista de la masculinidad hegemónica del canon y las proclamas de intelectuales y artistas negros e hispanos norteamericanos que apuntaban a su concentración en artistas blancos metropolitanos. Con el curso del tiempo y la expansión del edificio (en dos grandes reformas, una concluida en 2005 y la otra en 2019), que coincidieron con la transformación de la institución en una parada regular en el circuito turístico y el aumento del número de visitantes, era inevitable que las autoridades del museo quisieran –por así decir– “modernizarlo”. Así fue que, a partir de entonces, desplegó un programa de adquisiciones centrado en la obra de artistas mujeres y de color, aumentó sus holdings internacionales y empezó a experimentar con otras estrategias para exhibir su colección. A fines de la década pasada (con la ampliación a cargo del arquitecto japonés Yoshio Taniguchi), el museo rompió formalmente con su tradición, desmontando la arquitectura histórica que Barr y Miller habían

proyectado. Como dije, en lugar de mostrar aquel canon más o menos permanente del antiguo relato, las exhibiciones cambiarían ahora periódicamente, y cada una de las sesenta salas dedicadas a la colección sería instalada por uno u otro de los curadores de la planta del museo.

> "LAS DESAPARICIONES SON, A VECES, SORPRENDENTES: EL VISITANTE DE HOY NO ENCONTRARÁ NI EL MENOR RASTRO DE VASILY KANDINSKY, PAUL KLEE O WILLEM DE KOONING. (...) CY TWOMBLY TIENE EN EXPOSICIÓN SOLO UNA ESCULTURA Y NINGUNA DE LAS MAGNÍFICAS TELAS QUE EL MUSEO POSEE".

En el MoMA del presente, los curadores parecen tener bastante libertad para definir el territorio que les toca. En algunos casos, el criterio que organiza una galería es la coexistencia en el tiempo, en tal o cual lugar, de un grupo de artistas; en otros, las obras se vinculan a cambios tecnológicos a los cuales los artistas se suponen “responder” (este es el término que el museo tiende a emplear para referirse a la relación entre ellos y sus medios históricos). A veces las obras se agrupan por la participación común de sus productores en tal o cual galería de arte, revista u otra iniciativa cultural, mientras que otras veces los trabajos se agrupan por vagas semejanzas formales. Un puñado de artistas (Picasso, Matisse, Rothko) tiene galerías a su nombre y la obra de otros (Mondrian, Malevich) está dispersa en varias salas. Algunos artistas que antes vivían recluidos en los depósitos son representados ahora, mientras que muchos

otros han desaparecido. Las desapariciones son, a veces, sorprendentes: el visitante de hoy no encontrará ni el menor rastro de Vasily Kandinsky, Paul Klee o Willem de Kooning. Hoy nadie supondría que la colección incluye importantes telas de Edvard Munch, Pierre Bonnard y el gran pintor negro Jacob Lawrence. También es sorprendente la frecuencia con que los curadores escogen, de ciertos artistas, obras poco representativas o menores: Cy Twombly tiene en exposición solo una escultura y ninguna de las magníficas telas que el museo posee.

Esta diversidad de criterios se repite en el nivel de las estrategias de exhibición. El viejo MoMA consistía en una secuencia de salas inmaculadamente blancas donde las obras se alineaban monótonamente, colgadas a la altura del ojo a una distancia meramente suficiente unas de otras para evitar la contaminación visual, iluminadas por una luz difusa e identificadas por letreros muy discretos. Ahora cada curador compone su galería a su manera: a veces los cuadros están instalados como en un salón del siglo XIX, de piso a techo y muy pegados entre sí, mientras que otras veces las obras están rodeadas de lujosas extensiones de pared vacía. A veces los curadores introducen en sus salas artefactos de época u otros elementos que apuntan a la historia social del período, mientras que en otras las pinturas cuelgan a la antigua. A veces los muros son blancos, pero otras veces son grises, azules o verdes. Muchas veces la presentación es muy teatral, con luces direccionales y zonas de sombra en torno a los objetos, mientras que en otros (los menos) la vieja austeridad permanece. En algunos casos se nos ofrecen largos textos murales que nos explican tal o cual objeto, y en otros no se nos dice absolutamente nada. La discontinuidad entre una sala y otra no es solo conceptual, sino también visual, de modo que nosotros, los visitantes, debemos calibrar en

todo momento nuestra manera de observar lo que nos presentan.

> "INTERIORES ENCONTRAMOS SOLAMENTE EN UNA PINTURA DE VUILLARD Y, TAL VEZ, EN UNA NATURALEZA MUERTA DE GAUGUIN (DE QUIEN SE OMITEN SUS OBRAS DE TAHITÍ, OFENSIVAS PARA LA SENSIBILIDAD CONTEMPORÁNEA PERO ENORMEMENTE INFLUYENTES ENTRE LOS MODERNOS)".

El sitio web de la institución mantiene un listado completo e ilustrado de las salas y sus contenidos, de manera que pueden comprobar lo que digo consultándolo (para hacerlo, sigan los enlaces que hay en esta página: https://www.moma.org/calendar/exhibitions). La colección comienza en una veintena de galerías dedicadas a la colección de arte entre 1880 y 1940, ubicadas en el quinto piso del edificio. El primer cuarto de siglo está comprimido en una pequeña galería, donde encontramos un puñado de obras que el antiguo museo presentaba bajo las rúbricas de neo o postimpresionismo, pero ahora aparecen descritas como “paisajes e interiores franceses”. Allí donde el museo enfatizaba una serie de desarrollos estilísticos en el arte francés de fin del siglo XIX, este quiere llamarnos la atención sobre el mundo social en el que se produjeron, y para que nos demos una idea de ese mundo, incluye una vitrina con jarrones y dos fotografías de Henri Lartigue en las que parejas caminan por el bosque de Boulogne. También hay una proyección del ‘Viaje a la luna’ de Georges Méliès. El título de la galería es —como el de muchas otras— equívoco, ya que interiores encontramos solamente en una pintura de Vuillard y, tal vez, en una

naturaleza muerta de Gauguin (de quien se omiten sus obras de Tahití, ofensivas para la sensibilidad contemporánea pero enormemente influyentes entre los modernos). Paisajes sí hay, de Van Gogh y Cézanne; por lo demás, los cuadros de esta sala pertenecen al género más favorecido hoy por los curadores: el retrato. En este cúmulo breve y heteróclito consiste el nuevo registro de aquella prehistoria del arte del siglo XX que el viejo MoMA abordaba mucho más pausada y generosamente.



Wifredo Lam. Je Suis (I Am), 1949. Oil on canvas, 49 × 42 15/16? (124.5 x 109 cm). Private collection © Succession Wifredo Lam, ADAGP, Paris / ARS, New York 2025

La transición entre el siglo XIX y el XX, en efecto, es ahora instantánea: pasado aquel esbozo de la primera galería, nos topamos, como si fuera un aerolito caído de quién sabe qué planeta, con Les demoiselles d’Avignon, que comparten las paredes con un número de obras de Picasso del mismo período. Picasso, de hecho, recibe tanto como antes una atención especial: los curadores no solo le asignan la sala que sirve de preámbulo al conjunto de la colección, sino que sus trabajos se encuentran dispersos en casi todas las demás salas. Pero incluso los trabajos de Picasso quedan sumergidos en la multitud de imágenes que encontramos en la sala siguiente, titulada “Un salón cubista”. Allí, un gran número de pinturas de las primeras dos décadas del siglo se amontonan no a la manera secuencial del viejo MoMA, sino en la forma en que –según dice el texto que las presenta– se veían en talleres de artistas, residencias y aquellos salones donde, a falta de espacio y exceso de artistas, las obras se apiñaban desde el piso hasta el techo. A pesar del título, esta sala no contiene solo pinturas del primer cubismo (llamado “analítico”), sino también muchas que no lo son, pero fueron hechas en varios países europeos en el mismo período o se parecen en términos de forma o de color. Algunas pertenecen a artistas rusos que profesaban adherir al movimiento suprematista, otras pertenecen a italianos que se consideraban futuristas, pero estas diferencias se funden en un ambiente o atmósfera “cubista”.

"UNA VITRINA MUESTRA ALGUNAS PUBLICACIONES VINCULADAS CON DADÁ, PERO COMO NO HAY NINGUNA MENCIÓN AL MOVIMIENTO, SI NO SABEMOS DE SU

EXISTENCIA POR OTROS MEDIOS, NO PODEMOS ENTERARNOS. (...) TAMBIÉN ENCONTRAMOS A MARCEL DUCHAMP, AUNQUE LA PRESENTACIÓN ENFATIZA SU FASCINACIÓN POR LO MECÁNICO MÁS QUE SU CONCEPCIÓN DEL READY-MADE".

Una elisión semejante de diferencias que en su época se consideraban importantes sucede poco después, cuando, tras el interludio de una sala dedicada a un grupo de importantes fotógrafos norteamericanos vinculados a la galería 291 y a la revista Camera Work, ingresamos en un espacio consagrado a “la vida en la época de las máquinas”. Esta sala incluye obras de artistas que trabajaban en contextos locales y seguían programas muy diversos. Pero, una vez más, la información que recibimos sobre estos asuntos es muy escasa. Una vitrina muestra algunas publicaciones vinculadas con Dadá, pero como no hay ninguna mención al movimiento, si no sabemos de su existencia por otros medios, no podemos enterarnos. Hay una obra de László Moholy-Nagy, figura central de la Bauhaus, pero ninguna referencia a la Bauhaus misma. Aquí también encontramos a Marcel Duchamp, aunque la presentación enfatiza su fascinación por lo mecánico más que su concepción del ready-made.



Marcel Duchamp. *To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour*, Buenos Aires 1918. Oil, silver leaf, lead wire, and magnifying lens on glass (cracked), mounted between panes of glass in a standing metal frame, 20 1/8 x 16 1/4 x 1 1/2? (51 x 41.2 x 3.7 cm), on painted wood base, 1 7/8 x 17 7/8 x 4 1/2? (4.8 x 45.3 x 11.4 cm). The Museum of Modern Art, New York

El nuevo museo le destina dos o tres salas al corpus que antes ocupaba ocho o nueve. Tal vez se deba a esa parquedad que las ausencias sean tantas: no solo la ausencia de aquellos movimientos que el MoMA ha fusionado en el cubismo, sino también la de toda referencia al fauvismo, al expresionismo o a artistas tan obviamente importantes como los que arriba mencionaba. Y cuando digo “importante”, no digo “mejor” ni “más bello”, valores que varían de persona en persona; digo, entre otras cosas, “influyente”. La desaparición de puntos de referencia tan centrales en el arte moderno como, digamos, Paul Klee vuelve imposible rastrear, por ejemplo, las raíces de la “abstracción caligráfica” de la posguerra que una de las salas posteriores nos presenta. Las desapariciones gemelas de Dada y la Bauhaus provocan una distorsión todavía más seria: con ellas se desvanecen todos aquellos programas que promovían formas nuevas de integración del arte y la vida, reemplazando la noción del artista como productor de objetos por aquella otra del artista como pedagogo, como polemista, como diseñador, como actuante. Esta ausencia se prolonga en el tratamiento de la segunda mitad del siglo XX, que omite happenings, eventos, performances o las propuestas más extremas de grupos como Fluxus.

"NO PUEDO VER OTRO MOTIVO PARA INCLUIR EN LA SECUENCIA ESTA PELÍCULA RECIENTE SOBRE HUGHES, UNA IMPORTANTÍSIMA FIGURA EN LA HISTORIA LITERARIA E INTELECTUAL DEL SIGLO PASADO, QUE EL DESEO DE INCORPORAR LA CULTURA NEGRA EN EL DECURSO DE LA NARRACIÓN DEL ARTE MODERNO QUE

LA INSTITUCIÓN PROPONE".

La drástica reducción de la atención destinada al arte del tardío siglo XIX y los principios del XX se debe —pensarán– a que la institución, a pesar de haber casi triplicado la superficie de sus galerías en las últimas dos décadas, no tiene espacio para todo. Pero una parte considerable del espacio técnicamente adjudicado a la colección entre 1880 y 1940 está ocupada por obras posteriores y aún contemporáneas. Así, por ejemplo, en una sala cuyo título (Katarzyna Kobro, moldeando el espacio) podría hacernos pensar que se dedica a esta escultora polaca, solo un objeto le pertenece a ella mientras que el resto son unos pocos trabajos de artistas rusos de su época y otros de artistas brasileños de mediados de aquel siglo, en esta sala una pared entera está dedicada a una serie de pinturas realizadas por Ulrike Müller (una artista que no conocía y de la cual sé tan poco después de haber salido del museo como antes) en 2017. Ésta es una característica de la nueva instalación: las rúbricas tienden a ser vagas y los curadores no parecen sentirse compelidos a serles enteramente fieles. Así, en una sala explícitamente dedicada al arte abstracto de posguerra, un tercio de las obras son claramente figurativas. El museo tampoco está constreñido por la mera cronología. En la parte del edificio destinada nominalmente a la colección, entre 1880 y 1940, una galería entera está consagrada a una película del artista Isaac Julien sobre el escritor negro Langston Hughes. La película fue hecha en 1989. No puedo ver otro motivo para incluir en la secuencia esta película reciente sobre Hughes, una importantísima figura en la historia literaria e intelectual del siglo pasado, que el deseo de incorporar la cultura negra en el decurso de la narración del arte moderno que la institución propone.

Las pinturas de Ulrike Müller y la galería dedicada a Isaac Julien son el anuncio de un fenómeno constante a lo largo de toda la presentación de la colección: la colonización del arte moderno por el arte contemporáneo. La incorporación de obras recientes en la línea de tiempo del pasado es tan frecuente que, a medida que pasaba de galería en galería, se fue consolidando mi impresión de que el corazón del MoMA ya no está en el arte moderno, sino que sus aspiraciones más ardientes se consagran a las producciones de estos últimos años. No es extraño: el museo siempre aspiró a representar el arte del presente. Pero también es cierto que los contemporáneos desempeñan una función que los modernos no pueden cumplir. La colección de la primera mitad del siglo XX no posee suficientes ejemplos para producir un rebalanceo sustancial de la proporción de artistas varones y blancos en la colección respecto a las artistas mujeres y de color, pero a partir de los años 70, cuando estos grupos empezaron a ingresar masivamente en el mercado del arte y en sus instituciones, las piezas disponibles se multiplican. El arte contemporáneo puede decirse que compensa las faltas del moderno, y la demanda de diversidad demográfica produce el efecto involuntario de incrementar el peso del presente sobre el pasado.

"APENAS TRES PINTURAS DE JACKSON POLLOCK, UNA DE LEE KRASNER, UNA DE CLIFFORD STILL Y OTRA DE ROBERT MOTHERWELL, UN BLOQUE NUMEROSO DE ROTHKOS Y UN CUADRO DE JOAN MITCHELL. NADIE PODRÍA, ANTE ESTA MAGRA SELECCIÓN, IMAGINAR LA POTENCIA DE ESTA TRADICIÓN, LA INFLUENCIA QUE EJERCIÓ, LA CALIDAD DE LAS DISCUSIONES QUE SE

DESARROLLARON EN TORNO A ELLA Y EL CALIBRE DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO".

Este corrimiento temporal afecta también a la sección de la colección dedicada a los años 1940-1970, que se extiende por una veintena de salas del cuarto piso. Allí impera un motivo adicional: desmantelar aquel aspecto de la vieja historia que postulaba la preeminencia global del arte norteamericano. Los productos de la eclosión de la pintura abstracta neoyorquina que la nueva presentación consiente son apenas tres pinturas de Jackson Pollock, una de Lee Krasner, una de Clifford Still y otra de Robert Motherwell, un bloque numeroso de Rothkos y un cuadro de Joan Mitchell. Nadie podría, ante esta magra selección, imaginar la potencia de esta tradición, la influencia que ejerció, la calidad de las discusiones que se desarrollaron en torno a ella y el calibre de la colección del museo. De aquel arte que la institución solía situar en una posición central en su relato, ahora nos ofrece una imagen curiosamente reducida y, obviamente, inadecuada. Por añadidura, la continuidad de la tradición se pierde tras un par de salas, y solo continúa tibiamente muchísimo más tarde con algunas piezas pequeñas y poco representativas de LeWitt, Dan Flavin y Robert Morris y una grande de Donald Judd, presentadas en una galería como ejemplos del uso de nuevos materiales más bien que en términos de las exploraciones en el plano de las formas. En cuanto al arte europeo del momento, los ejemplos son pocos y aislados. Francis Bacon y Balthus están ausentes. Dubuffet, de quien el museo exhibía media docena de obras, ahora solo tiene una, y esta (que representa un conjunto de jazz y, por eso, de algún modo, la negritud) en una sala sobre la revista parisina Présence africaine.



Emmet Gowin. Edith, Chincoteague, Virginia, 1967. Gelatin silver print, 6 7/16 x 6 1/2 in. (16.4 x 16.5 cm). The Gayle Greenhill Collection. Gift of Robert F. Greenhill. © 2025 Emmet Gowin

Emmet Gowin. *Edith, Chincoteague, Virginia*, 1967. Gelatin silver print, 6 7/16 x 6 1/2 in. (16.4 x 16.5 cm). The Gayle Greenhill Collection. Gift of Robert F. Greenhill. © 2025 Emmet Gowin

"ME LLAMÓ LA ATENCIÓN QUE EL MUSEO NO INCLUYERA NINGUNA DE LAS OBRAS DE MUJERES MÁS DE CHOQUE, AQUELLAS DE —PONGAMOS— MARINA ABRAMOVIC O CAROLEE SCHNEEMANN. Y ENTONCES ME DI CUENTA DE CUÁN SERENO —A PESAR DE LAS OCASIONALES ESTRIDENCIAS— ERA EL TONO GENERAL"

Como sucede con la colección entre 1880 y 1940, el museo recorre sumariamente los comienzos del período entre 1940 y 1980. El arte de los ’40 y los ’50 se resume en tres salas, una de ellas dedicada exclusivamente a Rothko. Una sala sobre la “abstracción caligráfica” global inicia una secuencia de ocho o nueve galerías pobladas por obras de los años 60, el umbral de lo contemporáneo. Este piso tampoco nos exime de espacios destinados a tal o cual artista del presente. Sin embargo, la carrera hacia nuestro tiempo es evidente en el énfasis que la colección pone en la década de los 70, cuyo perfil actual es muy diferente al que conocíamos. El arte conceptual, el arte de la performance y del video ya no existen como categorías; los experimentos con nuevas tecnologías y el interés por la inmaterialidad, característicos de aquel tiempo, están ausentes; las discusiones sobre el estatuto del objeto de arte sostenidas por críticos y artistas han sido olvidadas. En el sitio donde podríamos encontrar alguno de estos desarrollos, hay una sala donde se exhiben varias obras (en su mayoría políticas) realizadas por artistas indígenas, hispanos y negros entre 1965 y 1990. La pintura sobre tela predomina tanto aquí como en una galería que nos ofrece, bajo el lema de “el cuerpo en línea”, obras que solo tienen en común haber sido realizadas por mujeres de todo el mundo durante tres décadas. Estas galerías representan

esas décadas de transición a través de objetos singulares realizados en medios tradicionales: precisamente aquello que las vanguardias ausentes en el nuevo relato, para bien o para mal, consideraban regresivo. De ese modo, el museo toma posición por la negativa en aquel debate característico de entonces: ¿es que una política progresista requiere un arte que movilice formas nuevas de producción y distribución, un arte que demande también otras maneras de recepción que las propias de la pintura o la escultura de tradición europea?

> "OTRO ELEMENTO QUE HA PERDIDO TERRENO EN LA NUEVA COLECCIÓN ES EL EROTISMO. ENTRE LOS DESNUDOS PINTADOS POR MATISSE Y PICASSO HACE MÁS DE UN SIGLO Y UNA FOTOGRAFÍA DE DONNA LEE PHILLIPS DE 1977, LA COLECCIÓN NO CONSIENTE LOS DESNUDOS, Y MUCHO MENOS ALUSIONES EXPLÍCITAS A LA SEXUALIDAD".

Me llamó la atención que el museo no incluyera ninguna de las obras de mujeres más de choque, aquellas de —pongamos— Marina Abramovic o Carolee Schneemann. Y entonces me di cuenta de cuán sereno —a pesar de las ocasionales estridencias— era el tono general. El arte de los años 70 solía ser bastante agresivo, propenso al shock y a provocar emociones negativas: el tedio, el terror, el vértigo, el asco. Piensen en el cine interminable de Andy Warhol, en Vito Acconci masturbándose debajo de una rampa instalada en una galería o en la propia Abramowicz clavándose un cuchillo entre los dedos extendidos de una mano. Nada en las galerías de la colección podría hacernos sospechar la violencia que los artistas de entonces

movilizaban. Pero lo cierto es que también están ausentes la agresión que desplegaban las vanguardias del siglo XX, el surrealismo o Dada, los insultos que dirigían al público de su tiempo y el caos deliberado de sus eventos. Esta aversión a la disonancia y al conflicto se extiende a los estilos pictóricos y escultóricos que aluden a ello. La pintura expresionista alemana de hace un siglo ha sido casi por completo suprimida. Del ubicuo Picasso, el museo evita las telas más angulares y gritantes, como sus retratos de mujeres que lloran. Ya mencioné las omisiones de Bacon y de Kooning, y el movimiento japonés Gutai, que practicaba métodos violentos, está representado mediante obras extrañamente líricas.



Portrait of Vaginal Davis. 1993. Courtesy the artist and Reena Spaulings Fine Art NY/LA. Photo: Reynaldo Rivera

Junto a la agresión, otro elemento que ha perdido terreno en la nueva colección es el erotismo. Entre los desnudos

pintados por Matisse y Picasso hace más de un siglo y una fotografía de Donna Lee Phillips de 1977, la colección no consiente los desnudos, y mucho menos alusiones explícitas a la sexualidad. Es una ausencia notable en un siglo que puso la cuestión sexual en el centro de sus preocupaciones. Es difícil, para un visitante del presente, comprender cómo es posible que el público considerara el arte moderno perturbador o escandaloso. Pero no sé si esta exclusión se debe a la sensibilidad curatorial o a las restricciones derivadas de la expansión de la misión del museo. Lo cierto es que la institución de hoy es frecuentada con regularidad por familias y grupos escolares. No había notado hasta ahora que en las paredes, junto a alguna de las obras, hay letreros dirigidos a los niños que incluyen referencias a diversas actividades pedagógicas. Tal vez haya razones legales por las que ciertas obras no pueden ser mostradas, y la administración haya ejercido sus poderes de censura sobre los responsables de la curaduría, pero debería haber alguna manera de señalar, como mínimo, esta ausencia.

La elisión de la sexualidad y la violencia es particularmente notable en el piso que el museo dedica a su colección de arte realizado desde 1980. Allí, de las quince salas, siete son instalaciones; las otras ocho están destinadas a temas elusivos y dispersos: las reacciones al AIDS en New York, cierta abstracción reciente, un grupo de obras que hacen referencia, de una manera u otra, a la vida cotidiana, trabajos en medios diversos que abordan la colonización de América, un grupo de obras de artistas negros norteamericanos y británicos, fotografías y un video de tres artistas de la India, una sala llamada “What is parasite and what is kin?” cuyo tema no pude descifrar y otra donde una pintura monumental de Mark Bradford aparece rodeada de un conjunto de obras maestras

modernas. Al recorrer estas galerías por primera vez, me asombró la casi completa ausencia de los nombres que incluso el observador más distraído del mundo del arte de estos años debe haber oído y pronunciado innumerables veces. Me asombró que la exposición no consintiera ninguna obra de Gerhard Richter, Agnes Martin, William Kentridge, Sigmar Polke, Bruce Nauman, Marlene Dumas, Doris Salcedo, Thomas Hirschhorn, ni tampoco de la fotografía monumental canadiense o alemana del período, para mencionar apenas algunos nombres. Esta no es una representación siquiera remotamente adecuada del período, o incluso de alguno de sus episodios: la sala dedicada al arte en New York en la época del SIDA por algún excluye (con la excepción de David Wojnarowicz) la obra más estrechamente asociada con la crisis, obra realizada en general por artistas que murieron a causa de la enfermedad (Robert Mapplethorpe, Félix González Torres, Keith Haring), o las campañas desplegadas por el grupo Grand Fury.

> "ESTE MOMA ES, EN CIERTO MODO, MÁS IMPERSONAL Y GENÉRICO QUE ANTES; LA EXPERIENCIA DE VISITARLO ES MENOS DISTINTIVA. QUIEN ANTES QUISIERA ASISTIR A UNA PRESENTACIÓN MÁS O MENOS COMPLETA Y SISTEMÁTICA DE LAS TRADICIONES LOCALES (PORQUE ESO, DESPUÉS DE TODO, ES LO QUE EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO, EL POP Y SUS ESTRIBACIONES FUERON) SOLAMENTE PODÍA ENCONTRARLA ALLÍ. AHORA NO ESTÁ EN NINGUNA PARTE".

Pero luego llegué a la conclusión de que, después de todo, el MoMA no se propone, en lo que concierne al arte

reciente, ser particularmente representativo, y que lo mejor es abordar las vastas galerías dedicadas al arte del último medio siglo como otras tantas muestras temporarias. La impresión, al recorrerlas, es semejante a la que recibimos en centros de arte contemporáneo y en bienales en cualquier sitio del planeta. Y esto me llevó a concluir que este MoMA es, en cierto modo, más impersonal y genérico que antes; la experiencia de visitarlo es menos distintiva. Quien antes quisiera asistir a una presentación más o menos completa y sistemática de las tradiciones locales (porque eso, después de todo, es lo que el expresionismo abstracto, el Pop y sus estribaciones fueron) solamente podía encontrarla allí. Ahora no está en ninguna parte. Quien antes quisiera seguir alguna de las líneas genealógicas de las vanguardias europeas, genealogías que ofrecían un marco a los magníficos ejemplos de Picasso, Matisse, Pollock y Rothko que siguen colgando en las paredes, podía hacerlo. Ahora, en cambio, los objetos van formando una sinuosa cadena de irregulares eslabones. La decisión de abandonar escuelas y movimientos como principios de organización, la decisión de aplicar criterios de selección y estrategias de exposición diferentes en cada sala, la vaguedad de la cronología, la ausencia de tantos de los artistas más influyentes (no sólo en el centro, sino en la periferia) y la indiferencia a los fenómenos de influencia entre artistas, la tendencia a presentar las obras como “respuestas” a tal o cual evento político o estado de ánimo social más bien que intervenciones en la historia de tal o cual disciplina, todo conspira para producir una atomización generalizada: las obras son piezas sueltas, desprendidas de sus entornos históricos concretos, bloques enigmáticos que caen en tal o cual territorio cuyos límites son, en general, vaporosamente definidos.



Installation view, Ideas of Africa- Portraiture and Political Imagination, on view at The Museum of Modern Art, New York, from December 14, 2025, through July 25, 2026. Photo by Jonathan Dorado © The Museum of Modern Art, New York

Dirán que el plan es cambiar la presentación a lo largo de los meses y los años; que, en algún momento, si volvemos al museo, encontraremos otras piezas del rompecabezas; y que, al cabo de varias visitas, tendremos una noción general del arte de los siglos XX y XXI. Pero lo cierto es que, para la abrumadora mayoría de los visitantes, esta es la única versión que recibirán. Y la versión en cuestión es peculiar. El viejo relato comunicaba una imagen parcial del arte moderno; es difícil discernir algún orden en el nuevo relato. Dudo que observadores que mágicamente pudieran llegar desde el pasado reconocieran allí el tiempo que les tocó vivir. Pero lo cierto es que, como decía antes, la institución no parece estar tan interesada en el arte de una época pretérita en la que los artistas (nuestros “antiguos maestros”) participaban de horizontes culturales

y operaban según normas y motivaciones que tal vez nos resulten imposibles de comprender, como en el arte producido en este mundo que nos resulta familiar. De ese modo, el MoMA participa plenamente de una característica de nuestro tiempo, que suele ser hostil o indiferente al pasado en su radical alteridad y estar inalterablemente satisfecho con los valores del presente.

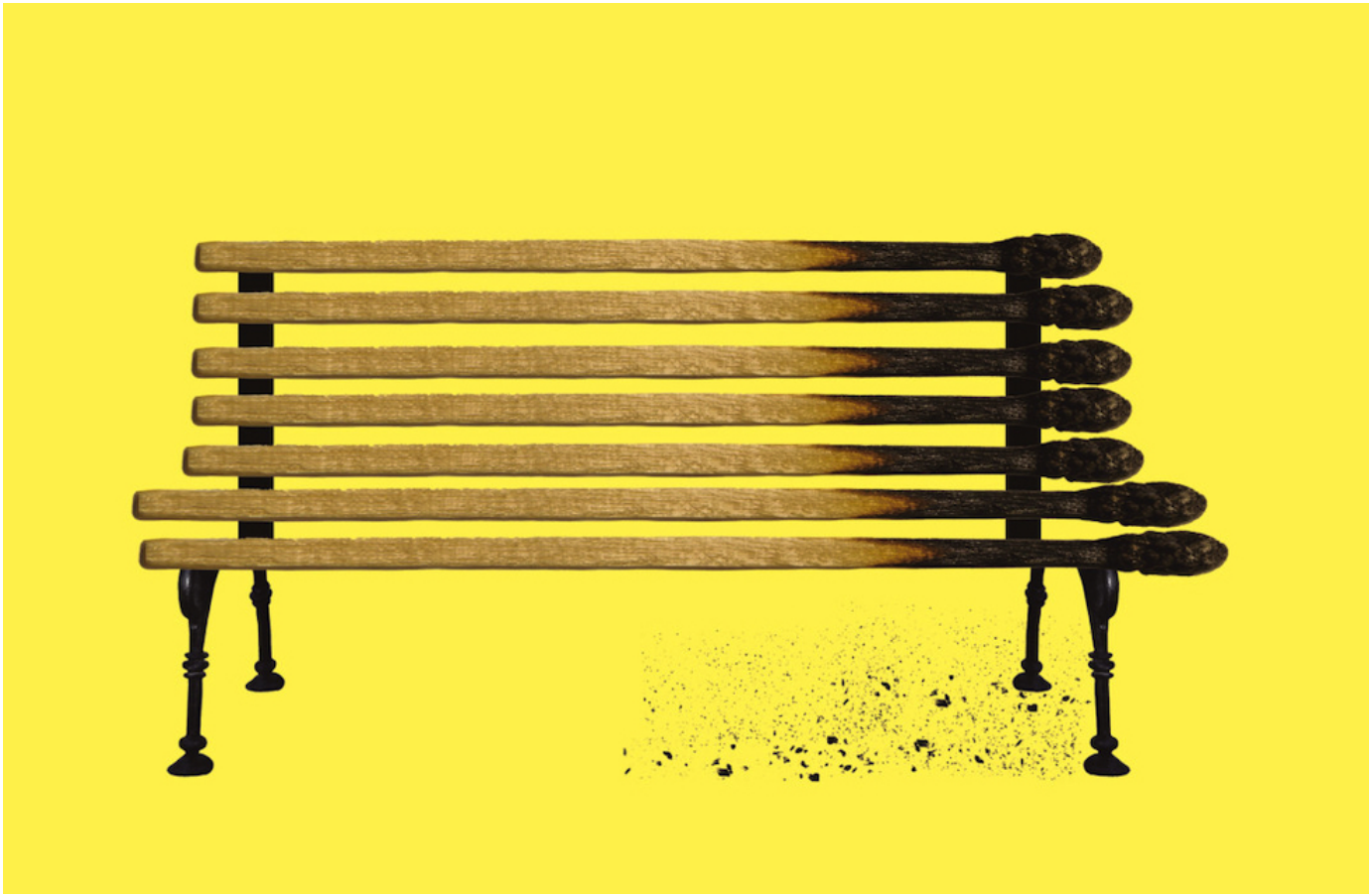
> "HACE DÉCADAS COLGABAN PINTURAS ABSTRACTAS QUE MOSTRABAN EL COMPROMISO DE SUS PROPIETARIOS CON EL MODO DE VIDA MODERNO, MIENTRAS QUE HOY CUELGAN RETRATOS HECHOS POR ARTISTAS DE COLOR QUE MUESTRAN SU COMPROMISO ANTIRRACISTA".

Decía al principio que la nueva presentación de la colección es fragmentaria y anárquica. Esto no se debe solamente a que el museo haya reemplazado aquel relato que rigió su política de adquisiciones y su estrategia de exhibición por un puzzle compuesto por varias perspectivas. Este es solo un aspecto del cambio drástico que la institución ha experimentado recientemente. El MoMA de sus primeras décadas era mucho más pequeño y más local. Hoy por hoy, atiende un público enormemente heterogéneo, multitudinario y en gran medida ocasional, como puede comprobar cualquiera que se plante en medio del oleaje que circula por las salas; la presencia de familias enteras es visible como no lo era antes. Tal vez a esto se deba la ausencia relativa de elementos esotéricos, polémicos y eróticos en el conjunto (y la omisión casi completa de aquellos movimientos de vanguardia que ponían en primer plano dichos elementos). Al mismo tiempo, es evidente que el motor más íntimo detrás de

muchos de los cambios es la voluntad de incrementar la proporción de artistas de color y de mujeres en la mezcla general y de reducir el carácter americano de su colección en la posguerra. El museo atiende esta demanda con los medios conceptuales ofrecidos por los discursos hegemónicos de la universidad en la que se han formado tanto los curadores como muchos de los artistas contemporáneos que el nuevo colgado favorece. La unanimidad ideológica que de esto deriva le confiere un elemento de continuidad a las galerías, pero también explica el tono académico de muchas de ellas, la ubicuidad de la política de las identidades y el desplazamiento temporal hacia el presente. El MoMA, en medio de los cambios, sigue siendo una expresión de la sensibilidad que prevalece entre los líderes del gusto de la alta burguesía local, en cuyos salones hace décadas colgaban pinturas abstractas que mostraban el compromiso de sus propietarios con el modo de vida moderno, mientras que hoy cuelgan retratos hechos por artistas de color que muestran su compromiso antirracista. Es inevitable que, bajo esta nueva condición, la sombra del siglo XX disminuya para dejar paso a la luz benigna y vacilante de aquel arte del siglo XXI que estos días prevalece en las instituciones neoyorquinas.

REINALDO LADDAGA

Reinaldo Laddaga nació en Rosario, Argentina, en 1963, y vive desde hace muchos años en Estados Unidos. Ha enseñado en diversas universidades de los Estados Unidos y Latinoamérica, y es el autor de una decena de títulos de crítica y ficción, entre ellos están "Atlas del eclipse" , el fantasmagórico relato de sus caminatas por la Nueva York de la pandemia (Galaxia Gutenberg, 2022), "Los hombres de Rusia" una novela (Jekyll & Jill, 2019), "Un prólogo a los libros de mi padre" una memoria (Beatriz Viterbo Editora, 2011) y dos volúmenes de ensayos sobre el arte y la literatura contemporánea: "Estética de laboratorio" (Adriana Hidalgo Editora, 2010) y "Estética de la emergencia" (Adriana Hidalgo Editora, 2006). Su último libro es "El coleccionista de cabezas o las grandes ocasiones de Andy Warhol".



URBANISMO
ANTES TODO ESTO ERA CIUDAD

Pedro Bravo

En 1991, la socióloga Saskia Sassen acuñó el concepto de ciudad global. Retrató con él la transformación de grandes urbes provocada por los procesos de financiarización y globalización de la economía iniciados en los años ochenta a partir de políticas impulsadas por Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en el Reino Unido. Sassen señaló en un principio a Nueva York, Londres y Tokio como principales merecedoras de tal calificativo; ciudades que, además de su tamaño, atractivo y esencia cosmopolita, se estaban convirtiendo en centros de control de la economía global. Capitales mundiales que concentraban corporaciones multinacionales, instituciones

financieras, organizaciones internacionales y empresas de servicios relacionadas con esta evolución del modelo.

Las dinámicas propias del sistema, la acelerada expansión de las tecnologías de la información y, al mismo tiempo, su posicionamiento como sector clave y canal de transmisión de ideología, y el mero afán imitador, hicieron que el espíritu de la ciudad global se extendiera por todo el mundo: París, Frankfurt, Ámsterdam, Los Ángeles, San Francisco, Chicago, Hong Kong, Singapur y muchas otras se convirtieron en nuevos nodos del poder económico transnacional e impulsaron así una carrera por el crecimiento y la competición cuya esencia mueve hoy las ambiciones de buena parte de los gobernantes urbanos de todo el mundo.

Sassen ya advertía de los peligros de esta tendencia a la concentración de poder en determinadas urbes. El primero, esa misma concentración. Además, con muy buena vista, prevenía contra la desigualdad generada tanto dentro de las ciudades globales como entre estas y las perdedoras de la carrera, el desplazamiento y la precarización de las comunidades vulnerables, la fragmentación y la segregación social, la privatización del espacio y de los servicios públicos, la crisis de vivienda, convertida en otro activo financiero más, y los impactos medioambientales de la urbanización dedicada a satisfacer los deseos de los poderes globales.

Hoy cualquier ciudad quiere convertirse en global, no necesariamente como centro de la economía financiera, pero sí como lugar atractivo para visitantes, profesionales viajeros e inversores. El turismo, los cambios sociales, internet y la posibilidad de conexión permanente y otros factores han hecho que el proceso se haya ramificado y multiplicado. Lo mismo ha sucedido con los impactos narrados en el párrafo anterior, todos ellos presentes en todo tipo de ciudades y en muchos casos potenciados por

políticas públicas que no han sabido ver —y, en cualquier caso, quizá tampoco hubieran podido evitar— el tsunami que estaban provocando.

Incluso en estos tiempos en que se habla del fin de la globalización y la vuelta al proteccionismo, la carrera sigue porque no depende de la compraventa de materias primas y bienes, sino de los servicios, principalmente financieros, tecnológicos y turísticos, y de la vivienda, a cuyo mercado los conversos adalides del proteccionismo no están poniendo límites, todo lo contrario.

Casi al mismo tiempo que Saskia Sassen daba nombre a este proceso, el antropólogo Marc Augé desarrolló el concepto de no lugar: «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar».

El autor francés explicaba así el proceso por el cual la «sobre- modernidad» estaba produciendo espacios de tránsito permanente ajenos al relato común, promoviendo un mundo «prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero». Según Augé, los no lugares son aquellos en los que no somos personas, sino consumidores de espacio: pasajeros, conductores, espectadores, turistas, clientes… Son las autopistas, los automóviles, los aviones, los aeropuertos, las estaciones, los hoteles, los supermer cados, los centros comerciales, los parques temáticos o incluso los campos de refugiados.

En estos no lugares, según el autor, estamos inmersos en una cosmología universal conformada por las imágenes que los unifican y que ayudan a que, en nuestro viaje constante, nos reconozcamos en el anonimato, individuos empoderados hasta el narcisismo, con- vencidos de que

todo está hecho para nosotros. En cualquier caso, Augé ya apuntaba que no son espacios puros, que el lugar y el no lugar conviven, «el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación».

> "EL EXTRAÑAMIENTO SE PRODUCE AL COMPROBAR QUE SOMOS PARTE DE LA FOTO QUE SE ESFUMA AL TIEMPO QUE LA ESTAMOS SUJETANDO Y QUE NOS VEMOS HACERLO, COMO SI ESTUVIÉRAMOS MIRANDO UNA PELÍCULA SOBRE NUESTRA PROPIA DESINTEGRACIÓN. SI EL ARGUMENTO PARECE UN LÍO ES PORQUE LO ES".

Es difícil leer a Marc Augé y no pensar en lo que está sucediendo con y en las ciudades. No solo es que, por efecto de esa economía globalizada, hayan proliferado en ella los no lugares, es que las propias urbes se están convirtiendo en no ciudades. Como en las fotos de familia de Marty McFly en *Regreso al futuro*, vemos cómo la historia, las costumbres y las relaciones e interacciones sociales que han conformado nuestra vida en la ciudad se van desvaneciendo, empujadas por las exigencias de un modelo económico para el que todo eso no son más que valores y atributos para dar brillo al producto al que hay que extraer rentabilidad: la propia ciudad.

El extrañamiento se produce al comprobar que somos parte de la foto que se esfuma al tiempo que la estamos sujetando y que nos vemos hacerlo, como si estuviéramos mirando una película sobre nuestra propia desintegración. Si el argumento parece un lío es porque lo es. Como dice Augé, la ciudad y la no ciudad conviven. Aún podemos

encontrarnos de forma espontánea a un vecino por la calle y echar un rato hablando con él, aunque sea de cómo otros se tuvieron que ir o por qué de repente en el barrio solo se puede beber café de especialidad o fumar CBD.

Por supuesto, aunque el proceso es generalizado y transversal, no afecta de la misma forma a toda la ciudad. La no ciudad, normalmente, se extiende desde el centro, como una piedra que se tira sobre el agua y provoca unas ondas que van fluyendo y transformando todo hacia fuera. Puede que no haya una notable turistificación en los barrios de la periferia, pero seguro que hay gentrificación, porque los expulsados del casco histórico tienen que vivir en algún sitio y por eso expulsan —el modelo expulsa— a los que estaban más lejos de los museos, que a su vez se moverán moviendo. Es posible que los negocios no sean iguales en todas partes, pero quizá sí la uniformización, porque el impacto de las cadenas y franquicias en la identidad, el paisaje y, sobre todo, la diversidad económica no depende de si venden souvenirs o pro- ductos de limpieza. Tal vez a veinte paradas de autobús del distrito financiero no sea fácil ver que hay un señor en el despacho de una multinacional preparando una reunión con el alcalde del municipio para hablar de cómo bajando impuestos corporativos se consiguen más inversiones, pero eso no quiere decir que no esté ocurriendo.

"EL SIGLO XXI ES EL SIGLO DE LAS CIUDADES. AHORA MISMO, MÁS DEL 50 POR CIENTO DE LA POBLACIÓN ES URBANA Y EN 2050 LO SERÁ EL 70 POR CIENTO. LA URBANIZACIÓN SE ACELERA ESPECIALMENTE EN LOS PAÍSES EN DESARROLLO Y LA TENDENCIA ES AL

CRECIMIENTO, SOBRE TODO DE LAS METRÓPOLIS. A PESAR DE LOS RETOS CRECIENTES, EL FUTURO DE LA HUMANIDAD ES INDUDABLEMENTE URBANO".

Tampoco es igual en todas las ciudades. No pasa de la misma manera en las que responden a la definición de Saskia Sassen que en las localidades monumentales o de costa. Puede ser muy distinto en una metrópolis consolidada de un país rico que en una megalópolis de una nación en desarrollo. Y quizá se vean uno, varios, o multi tud de lugares en los que aún no se vean síntomas claros, pero seguro que todos están en peligro de empezar a ser no ciudades. Porque el modelo que las transforma solo sabe crecer. El siglo XXI es el siglo de las ciudades. Ahora mismo, más del 50 por ciento de la población es urbana y en 2050 lo será el 70 por ciento. La urbanización se acelera especialmente en los países en desarrollo y la tendencia es al crecimiento, sobre todo de las metrópolis. A pesar de los retos crecientes, el futuro de la humanidad es indudablemente urbano.

Las líneas anteriores son un calco de cientos de textos y discursos que se leen y oyen por todas partes celebrando la urbanización. La repetición de arquetipos logra fijar ideas y por eso cuesta no festejar estos datos como una forma de progreso, pero lo cierto es que no está nada claro que sea una buena noticia, ni siquiera que sea noticia.

En Europa, por ejemplo, el proceso de urbanización toma impulso con la Revolución Industrial y en los cien años del siglo XIX se pasa de un 10 a un 40 por ciento de habitantes en ciudades. En el XX, el crecimiento sigue, pero en el que estamos la cosa no se mueve tanto y, en muchos casos y

debido precisa- mente a los asuntos que trata este libro, se frena o reduce. En Norteamérica ocurre lo mismo, pero con más o menos un siglo de retraso. En la parte del mundo que inició y extendió el capitalismo, el siglo de las ciudades ya pasó. Casi todo el crecimiento que se data en y para el siglo XXI corresponde a países en desarrollo o pobres en los que las llegadas al ámbito urbano están motivadas por unas necesidades que, en muchos casos, ni las infraestructuras ni las organizaciones administrativas están preparadas para solucionar.

> "PRESUMIMOS DE CIUDADES GRANDES Y EN PERMANENTE CRECIMIENTO, METRÓPOLIS A LA ÚLTIMA EN LAS QUE PASAN MUCHAS COSAS MUY RÁPIDO, URBES QUE CAMBIAN DE ASPECTO Y DE COSTUMBRES DE FORMA ACELERADA PARA RESULTAR SEXIS, LUGARES TAN HIPERCONECTADOS COMO DESCONECTADOS. LA VERDAD, ES MUY DIFÍCIL ESTABLECER VÍNCULOS CON CIUDADES QUE SON O QUIEREN SER ASÍ".

Cuando se habla de ciudad se tiende a la homogeneización de un significado que alude a cientos de miles de localidades en el mundo y que, solo por eso, pero también por las condiciones geográficas, sociales, políticas y económicas de cada una, es enorme- mente diverso. Yo mismo en este libro caigo en esta forma de simplificación y aprovecho este momento para pedir disculpas por ello y tratar de justificarme por estar escribiendo de tendencias que, como ya he mencionado, afectan de distintas maneras a se gún qué localidades, aunque amenazan de forma similar a muchas de ellas.

En realidad, tampoco es evidente que, al menos para la supervivencia de la especie, lo de vivir en ciudades sea lo más conveniente, pero a estas alturas nos va a resultar complicado desandar miles de años de trayectoria. Lo que sí podemos matizar y quizá revertir es el urbano como modelo único y los desequilibrios que produce. No es sano que todo el mundo —todas las personas del mundo— habite en ciudades. Y, desde luego, es insano este modelo urbano en expansión en el que la vida —en general, no solo la humana— es una pequeña celda de un Excel inmenso que retrata el panorama impresionista impuesto por el turbocapitalismo.

Para provocar esta transformación hay que revisar los valores que ahora mismo consideramos ejemplares. Presumimos de ciudades grandes y en permanente crecimiento, metrópolis a la última en las que pasan muchas cosas muy rápido, urbes que cambian de aspecto y de costumbres de forma acelerada para resultar sexis, lugares tan hiperconectados como desconectados. La verdad, es muy difícil establecer vínculos con ciudades que son o quieren ser así.

«La palabra “topofilia” es un neologismo, útil porque puede definirse de manera amplia para incluir todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material». La definición es de Yi-Fu Tuan, un geógrafo chino, autor de un libro dedicado a este concepto. Para Tuan, los vínculos varían en intensidad, sutileza y modo de expresión, y surgen a partir de la conexión de ese entorno con nuestros sentidos, sobre todo cuando trabajan de forma conjunta. Pero las conexiones emocionales «más permanentes y menos fáciles de expresar son los sentimientos que uno tiene hacia un lugar porque es su hogar, el lugar de los recuerdos y el medio para ganarse la vida».

Tuan dedica buena parte de esta obra a hablar de ciudades y de cómo se configuran tanto espacial como relacionalmente. Al geógrafo no le cabe ninguna duda: sí se puede amar una ciudad o incluso un barrio. «El hombre moderno ha conquistado la distan- cia, pero no el tiempo. En el transcurso de su vida, un hombre de hoy, como en el pasado, solo puede echar raíces profundas en un pequeño rincón del mundo».

Las ciudades que ahora quiere el modelo económico huyen de ser ese pequeño rincón del mundo. En su afán competitivo, pretenden convertirse en ciudades Estado como las de antaño, pero sin sus competencias ni recursos y con problemas quizá mucho más profundos y complejos. Su afán por renovarse para cumplir las exigencias del mercado disipa tanto la memoria como precariza las formas de desarrollo económico de sus vecinos. A medida que engorda su imagen y su posicionamiento, se van desarticulando las comunidades que las hicieron posibles. Y se establece otro tipo de relación con ellas, una que tiene que ver más con el patriotismo que Tuan llama «imperial» y que «se alimenta del egoísmo y del orgullo colectivos».

¿Es el patriotismo una forma de amor? Tuan señala que los imperios y los estados no producen topofilia. Yo añado que, si acaso, es amor romántico, ese que se nutre del pensamiento, ama un ideal alejado de lo real y acaba generando monstruos. Es lo que estamos viviendo ahora con los movimientos autoritarios impulsados por la nostalgia y la sublimación de presuntas grandezas pretéritas. Una forma tóxica de querer.

Con esto, vuelvo a algo que contaba al principio: el desasosiego que produce la ruptura de un vínculo, la sensación de no encontrarte cómodo en lo que siempre has considerado tu hogar, el estado de despiste e indefensión cuando te das cuenta de que ya no comprendes los

mecanismos que conformaban tu existencia. Esto es lo que estamos viviendo en este proceso por el que las ciudades se convierten en no ciudades. El cambio de escala y ambiciones promovido por el modelo económico y, en muchos casos, apoyado por políticas públicas provoca todo esto que podemos llamar extrañamiento o, por qué no, desamor.

Pero, del mismo modo que estamos haciendo un esfuerzo por reconfigurar la idea de que el amor es para siempre, quizá podamos pensar que tampoco el desamor tiene que serlo.

Antes todo esto era ciudad

Por qué la vida urbana
se ha vuelto extraña
y qué podemos hacer
para transformarla



DEBATE

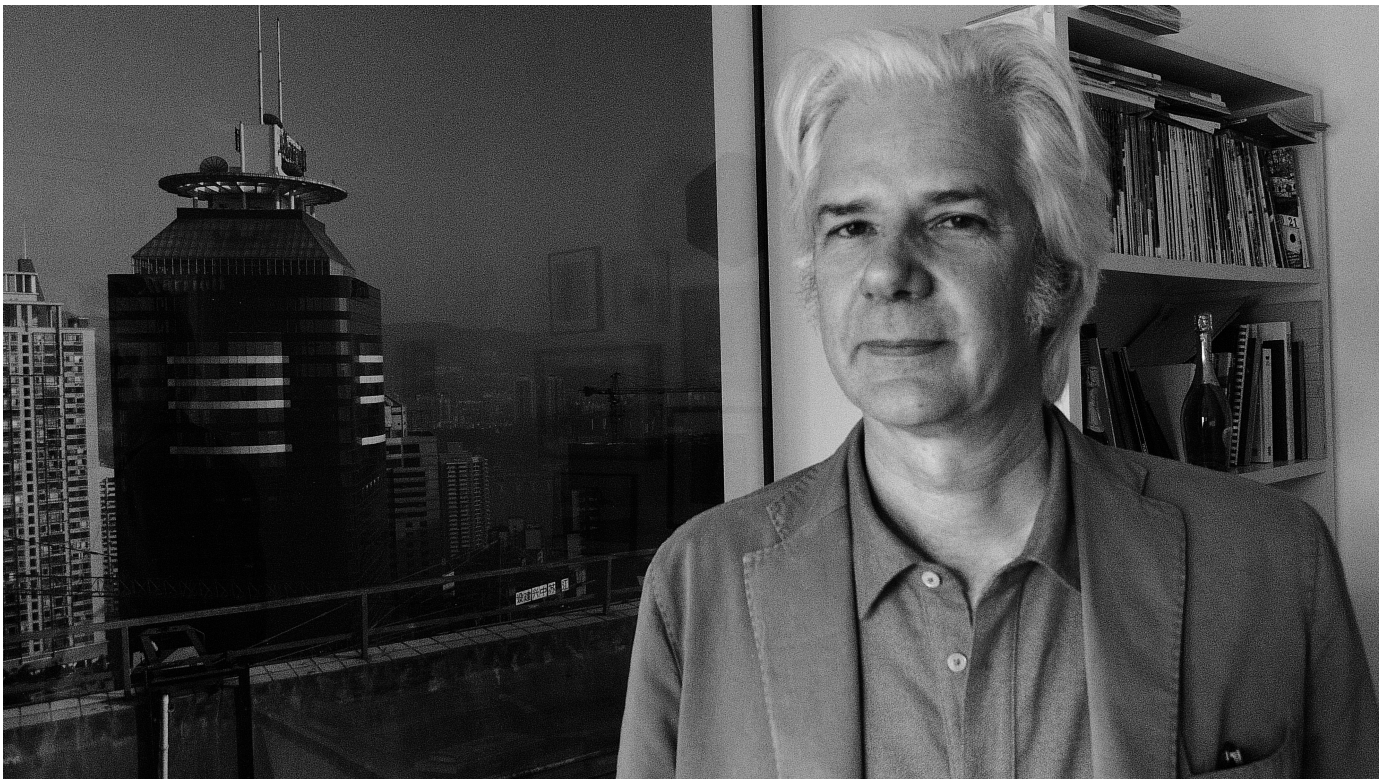
Pedro Bravo

Extracto del libro "Antes todo esto era ciudad. Por qué la vida urbana se ha vuelto extraño y qué podemos hacer para transformarla" (Debate/Penguin Random House).

PEDRO BRAVO

Lleva años investigando y reflexionando sobre temas sociales, medioambientales y culturales. Lo hace tanto en medios de comunicación, en los que colabora habitualmente, como en sus libros. Ha publicado dos obras de referencia sobre asuntos urbanos como movilidad —*Biciosos* (Debate, 2014)— y turismo —*Exceso de equipaje* (Debate, 2018)—, además de una novela —*La opción B* (Temas de Hoy, 2012)—, un libro de relatos —*Cabo Norte* (Menguantes, 2020)— y el ensayo breve *¡Silencio! Manifiesto contra el ruido, la inquietud y la prisa* (Endebate, 2024). Desde hace más de una década trabaja como asesor para ciudades, empresas, instituciones y organismos internacionales.

Foto: Patricia Sotomayor



ARCHIVO

JACOBO SIRUELA: EL JARDÍN COMO ARTE DE VANGUARDIA

Bruno Galindo

Corrían los últimos días de 2016 y me citaba con Jacobo en la redacción de El Estado Mental para hablar del décimo aniversario de su proyecto editorial. Respecto al nuestro, a EEM, no recuerdo si estábamos en una huida hacia adelante o aún nos quedaban fuerzas para continuar. El caso es que muy poco después de aquel encuentro colgamos el cartel de "Tenemos que parar" porque no había cómo seguir. Han pasado diez años de aquello. Ahora su editorial, Atalanta, cumple veinte. Son buenos motivos para recuperar esta entrevista, que nunca llegó a publicarse. Y para dejarla como salió; tal es su vigencia. La conversación discurrió como sigue.

Estamos pensando que, de todas las crisis que atravesamos, pocas tan claras como la crisis de la imaginación. ¿Estarías de acuerdo con algo así?

Si hablamos de modelo cultural, sí. La imaginación se toma como fantasía, como escapismo, como algo de segunda categoría. Y la imaginación es una cosa muy importante. Lo que pensamos en Atalanta es que la imaginación también es una forma de conocimiento. Eso no quiere decir que yo desdeñe la fantasía; me parece deliciosa. Pero hay niveles de imaginación, igual que hay niveles de razón. La imaginación interesante, la profunda y potente está, por ejemplo, en los mitos. Los mitos antiguos. Aunque ahora si miras en el diccionario, “mito” ahora es fábula, ficción.

Me pregunto si quedan nuevos mitos por aparecer o si la familia de los arquetipos está completa.

El ser humano siempre vive bajo el mito, lo pasa es que hay diferentes clases de mito. Por ejemplo, los antiguos que brotan de lo más profundo del alma humana, como los sueños. Esas imaginaciones tratan de responder imaginativamente a las cuestiones más hondas del ser humano. Sea como sea, el ser humano siempre está bajo la esfera del mito. Es ilusorio pensar que ahora no los tenemos. El siglo XIX imaginó mitos: el de la nación, el del nacionalismo —que ahora sigue vigente—, el del comunismo, con su promesa redentora… Ahora tenemos el mito de la tecnociencia, que nos va a redimir. Los mitos son los modelos que estructuran nuestras creencias. Y nuestro mundo es el resultado de nuestras creencias. No somos lo que somos: somos lo que *creemos* que somos.

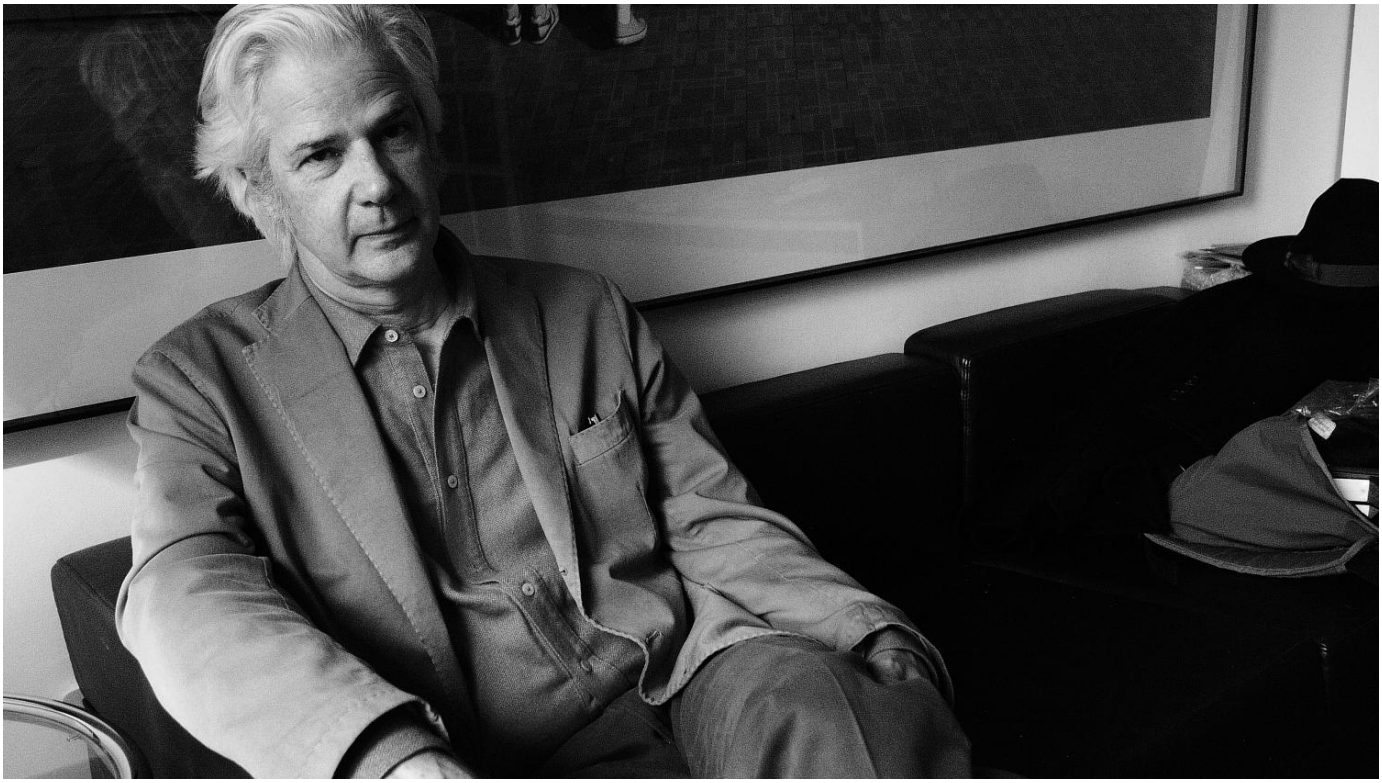
Antes has hecho una distinción entre imaginación y fantasía que, fuera del contexto literario, no sé si existe.

Se ha hecho muchas veces. Por ejemplo, todos los textos de imaginación que publicamos en Atalanta —de René Daumal o George McDonald, por ejemplo— son, digamos, imaginación verdadera. Imaginación verdadera es cuando se crea un cuerpo simbólico, cuando se nos revelan cuestiones del mundo interno. En "Dr. Jekyll y Mr. Hyde", nos están hablando de una realidad psicológica. En "El vampiro", de cómo son nuestros miedos y nuestros deseos. En Harry Potter no hay nada: es fantasía pura. Es decir, hay diferentes niveles de imaginación. Como decía hace años [James] Hilman, la mitología griega es la psicología de la antigüedad y el psicoanálisis la mitología de la actualidad. Si uno estudia a los dioses griegos desde ese punto de vista, ahí están todas las pulsiones del alma humana, todas, presentadas de una manera arquetípica. Y se puede hacer esa lectura, lo que pasa es que uno tiene que estudiar símbolos, psicología y algunos asuntos de la antigüedad para estar familiarizado con la simbología.

Mi pregunta anterior sobre si la imaginación está en crisis la has enfocado sobre todo hacia el mundo de los libros, pero ¿y si habláramos de la sociedad común, del ser humano occidental? ¿Estamos ante una falta de imaginación colectiva, y —si es así— ante una falta de sentido de la aventura, de personalidad?

Pues sí. Eso nos lleva a la estupidización colectiva. Este modelo mecanicista del mundo evidentemente es la muerte de la imaginación. Y esta, en fin, digamos, toda la tecnología —y yo soy partidario, por supuesto, de internet; gracias a Internet hemos podido hacer una editorial desde el campo— está bien. Lo que pasa es que en lugar de lo que debiera de ser, que es la tecnología como instrumento, pues realmente el ser humano es un instrumento de la tecnología. Este verano yo me acuerdo en Munich —pero bueno, es igual aquí— estaba todo lleno de gente mirando el móvil con este juego, el Pokémon. Evidentemente eso es

la muerte de la imaginación. Cuando la gente se aburría, había pocas cosas que hacer y la gente imaginaba. Ahora está todo lleno de cosas. No tenemos tiempo para nada y además hay millones de entretenimientos en todo momento. Todo eso suprime las fuerzas imaginarias. Lo que pasa es que, bueno, la gente sigue soñando. Digamos que si la gente atendiera más a sus sueños podría atender a las estructuras antropológicas imaginarias que llevamos. O sea, la imaginación siempre está, aunque aparentemente parezca muerta siempre está, porque la imaginación es como la intuición: podrá estar más o menos dormida. Como el sentimiento o el pensamiento. Todo esto puede estar más o menos dormido, pero siempre está. Pienso yo, al menos.



Esta época de materialismo, ¿está empezando o acabando?

Yo creo que las cosas nunca acaban. Pero realmente lo que está acabando —pero repito, nunca acaban— es un

modelo. El modelo materialista-mecanicista ya acabó en el siglo XX. Los físicos cuánticos ya acabaron con ese modelo. Muchos pensadores ya dijeron todo lo que se debía de decir. Lo que pasa es que aún no hemos asimilado el siglo XX. Es más: nos vuelven los fantasmas del siglo XIX con apariencia novedosa. Por ejemplo, como he dicho antes, el nacionalismo, que es un fenómeno decimonónico, el mito de la nación y tal. Ahí se ve cómo las estructuras imaginarias conducen las cosas más que las ideologías. O bien ahora la nueva izquierda, que yo la veo totalmente nostálgica del marxismo, o sea, no es una izquierda de lo que debiera de ser el siglo XXI. Es decir, siguen creyendo que el estado debe ser la mamá, que debe de dar todo a la gente y tal, cuando todo eso ya fracasó en el siglo XX. Entonces el materialismo sigue porque se ha machacado de tal manera con esa idea reduccionista que la gente piensa que las cosas son así.

Por un lado la gente piensa que las cosas son así y por otro lado la gente piensa que si tú hablas de espíritu pues estás hablando de sotanas y tal. En realidad pienso —al menos es la línea de pensamiento que tiene Atalanta en torno a ese materialismo tosco en el que nos han metido— que hay varias salidas.

¿Por ejemplo?

Hay que tomar el camino, como decía Paniker, retroprogresivo. Eso significa ir atrás para ir delante. Es decir, lo que no podemos es pensar que todo lo que hicieron los dieciocho o veinte siglos anteriores anteriores era una estupidez. Eso es absolutamente ridículo.

Nosotros hemos hecho algo con lo que el mundo cultural español se rasgaría las vestiduras: un libro de alquimia, un libro de astrología (precisamente hecho por un filósofo; no

tiene nada que ver con los horóscopos y tal). Todas estas disciplinas son fascinantes, no hay por qué rechazarlas dogmáticamente; yo puedo pensar que lo que dice Lacan es fascinante, pero por supuesto es una invención del refinamiento francés; no tiene nada que ver con la realidad ni con nada; puedo disfrutar de eso, no tengo por qué hacerme lacaniano. Con esto lo mismo, si uno empieza a conocer todas estas ciencias antiguas que son ciencias de la interioridad de siempre —nunca de la exterioridad—, pues uno empieza a descubrir que son fascinantes.

> *"YO CREO QUE LOS DOS PROBLEMAS FILOSÓFICOS FUNDAMENTALES HOY EN DÍA, UNO ES LA TECNOLOGÍA Y OTRA ES LA CONCIENCIA. (...) LA CONCIENCIA ES UNA COSA MUCHO MÁS COMPLEJA: ES EL CENTRO DE LA REALIDAD".*

Y por otro lado, está el camino digamos científico y filosófico en el cual ya no nos creemos la historia del mundo objetivo, sino que el centro de la realidad no es la materia ni el mundo objetivo, sino la conciencia misma del ser humano. Uno de los problemas que hubo es que la modernidad se fraguó en Francia con unas ideas materialistas muy simplistas —y luego en Inglaterra con la Revolución Industrial— y no en Alemania, donde existe el idealismo filosófico. Por ejemplo, Kant, cuya filosofía lo que lo que afirma es que el mundo que vemos no es así: es una representación de nuestra conciencia. Kant falló por qué tomó a Newton como paradigma. El espacio absoluto y el tiempo absoluto, que eso Einstein ya lo tiró abajo: no hay espacio y tiempo absoluto; es absolutamente relativo.

Yo creo que los dos problemas filosóficos fundamentales hoy en día, uno es la tecnología y otra es la conciencia. ¿Qué es la conciencia? Hay gente que dice que la conciencia es el cerebro. Mire, no, eso es una cosa muy simple. La conciencia es una cosa mucho más compleja: es el centro de la realidad. Lo que pasa es que es un desarrollo que necesita tiempo.

¿Y hacia dónde crees que vamos? ¿Hacia dónde crees que va el mundo?

Bueno, el mundo en primer lugar hay un enorme sinsentido precisamente porque han muerto todos los relatos del siglo XX. Han muerto los mitos, los relatos que daban sentido de otras épocas. Nos hemos quedado en el aire. Hay gente que se acopla a esa oquedad de la vida moderna, pero hay mucha gente que no, que busca desesperadamente. Entonces buscan de una manera muy confusa un sentido y, claro, la sociedad de consumo le brinda tantos sentidos fáciles que están dispuestos a agarrarse a cualquier cosa.



Pero hay dos cuestiones que yo veo bastante notorias o claras. Por un lado la tecnociencia —de la cual hay muchos adeptos, dogmáticos, es decir, muchos creyentes de que esto va a ser la panacea y que siguen creyendo en el progreso, una idea totalmente del siglo XIX. Progresan las máquinas y las máquinas son un negocio de las corporaciones; en realidad la gente está muy en el aire. Y por otro lado el nuevo mito de la naturaleza, que es necesario.

Es decir, que tenemos un mito masculino del mundo patriarcal, que es el mundo originado por Bacon en el siglo XVI, que dice que la naturaleza hay que manipularla, y luego con Descartes, que la naturaleza es la *res extensa*, es decir, una cosa sin alma y sin nada. Y por otro lado tenemos el mito femenino de la naturaleza, con el que yo estoy bastante de acuerdo porque la naturaleza es la vida. Yo vivo en el campo y que soy muy aficionado al jardín... Nosotros en la ciudad vivimos un mundo artificial, en el fondo un mundo muerto. Todo en esta mesa está muerto: este vaso está muerto, *todo* está muerto donde vivimos. La

única vida es la vida humana con sus logros y sus paranoias, pero la *vida*, eso está en la naturaleza. Y cuando uno se siente ahí, está en la realidad de la vida. Y, como todos sabemos, esta vida la estamos destruyendo. Por el progreso, la ignorancia del progreso y el apetito infinito de las grandes compañías. Y eso quiere decir que hay que poner en cuestión el progreso porque el progreso *realmente* nos está destruyendo. Y hay gente que dice que no. Entonces estas dos cosas están, al menos, los problemas que a mí me interesan. Evidentemente hay grandes problemas políticos o globales muy preocupantes, pero bueno, eso está en los periódicos y es el blablá de todos los días.

Pues hablemos de otras cosas. De la figura de Henryk Skolimowski, por ejemplo.

Sí, Skolimowski es fascinante. Es muy interesante porque él es un filósofo de la pura lógica y era tan bueno que inmediatamente fue a Oxford. Y ahí estuvo como filósofo, entre los lógicos de esa época en Inglaterra, donde estaba la filosofía analítica… bueno, todo un mundo muy materialista. Ahí se deprimió y luego se fue a la universidad de Michigan, y ahí desarrolló su idea de la mente participativa. Él lo explica muy bien: hace una crítica muy rigurosa a la a la modernidad, a lo que es el ideario y la filosofía, digamos, que nos ha llevado a lo de ahora.

"YO CREO QUE HAY QUE IR A DESCUBRIR LA VIDA, PORQUE LA VIDA ESTÁ LLENA DE SIGNIFICADO. Y LA CIENCIA Y LA FILOSOFÍA, DESDE EL SIGLO XVII, HAN DICHO QUE NO HABÍA NINGÚN SIGNIFICADO, QUE EL

Él está —bueno, no solo él; hay varios libros de filosofía que están en esto, por ejemplo los de Juan Arnau—, en esta idea de Jean Gebser de la conciencia. La conciencia es el centro de la real de la realidad. La conciencia participa. La conciencia transforma. Es decir, que el observador modifica lo observado. Entonces, como él dice, de alguna manera todo es participación. Es decir, que todos los seres vivos, de alguna manera, tienen conciencia. Las células se comportan de una manera inteligente. Yo, por ejemplo, cuando paso el cortacésped, pues salen unas flores altas muy bonitas, amarillas: el diente de león. Y una vez que las he cortado, ya crecen al ras del suelo para que no las vuelva a cortar, lo que es un comportamiento inteligente. Los peces, los animales... todo está, como decían los neoplatónicos, lleno de psique; lleno de alma, decían ellos. Nosotros podemos decir que llenos de conciencia. Incluso los árboles se comunican a través de las raíces. La realidad es una inmensa reunión de seres que perciben, y todas esas percepciones, de alguna manera forman la realidad. Y la realidad es la vida. Yo creo que hay que ir a descubrir la vida, porque la vida está llena de significado. Y la ciencia y la filosofía, desde el siglo XVII, han dicho que no había ningún significado, que el único significado era la razón y el ser humano. Estas teorías tan secas nos han llevado a esta oquedad en la que estamos ahora.



Leí una vez una declaración tuya que me fascinó: que todo ejercicio de un oficio artístico pasará por el dominio de la jardinería o por el contacto con esta.

> *"[EN LAS VANGUARDIAS] EL ARTE NO ESTABA EN EL OBJETO: ESTABA MÁS ALLÁ DE ESTE. Y, ¿EN QUÉ SE HA CONVERTIDO EL ARTE HOY? MÁS QUE NUNCA, ES UNA MERCANCÍA DEL CAPITALISMO. ¿DE QUÉ NOS ESTÁN HABLANDO? ABRAMOS LOS OJOS Y DESCUBRAMOS LA MENTIRA".*

Sí, yo defiendo que hay que vindicar el jardín. Me gustaría que el jardín fuera el arte de vanguardia del siglo XXI. Entre otras razones porque vivimos una inmensa falsificación. Se llama vanguardia lo que ya no es vanguardia; acabo de estar en el Tate Modern y es una es

una vergüenza la banalidad de las cosas que se ven. Yo no tengo ningún miedo a que me llamen reaccionario porque no lo soy, es decir, es que parece que cuando uno es crítico entonces es reaccionario, ¿no? Pero eso no es vanguardia. Las vanguardias se acabaron como mucho en los años 60. Todo eso es manierismo. Eso ya se hizo. Eso es *a la manera de* Duchamp; *a la manera de* Beuys, *a la manera de* los futuristas... Ya no hay vanguardia. No hay nada nuevo realmente. Uno de los objetivos que tenía la vanguardia era la transformación del ser humano. Y, digamos, desmaterializar el objeto. Es decir, el arte no estaba en el objeto: estaba más allá de este. Y, ¿en qué se ha convertido el arte hoy? Más que nunca, es una mercancía del capitalismo. ¿De qué nos están hablando? Abramos los ojos y descubramos la mentira. Me parece una cosa muy muerta. Iba andando ahora por el Tate Modern y me iba fijando en la gente. La gente pasa, no se detiene en nada, y pasan porque es lo que hay que ver, pero no se detienen en nada, ¿no? Estuvimos en una exposición de Caravaggio: ahí la gente se detenía. O de la escuela de Nueva York, fantástica, frente a un cuadro de Rothko. Entonces ahí descubres y dices: "Hombre, es que el arte es un refugio enorme en este mundo; te metes y tienes unas emociones fantásticas. Claro, si el arte es político, como dicen ahora —que además es mentira porque es pseudoperiodístico, pseudopolítico, en fin, todo eso es un discurso—… Y luego hay otra cosa: que ahora en las obras de arte —que una de las cosas interesantes del arte es su ambigüedad para que cada uno tenga que descubrir lo que está ahí— te pone en unos cartelitos debajo y te explican la obra. Eso ya convierte el arte en una banalidad absoluta y la explicación es de una estupidez realmente notoria.

Entonces, los jardines.

"LOS JARDINES VERTICALES: ESO SÍ ME PARECE VANGUARDIA. YO CREO QUE LA GENTE DEBERÍA EN SUS TERRAZAS HACER JARDINES Y EN LAS PARTES ATRÁS DE LAS CASAS, Y DE ALGUNA MANERA TENER ESE REENCUENTRO DE NUEVO CON LA VIDA Y CON LA BELLEZA DE LA VIDA".

Los jardines verticales: eso sí me parece vanguardia. Yo creo que la gente debería en sus terrazas hacer jardines y en las partes atrás de las casas, y de alguna manera tener ese reencuentro de nuevo con la vida y con la belleza de la vida. Otra cosa importante: la belleza, es el gran misterio no solamente del arte, sino del mundo, ¿no? En la teoría de la evolución, ¿por qué está la belleza? No pinta nada, ¿no? Entonces habrá que preguntarse por qué eso tan importante no pinta nada.

Sí, yo estoy profundamente insatisfecho con muchas de las manifestaciones de mi tiempo. Y por eso he optado por el camino lateral. Vivo fuera, en un camino lateral, pero es un camino digamos muy contemporáneo porque lo que ofrecemos en nuestra editorial, es justo aquello que le falta al mundo actual. La actualidad está demasiado cargada de actualidad. Saturada de una actualidad que dices, "¿Y qué es esto?"

Uno necesita distanciarse, ver qué es esa actualidad y luego qué le falta. Entonces, claro, el hecho de que publiquemos, yo que sé, la historia de Genji, que es de una corte refinadísima de Japón en el siglo XI, ¿no? Bueno, pues todo ese mundo delicado, sensible, que parece que falta o está muy reducido en nuestro mundo, pues ahí lo puede uno descubrir. Y luego una lección muy interesante: esa novela se descubre gracias a una prohibición, ahora

que estamos tanto con lo políticamente correcto. A las mujeres no se las permitía, en esa corte y en esa época en Japón, el acceso a las letras. Esta señora, Murasaki Shikibu, inventa la novela. Porque, ¿qué hace? Narra la vida de ella y la vida de la corte... y es una novela que tiene 1500 páginas. El Genji Monogatari va dirigido a cien personas. Claro, todo eso es una lección para nuestra época, realmente dices, mira, esta mujer cómo reaccionó imaginativamente: en lugar de protestar reaccionó creativamente.

En la actualidad parecería existir también una reivindicación de la magia. Esto va desde Alan Moore hasta reivindicaciones que periódicamente se producen de figuras como la de Aleister Crowley, o incluso desde el público infantil —ahí sí que hablaríamos del mundo fantástico—, que están siendo las primeras lecturas de muchos adolescentes. ¿Qué importancia o qué valor le das a este fenómeno?

Volvemos a lo mismo: es la necesidad de la imaginación. Hablar de magia puede ser pueril, ¿no? Evidentemente la magia tal como la entendían en los viejos tiempos pues era digamos la utilización, mediante la voluntad y la disciplina, de una serie de ejercicios con tal de llegar a influir en lo real. Yo, la verdad, no estoy interesado con la magia. Eso es muy de la juventud; cuando era joven sí, me interesaba mucho la magia. Pero en definitiva yo creo que todas estas necesidades parten de lo mismo, es decir, de que el mundo necesita otra vez redescubrir la psique, es decir, todo el mundo anímico, que ha sido suprimido. La magia es, dicho así, la necesidad de que nos presenten mundos distintos. No el mundo tecnológico, el mundo previsible, sino el mundo imprevisible.

Te daré otro ejemplo mucho más prosaico, la reivindicación del flâneur. Parece que estamos

redescubriendo el caminar.

Sí, desde luego. De eso Baudelaire ya fue el gran descubridor. Pero ahora sobre todo por el campo; he visto ahora en Inglaterra muchos libros sobre paseos en la naturaleza. Son sumamente saludables. Hay muchos itinerarios y todo eso. Sí, sí, el paseo, evidentemente. He visto en Londres una película de Jim Jarmusch que que se llama "Patterson". ¿La has visto?

Todavía no.

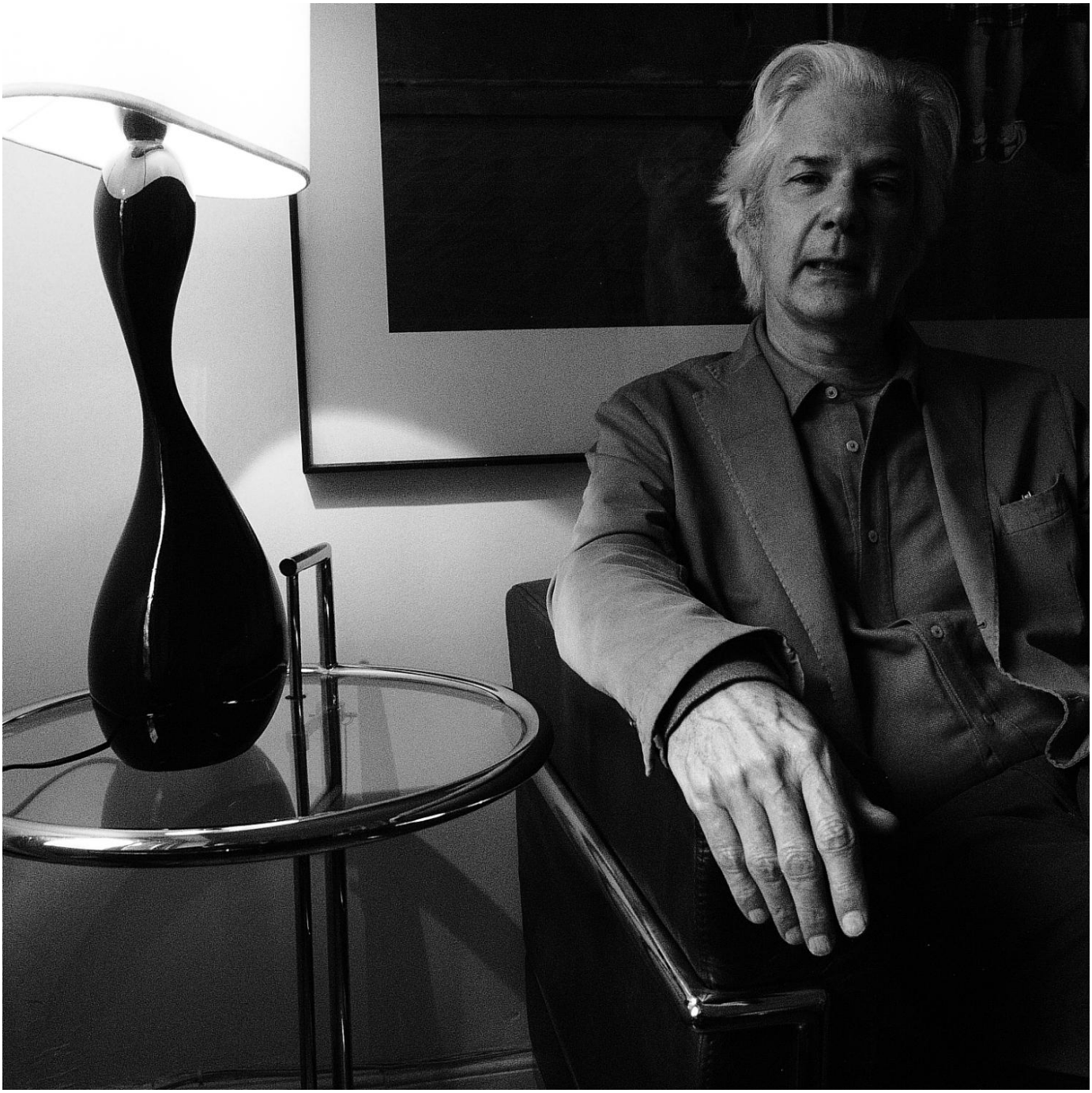
> *"ES UNA COSA IMPORTANTE, LA LENTITUD. SON IDEAS QUE TIENEN QUE VOLVER. YO CREO QUE TENEMOS QUE EMPEZAR A PENSAR EN LOS OPUESTOS DE NUESTRO MUNDO Y HACERNOS COMPLEMENTARIOS. ¿ES UN MUNDO VELOZ? BUENO, PUES LENTITUD".*

Ah, deliciosa. Es una historia simple donde no pasa nada, pero luego te das cuenta que es una historia terapéutica, porque es una historia de una pareja totalmente feliz. Es él es un conductor de autobús y está ahí con su mujer y tal. No tienen ninguna máquina en su casa, por supuesto ni móviles ni ordenadores; él solamente escribe poesía. Tienen un perro solo. Entonces es el canto un poco a la vida simple, y cómo de la manera más simple uno puede estar muy bien. Yo la vi como una reacción, es deliciosa, con ese humor soterrado de Jim Jarmusch y tal. A lo mejor a ciertas personas les puede aburrir. El día anterior vimos una de estas muy veloces y claro, te das cuenta que eso sales muy vacío, muy confuso. Y tienes que reincorporarte a la vida. En cambio en esta, pues claro, ese discurrir la lentitud... Es una cosa importante, la lentitud. Son ideas

que tienen que volver. Yo creo que tenemos que empezar a pensar en los opuestos de nuestro mundo y hacernos complementarios. ¿Es un mundo veloz? Bueno, pues lentitud.

Volviendo un poco para atrás, cuando hablábamos de hacia dónde va el mundo y salió el tema de la de la consciencia, me vino a la cabeza otro libro de Atalanta: "Historia de la consciencia", de Gary Lachman. Ahí el autor cree que la humanidad está a punto de descubrir una nueva percepción temporal. Y pone como ejemplo la ascensión al la montaña de Petrarca en 1336 y cómo de repente descubre la perspectiva del espacio.

En realidad ya está descubierta. Lo ves, por ejemplo, en la narrativa de las películas. Eso ya salió en Faulkner y Joyce. Las películas ahora se narran de otra manera, no se narran linealmente. Vas atrás, vas adelante, el mundo interior, luego el mundo exterior, luego… en fin, se narran de otra manera. Todo eso sale de Gebser, de quien publicamos el libro "Origen y presente", que es fascinante… pero es un poco hegeliano. Yo no creo que las cosas funcionen así. De nuevo estamos en el mito. Es decir, primero hay una conciencia, luego hay otra y luego hay otra. Él dice que ahora tenemos que tener la integral. Estoy totalmente de acuerdo con él, pero no quiere decir que *todo* el mundo vaya a despertar a la conciencia integral. Yo por un lado soy pesimista y por otro lado soy optimista. Pesimista porque yo creo que nada cambia. Aunque todo está cambiando continuamente. Entonces sí, cambiará mucha gente, pero otra mucha pues no. Por otro lado te das cuenta de que la Historia es una sucesión continua de desastres... y que hemos salido de todos.



La vida sigue.

Sí, yo creo que sí. Bueno, ahora lo que pasa es que el problema de la ecología es gravísimo. Yo creo que ahí la gente llegará un momento en que se transforme y vuelva; hay que tener esperanza también. La desesperanza no lleva ninguna parte.

"HUBO UN INTELECTUAL EN BARCELONA QUE ME DIJO QUE ERA TAN REAL LO QUE PASABA EN LA MÁQUINA COMO EN LO QUE PASABA FUERA. CLARO, ESO ES UN ERROR ELEMENTAL Y GRAVÍSIMO".

¿Deberíamos dejar de hablar de ecología —que parece un término sobre el cual cabe opinar— para hablar de la naturaleza, que es algo que produce realidad?

De biología, ¿no? Sí, yo creo que la cosa importante es redescubrir la vida. El ser humano antes vivía inmerso en la vida, cerca de la vida. Poco a poco se ha ido separando hasta ya ni reconocerlo. Hubo un intelectual en Barcelona que me dijo que era tan real lo que pasaba en la máquina como en lo que pasaba fuera. Claro, eso es un error elemental y gravísimo. Hasta tal punto es aleccionador de cómo vive el ser humano hoy. Cómo vive en la pura ficción. Y en ese mundo de Internet y de Facebook y todo eso que no es muy imaginativo, ¿no? Es un mundo un poco narcisista… También tiene sus lados buenos; todo tiene su lado bueno y y malo, pero… En esta película de Jim Jarmusch ellos no tenían nada de esto [risas].

Antes hablabas del despertar de la conciencia. Me pregunto si el uso de de plantas o de sustancias visionarias ha captado en algún momento tu interés.

Yo fui amigo de [Albert] Hoffman. Durante un tiempo le vi varias veces; incluso él me mandaba los LSDs y todo eso. Tuve muy buena relación con él. Evidentemente, digamos que tal como lo veía Hoffman, pues claro, era digamos el retornar a la experiencia sagrada. Porque la experiencia

sagrada es eso, exactamente es cuando toma uno esas sustancias. Por eso no hay que trivializarlas, ni abusar de ellas por supuesto. Hay que tomarlas pero con un objetivo, ¿no? Entonces uno descubre cosas. Yo siempre los tomaba en la naturaleza. O bien el viaje interior, que es muy interesante. También tienes ahí una especie de experiencia con la muerte... El LSD yo creo que es el mejor alucinógeno que se ha hecho. Incluso llegaron a la conclusión que era el *kikeyon* de los ritos eleusinos. Es decir, que lo que tomaban en esos ritos los griegos pues era exactamente eso. Claro, eso era una renovación total. Había peregrinaciones donde iba gente rica con gente pobre, filósofos con comerciantes, vendedores de pescado... ahí iban todos juntos, con las danzas dionisíacas, entonces bajaban y se encontraban. Ahí estaba, en fin, una representación de Dioniso y ahí tenían su experiencia, su epifanía. Entonces, bueno, creo que esto es importante porque hemos perdido un contacto con la espiritualidad y la espiritualidad es importante, es decir, ha estado desprestigiada, pero es que sin espiritualidad el mundo es muy vacío.

> *"CON LA LSD DESCUBRES QUE TODO ESTÁ LLENO DE ENERGÍA, QUE LA VIDA ES UNA COSA QUE NO TIENE NADA QUE VER CON CUANDO VAS ANDANDO CABIZBAJO POR LA CALLE. ES UNA PURA ENERGÍA".*

¿Qué crees que es lo sagrado contemporáneo, si hay tal cosa?

Es que lo sagrado es intemporal. Es decir, hay modos contemporáneos, modos antiguos... pero en el fondo lo sagrado para mí es el contacto con el misterio de la vida,

con el misterio del alma humana, con lo que tú no sabes qué es eso. Es algo poderoso. Con la LSD descubres que todo está lleno de energía, que la vida es una cosa que no tiene nada que ver con cuando vas andando cabizbajo por la calle. Es una pura energía.

No cerremos sin hablar un poco de las reediciones de Atalanta y con tus propios libros. ¿Cómo te llevas con los libros de los que eres autor?

Bueno, yo no hago carrera de autor; tengo la suerte de ser editor y poder editar mis libros. He escrito dos. Uno es una serie de ensayos; ha ido bien, aunque siempre estoy insatisfecho; siempre pienso que podían estar escritos mejor.

El otro es una historia de los sueños. Y luego descubrí la frase de Lichtenberg que dice que hay una historia de los hombres despiertos, pero no una historia de los hombres que duermen. Y dije, qué interesante. Entonces estuve cinco años investigando, pidiendo libros de todas partes, tomando notas. Un fisiólogo diría que el que el sueño es puramente una cuestión fisiológica, pero la verdad es que no tiene una función fisiológica. Porque realmente, desde luego, si no ha desaparecido la evolución, sirve para la evolución, pero ¿por qué está ahí? Porque si tú te tumbas a dormir puedes ser comido por otro animal, es decir, no tiene un gran sentido. Entonces, claro, ¿qué pasa? Que realmente el sentido que tiene es psíquico, es puramente psíquico, no fisiológico. Entonces, empecé a mirar todas esas rarezas de los sueños. Por eso decía que era como un libro de literatura fantástica. En realidad la primera edición empezaba en la contracubierta: no se decía nada del autor y luego entrabas dentro del libro, ¿no? Entonces, por ejemplo, descubrí que los sueños no solamente hay una historia de los sueños, sino que además los sueños han influido en la historia. Han influido en las decisiones de los generales en las guerras: Patton, Bismarck. Han influido

en los músicos: Händel, Wagner... muchas de las melodías se formaron durante los sueños. Bueno, no digamos la poesía: Coleridge... Filósofos como Descartes; el gran cambio de su filosofía pues sale de los sueños. Eso era un capítulo. Otro era los sueños sanadores que parecía imposible. Entonces, yo ahí demuestro cómo realmente existen esos sueños sanadores a lo largo de la Historia. O las personas que despiertan en su propio sueño y tienen sueños lúcidos; ahí demuestras que hay una parte de conciencia en el sueño y que incluso puede ser plenamente consciente. Otro eran los sueños que anuncian el futuro... es decir, todo cosas imposibles. Y al final los sueños en relación con la muerte, ¿no? Es decir, ya de una manera más filosófica. Es decir, ¿qué existe más? Como decía como dice el personaje de Niebla de Miguel de Unamuno, ¿la conciencia que sueña o el sueño mismo? Es difícil de responder.

BRUNO GALINDO

Escritor, periodista y productor de audio. Sus últimos libros son *Nadie nos llamará antepasados*, *Equilátera*, *Toma de tierra*, *Remake* y *Omega. Una historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*. Ha publicado en El País, El Mundo, Culturas de La Vanguardia, El Confidencial, Rockdelux, Forbes y El Estado Mental (donde fue co-fundador). Es autor de varios proyectos como intérprete de spoken word y de los podcasts La Biblioteca de Julio, Simsalabim y Contemporánea (Fundación Juan March). Es fundador y coordinador de Lo Imposible.



CARBALLEIRAS
ADORAR A LAS PIEDRAS

Carlos Risco

Vivo en un valle sincrético. Cada roca, cada árbol, cada fuente, están impregnados de una vieja leyenda que resuena en los charcos y en la hierba, de tan pronunciada y adorada. Todo está ligado a ella, como si este fuera un lugar sagrado ancestral que sigue latiendo desde muy abajo y sobre el que se hubiera superpuesto una capa de fe profunda e irracional, que no cuestiona los mitos, sino que adora desde las entrañas. En este lugar te sientes bien. Y en cada uno de sus nodos, la ermita, la piedra sagrada, la cripta de la santa, te sientes extrañamente bien. Aunque

traigas el corazón agitado de los mil asuntos agitantes de la vida de superficie, esta vida subterránea sale al reencuentro como un consuelo silencioso. Es como si todos los adoradores previos y las antiguas ninfas estuvieran agazapados para confortarte. Fui descubriendo toda esta cosa legendaria en paseos sucesivos por estas *carballeiras*. Pasear por el bosque se siente parte de una conversación. Es un bosque que cada vez es más bosque, toda vez que las viejas huertas se han ido abandonado como se abandonaban las aldeas y los árboles han seguido su procesión implacable, recobrando el espacio que antes domesticaba el hombre. Si uno lo decide, aquí se consigue escuchar el sonido del mundo de antes del mundo.

La santa habita en la tierra sagrada de su pequeña cripta. Al parecer, su cuerpo martirizado fermentó milagrosamente transformándose en una tierra olorosa que advirtió a los vivos de su presencia. Una tierra que los hombres recogen en saquitos para proteger a los niños del tangaraño y confiase a los mozos cuando las guerras. La santa también está en el agua las fuentes nacidas de su martirio, cuando su cabeza decapitada rebotó por el suelo haciendo brotar manantiales sucesivos. De ellos se recoge el agua cantarina. Es un agua mágica, cuyo contacto abre un umbral. Todavía hoy, cuando alguien muere, se salpica la alcoba, la casa y el féretro para limpiar las presencias maléficas en medio del tránsito. Pero la santa está sobre todo en la gran piedra de arriba, en el monte. Es la piedra santa de antes de la santa porque, todo el mundo lo sabe, las aguas y las piedras son las verdaderas criaturas sagradas en este planeta de corazón caliente, pero los hombres han ido desdibujando su mirada, perdiendo capacidad y visión, dando forma humana y simple a lo que ya era de por sí absoluto, como la piedra. Esta piedra sagrada, la piedra de la santa, es una roca descomunal en cuyo interior hay un hueco donde siempre hay agua. Este hueco tiene forma de oreja y se cree que el agua que contiene cura los males de oído, además de ser un vehículo

sagrado para abrir los sentidos. Encima de la piedra hay una inscripción que habla de la cristianización del lugar, cuando pusieron su imagen pisando al dragón que se la tragó durante su martirio y del que salió haciendo la señal de la cruz. La figura está deslavada de su pintura original, pero conserva un aspecto sagrado, como un santón indio, siempre cubierta de exvotos, porque el culto a la piedra mágica pervive y el entorno siempre está lleno de flores, cirios, monedas y candelas depositados como ofrendas. Yo también he dejado algún deseo escrito en papel enterrado cerca de la gran roca, porque aquí uno también viene a creer.



Vengo a la piedra santa para renovar una acción primordial. Para hacer lo que ya se hizo. Para tocar el agua

de la barriga de la piedra, para dar las tres vueltas rituales en la dirección contraria al sol siguiendo los pasos de los que han caminado antes, para escuchar la palabra en la brisa. Otros adoradores desconocidos dejan las candelas en la cara oculta de la peña, cuyo fuego palpita cuando el sol cae y uno se encuentra de cara con la magia vibrante de lo ancestral en el aquí mismo, en el bosque de atrás de casa, doméstica, fenomenalmente. Es emocionante. También hay siempre colgados del crucifijo rosarios y chupetes de los niños ofrecidos para curar sus dolencias y aplacar su llanto. Quién sabe si es la santa o la roca la que aplaca los males inquietantes de los niños que no hablan, pero hay una cosa cierta: en este lugar te sientes bien. El gesto automático de cualquiera tras admirar la roca es sentarse en el tronco de una acacia que ha crecido torcida por la ladera y que se ofrece como asiento. Aquí sentado, calmado, confortado, después de haber dejado atrás la empinada subida, se percibe los muchos hombres que han estado aquí con fe en la vieja roca y esa espiritualidad latente te envuelve. No hay nada más humano que repetir los gestos que han inaugurado los que ya estuvieron. Ser parte del rito y hacer que permanezca a través de ti es una suerte y también una responsabilidad. La piedra sigue siendo santa porque los vivos seguimos viniendo a la roca cristianizada a hacer lo que antes hicieron los que ahora están muertos. Y fueron muchos si contamos los siglos que hace desde que el hombre adoraba a los dioses-piedras, que son concentraciones especiales de lo divino, del alma de la tierra manifestada en estos machones del paisaje, donde habitaban seres fantásticos y presencias importantes. Esta piedra sagrada ya era adorada cuando los antiguos druidas mandaron construir la cámara sudatoria que da la leyenda a este monte. En este lugar se entiende rápido que ha venido mucha gente antes. Aquí se han cantado las canciones de antes del lenguaje. Lo sabes porque te sientes realmente tranquilo en este pequeño claro en el bosque con forma de matriz, que además ya no

tiene robles, sino una estrecha línea de acacias, además del eucalipto al que clavaron una cruz, y estos árboles tan amigos del fuego no ardieron en el gran incendio que arrasó el valle hace cuarenta años. Me lo contó un vecino de la zona en mis primeras excursiones, cuando subimos al gran mirador que está unos pasos más arriba y desde donde se divisan las dos grandes sierras que dan forma a la provincia. Aquel hombre creía devotamente en la santa y se había ofrecido varias veces. Ese día había venido con sus nietos y tuvo que reprender a los chavales cuando empezaron a toquetear los exvotos de la piedra. Desde arriba, con los ojos de chino por la claridad y dominando tantos kilómetros, le señalé mi casa. Ahora subo siempre que voy a la piedra y también traigo aquí a las visitas. Es un promontorio rocoso donde han colgado una estúpida bandera como en tantos otros sitios pero tiene la capacidad y la maravilla de desdoblarte en lo alto y dejar que percibas tu lugar en el mundo, como aquel día que escudriñé mi tejado entre los árboles. Siempre busco la casa con sus tres chimeneas entre los árboles, en esa pequeña península verde a orillas del gran bosque que corta la vía hasta hacerse túnel y engullir al tren. Visitar a la santa y señalar mi casa sirve como rito privado, como exploración de uno mismo, para intentar coger distancia sobre los asuntos pequeños y también los grandes. Como cuando papá nos llevaba al monte del seminario los sábados por la mañana y, desde allí, distinguir el río, los puentes, el parque y nuestra casa. Era un ejercicio para situarnos a nosotros mismos en el espacio y en el tiempo. Para intentar ver en el horizonte (esto lo entendimos después) las dudas al final de uno mismo. Y, como pasaba con papá, aunque cueste subir y no apetezca demasiado, uno baja agradecido, siempre distinto y también igual. A veces es un camino de ida y vuelta, si lo que busco es visitarla o confrontarle algún problema, las más es sencillamente subir, estar, reconocerse e insistir en las cosas pequeñas, que son las que dan sentido a esta cosa

grande (y también pequeña) de estar vivo.



CARLOS RISCO

Carlos Risco (Ourense, 1977) vive y escribe desde una aldea deshabitada de la Galicia interior, junto a una vieja ermita y un bosque de robles. Ha publicado *Objetos a los que acompaño* (Círculo de Tiza, 2024), un libro que no habla de objetos, sino de la vida. Viaja en bicicleta, frecuenta las piedras sagradas y pasea con sus gatos por las *carballeiras* vecinas. Escribe cada domingo en La Región, el periódico histórico de su ciudad histórica.

Foto: Iria Cortizo



UN JOVEN LAVAPLATOS ESPAÑOL *EN UN HOTEL DE LUJO EN LOS ALPES*

Elmo Solís

Llevo los últimos tres meses trabajando en un hotel del Tirol austríaco. Aquí, caer en la rutina es un destino inevitable. Para conservar la cordura, debo mantener hábitos reconstituyentes. A raíz de mis conversaciones con los miembros más curtidos del personal, no he tardado en descubrir que la masturbación compulsiva y el consumo de cocaína solo te llevan hasta cierto punto. De ahí que siga un régimen estricto de actividad física e intelectual.

Aun así, es difícil no verse sumido en episodios temporales de psicosis. La semana pasada, me harté repentinamente

de la nieve, el frío y la soledad. Mi cerebro quedó encharcado y me dejó inútil, acurrucado en un rincón buena parte de la mañana.



Mi trabajo consiste en lavar, pelar y trocear vegetales de todo tipo. Además, me encargo de la limpieza de la cocina y de los utensilios que aquí se utilizan. Todo buen lavaplatos sabe que la clave del asunto reside en el espacio. Cada rincón del enorme lavavajillas debe estar completo antes de ser puesto en marcha. Es algo así como resolver un puzzle metálico y maloliente.



Para secar los platos utilizo una funda de almohada vieja. El resto de la vajilla requiere un material más absorbente: las toallas de baño retiradas tras años de abuso por parte de los clientes resultan perfectas para el trabajo. Es una labor coreográfica que hace difícil mantener constancia del paso del tiempo. Esto es ventajoso en la medida en que uno sea capaz de sumergirse en trances meditativos que hagan pasar rápido las horas, pero puede ser peligroso si no se controla. Durante el primer mes, me vi tan envuelto en esta ensoñación que apenas salí un par de veces del hotel. Cuando me quise dar cuenta, estaba perdiendo la cabeza.

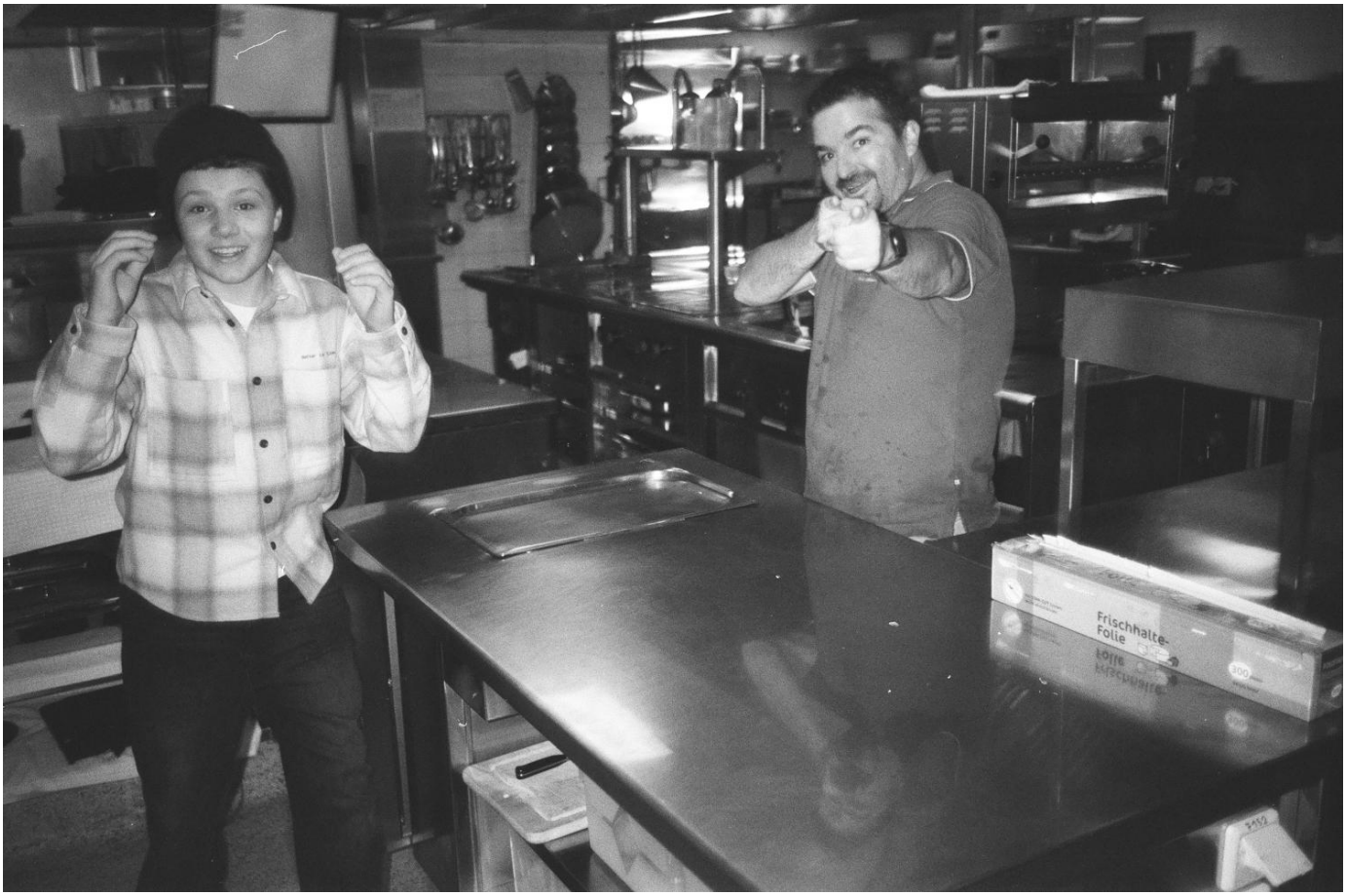


En este lugar hay dos clases de personas: las que trabajan y las que esquían. Tiendo a prestar más atención al primer grupo. Mis compañeros forman un elenco de lo más variopinto.

Nika es una ex-culturista húngara. No habla ni una palabra de inglés y me acaricia la espalda cada vez que le surge la oportunidad. A través de gestos me ha hecho entender que quiere enseñarme a bailar salsa; la posibilidad de que esto ocurra me aterra. Al parecer, forma parte de un club de danza latina en Budapest.



Boris, el jefe de cocina, es un tirano búlgaro de piernas cortas y un grave problema con el alcohol. Trata de compensar su actitud despótica regalándome un trozo de apple strudel al final de cada turno. Su bebida predilecta es el vodka con hielo.



Andriy, el segundo a cargo, es veterano de la guerra de Ucrania. Salió del frente hace medio año. Ahora, su padre sirve en primera línea de fuego. Los ojos de Andriy están siempre vidriosos y emanan una profunda preocupación. A pesar de todo, mantiene una actitud jovial.



Dani, mi compañero de estación, es un gigante de apariencia tosca. De joven se dedicaba a la ópera, pero a los 23 se desgarró las cuerdas vocales y tuvo que cambiar de profesión. Ha visto mundo, y los turnos se hacen más amenos cuando narra anécdotas de sus viajes.

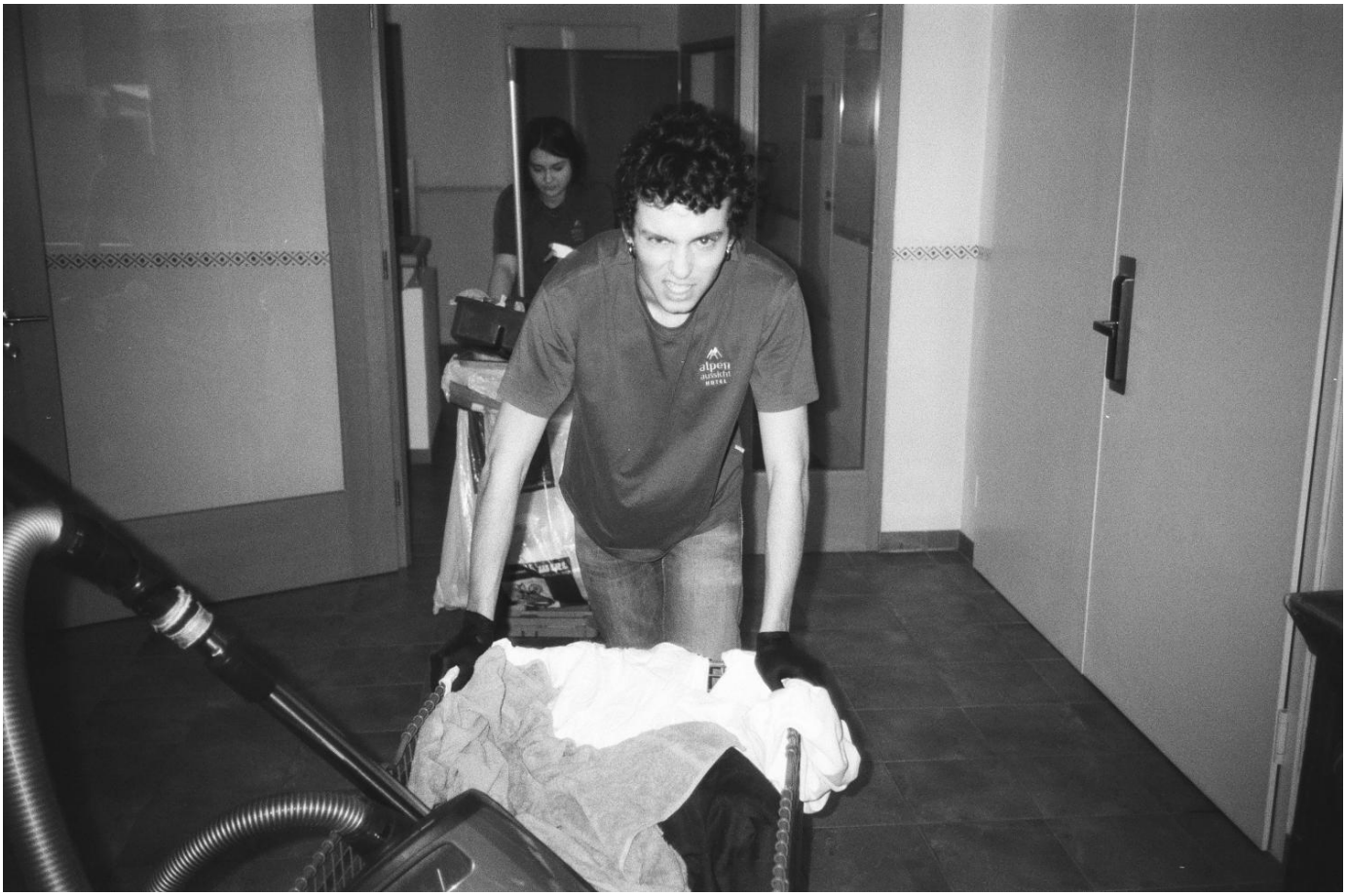


También está Andreas, un camarero recién divorciado que despotrica sobre su exmujer en extensos monólogos cada vez que puede. Y Dominick, un leñador que, tras años de experiencia, concluyó que el invierno no es momento para cortar árboles y reserva la práctica para cuando hace mejor tiempo.



Esta no es mi primera incursión en el mundo laboral extranjero. Cumplí 19 años en un pequeño pueblo de la costa este estadounidense, trabajando como socorrista en la piscina de un motel por las mañanas y como camarero en un diner por las noches.

A alguien recién salido del instituto que me pregunte sobre llevar este estilo de vida, le diría que, si carece de intereses, sumarse a la fuerza laboral es poco recomendable, y vale más apuntarse a la primera carrera que aparezca en la ficha de inscripción a la universidad. Fregando platos o sirviendo bebidas, difícilmente va a encontrar uno su vocación y correrá el riesgo de empezar demasiado pronto una existencia monótona.



En caso de tener inclinaciones claras y aspiraciones más allá de la acumulación de capital, recomendaría no dejarse embelesar por el atractivo de figuras como London, Hemingway o Kerouac: aventureros intelectuales y conocedores de lo precario, cuyo autodidactismo e inmersión constante en los ámbitos más crudos de la realidad proletaria atraen al espíritu joven. Ese fino velo de misticismo se viene abajo nada más pisar el destino.

Si a pesar de todo se planea pasar una temporada trabajando en un hotel perdido en las montañas, hay varios consejos prácticos que conviene conocer. No caer en la tentación de consumir literatura maximalista es vital: los extensos monólogos internos de Raskolnikov en *Crimen y castigo* pueden resultar nocivos para el lector en un contexto de aislamiento. Conviene programar un viaje. Imaginarse a la sombra de las palmeras en alguna playa remota hace más llevadero el frío y la desidia. A ser posible, se debe invitar a alguien conocido a pasar unos

días. Amigo o pareja es igual, su compañía brindará un calor revigorizante y hará de la condena algo más llevadero. Si hay suerte, traerán consigo algo de embutido nacional.



Pero, sobre todo, aconsejo mantener las distancias con este tipo de trabajos, a no ser que resulten tan interesantes que uno no pueda evitar escribir sobre ello. En ese caso, ponte a fregar platos cuanto antes.

ELMO SOLÍS

Elmo Solís (Madrid, 2005). Paso el tiempo de aquí para allá, like a Rolling Stone. Trabajo de lo que me ofrecen en lugares que capten mi atención, por lo general algo recónditos. Allí reorganizo ideas que se hayan visto enmarañadas por la vida en casa y llevo un estudio exhaustivo de lo cotidiano, narrativo y fotográfico.



CHARADAS CINÉFILAS
EL CHAT DE CAVESTANY Y VIGALONDO

Juan Cavestany

Nací diez años antes que Nacho Vigalondo, ruedo mucho menos que él y me parece que él es mucho más sociable. A lo largo del tiempo hemos coincidido esporádicamente muchas veces, sin apenas profundizar. Siempre me he sentido abrumado o inferior ante su elocuencia y fulgurante presencia. Dice cosas y yo no sé qué contestar

(me pasa con más gente). A pesar de todo esto, a veces me hago la ilusión de que nos unen otras cosas. Por ejemplo, las “charadas cinéfilas”, género cuyo nombre acabo de inventarme, sin duda insuficiente o ingenuo, pero en el cual Nacho es maestro y centralita de múltiples interlocutores y contribuyentes expertos en el tema, una sociedad semisecreta que existe “en la nube”. Para mí, esto era probablemente una vía de entrada para acceder a Nacho mediante la comodidad del chateo telefónico.

Estas bobadas cinéfilas se plantean a veces como adivinanza, pero no siempre, lo que sí son juegos de palabras donde convive la indigencia mental con lo sublime. A diferencia de lo meramente “bello”, según Kant lo sublime es una experiencia estética o sensorial que abarca lo bello, pero desbordándolo, entrando en el terreno del estupor o incluso del terror. Pueden ser elaboraciones gráficas o simplemente un mensaje de texto o nota de voz. En cualquier caso siempre son low-fi a nivel visual, con cortapegas y tipografías elementales, como llamando la atención sobre su condición precaria e indefendible. Se trata de desdibujar los contornos del chiste malo. Por otra parte he usado el adjetivo “cinéfilas” pero estas memeces no tienen por qué ser necesariamente relacionadas con el cine, puede haber derivas a otros aspectos culturales, sociales o coyunturales.

Como comisario o curador autodesignado para esta selección, me he ido a los últimos mensajes que conserva mi Whatsapp y que son de finales de 2023, aunque como digo todo esto empezó mucho antes.

(Spoiler: al final nada de esto sirvió para hacerme más amigo de Nacho).

11/09/2023

JUAN A NACHO:

Cogí una foto de Alaska y Dinarama e incrusté una de Kevin Costner entre los miembros del grupo, poniendo debajo: “Me paso el día bailando con lobos”.

24/10/2023

NACHO A JUAN:

Haiku Musical. (El musical más breve. Posiblemente difícil de pillar si no se ve que es con la tipografía de High School Musical.)



03/11/2023

JUAN A NACHO:

“Tamara un ruiseñor”. Se me ha borrado el fotomontaje pero creo que era simplemente una imagen de la cantante Tamara con un pájaro.

04/11/2023

NACHO A JUAN:

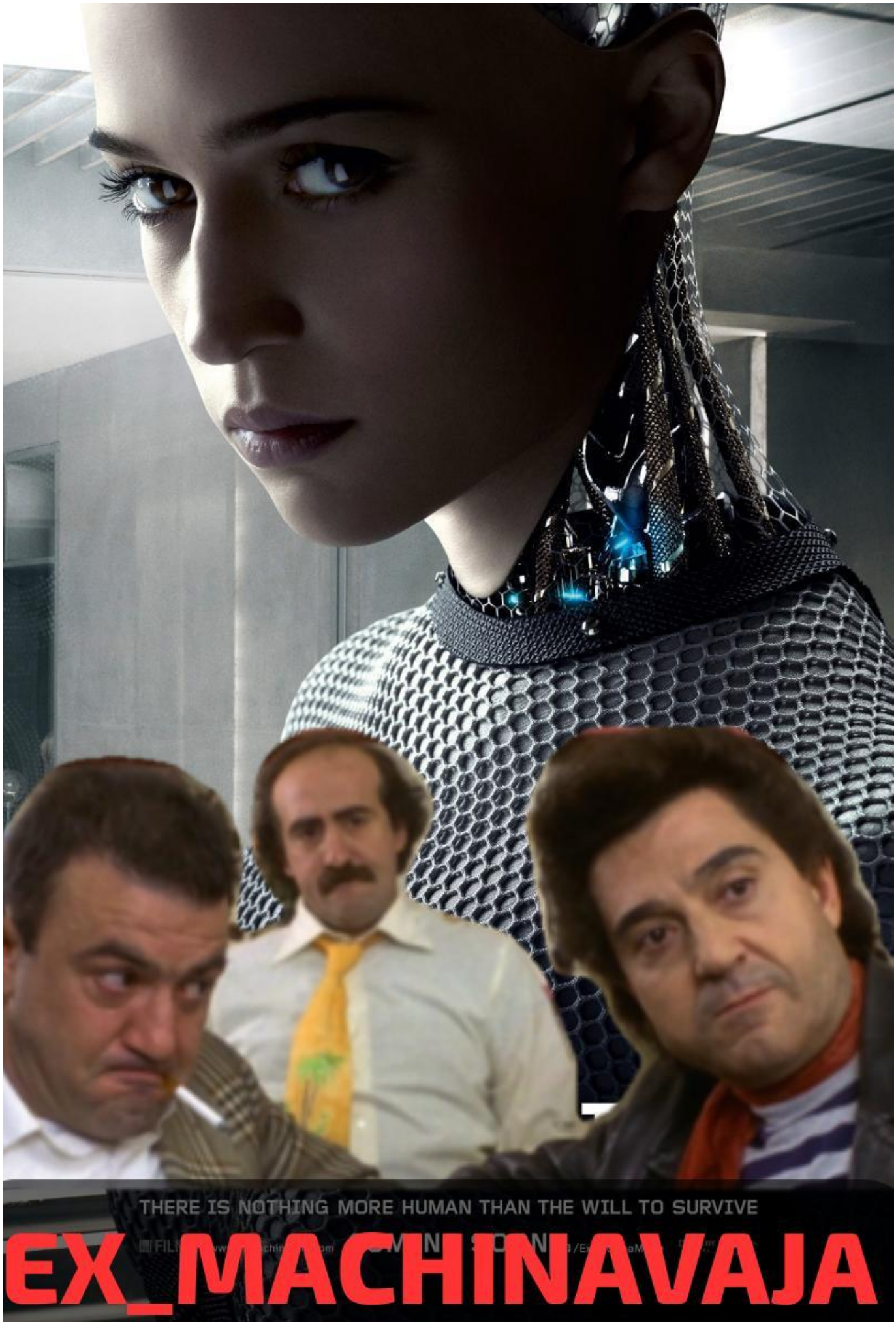
Me llega un fotomontaje en el que las cabezas de Joan Manuel Serrat y el actor Jonah Hill aparecen bañándose en el mar, y debajo pone: “Jonah Hill… en el Mediterráneo”. Os invito a tararear: “Y qué le voy a hacer si Jo… Nah Hill en el Mediterrá-ne-o…” (Sobraría la “LL” de “Hill” para encajar perfecto, pero lo considero más que suficiente para ser un hit). Creo que esto es uno de los grandes éxitos de Nacho, como algún otro ejemplo de esta cronología.



12/02/2024

NACHO A JUAN:

La imagen de una mujer androide y debajo Andrés Pajares: “Ex-Machinavaja”.


THERE IS NOTHING MORE HUMAN THAN THE WILL TO SURVIVE
EX_MACHINAVAJA

12/03/2024

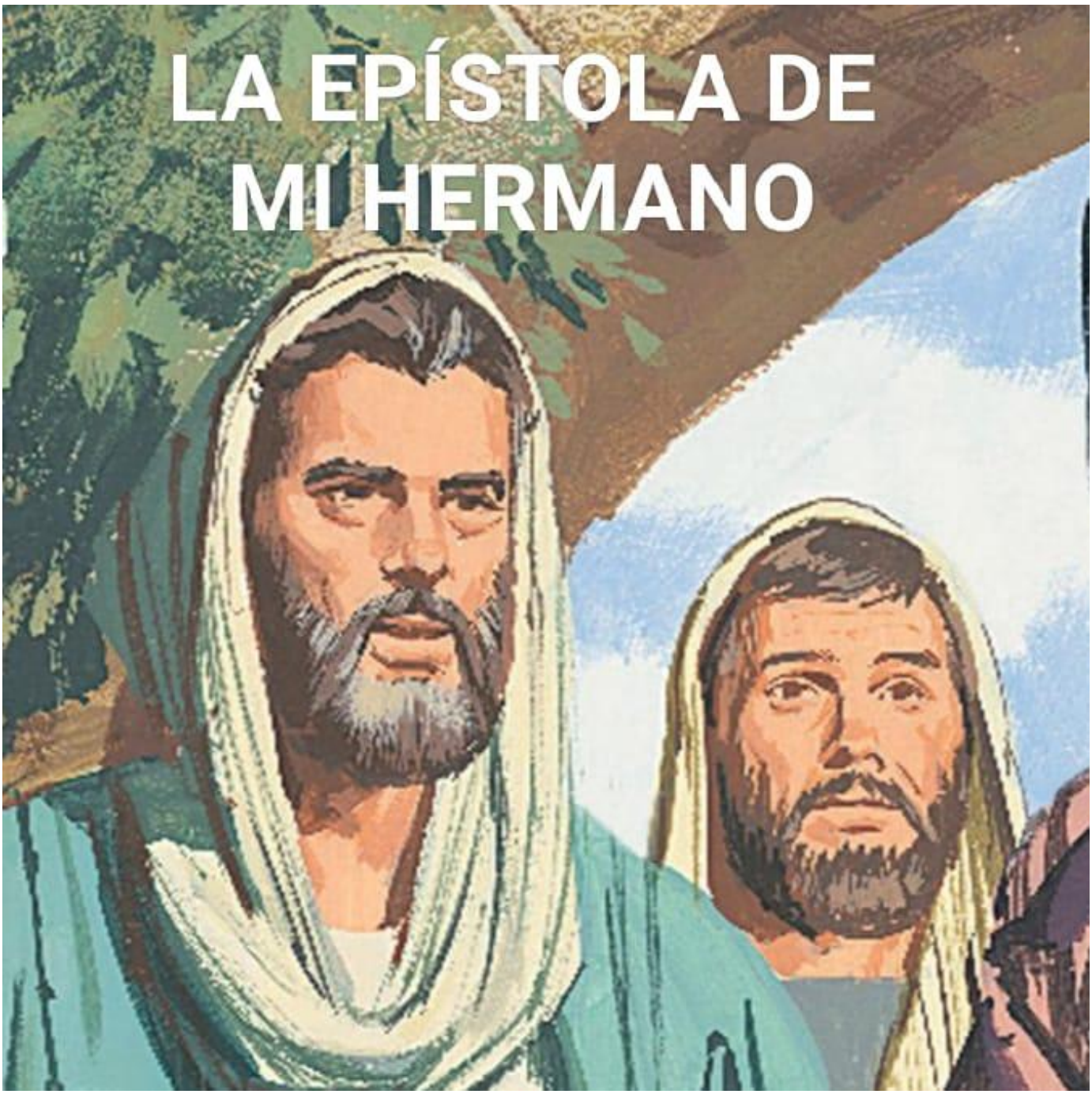
JUAN A NACHO:

En una sobredosis de confianza y barroquismo, cogí el cartel de la gira de Taylor Swift y le pegué una foto de Andrés Aberasturi, con la intención de que se leyera: “Andrés AbERAS TOURi”.

13/03/2024

NACHO A JUAN:

Simplemente una imagen de Jesucristo, que parece sacada de un tebeo antiguo, y sobreescrito: “La epístola de mi hermano”. Añade que es obra (maestra) de Velasco Broca. (A menudo las ideas de otro provocan un “ojalá se me hubiera ocurrido a mí” o incluso un “se me había ocurrido a mí, sólo que no lo sabía aún”. Otro ejemplo de esto: “O que arde Mississippi” (autoría: Eugenio Mira).



18/03/2024

JUAN A NACHO:

Ésta va sin imagen, solo texto, y dice: “Beau is afraid of Virginia Woolf”. Tiene el hándicap de que “Beau is afraid”, (Ari Aster, 2023) no fue una película que se quedara en el “inconsciente colectivo”, y por tanto hay una coyunturalidad que choca con la película clásica de Mike Nichols. Pero nadie dijo que esto iba a ser fácil.

23/03/2024

NACHO A JUAN:

“El clown de los irlandeses”, donde simplemente ha pegado un emoticono de una cara de payaso en el cartel de la película de Phil Joanou (por supuesto que he ido a internet para recordar el director de esta película de los noventa)


Sean Penn Ed Harris Gary Oldman
EL CLOWN DE LOS IRLANDESES
...para ellos el crimen es algo familiar.
Una producción CINEHAUS Un Film de PHIL JOANOU • SEAN PENN • ED HARRIS • GARY OLDMAN "STATE OF GRACE" ROBIN WRIGHT • JOHN TURTURRO
Música de ENNIO MORRICONE Montaje CLAIRE SIMPSON Director de Fotografía JORDAN CRONENWETH, A.S.C. Escrita por DENNIS McINTYRE
Producida por NED DOWD RANDY OSTROW y RON ROTHOLZ Dirigida por PHIL JOANOU

24/03/2024

JUAN A NACHO:

“Para todos los Woodstock”. Resultado de coger el cartel de la película de Agnès Jaoui y ponerle el logo del festival de Woodstock justo donde corresponde.

NOMINADA AL OSCAR® A LA MEJOR PELÍCULA EXTRANJERA
CESAR A LA MEJOR PELÍCULA

DVD VIDEO ™



UNA COMEDIA
DONDE LA FELICIDAD
SIEMPRE PARA
EN CASA DEL VECINO

PARA TODOS LOS WOODSTOCK®

UNA PELÍCULA DE **AGNÈS JAOUI**

GUIÓN DE **AGNÈS JAOUI, JEAN-PIERRE BACRI**

Con **ANNE ALVARO JEAN-PIERRE BACRI BRIGITTE CATILLON**
ALAIN CHABAT AGNÈS JAOUI GÉRARD LANVIN
Fotografía **LAURENT DAILLAND** Producida por **CHARLES GASSOT y LES FILMS A4**
Directora **AGNÈS JAOUI**

vértigo

manga films

18/04/2024

JUAN A NACHO:

Formato adivinanza: una imagen de “Mulan” de Walt Disney (1998) + una imagen del músico Aaron Rux. ¿Cómo se llama la película? No hace falta decirlo. Bueno sí: “Mulan Rux”.

29/04/2024

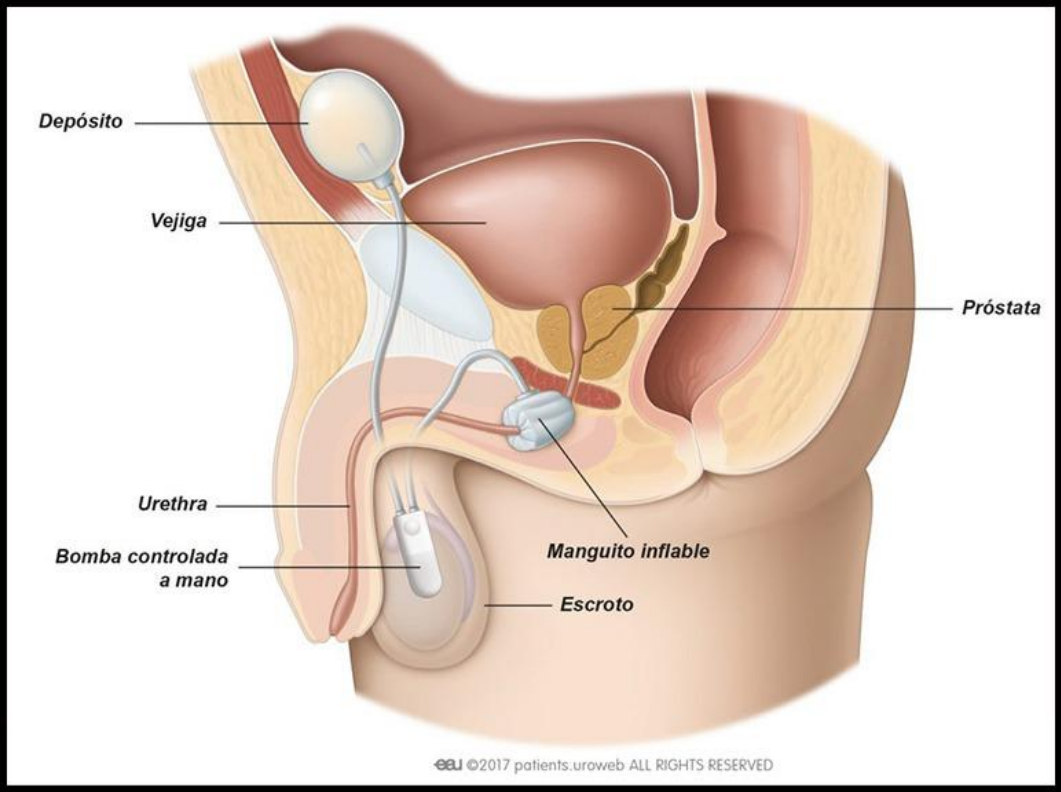
NACHO A JUAN:

“Douglas Sirk, ETA no”. Así, sin más. Sin imagen y por supuesto sin lógica aparente, pero en el fondo, irrebatible.

07/07/2024

JUAN A NACHO:

¿Cómo se llama la zona interna, anatómicamente hablando, donde se contraen los orificios corporales? “La zona de esfínteres” (Jonathan Glazer, 2023). Este me costó mucho hacer la gráfica, nunca quedé satisfecho, y en realidad tampoco de la propia charada en sí.





LA ZONA DE ESFINTERÉS

UNA PELÍCULA DE **JONATHAN GLAZER** EN CINES **19 DE ENERO 2024**

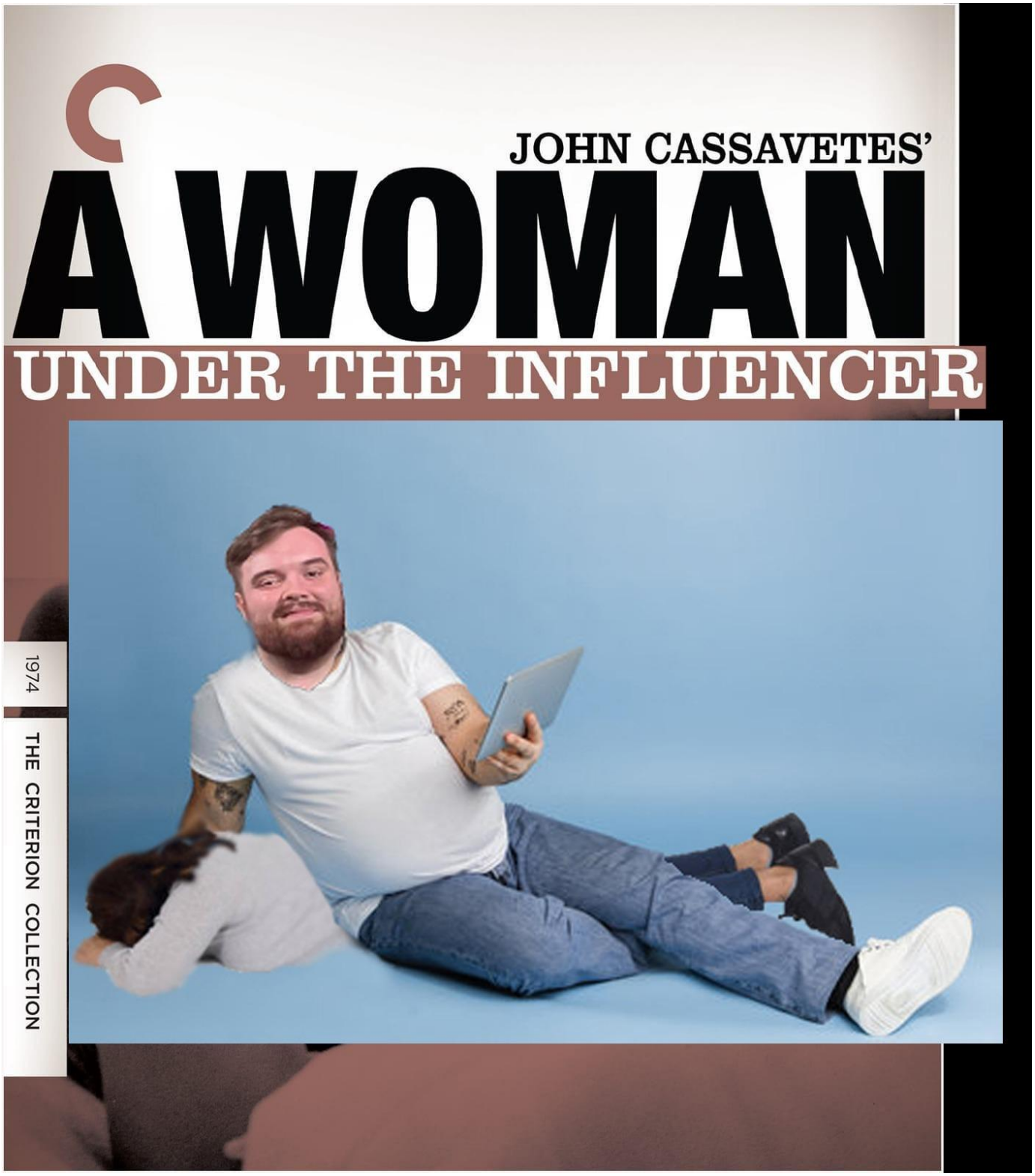
A24, FILM4 y ACCESS PRESENTAN EN ASOCIACIÓN CON EL INSTITUTO DE CINE POLACO UNA PRODUCCIÓN DE JW FILMS y EXTREME EMOTIONS BASADA EN LA NOVELA DE MARTIN AMIS
CHRISTIAN FRIEDEL SANDRA HÜLLER
ASESOR DE DISEÑO FRANZ RODENKIRCHEN LOCALIZACIONES EUGENE STRANGE MICHAŁ SLIWKIEWICZ 1ER AYUDANTE DE DIRECCIÓN MARC A. WILSON SUPERVISOR DE POSPRODUCCIÓN RICHARD LLOYD
SUPERVISOR DE EFECTOS VISUALES GUILLAUME MÉNARD DISEÑO DE VESTUARIO MAŁGORZATA KARPIUK CASTING SIMONE BAR ALEXANDRA MONTAG MAGDALENA ŚZWARCBART DISEÑO DE SONIDO JOHNNIE BURN MÚSICA ORIGINAL MICA LEVI
MONTAJE PAUL WATTS DISEÑO DE PRODUCCIÓN CHRIS ODDY FOTOGRAFÍA ŁUKASZ ZAL COPRODUCTORES BARTEK RAINSKI BUGS HARTLEY PRODUCTORES EJECUTIVOS RENO ANTONIADES LEN BLAVATNIK DANNY COHEN TESSA ROSS
OLLIE MADDEN DANIEL BATTSEK DAVID KIMBANGI PRODUCIDA POR JAMES WILSON EWA PUSZCZYŃSKA ESCRITA Y DIRIGIDA POR JONATHAN GLAZER

© Two Wolves Films Limited, Extreme Emotions BIG Limited, Soft Money LLC, 201 Film LLC and Channel Four Television Corporation 2023

21/08/2024

JUAN A NACHO:

Fotomontaje de Ibai Llanos sentado encima de una mujer. ¿La película? “A woman under the influencer”, añadiendo sin más una “R” a la famosa tipografía de la película de John Cassavetes. Una gracieta que no funcionaría con el título traducido.



16/09/2024

JUAN A NACHO:

“Manuel Jabois don’t cry” (The Cure, 1979, + Kimberly Peirce, 2000)

25/09/2024

JUAN A NACHO:

Poniendo a El Litri en un yate de ricos tendríamos “El Litriángulo de la tristeza” (Ruben Östlund, 2022)


"LA COMEDIA PERFECTA PARA NUESTROS TIEMPOS"
TIME OUT
CHARLBI DEAN
HARRIS DICKINSON
WOODY Y HARRELSON
EL LITRIÁNGULO DE LA TRISTEZA
UNA PELÍCULA, DE RUBEN ÖSTLUND
DIRECTOR DE "FUERZA MAYOR" Y "THE SQUARE"
SSIFF
PERLAK
FESTIVAL DE SEVILLA
selección EFA
PALMA DE ORO
FESTIVAL DE CANNES
elastica films
AVALON

09/10/2024

JUAN A NACHO:

Estaba empezando a hacer pruebas con la IA y generé una imagen de Truman Capote depositando una papeleta en una urna: “Que te vote Capote”.



No me cabe duda de que le estoy molestando. Demasiados mensajes míos seguidos sin respuesta. El no recibir ninguna broma de Nacho me corroe por dentro. ¿Será ghosting? Estoy a punto de concluir que esto “fue bonito mientras duró” pero debe terminar ya, cuando por fin…

10/10/2024

NACHO A JUAN:

El logo de “Back to the Future” pero sobre la imagen de una feria de turismo en Ifema para componer “Back to the

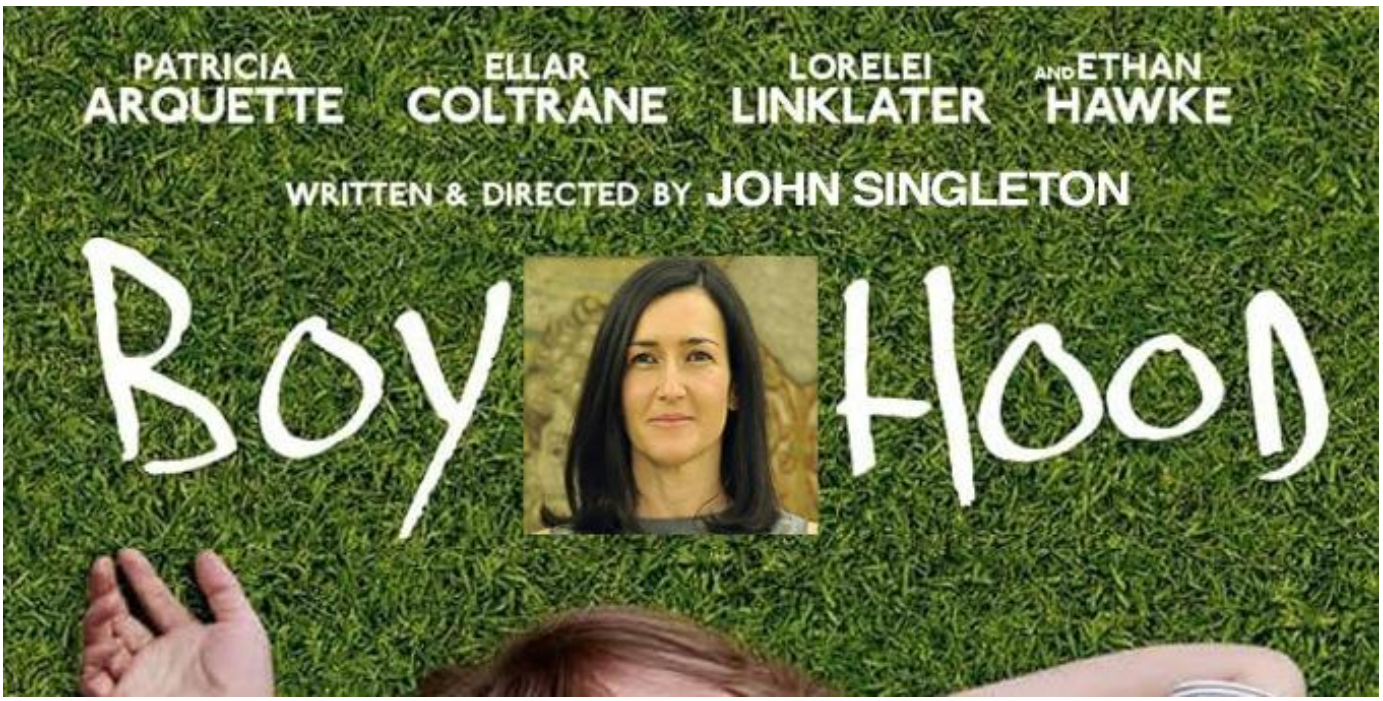
Fitur” con este último logo en el sitio adecuado.



13/11/2024

JUAN A NACHO:

Emocionado, recupero otro mío que ya le había enviado tiempo atrás y que le había hecho reir (creo, pues por mensaje con los ja ja ja nunca se sabe). Se trata del cartel de la película “Boyhood” (Richard Linklater, 2014), pero partido por la mitad: una línea vertical entre “Boy” y “Hood” divide el cartel en dos, y en medio una foto de Ángeles González-Sinde. La nueva película es, por lo tanto: “Boy-Sinde-Hood” (John Singleton, 1991)



27/5/2025

NACHO A JUAN:

“KILL me ha robado el mes de aBILL (una película de Quentin Tarantino)”. Esta rima asonante demuestra que en todo acto creativo lo más importante es la desesperación.



30/6/205

JUAN A NACHO:

“Opera Primark”. Idem.



23/8/2025

JUAN A NACHO:

“Salou o los 120 días de Sodoma” (en una postal de Salou)



14/10/25

NACHO A JUAN:

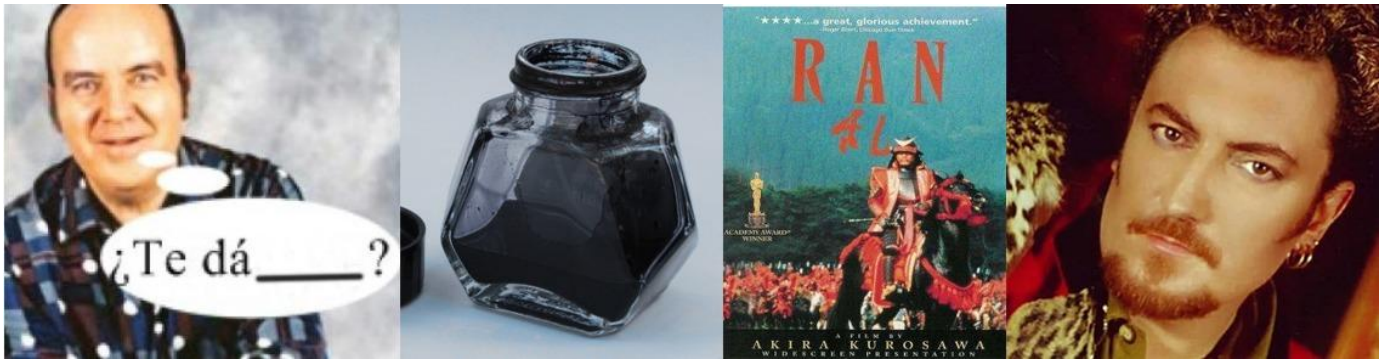
“Bud Spencer y Terenci Moix”.

27/10/2025

JUAN A NACHO:

Lynch y Tarantino codirigiendo “Eraserhead una vez en Hollywood”.

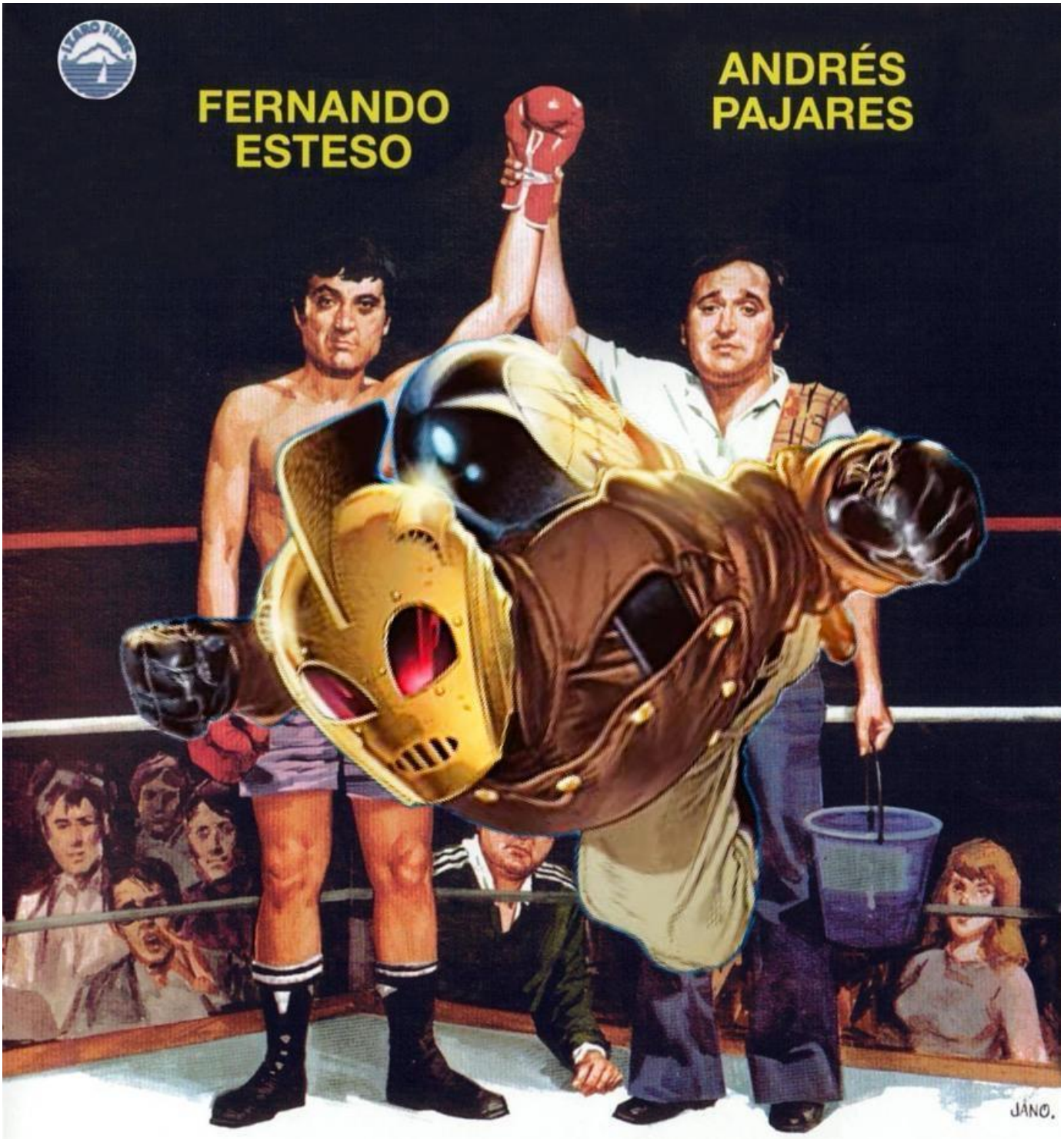

ERASERHEZ UNA VEZ EN...
HOLLYWOOD



29/10/2025

NACHO A JUAN:

“Yo hice a Rocketeer (cero)”. Este homenaje simultáneo a Mariano Ozores y Joe Johnston creo que es un momento fundacional de esta tradición que nos ocupa.



Yo hice a ROQUE

TEER

ANTONIO OZORES · FLORINDA CHICO

RAFAEL HERNANDEZ · MIRTA MILLER CON LA COLABORACION DE NARCISO IBAÑEZ MENTA

COLOR DIRECTOR **MARIANO OZORES** una produccion IZARO FILMS S.A.

3/11/2025

JUAN A NACHO:

Sandwich de tres pisos: “Un cazafantasmas en la batalla de Argel” (Harold Ramis, Agustín Díaz Yanes y Gilo Pontecorvo)



UN CAZAFANTASMAS EN LA BATALLA DE ARGEL



(La Battaglia di Algeri)

un film de

GILLO PONTECORVO

Producción: Antonio MUSU

J. Martín
S. Yacef
B. Hagging

21/11/2025

NACHO A JUAN:

“El Lazarillo de Torbe”. (Anónimo)

Bonus tracks: “El pájaro spinoff”, “Lo que queda del día de la bestia”, “Belle Poké”, “La habitación de Aladdin”, “Si yo fuera (Beatriz) rico”.

BELLE POKE





Una película de FERNANDO TRUEBA

Productor ejecutivo Andrés Vicente Gómez

Esta película ha sido apoyadapor el fondo EURIMAGES del Consejo de Europa

Distribuida por United International Pictures

Con la colaboración de fundación TABACALERA



16/02/2026

JUAN A NACHO:

(nota de audio) Nacho, soy Juan, perdona, es la primera vez que mando un audio a alguien, no quería molestarte pero quería contarte lo siguiente: me han pedido para una revista nueva que les escriba algo y ante la falta de ideas se me ha ocurrido proponer una pieza con nuestra

correspondencia de charadas cinéfilas, un poco como Kiarostami y Erice pero la nuestra. Haría una transcripción de las últimas, o unas cuantas, están en el whatsapp, te parece bien esto, te importa, tienes algún reparo? Ojalá nos veamos o nos crucemos, en fin, seguimos, gracias.

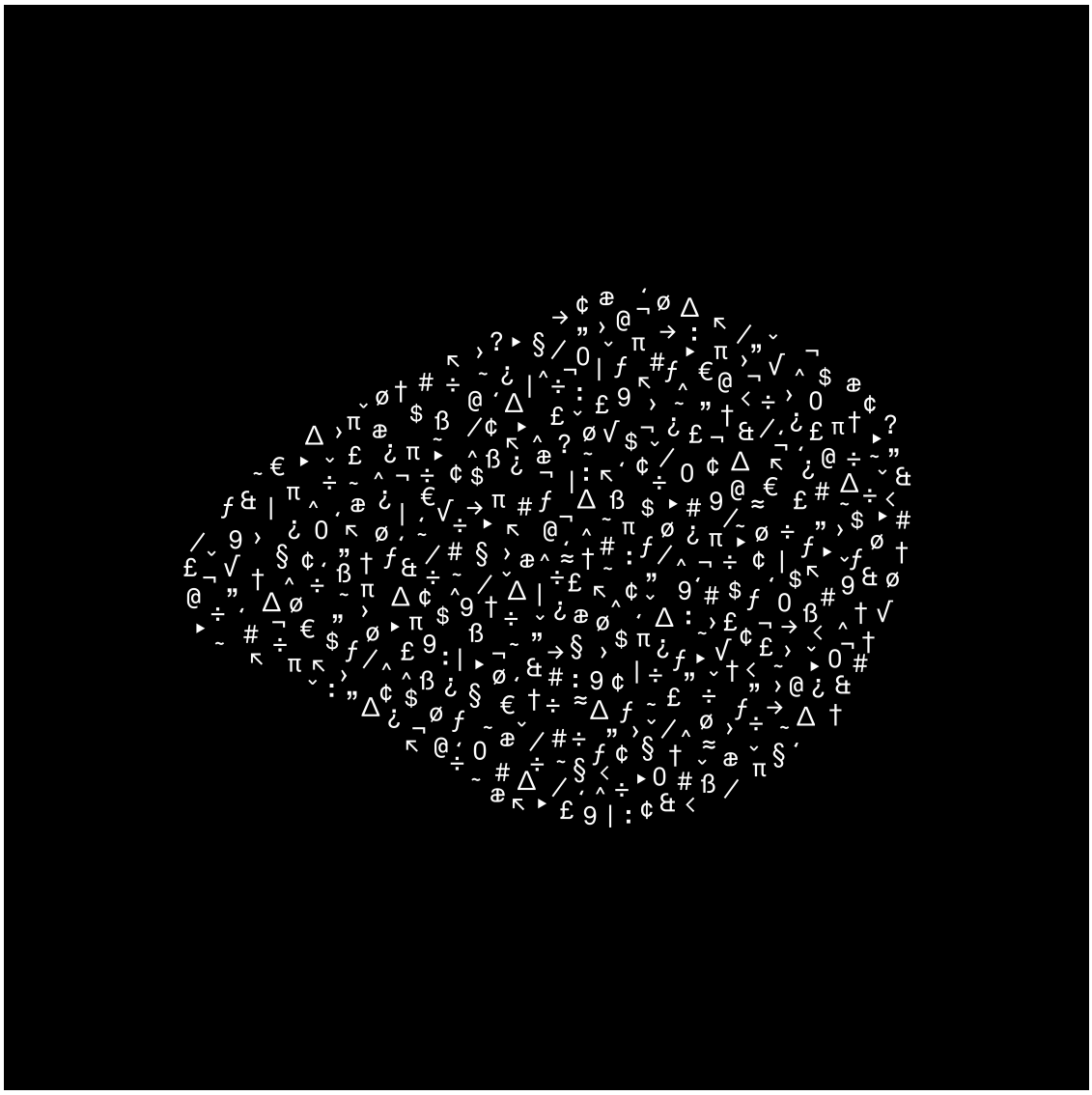
16/02/2026

NACHO A JUAN:

(nota de audio con nueve segundos en silencio al comienzo) Fíjate qué pausa dramática al comienzo de un mensaje de whatsapp he tenido que hacer para estar a la altura del escalofrío que me ha dado tu mensaje. Esta solemnidad tiene algo enfermizo pero tengo que reconocer que me gusta, quizá a partir de ahora solamente tolere que cualquiera que quiera hablar conmigo tenga que hacerlo a través de un mensaje tuyo de audio o sea con tu permiso voy a pasar tu teléfono a toda mi agenda para que ellos te dicten a ti toda cosa que haya que decirme a mí. Me parece muy buena noticia que vayas a curar como curator toda nuestra correspondencia, vamos para mi nuestra correspondencia es una medalla que se puede vestir en privado y en público, me parece fantástico, ¿cuéntame, ¿qué estás haciendo? ¿Qué haces luego, estás viendo alguna serie? ¿Qué haces?

JUAN CAVESTANY

Juan Cavestany (Madrid, 1967), guionista y director. Desde 2022 estoy rodando un proyecto documental de largo recorrido sobre la ciudad de Madrid cuya primera entrega, “Madrid, Ext.”, se estrenó en 2025. Antes había hecho películas independientes (“Gente en sitios” o “Un efecto óptico”) y series mainstream como “Vergüenza” entre otras. He colaborado también primero con Animalario y luego con Andrés Lima en los montajes de “Urtain”, “Moby Dick” o la reciente “1936”.



UNA CARTA A TU PORVENIR
DEAR FUTURE

J. J. Richards

¿Qué es lo inevitable de esta piedra sobre mi mesa?

Tiene el tamaño de mi cráneo.
Está fría.
#casi#

Me mira.
Yo también la miro.
Nada cambia.

En su quietud
respira.
También yo respiro.

Lo que no sucede:

Levita hasta la altura de mis ojos. Se desplaza dibujando una órbita alrededor de mi cabeza. Pierdo el eje.

Se teletransporta hacia un punto ciego de mi recorrido doméstico. Tropiezo. Me rompo un dedo. El pequeño.

Corro en dirección del monte. Me persigue. Miro hacia atrás con torpeza. Me da en la nuca. Caigo.

Le doy con martillo y cincel. Mi mano recibe el impacto. Insisto. Nada.

La envuelvo en un suéter de mi abuela. Me recuesto encima. Abro el pecho. Duele. Abandono.

Vacío un orinal antiguo. La coloco dentro. La cubro de agua. No se ahoga.
Le acerco ofrendas.

Le doy una Montblanc, un abanico, un termo con agua, una pinza de madera, un sacapuntas, un pintalabios, unas tijeras, un mechero.

Le doy la razón.

† a song is forgotten †

No saber qué harás.

† dragging down every bone †

Más cruel:
no saber qué me harás
y vivir.

#igual#

Estás.
A punto de suceder.

† again and again †

Adivinarte es un movimiento inútil.

† all of a sudden †

Oigo un murmullo confuso y constante.

Lloro.
◊
◊
◊
◊
◊

Tu peso es mayor que mi cráneo.
Tu cuerpo dormido canta.

Antes.
Después también.

Entre una cosa y otra
aparece
un ritmo
mínimo.

Elimino
la parte
que empuja.

† the collapsing star

Una piedra que pesa como las cosas que están.

Llueve.



El viento golpea las ventanas.
Por fin.
Un borde.

No es como ayer.
Tengo sed.

† living as loving †

Me fumo un cigarrillo y te echo el humo en la cara.
En tu cara de piedra.

Una
y
otra
vez

la trampa.

† keep failing †

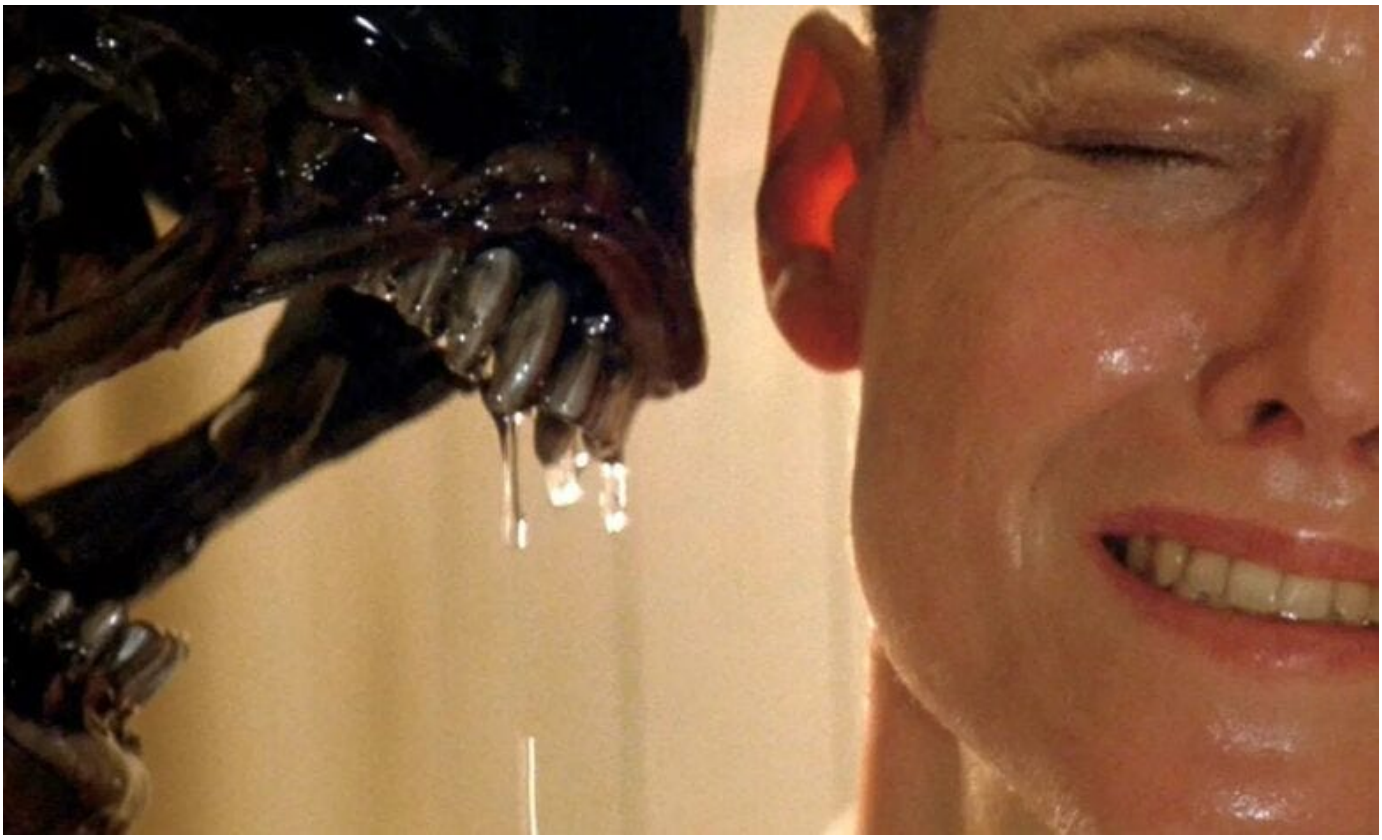
#quizá#

Descalza
en el borde.

Bailo.

J. J. RICHARDS

J. J. Richards. Escritora, diseñadora y arteterapeuta argentina. Vive entre Madrid y Galicia. Desarrolla una práctica transdisciplinar donde escritura y diseño son formas de investigar, jugar y mediar en el cruce entre creación artística y bienestar. *Pensar para atrás* (Tres Hermanas, 2023) es su primera novela. Integra la antología *Partirse en dos* (Ed. Arraigo, 2025) con el relato “Perla”.



ALIEN ZAMPÁNDOSE A RIPLEY
UNA CONTESTACIÓN PÚBLICA A MIS CRÍTICAS TEATRALES

Marta García Miranda

Yo quería escribir sobre el miedo y los miedos. Pero no encontré la manera, decidí que el tema me venía grande y abandoné. Sin embargo, las preguntas se quedaron rondando en algún lugar, ocupando un espacio en segundo plano, como aquel Alien escondido en el motor de la nave de Ripley.

***

Durante dos años estuve escribiendo una crítica de teatro semanal, todos los viernes, en El Confidencial. Era 2022, hacía un par de meses que me habían despedido de la SER y aquel fue el primer trabajo que me ofrecieron. Qué dices,

no sé hacerlo, no quiero, no puedo.

Qué horror estar escribiendo en primera persona.

Tenía entonces una trayectoria de veinticinco años en el periodismo cultural y me había especializado en información sobre artes escénicas, veinticinco años entrenando la mirada, estudiando, viendo teatro, leyendo teatro, hablando y discutiendo sobre teatro con directores(as), intérpretes y dramaturgos(as). Aun así, no me sentía legitimada para escribir crítica y me incomodaba ocupar ese lugar de autoridad y juicio sobre el trabajo ajeno. ¿Quién era yo para decirle al mundo que algo estaba bien o mal? ¿Quién era yo para entrar en ese olimpo habitado por una mayoría aplastante de hombres que llevaban años (algunos de ellos décadas) escribiendo crítica teatral?

Dije que sí, claro.

***

En su ensayo *Contra la interpretación*, Susan Sontag se pregunta «¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte sin usurpar su espacio? ¿Qué tipo de crítica es hoy deseable?». Durante los años que estuve escribiendo crítica, además de intentar construir un estilo propio, decidí, respondiendo a esas preguntas de Sontag, bastardear un poco el género, incorporando en los textos la voz del autor(a) o director(a) de la obra a partir de entrevistas previas, con la idea de generar una especie de conversación que se distanciara del juicio solitario y unilateral de la crítica convencional. Yo no quería pensar sola sobre algo que había visto durante unas horas, quería pensar junto a la persona que había pensado en ello durante meses o incluso años.

Escribí siempre en caliente, con muy poco tiempo para reflexionar, la mayoría de las veces la misma noche de la

función, al llegar a casa. Vi obras que nunca habría visto de no haber tenido aquel compromiso semanal y por la misma razón descubrí y celebré el trabajo de creadores y creadoras que no conocía.

Igual que Alejandro Zambra se alegró de no tener que leer algunos libros cuando dejó de escribir su crítica literaria semanal, yo también sentí el placer y el alivio de no tener que ver obras que no quería ver cuando el periódico decidió prescindir de mi trabajo.

Cobraba 150 euros brutos por cada crítica y escribí sobre lo que quise, nunca recibí ninguna indicación por parte del periódico. No siempre fueron míos los titulares que abrieron los textos, algo en lo que manda el medio y el *clickbait* y que sabe cualquier periodista pero no el lector. Nunca escribí, a no ser que me gustara, sobre el trabajo de alguien que estuviera empezando o hubiera hipotecado su casa para levantar una producción.

***

La crítica es un ejercicio de responsabilidad que se ejerce públicamente y, como sostiene Constantino Bértolo, es también un ejercicio cívico y un servicio a la comunidad. Una crítica no es solo un juicio sobre el trabajo de otro, sino un gesto que lanza preguntas sobre el lenguaje del presente y que informa, como apunta Christian Snoey, de una época, de lo que esta mira y cómo lo mira y, añado, de la ideología a la que responde y de las condiciones en que lo hace.

Creo que la mayoría de las críticas que firmé esos dos años fueron a favor de obra porque es más fácil escribir sobre lo que a una le entusiasma y porque en un sector cultural tan minoritario como el teatro, con un tejido tan frágil, era más constructivo invitar al público a ocupar una butaca que sugerirle lo contrario. Pero las críticas negativas siempre hicieron más ruido y aquellas que cuestionaron el

trabajo de una *vaca sagrada* de la escena, cierto alboroto. Ningún agraviado o agraviada, salvo alguna excepción anecdótica, me hizo llegar directamente sus críticas a mi crítica, pero sí hubo compañeros, amigos o fans (de ellos y ellas, no míos) que me hicieron saber que no tenía ni idea de lo que hablaba y que mi crítica no era sino una cruzada personal para cargarme el prestigio de alguien a quien yo no le llegaba a la suela de los zapatos.

***

Quizá sea cierto, como dice Federico Guzmán Rubio, que un crítico adquiere celebridad por sus equivocaciones. Pero lo que no dice el escritor mexicano es que el miedo más atroz de un periodista o de alguien que escribe crítica es que una equivocación se lleve por delante el prestigio (o la autoridad) asociado a tu firma. El descrédito. La irrelevancia. La nada. Alien zampándose a Ripley.

***

Al crítico no se le responde, con el crítico no se habla. Ese mantra.

Nadie le ha pedido nunca a sus agraviados que respondan en público a una crítica negativa sobre su trabajo.

Ningún crítico ha expuesto su trabajo de forma voluntaria a la crítica pública del otro.

Cuando Bruno me invitó a escribir en *Lo imposible* decidí que quería hacer justo eso. Usar el miedo para activar el cuestionamiento de mi propia escritura y, al mismo tiempo, seguir pensando en la posibilidad real de una conversación pública entre el crítico(a) y el creador (a), esa que no sucede.

Volví a leer las críticas que había publicado, elegí las más negativas (unas más que otras) y le pedí a sus protagonistas que las contestaran ahora, años después, por escrito y para ser publicadas. Sorprendentemente, casi todos dijeron que sí.

Juan Mayorga contesta a mi crítica sobre su obra *Amistad*, dirigida por José Luis García Pérez y estrenada en las Naves del Español; Alberto San Juan, sobre su adaptación y dirección de *Lectura fácil*, de Cristina Morales, en el Centro Dramático Nacional; Eduardo Vasco, sobre su versión y dirección de *Las locuras por el veraneo*, de Goldoni, también en las Naves, y Carme Portaceli, sobre su puesta en escena de *Bovary* en los Teatros del Canal. Las cuatro críticas se publicaron en 2023.

A todos ellos, mi agradecimiento por prestarse a algo tan difícil.

***

‘AMISTAD’: MAYORGA FIRMA UNA OBRA HETERUZA, INSUSTANCIAL Y MUY SIGLO XX

Agradezco a Marta García Miranda la invitación que me hace a dialogar con su crítica de mi obra *Amistad*. Y no puedo empezar sino diciendo que la crítica me importa. Está en el centro de otra de mis piezas, *El crítico*, uno de cuyos dos personajes tiene ese difícil e importante oficio. Mucho antes de escribirla, dediqué mi tesis doctoral al pensamiento de Walter Benjamin, quien aspiraba a ser, ante todo, un crítico, esto es, un pensador que desarrolla su obra meditando sobre la de otros. Y habiendo recibido muchas, y de todo tipo, tengo para mí que no hay crítica que no pueda convertirse en buena, puesto que un creador siempre debería ser capaz de hacer algo provechoso de cualquier comentario que su trabajo reciba. Suelo decir que una obra sabe cosas que su autor desconoce y, desde luego, algunas críticas de mis textos me han servido para

leer lo que no sabía haber escrito.

Dicho esto, lo que sigue no quiere ser una réplica, sino el tercer momento de un diálogo que ojalá se prolongue y que espero tenga alguna utilidad incluso para quienes no conozcan la obra en torno a la que se produce la conversación.

Al estrenarse *Amistad*, García Miranda escribió un texto con este titular: “Mayorga firma una obra heteruza, insustancial y muy siglo XX”. Si no la malinterpreto, ella me reprochaba, sobre todo, que no dirigiese una mirada crítica, política, sobre los personajes, a su juicio tres hombres elementales instalados en la cultura patriarcal en que se criaron e incapaces de cuestionar una masculinidad que ha sido interpelada por el feminismo. A diferencia de lo que decía haber encontrado en otras obras mías, García Miranda no hallaba aquí profundidad, niveles de lecturas, poso filosófico ni examen del presente. Al contrario, *Amistad* le parecía vacua, además de repetitiva y previsible.

Todo ello me hizo y me hace preguntarme por qué no fui capaz de interesar a Marta, y quizá a otros espectadores, en lo que yo tenía por sustancial de mi obra. Porque el asunto sustancial —y, a mi juicio, no insustancial para nadie— que quise proponer en ella es cuán duro y peligroso puede ser imaginar la muerte de un amigo, la muerte propia y las vidas que pudieron ser y no fueron.

En *Amistad,* tres personajes adultos, que han compartido muchos juegos desde la infancia, practican por primera y última vez uno que se les vuelve revelador y los pone en crisis: por turnos, cada uno juega a hacerse el muerto, mientras los otros dos juegan a hacer que realmente lo está. Aunque ello dé lugar a bromas y chistes, se trata de un juego muy serio. Pues es serio imaginar cómo sería el mundo si uno lo abandonase y cómo sería el mundo si lo

abandonase el amigo. Por otro lado, conforme los personajes van ocupando el ataúd, lo que en cada velatorio dicen los vivos sobre el falso muerto se recoge y desarrolla en los siguientes, sin que esté claro qué parte de lo que se dice es verdad y qué mentira, de modo que el juego va dando a aparecer biografías no se sabe si reales o imaginadas, si deseadas o temidas. El juego los convierte en actores que improvisan sin otro guion que lo que recuerdan, temen o desean haber vivido y con cuyas máscaras se permiten expresar -como en el teatro mismo- lo que ocultan en la vida cotidiana, incluido aquello que los separa. Así, esos personajes que tanto han jugado encuentran un juego final, uno que pone en peligro la amistad misma.

Puede que a alguien le resulten cómicos en su patetismo, pero son, fundamentalmente, tres heteruzos hijos de un patriarcado sobre el que ninguno de los tres se ha parado a pensar ni un minuto. Algo que, evidentemente, no ha hecho Juan Mayorga, y ese es el principal problema de esta obra, porque es su autor quien define a aquella actriz que los tres amigos admiraban en la adolescencia, Heidi Love, con ese gesto de manos que simula una talla generosa de sujetador (gesto que los actores han suprimido en escena), quien habla de la hipotética viuda de Dumas como una mujer "que se conserva bien para haber tenido cuatro hijos", que tendrá que "rehacer su vida", y con la que, muerto su marido, Manglano tendrá ya "el campo libre". Mayorga se refiere a mujeres a las que sus personajes masculinos no dotan de agencia, y hace hablar a estos hombres como si siguieran viviendo en ese siglo XX en el que compartieron pupitre.

No fui capaz de atraer hacia eso la atención de Marta García Miranda, que vio a tres machistas infantiloides a los que me reprochaba no haber juzgado. Eso, juzgar en escena a mis personajes —incluso a los más viles—, es algo

que me tengo prohibido. Creo que es el espectador quien ha de hacerlo. Como lo hizo la propia Marta al sentenciar que Dumas, Ufarte y Manglano han padecido una educación afectiva menesterosa, que viven obsesionados por el éxito social y su exhibición, que tienen un profundo desconocimiento de las mujeres y que su supuesta amistad está atravesada por miserias y mezquindades. Comprendo esos comentarios sobre tres hombres en los que también veo o quiero ver algunas virtudes y no pocas heridas.

El escrito de Marta me dio a conocer la palabra "heteruza". Apareció a menudo en mi conversación con la compañía vasca que, poco después de aquel estreno, me manifestó su deseo de poner en escena *Amistad* con personajes y reparto femeninos. Estoy deseando que ello suceda. Creo que ese desplazamiento haría aparecer otros sentidos de la obra. Espero que *Amistad* atraiga a actrices y actores que quieran transfigurarse en Dumas, Manglano y Ufarte. Yo siempre estaré en deuda con los magníficos intérpretes que, en aquel primer estreno, pusieron todo su talento para encarnarlos: Daniel Albaladejo, Ginés García Millán y José Luis García Pérez, quien dirigió el espectáculo. Que no elogiase más su trabajo es mi mayor objeción a la crítica de Marta García Miranda, con la que espero seguir conversando mucho tiempo.

Desde aquí, Marta, te mando un abrazo.

Juan Mayorga

***

'LECTURA FÁCIL': MUCHA DISIDENCIA, PERO POCO PUNK EN EL ESCENARIO (PESE A UNA FELACIÓN REAL)

"Nunca, nunca, descender a contestar a un crítico". La frase, según me dijo alguna vez mi padre, es de Truman Capote. Probablemente no sea exactamente así, pero así me la contó mi padre. Y me gusta. Puede servir de consuelo a quien es criticado. Y, sin embargo, este texto es

respuesta a una crítica. Porque su autora me lo ha pedido. Y lo que esta persona pide lo escucho porque la admiro y la aprecio.

Pienso que de las críticas se puede aprender, que está bien leerlas, sobre todo cuando las escribe alguien cuya opinión valoras. Pero yo no leo las críticas de nada de lo que hago. Soy demasiado inseguro y me perturban, incluso si son buenas. Sé que ésta no es buena. Ella me lo ha advertido. Voy a leerla y emprendo la respuesta.

Ese aparente respeto a la escritura de Morales se traduce en una propuesta dramática excesivamente literaria, con tiradas de texto larguísimas que, en ocasiones, ralentizan el ritmo y en las que apenas emerge ese código de humor destroyer que manejan los personajes de la novela.

Leída. Me ha hecho mal. No mucho, pero un poquito. ¿Ves? Para algunas personalidades poco firmes, como la mía, mejor no leer nada sobre lo que uno hace. Sí leo críticas de otros espectáculos, a veces. El dolor, poquito, es porque estoy de acuerdo con que el texto, maravilloso en el libro de Morales, llegaba a pesar en el montaje que dirigí. Que no supe dirigir. Amo sin embargo a las siete intérpretes que lo defendieron con tanto arte. Y amo el texto de Cristina. No amo mi dirección de todo ello. Sólo una fe de erratas: la felación no era real, y una espectadora me lo recriminó. Adiós (¿Ves? Seguiré sin leer ninguna crítica de nada que yo haga).

Alberto San Juan

***

LAS LOCURAS POR EL VERANEO: UN GOLDONI VERANIEGO Y CUÑADO

Cuñadismo ilustrado… Anda que no hay maneras de definir las cosas, ¡y de leerlas!

A mí, que soy buen encajador —habitualmente tengo muy claro lo que quiero y lo que hago y dudo sin pestañear— lo primero que me sorprende cuando leo tu crítica, querida Marta, es el término. ¡Qué léxico tan moderno! Estoy tan alejado de las redes y de toda esa terminología que al principio me pareció un cumplido… y luego me di cuenta de que era todo lo contrario. ¡Tendré que refrescarme!

A partir de ahí entendí que nos habíamos entendido mal en este diálogo que se da entre quien hace teatro y quien lo recibe.

El director del montaje convierte esas escenas en gags que buscan la risa del público. Cada vez que Giacinta defienda una opinión propia, su criada aparecerá en escena y dirá: "¡Es que es muy contemporánea!" y lo hará, en ocasiones, en catalán (¡molt contemporani!), ofreciéndole a su señora usar un micro de pie, recurso habitual (y ya gastado) del teatro contemporáneo.

Fíjate. Yo pensé que cuidar los momentos delicados de Giacinta, acompañándolos de fondo con el bello y profundo andantino de la sonata D 959 de Schubert, parando la acción y trabajando el registro de sinceridad de una actriz como Elena Rayos evidenciaba el cariño y el respeto que dedicábamos al gesto de dignidad que Goldoni plantea. Y es cierto. Una vez acabado el discurso volvíamos a la comedia con un gag sobre los excesos de algunas puestas en escena contemporáneas actuales mediante la coletilla que Anna Nácher aplicaba (en valenciano, ya que ella es valenciana, no catalana) y repitiendo la coña del micro, de la que, también, estamos muchos cansados.

Esa decisión de Eduardo Vasco es un gesto de burla doble: por un lado, parece reírse del discurso feminista del personaje y de cierta mirada de género en parte del teatro actual. Por otro, con el uso del micro y del catalán, tal vez Vasco se esté riendo de un teatro contemporáneo que

desprecia y, más concretamente, de un teatro catalán que posiblemente no haya acogido sus montajes tanto como le gustaría.

Nunca pensé que se pudiera leer en aquellas decisiones una burla al discurso feminista o a la mirada de género. Y hasta me pareció, al leerlo, un comentario un poco ofensivo. Igual es que siempre he creído que en determinados contextos algunas cuestiones se dan por supuestas de la misma manera que pienso que no hay tema intocable porque no creo en el blanco o negro. Siempre he preferido discutir a asentir sin rechistar. Pero ocurrió que tú lo leíste así y me surgieron preguntas, claro: ¿Por qué piensa Marta que elegí esta obra (y otras anteriormente) que defienden y hablan de todo eso entonces? ¿Puede ser que yo descontrole tanto el discurso que contradiga mis principios básicos? ¿Soy de repente un reaccionario contumaz y no me he dado cuenta? ¿Podría ser que Marta tenga tanto deseo por ser polémica e incisiva que lea las funciones que ve con predisposición de inquisidor o guardián de las esencias ideológicas?

Tampoco pude imaginar jamás que reírse de un recurso escénico manido como el del micro pudiera dar a entender que desprecio todo un género. Me parece un poco drástico. Una cosa es reírse con algo y otra de algo, y en el medio teatral la sátira siempre ha sido algo de agradecer, algo que hemos compartido y celebrado.

Y en cuanto a la acogida que el teatro catalán ha hecho de mis propuestas, seguramente no es la que hubiera deseado, cierto (también me pasa con Francia y con Australia), pero nosotros siempre hemos acogido a los artistas catalanes con toda la hospitalidad y el respeto que hemos podido, y si algo hemos aprendido es que ellos son los primeros en reírse de sí mismos y de sus excesos en las moderneces.

Todo eso convierte la supuesta delicadeza de Goldoni en un cuñadismo gratuito, ilustrado pero innecesario, que veremos si se convierte o no en recurrente durante su mandato como director del Teatro Español.

Me apena, en definitiva, haberme expresado tan mal escénicamente y que te llevara a apreciar agresividad o desprecio en un contexto, como el que proponíamos en aquella bella comedia, de delicadeza y amor a la vida.

Eso sí, te agradezco mucho que comentases que la compañía estaba engrasada y con muchas tablas, pero sobre todo que se divertían en escena y que se notaba. Son todos estupendos y ese es un aspecto que me parece imprescindible en cualquier representación teatral.

En fin, espero, ahora que sé lo que es el *cuñadismo*, que en los montajes que nos quedan por compartir, en el Teatro Español o donde proceda, nos entendamos algo mejor en este diálogo que mantenemos desde hace ya algunos años.

Eduardo Vasco

***

BOVARY: EL ESFUERZO POR CONTENER UN BOSTEZO EN LA VIDA Y EN EL PATIO DE BUTACAS

A mí me encantaría que una crítica me ayudara a pensar y reflexionar sobre lo que he hecho. Entiendo que una persona entendida, con rigor y preparación, ve un espectáculo por primera vez y, conociendo la obra, puede reflexionar con lucidez y argumentar si cumple con lo que parece que se pretendía, con el sentido “esencial” de la obra (aunque eso es siempre una lectura). Eso ayudaría a los y las creadoras, pero también al público, que podría discernir, de la mano de alguien que “sabe más”, lo que funciona o no. Con criterio y honestidad.

El interés muta en bostezo de aburrimiento en un montaje correcto al que le faltan pulso y nervio, con unos actores cuya presencia se diluye en un espacio desangelado en el que se hablan, a veces, a metros de distancia; en una apuesta de dirección que usa recursos tan convencionales como el cambio de luces como única señal para diferenciar los planos de diálogo de Emma o el temazo pop y la discoteca para subrayar la contemporaneidad de la historia.

Entiendo y comprendo que un/a crítico/a tenga sus fobias y sus filias; finalmente son humanos. Pero encuentro nefasto que eso determine su opinión hasta el punto de que no haya ningún razonamiento ni análisis detrás de comentarios insultantes o apasionados hasta el ridículo. Los y las creadoras trabajamos con rigor, trabajamos mucho, y creo que una "opinión", sin más, no puede quedar reflejada sin respeto. Hay que argumentarla. Y es por esta razón que la mayoría, la inmensa mayoría, no las leemos, porque ni en positivo ni en negativo nos suelen aportar nada de nada.

Si Angélica Liddell, Bergman, o Fabià Puigserver hubieran hecho caso de las críticas, no habrían podido seguir con su carrera porque se hubieran muerto de inseguridad y de tristeza. Marta dice en su crítica de *Bovary*, que confieso no haber leído en su momento:

Portaceli centra su mirada en la dimensión política del personaje, una mujer "rebelde y activista, que lucha contra una existencia banal y aburrida en busca de su propia felicidad, una mujer que elige la acción y se niega a sufrir pasivamente y caer en la depresión". Y tenemos dudas con esa interpretación porque el activismo o la lucha están vinculadas a una vocación de transformación y ni la Emma de Flaubert ni la que proponen Portaceli y De Cock, aunque tomen decisiones, son personajes proactivos cuyas acciones busquen o promuevan un cambio.

Así es. Emma no se conforma y lucha encarnizadamente por su felicidad. Pero lo hace de la manera que le han enseñado: el amor romántico, cree ella, la llevará al paraíso de la felicidad. No deja de sorprenderme, sin embargo, el término “activista”, porque nada más lejos de mí que considerar activista a Emma Rouault, una pobre desgraciada. Durante todo el proceso de trabajo, cuando Michael de Cock hacía la versión y hablábamos constantemente de lo que ocurría en la novela, yo siempre dije al principio, incluso discutiendo con él, que Emma era una mujer feminista y liberada —una visión masculina del término, sin duda—, y defendí que era una víctima de lo que la sociedad ha enseñado a las mujeres sobre la salvación por medio del amor romántico, del príncipe azul. De hecho, Flaubert le hace leer novelas para mujeres y yo recuerdo siempre cómo Charlotte Brontë explicaba que, como eran muy pobres, tenía que ganarse la vida en las escuelas de chicas y lo odiaba porque odiaba cómo las enseñaban para ser tontas.

Cierto que Emma busca la felicidad y que se rebela como puede, pero con el camino que elige cava su propia tumba. Jamás la hará feliz. Esa forma de escaparse de una vida mediocre que está condenada a vivir por haberse casado con un médico de pueblo sin ambición —recuerdo con horror cómo describe la primera noche cuando lo tiene encima— es lo que nos han contado y no es bueno para nosotras ni para nadie, aunque nosotras llevamos las de perder. Yo lo explicaba justamente anulando a sus amantes, no porque Emma lo viviera en su cabeza, ella tiene sus amantes, claro, sino porque daba igual quiénes fueran, eran el salvavidas que ella creía que la sacarían del horror y el aburrimiento porque así la habían hecho soñar esas novelas.

Escribe Marta sobre el minimalismo y el despojamiento (…) un piano, flores en jarrones, tierra de jardín

acumulada en un montón… Es muy extraño que yo trabaje en un espacio realista, y eso también lo debería saber la crítica. Creo que no lo he hecho nunca en mi vida, pero es que para mí el teatro tiene mucho de metáfora y, en el caso de las flores que Charles va preparando para su mujer durante toda la obra, lo que recoges al final es que prácticamente le ha preparado el funeral a Emma desde el principio. Creo que es una de las cosas más interesantes de mi montaje, justamente porque Charles no la entiende nada en absoluto, tiene delante a una mujer a la que no ve desde el primer momento, y ese amor por ella que él cree tenerle —un señor que, como cuenta la novela, ya desde pequeño se burlaban de él en el colegio y ha conseguido a la chica más guapa de la región— a ella la agobia hasta el fondo y es su muerte.

Emma solo encuentra en las compras o en el sexo un placebo, una anestesia momentánea a su frustración. El activismo, creemos, también se nutre de la pasión, y todo eso le queda grande al personaje y a esta puesta en escena en la que todo es frío, casi aséptico, en la que lo único orgánico es ese montón de tierra al que Emma se acerca cada vez que invoca a sus amantes, lo único en este montaje en lo que parece latir algo de vida.

Es cierto. Cuando ella va al montón de tierra, se mancha, porque, efectivamente, vive a través del amor. Pero frío, con esa actriz y ese actor brutales, por cierto. Una mujer que salta contra su marido apasionadamente, que cada vez que le dice que toque el piano ella chilla desaforadamente porque no lo soporta, que huye de él a muerte, que compra para salir del agujero, que se vuelve loca por la ópera porque se siente identificada con la historia culebrón de *Lucía de Lammermoor*… ¿Eso no es orgánico? ¿O es que solo es cálido si alguien llora, moquea, ama apasionadamente en el escenario…? ¿Realmente?

Escribe Marta: “También desaparecerá Emma al final de la obra, se levantará del sofá blanco sin que apenas nos demos cuenta y, aunque no hace falta que la veamos tomando arsénico, solo sabremos que el personaje de Flaubert se ha suicidado cuando su marido empiece a hablar de ella en pasado”.Me sorprende ese comentario, quizás ese día hubo un problema con los subtítulos, porque su monólogo final, mientras Charles le dice “qué estás haciendo, Emma, qué tienes en la boca…” ella está sufriendo convulsiones porque se ha tomado el veneno para las ratas… y muere. Entonces llega el magnífico monólogo de Charles con el que tienen todo el sentido las flores que ha preparado desde el principio. No es una muerte realista ni son unas convulsiones realistas ni está el veneno real ni le sale espuma por la boca, pero creo que hoy en día eso ya se entiende.

Nos vemos en los teatros.

Carme Portaceli

MARTA GARCÍA MIRANDA

Marta García Miranda es una periodista cultural especializada en artes escénicas y literatura. Ha desarrollado la mayor parte de su carrera en la Cadena SER, donde ha sido guionista de programas, redactora en la sección de Cultura y directora del programa de información cultural 'La Hora Extra'. Ha dirigido los podcast 'Fuerzas Especiales' (Festival Grec de Barcelona) o 'Vamos con todo' (Fundación SGAE), colabora en El Ojo Crítico (RNE) y escribe en El Periódico de España (Prensa Ibérica), Público e Infolibre. Compagina el periodismo con su labor de comisaria independiente de artes escénicas.

UN 'AMIGO' DIGITAL
FRIEND.COM

Redacción

Friend.com es el sitio web oficial de una startup tecnológica llamada Friend (o Friend Global, Inc.), fundada por el emprendedor tecnológico Avi Schiffmann. Su objetivo central es desarrollar compañeros de IA que actúen como asistentes o “amigos digitales” con los que los usuarios pueden interactuar. El producto principal hasta ahora ha sido un dispositivo wearable con IA, un colgante/péndulo diseñado para estar siempre escuchando lo que pasa a tu alrededor, generando comentarios o sugerencias contextualizadas basadas en lo que escucha, y responder a tus inputs de voz.

La filosofía de marca de Friend.com gira en torno a una idea muy clara: experiencia de acompañamiento emocional a través de inteligencia artificial. La idea es que el dispositivo y la IA actúen como “un amigo digital” siempre disponible para conversar o responder.

Es una forma de “ofrecer conexión constante en un mundo donde muchas personas se sienten solas o desconectadas”, ha dicho Schiffmann (desarrollador web que, por cierto, irrumpió en el mundo digital a principios de 2020, con tan solo 17 años de edad, con una web para seguir la propagación del COVID-19, ncov2019.live). “´Friend’ quiere ser literalmente tu amigo digital”, ha dicho sobre este nuevo lanzamiento. Este concepto ha sido controvertido: no han faltado las voces críticas que señalan preocupaciones sobre privacidad, utilidad real y el papel de la IA en relaciones humanas.

Una prueba de esta controversia estaba en acciones como una campaña de vallas publicitarias en el metro neoyorquino que fueron rápidamente vandalizadas. “Me veré la serie entera contigo”, “Nunca dejaré los platos sucios en el fregadero”, “Nunca me saltaré los planes para cenar”, te dice Friend. “La IA mata”, “Ten un amigo de verdad” y “La IA te roba”, son las respuestas grafiteadas por algunos viajeros del metro.

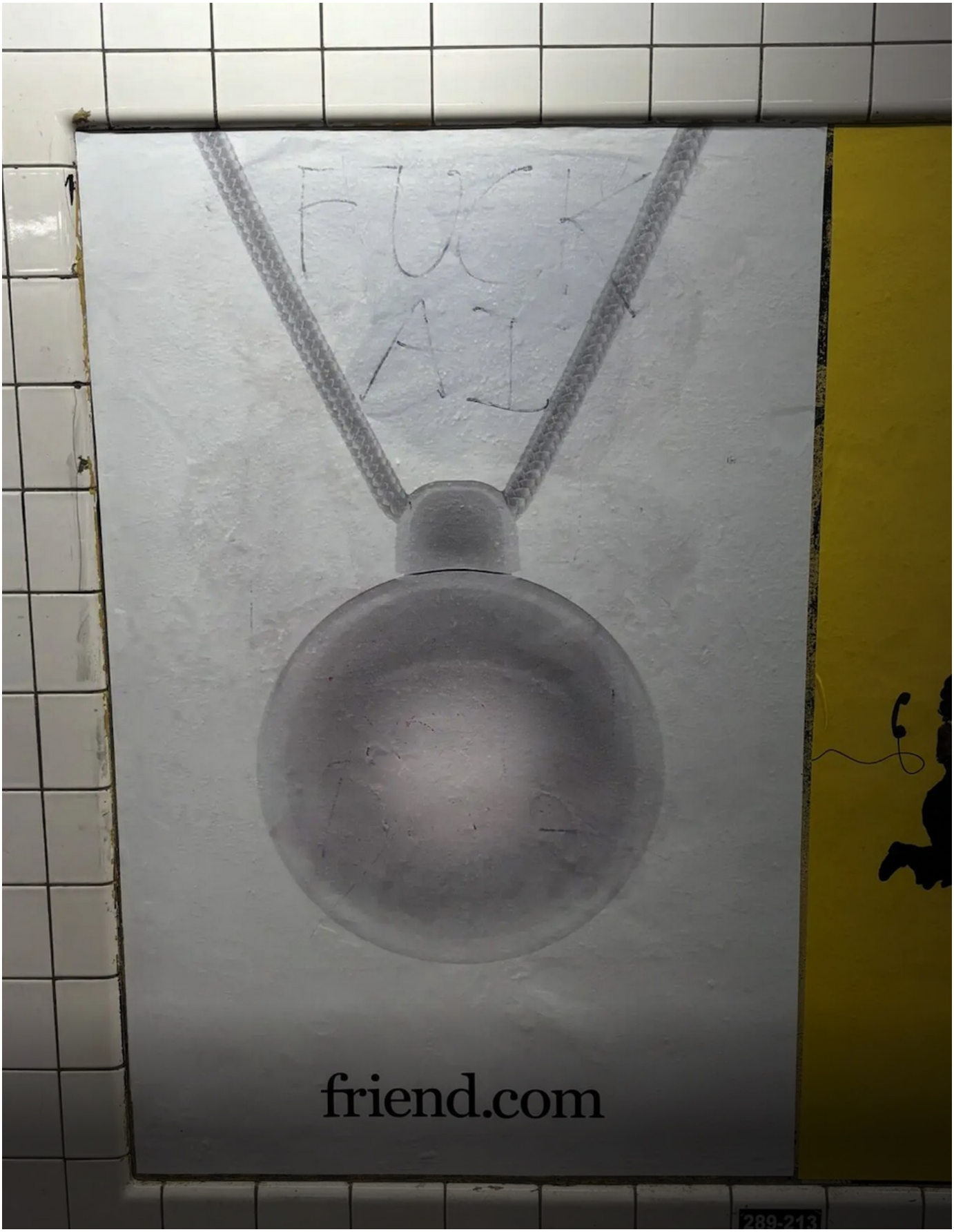
Acerca de la vandalización de su propuesta, el creador de Friend se ha mostrado muy positivo y ha declarado: “El capitalismo es el medio artístico más grande”.

¿Tú que opinas?

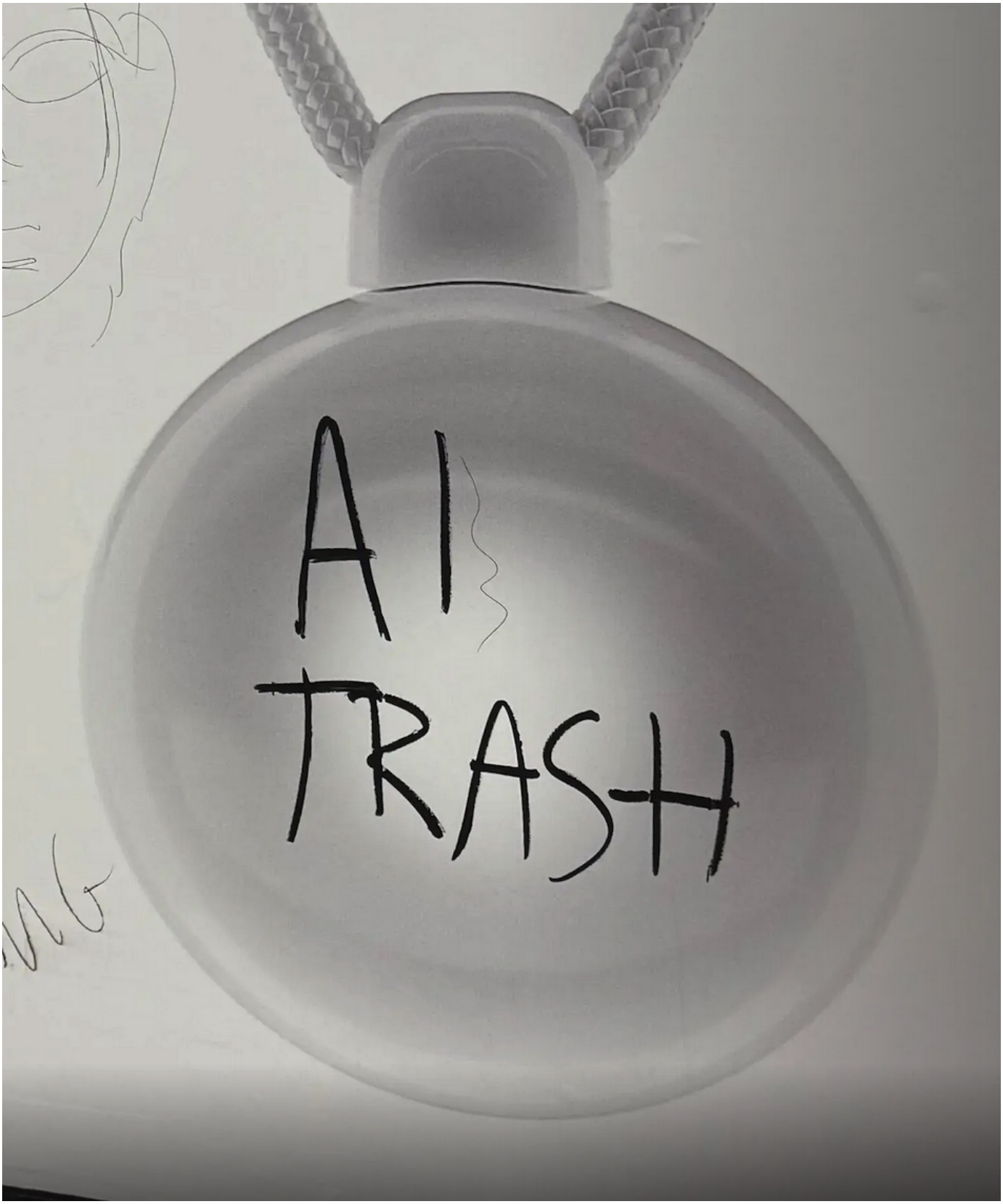


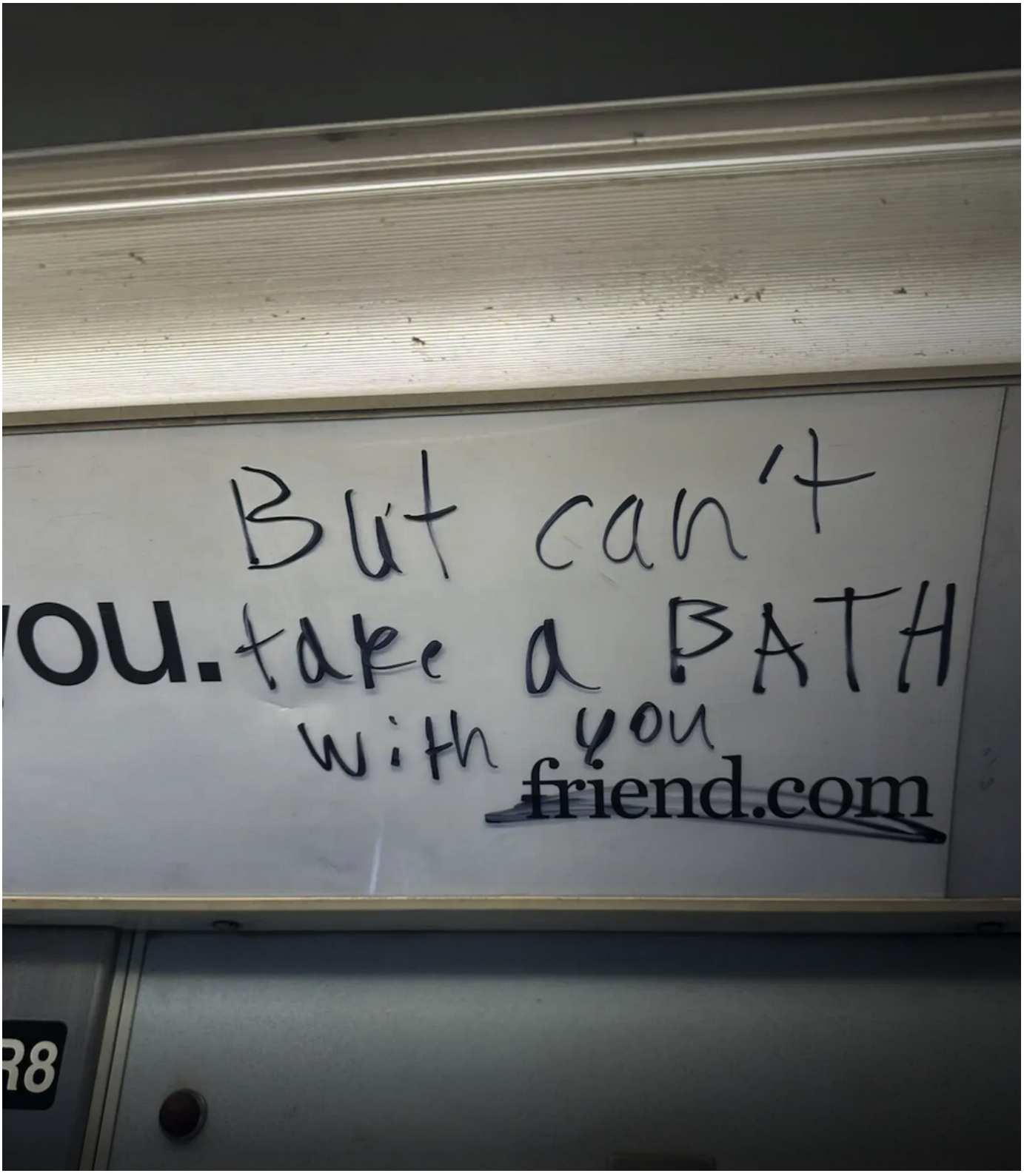

CUTFRCNT
STOP
friend
PROfiting
OFF OF
LONELiness
[frend] noun
someone who
listens, responds,
and supports you.
BEFRIEND A SENIOR
CITIZEN - REACH OUT INTO
friend.com THE WORLD -
GROW UP
322 039

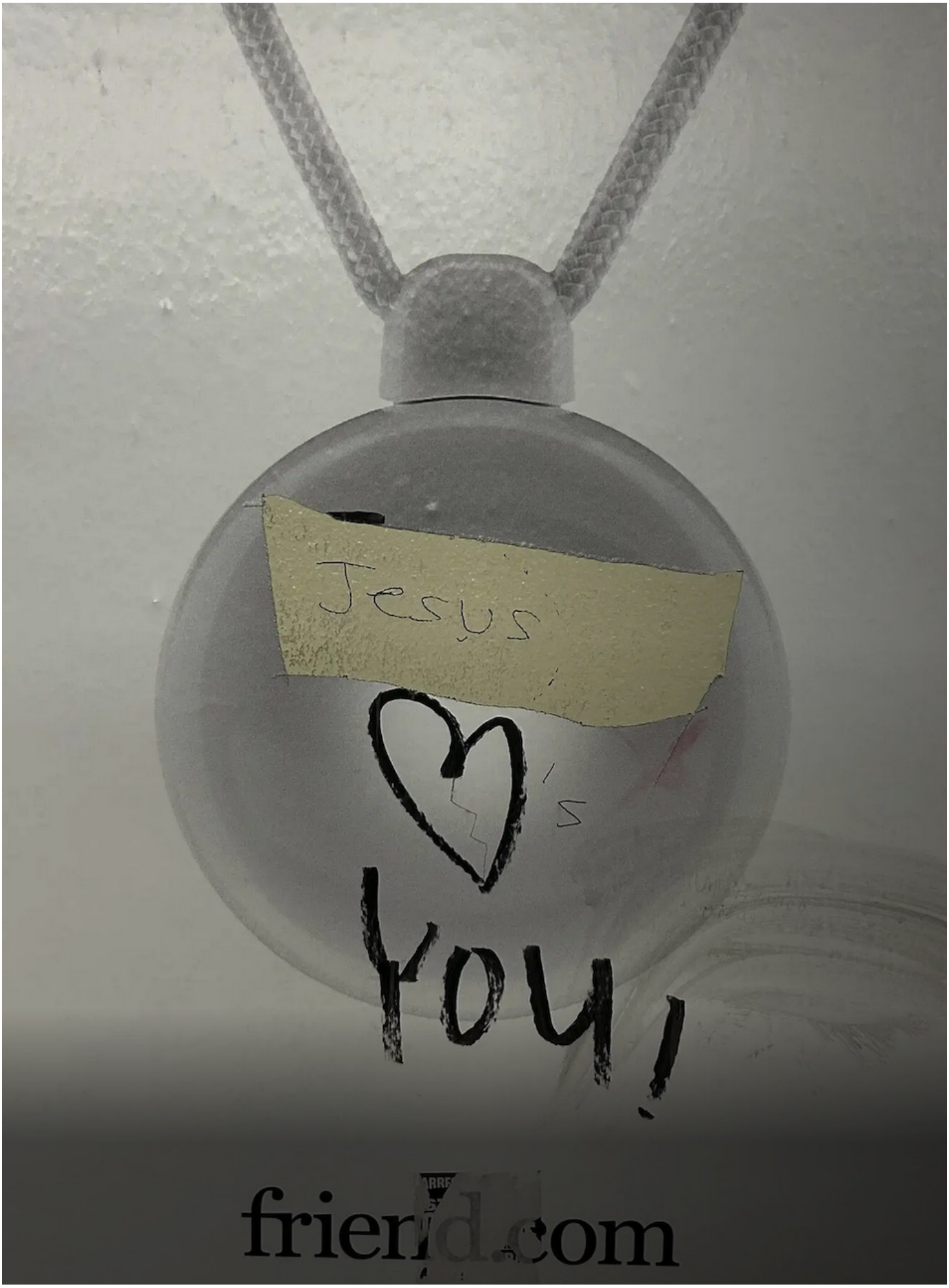

friend
[frend] noun
someone who listens, responds, and supports you.
friend.com
SURVEILLANCE CAPITALISM
GET REAL FRIENDS

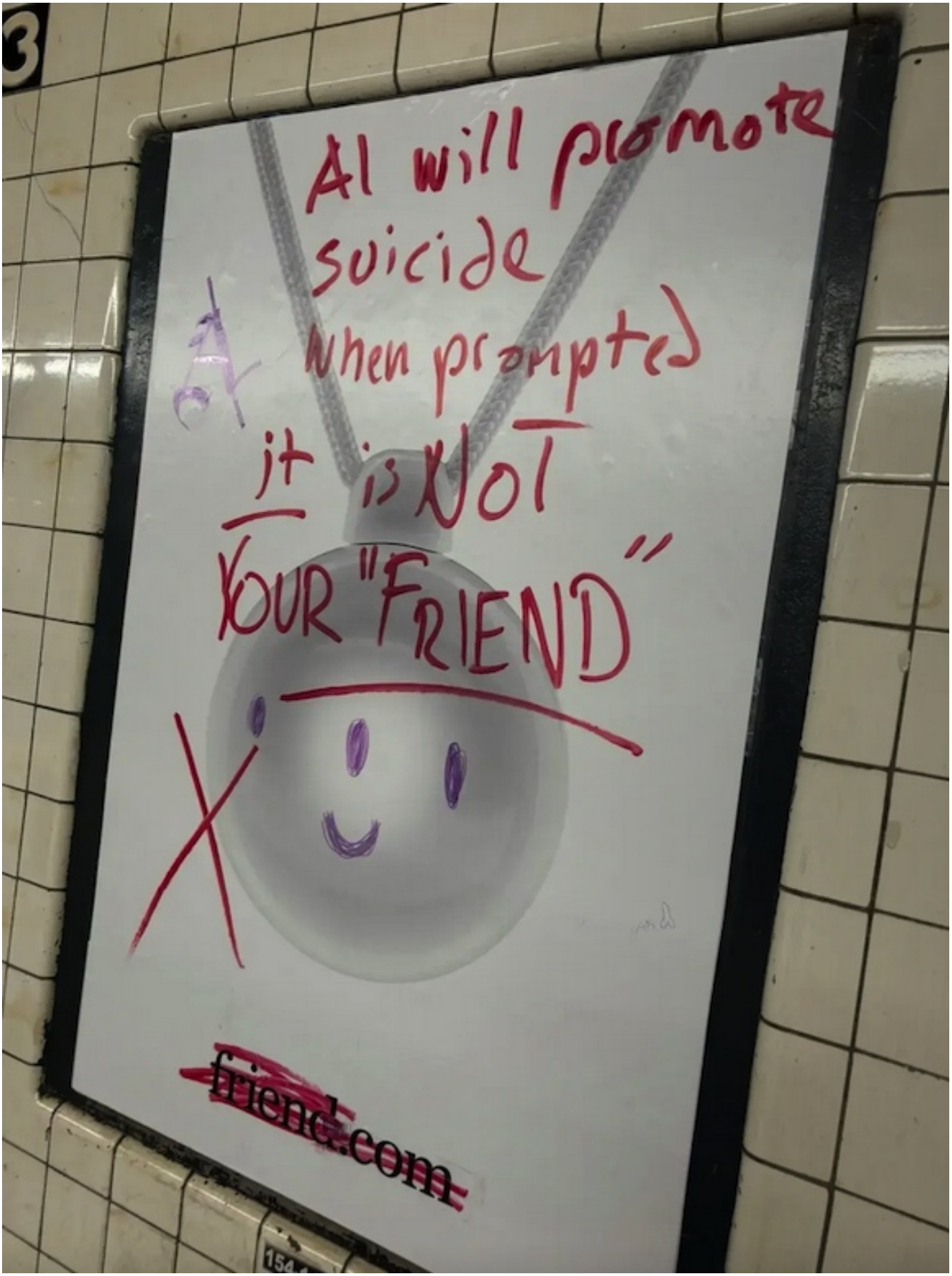

FUCK
friend.com


friend.com
HAS FLESH & BLOOD


AI
TRASH


But can't
ou. take a BATH
with you
friend.com
R8

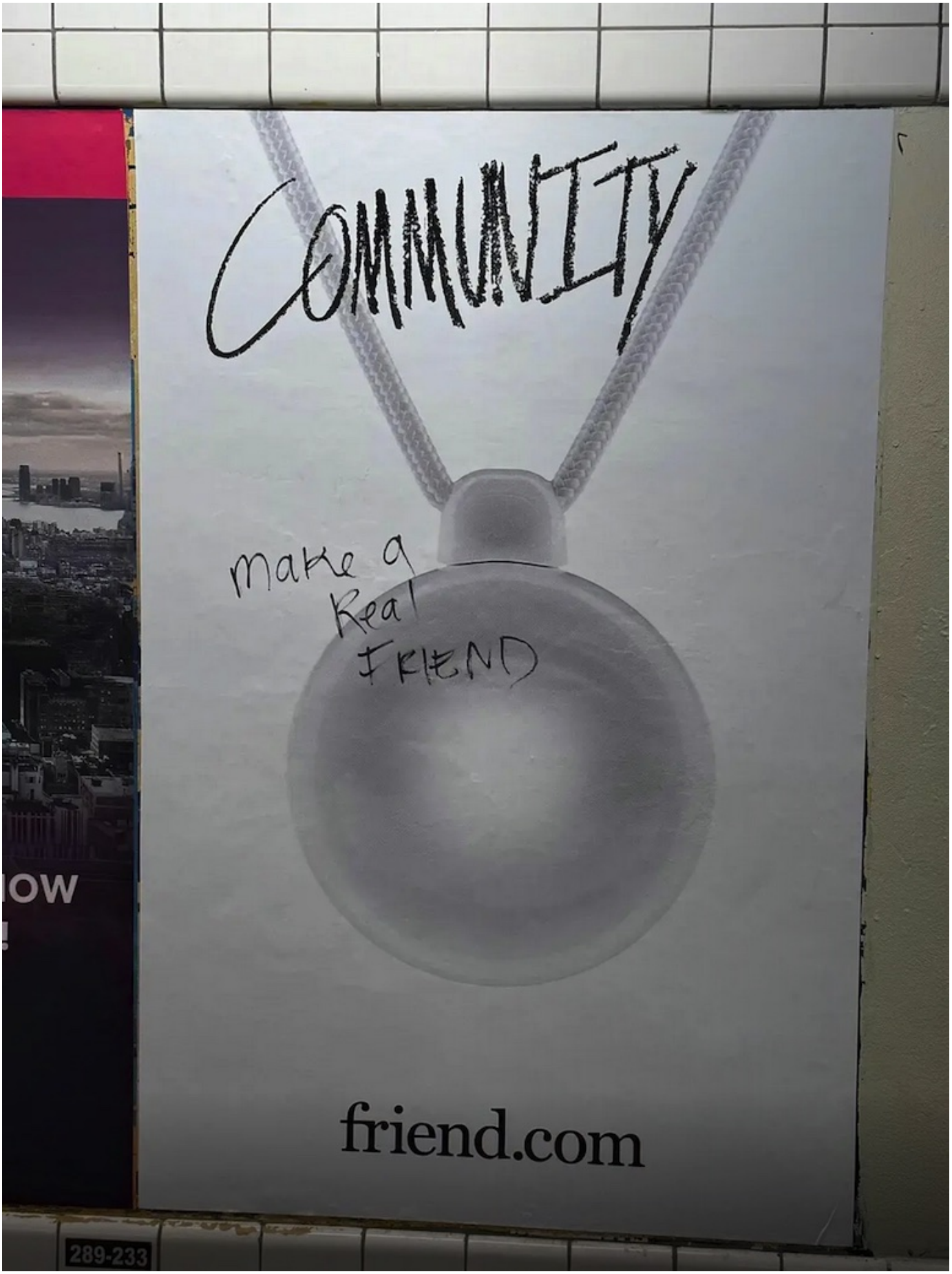

Jesus
loves
you!
friend.com


AI will promote
suicide
when prompted
it is NOT
YOUR "FRIEND"
friend.com

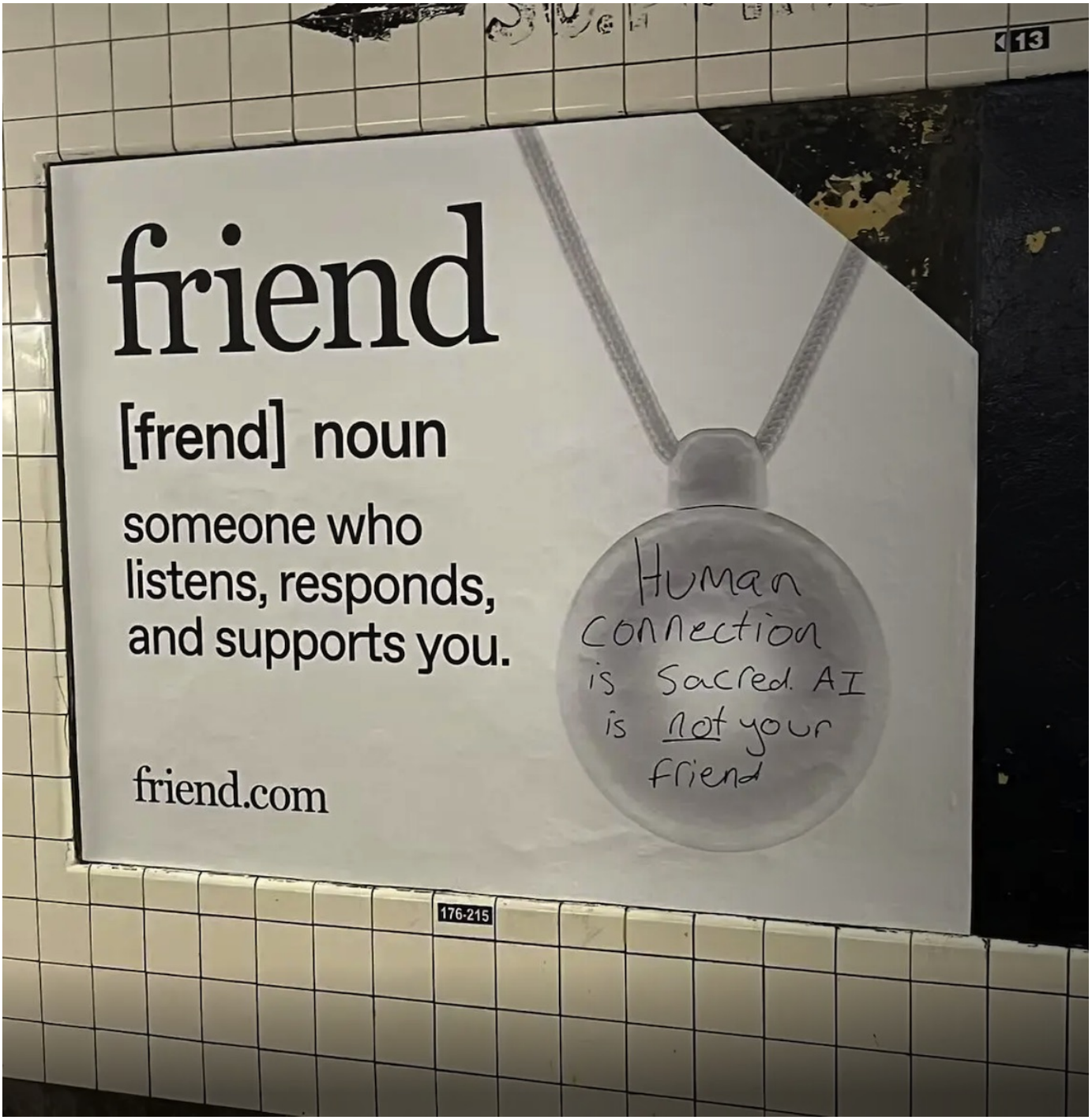

OUTFRONT
Make Real
friends
[frend] noun
someone who
listens, responds,
and supports you.
friend.com


SURVEILLANCED
friend
[frend] noun
someone who
listens, responds,
and supports you.
AND IS A LIVING BEING.
DONT USE AI TO CURE
YOUR LONLINESS!!
REACH OUT
INTO THE WORLD!
friend.com


120VAC
120VAC
friend
[frend] noun
someone who
listens, responds,
and supports you.
MAKE FRIENDS WITH
SOMETHING ALIVE - EVERYONE
friend.com IS AS LONELY
AS YOU!!!


COMMUNITY
make a
Real
FRIEND
friend.com
289-233


friend
[frend] noun
someone who
listens, responds,
and supports you.
ALSO. PLAYS WITH YOUR COCK.
TRUMP
YOU!


13
friend
[frend] noun
someone who
listens, responds,
and supports you.
friend.com
Human
connection
is sacred. AI
is not your
friend
176-215


Go Make Real Friends
friend
[frend] noun
someone who listens, responds, and supports you.
friend.com
This is SURRVEI-LANCE!
AND IS ALIVE-AI FUELS ISOLATION! REACH OUT INTO THE WORLD!


friend
[frend] noun
someone who
listens, responds,
and supports you.
FUCK THIS SLOP
friend.com
106-073

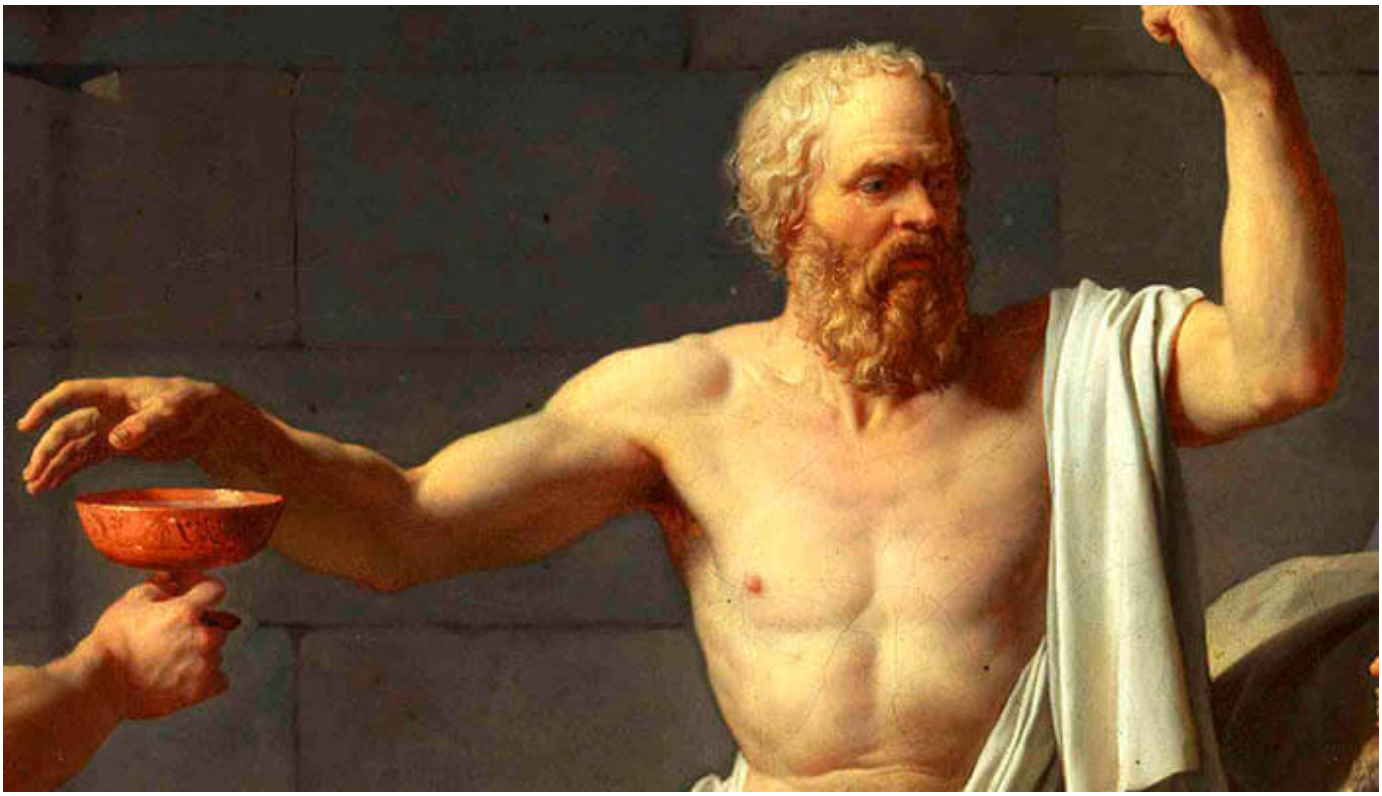

friends
[frend] noun
someone who
listens, responds,
and supports you.
friend.com
Don't Let friends
Sell their
Souls
And isn't AI


friend
[frend] noun
someone who
listens, responds,
and supports you.
BEFRIEND
SOMETHING
ALIVE
friend.com


CUTE CNT
AI IS NOT
friend
YOUR FRIEND
LOOK UP PALANTIR
[frend] noun
AI KILL
someone who
listens, responds,
and supports you.
CHAIN
FREELY GIVING YOUR
PERSONAL INFO TO BIG TECH
friend.com WONT HEAL
YOUR WOUNDS
322 008



REDACCIÓN



LO QUE SÓCRATES PUEDE ENSEÑARNOS SOBRE LA IA

Carissa Véliz

Si Sócrates fue la persona más sabia de la antigua Grecia, entonces los grandes modelos lingüísticos deben ser los sistemas más estúpidos del mundo moderno. En su *Apología,* Platón cuenta la historia de cómo el amigo de Sócrates, Querefonte, va a visitar el oráculo de Delfos. Querefonte pregunta al oráculo si hay alguien más sabio que Sócrates. La sacerdotisa responde que no, que Sócrates es el más sabio de todos.

En un principio, Sócrates parece desconcertado. ¿Cómo podría él ser el más sabio, cuando había tantas otras personas que eran bien conocidas por su conocimiento y sabiduría, y sin embargo Sócrates afirma que carece de ambos?

Se marca como objetivo resolver el misterio. Va por ahí interrogando a una serie de políticos, poetas y artesanos (como hacen los filósofos). ¿Y qué encuentra? La investigación de Sócrates revela que aquellos que afirman tener conocimiento no saben realmente lo que creen que saben, o saben mucho menos de lo que dicen saber.

Sócrates es el más sabio, entonces, porque es consciente de los límites de su propio conocimiento. No cree saber más de lo que realmente sabe, ni afirma saber más de lo que realmente sabe.

¿Cómo se compara eso con grandes modelos de lenguaje como ChatGPT4?

1 A diferencia de Sócrates, los grandes modelos de lenguaje no saben lo que no saben. Estos sistemas no están diseñados para rastrear la verdad. No se basan en evidencia empírica ni en lógica. Hacen conjeturas estadísticas que muy a menudo son erróneas.

A DIFERENCIA DE SÓCRATES, LOS GRANDES MODELOS DE LENGUAJE NO SABEN LO QUE NO SABEN. ESTOS SISTEMAS NO ESTÁN DISEÑADOS PARA RASTREAR LA VERDAD. NO SE BASAN EN EVIDENCIA EMPÍRICA NI EN LÓGICA. HACEN CONJETURAS ESTADÍSTICAS QUE MUY A MENUDO SON ERRÓNEAS.

Los grandes modelos de lenguaje no informan a los usuarios de que están haciendo conjeturas estadísticas. Presentan conjeturas incorrectas con la misma seguridad con que presentan hechos. Preguntes lo que preguntes te darán una respuesta convincente, y nunca será un “no lo

sé”, aunque debería serlo. Si preguntas a ChatGPT sobre los acontecimientos actuales, te recordará que solo tiene acceso a información hasta septiembre de 2021y que no puede navegar por internet. Para casi cualquier otro tipo de pregunta, se aventurará a dar una respuesta que a menudo mezclará hechos con confabulaciones.

2 El filósofo Harry Frankfurt aportó el célebre argumento de que la estupidez suele ser un discurso persuasivo pero que está desconectado de la preocupación por la verdad. Los grandes modelos de lenguaje son la mayor de las estupideces porque están diseñados para ser plausibles —y por tanto convincentes— sin tener en cuenta la verdad. La estupidez no necesita ser falsa. A veces los estúpidos describen las cosas tal y como son, pero si no buscan la verdad, lo que dicen sigue siendo una tontería.

Y la tontería es peligrosa, advirtió Frankfurt. Esta es una amenaza mayor para la verdad que la mentira. La persona que miente cree saber cuál es la verdad y, por tanto, se preocupa por ella. Puede ser desafiada y responsabilizada; su agenda puede inferirse. El que dice la verdad y el mentiroso juegan en bandos opuestos del mismo juego, como dice Frankfurt. Este último no presta atención al juego. La verdad ni siquiera es enfrentada. Se ignora. Se vuelve irrelevante.

3 La estupidez es más peligrosa cuanto más persuasiva, mientras los grandes modelos de lenguaje son persuasivos por diseño en dos sentidos. En primer lugar, han analizado enormes cantidades de texto, lo que les permite hacer una suposición estadística sobre cuál es la respuesta más apropiada al prompt dado. En otras palabras, imita los patrones que ha captado en los textos que ha recorrido. En segundo lugar, estos sistemas se refinan a través de un proceso de aprendizaje por refuerzo a partir de retroalimentación humana (RLHF). El modelo de recompensa se ha entrenado directamente a partir de la

retroalimentación humana. Los humanos le enseñaron qué tipo de respuestas prefieren. A través de numerosas iteraciones, el sistema aprende a satisfacer las preferencias de los seres humanos, volviéndose cada vez más persuasivo.

Como nos ha enseñado la proliferación de noticias falsas, los seres humanos no siempre preferimos la verdad. Algo falso suele resultar mucho más atractivo que una verdades insulsa. Nos gustan mucho más las buenas historias, las emocionantes, que la verdad. Los grandes modelos de lenguaje son como un mal estudiante, o un mal profesor o un mal periodista que, en lugar de reconocer los límites de su conocimiento, intentan salir del paso engañándote.

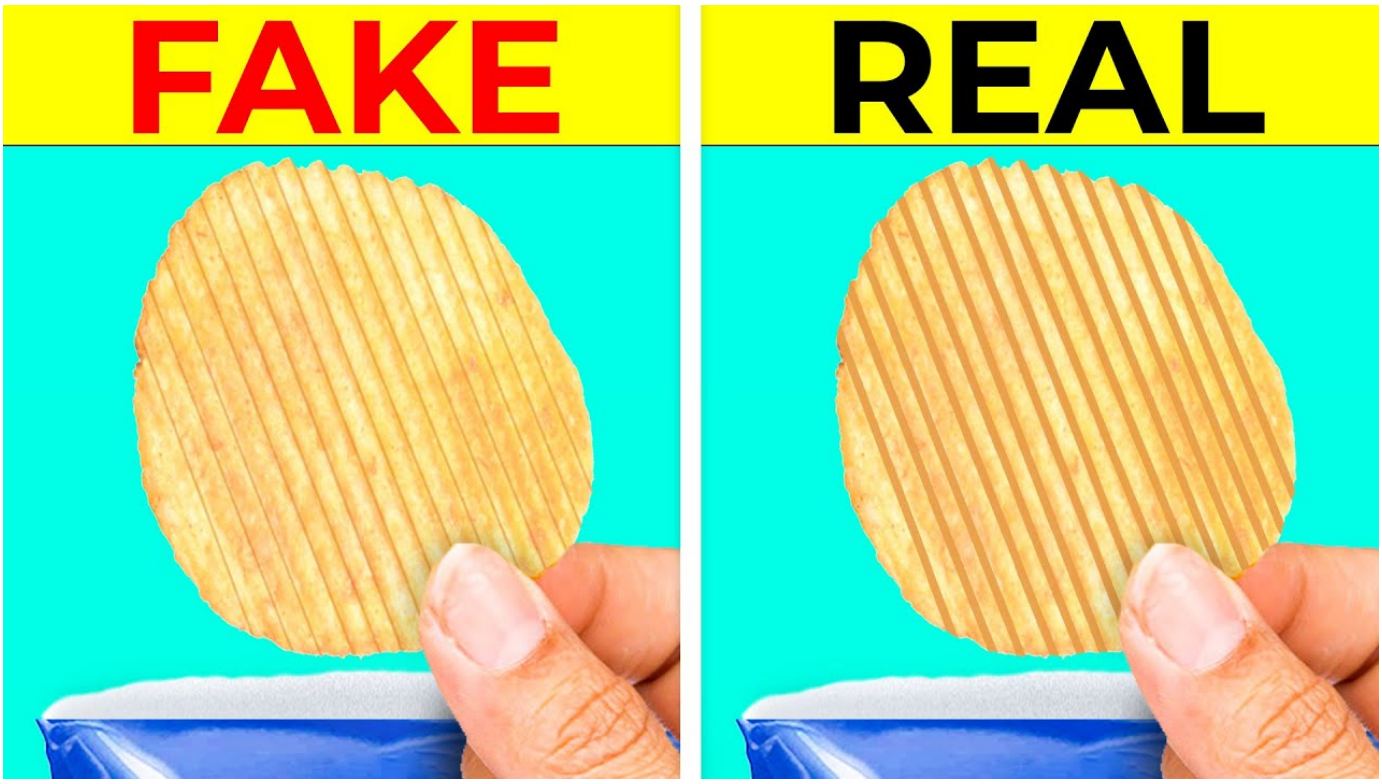
4 La *Apología* de Platón sugiere que deberíamos construir la IA para que sea más como Sócrates y menos como estos liantes. No deberíamos esperar que las empresas tecnológicas diseñen éticamente por propia voluntad. Silicon Valley es bien conocido por sus capacidades embaucadoras, y sus empresas pueden sentirse obligadas a mentir para no perder competitividad en su entorno. Que las empresas que trabajan en un entorno corporativo embaucador creen productos embaucadores no debería sorprender a nadie. Una de las cosas que hemos aprendido las últimas dos décadas es que la tecnología necesita tanta regulación como cualquier otra industria, y que ninguna industria puede regularse a sí misma. Regulamos los alimentos, los medicamentos, las telecomunicaciones, las finanzas, el transporte… ¿por qué no debería ser la tecnología la siguiente?

Platón nos deja una última advertencia. Una de las lecciones de su trabajo es tener cuidado con los defectos de la democracia. La democracia ateniense mató a Sócrates. Condenó a su ciudadano más comprometido, a su maestro más valioso, mientras permitió que los sofistas —los embaucadores de aquella época— prosperaran.

Nuestras democracias parecen igualmente vulnerables a los embaucadores. Recientemente los hemos nombrado primeros ministros y presidentes. Y ahora estamos alimentando el poder de los grandes modelos de lenguaje, considerando su uso en todos los ámbitos de la vida, incluso en contextos como el periodismo, la política y la medicina, donde la verdad es vital para la salud de nuestras instituciones. ¿Es eso sabio?

CARISSA VÉLIZ

Carissa Véliz es profesora asociada de la Facultad de Filosofía y del Instituto de Ética de Inteligencia Artificial, así como miembro del Hertford College de la Universidad de Oxford. Véliz ha publicado artículos en *The Guardian*, *The New York Times*, *New Statesman* y *The Independent*. Su trabajo académico se ha publicado en *The Harvard Business Review*, *Nature Electronics*, *Nature Energy* y *The American Journal of Bioethics*, entre otras revistas. Es la editora del *Oxford Handbook of Digital Ethics*. Su último libro es *Profecía. Lecciones sobre el uso y abuso de la predicción, desde los antiguos oráculos hasta la IA* (Penguin Random House).



DEEPFAKE
¿PODEMOS SEGUIR CONFIANDO EN LO QUE VEMOS?

Rommy Artigas

Durante siglos la imagen era la prueba irrefutable. El *testimonio visual*, el argumento más difícil de rebatir. Cuando una fotografía aparecía en un periódico acompañando un texto se podía cuestionar la palabra pero no la imagen.

Ese pacto de confianza se está rompiendo. Y una vez roto es muy difícil de reconstruir.

El 3 de febrero, en el marco del OFF Festival en Madrid **[i]** , el periodista Pedro Piqueras, la lingüista y catedrática de la Universitat de Barcelona Estrella Montolío, el filólogo y exdirector de la RAE Darío Villanueva y Diego Hidalgo, fundador del Movimiento OFF, examinaron en una mesa

redonda la nueva realidad tecnológica en relación con esta cuestión. ¿Cómo hemos llegado hasta esta situación en la que lo sensato es dudar de todo lo que nos llega a través de internet sabiendo que algo así resulta imposible y que en algún momento tendremos que confiar en lo que vemos y leemos? Es decir, ahora que la verdad está fuera de su eje, ¿qué nos queda?

DE STALIN A BURKINA FASO: EL MISMO TRUCO, OTRA ESCALA

Hace un siglo, Josef Stalin ordenó borrar la figura de León Trotsky de todas las fotografías en las que aparecía junto a Lenin para restarle credibilidad. Era un proceso metódico, casi artesanal, ejecutado desde la cumbre de un poder vertical.

Hace unos meses un adolescente de 17 años en Burkina Faso generó en cuestión de minutos un vídeo *deepfake* anunciando un golpe de Estado en Francia, con helicópteros sobrevolando París, una supuesta periodista informando en directo, y la voz y la imagen del presidente Macron. En tres o cuatro horas, el vídeo difundido en plataformas de Meta, esencialmente Facebook y realizado con Sora 2 (una herramienta gratuita de OpenAI) había llegado a doce millones de personas.

Cuando el gobierno francés alertó a Meta para que retirara el vídeo la respuesta de la plataforma fue que el contenido respetaba sus “normas de uso”.

La diferencia entre borrar a Trotski de unas fotos y asaltar el parlamento francés no es técnica. Es de escala, velocidad y accesibilidad. Como señaló Diego Hidalgo durante la mesa redonda: "Lo que ha cambiado no es que alguien mienta con imágenes sino la democratización y agilidad de este proceso: cualquiera puede hacerlo, en tiempo real, y alcanzar a todo el mundo".

Sin embargo, el problema de los bulos en el espacio digital no se limita a un problema de producción; si así fuera, solo haría falta acusar al malvado creador y eliminar las imágenes falsas antes de que circulen. En un *plis plas* estaríamos a salvo. Bueno, mala noticia, no funciona así.

El verdadero amplificador de la falsedad son las plataformas que la distribuyen, no la tecnología que la crea. Pero hay otro factor: nosotros mismos como receptores de la falsedad.

Darío Villanueva hizo hincapié en el concepto del sesgo de confirmación: "Tenemos una tendencia natural a preferir la confirmación de nuestras ideas previas, aunque sean falsas, ante la evidencia de que lo son. El sesgo de confirmación significa que preferimos continuar en una posición homogénea con nuestras convicciones, aunque se nos demuestre de manera efectiva que son falsas."



No nos engañan solo porque las imágenes sean persuasivas. Nos engañan también porque, en cierta medida, queremos que nos engañen. Como recordó Villanueva citando a Maquiavelo: "Los súbditos están deseando que les mienta".

Estrella Montolío añadió una nueva dimensión: "Lo que tenemos al frente de estos oligopolios son los mejores especialistas en ciencias conductuales. Ellos lo saben todo. Estamos conducidos por sesgos en nuestra contra y a su favor".

LA VOZ, ¿LA ÚLTIMA FRONTERA?

Si la imagen ya no es prueba, ¿qué queda? La voz humana es la huella más íntima y aparentemente inimitable de un individuo. Reconocemos la voz nuestra madre, de hijos, de amigos, incluso antes de procesar lo que dicen. La voz activa una conexión emocional directa, profunda, difícilmente racional.

Estrella Montolío, lingüista y catedrática de la Universitat de Barcelona, planteó durante la mesa redonda una cuestión fundamental: ¿qué ocurre cuando esa voz también puede ser falsificada con total verosimilitud?

"El riesgo es que dudemos sistemáticamente", advirtió. "Si oímos una voz que parece la de nuestro hijo, la de nuestra madre, pero no sabemos si ha sido falsificada, el daño no es solo informativo. Es una ruptura del vínculo de confianza más primario entre personas."

No es ciencia ficción, esto ya ocurre en procesos judiciales, en estafas telefónicas, en operaciones de desinformación política. Y la tecnología para hacerlo está disponible, de forma gratuita, para cualquiera.

LA SOLEDAD ACRECIENTA LA VULNERABILIDAD A LA MENTIRA

Pedro Piqueras trajo a la mesa un dato que parece, a primera vista, alejado del tema: en el año 2000, el 15% de los adultos norteamericanos cenaban solos todos los días de la semana. En 2023, esa proporción se había incrementado un 30%.

Pero, ¿qué tiene que ver cenar solo con creer un *deepfake*?

Una persona que vive en aislamiento social no contrasta la información que consume con otros puntos de vista. No la somete a la fricción de la conversación, de la duda, sino que valida esa noticia consigo mismo. Quien vive en aislamiento social no contrasta la información que recibe con otros puntos de vista ni sus propias ideas y conclusiones, que, en la soledad de su cocina y frente a un plato de espaguetis con queso, pueden llegar a parecer definitivas. La soledad contribuye también a una vulnerabilidad informacional y a los prejuicios y, desde luego, ante la mentira; y las pantallas, diseñadas para sustituir la compañía humana, agravan ese aislamiento haciéndonos más susceptibles a los mensajes que recibimos a través de ellas.

Estrella Montolío lo documenta desde la capacidad de analizar el discurso: "Lo que se está demostrando es que los jóvenes que no han tenido en sus familias de un número suficientemente crítico de comidas en familia aquí y ahora, sin dispositivos, no han desarrollado suficientes patrones de empatía".

La razón es neurológica: sin ese número crítico de interacciones presenciales, las neuronas espejo, responsables de leer el estado emocional del otro, de reconocer que un ceño fruncido significa enfado, no se desarrollan con suficiente robustez.

Por otro lado, Diego Hidalgo sostuvo que la hiperconexión favorecida por una pérdida de distancia física con los dispositivos digitales cada vez más invasivos implica una

pérdida de distancia crítica. “Si una persona llevara puestas gafas de realidad aumentada de forma permanente, que permitieran a terceros añadir capas adicionales que condicionaran su percepción de la realidad, esto afectaría de forma muy marcada su capacidad de discernimiento.”

¿QUÉ PODEMOS HACER?

Darío Villanueva reivindicó la educación, insistió en la necesidad de reforzar el pensamiento científico y humanístico, del *“Sapere aude”* de Immanuel Kant: atrévete a pensar por ti mismo. Una sociedad bien formada es más resistente a la manipulación. Pero construirla lleva décadas.

Estrella Montolío insistió en la importancia de “volver a la conversación. No a la conversación mediada por pantallas, sino a la presencia física, a la sincronización corporal y cerebral que se produce cuando dos personas hablan aquí y ahora”.

PASAR DE LA REFLEXIÓN A LA ACCIÓN

Desde el Movimiento OFF trabajamos para transformar la inquietud en *fuerza accional* y responder a este reto de manera colectiva, coordinando acciones locales y globales capaces de generar un cambio real, como OFF February.

> Ver en https://player.vimeo.com/video/1158588994?app_id=122963

Como sostuvo en esta mesa redonda Diego Hidalgo, fundador del Movimiento OFF, la regulación es una

condición necesaria pero no suficiente: "El problema no es solo la veracidad de las imágenes sino el modelo de vida que estas tecnologías están imponiendo. La pregunta ya no es únicamente si podemos seguir confiando en lo que vemos. Es si queremos seguir viviendo dentro de estos sistemas tal como están diseñados".

> Ver en https://player.vimeo.com/video/1142415024?app_id=122963

Si la imagen ha perdido su estatuto probatorio, quizás sea el momento de replantearnos el lugar que queremos que la tecnología ocupe en nuestra vida. En este campo en concreto, hay propuestas sencillas de implementar: informarse a través de varios medios, aprender a confrontar titulares, a dilucidar la trama, a ejercer el criterio propio en lugar de delegarlo. Porque lo que los *deepfakes*, los bulos y los algoritmos no pueden falsificar es una mente que ha aprendido a dudar críticamente.

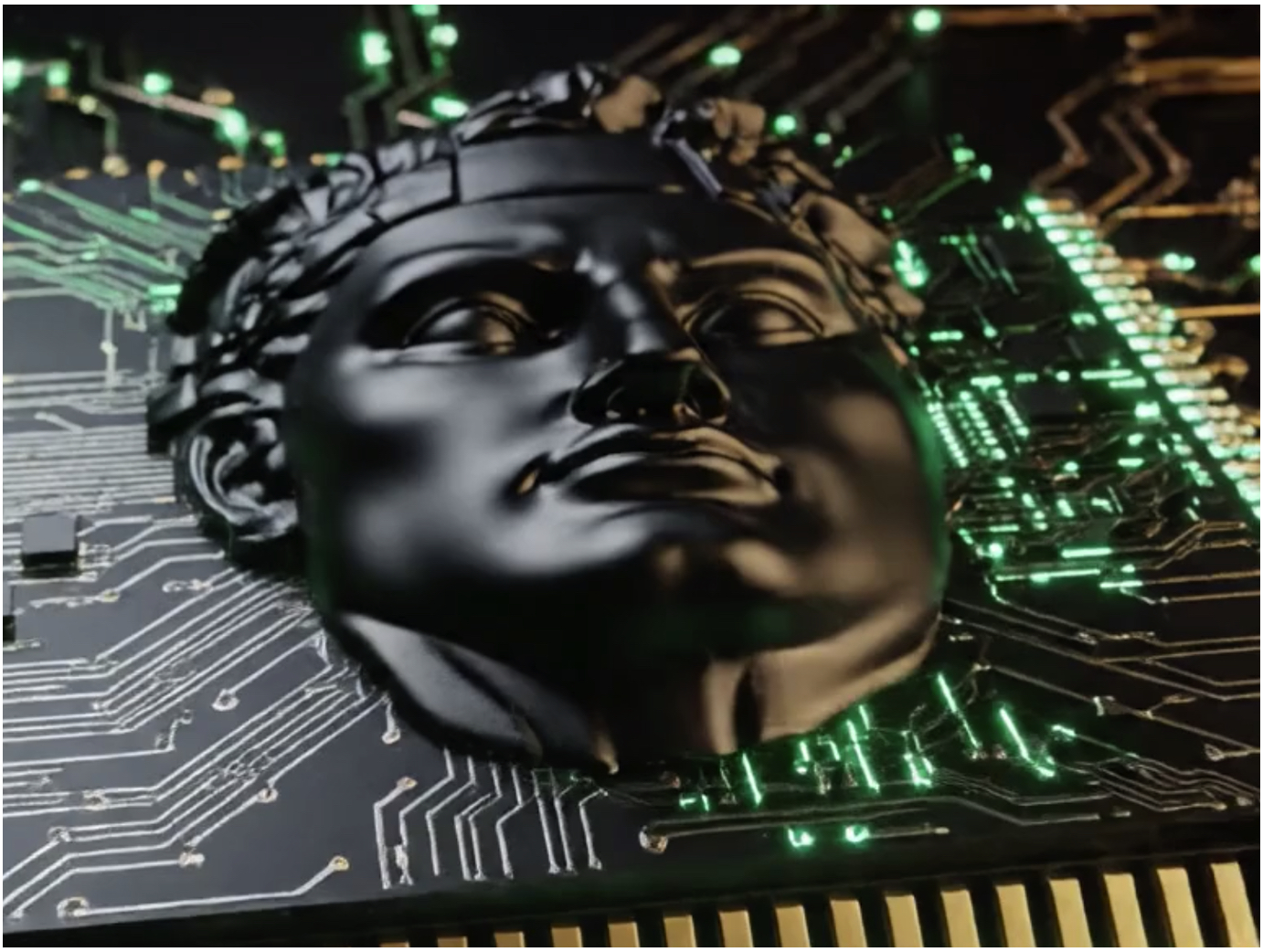
Una imagen ya no vale más que mil palabras. Pero mil palabras mal leídas tampoco nos salvan.

---

[i] OFF Festival forma parte de OFF February, una iniciativa del Movimiento OFF que invita a los participantes a borrar las aplicaciones de redes sociales durante los 28 días de febrero. La primera edición del festival tuvo como sede Madrid con mesas redondas, propuestas culturales y conferencias performativas para repensar colectivamente nuestro presente y futuro digital. Web del Movimiento OFF: offm.org

ROMMY ARTIGAS

Rommy Artigas es cofundadora del Movimiento OFF y responsable de comunicación de Diario Vivo. Periodista y ex presentadora de los telediarios de la televisión pública uruguaya. *"En un mundo que coloniza nuestra atención, recuperar la conversación real es un acto de resistencia."*



TECNOCESARISMO
EL PROYECTO QUE CONVIENE NOMBRAR

François Musseau

Hace unos meses, la revista «Grand Continent» publicó un libro titulado: «El Imperio de las sombras: Guerra y tierra en la era de la IA». La expresión estaba bien elegida: detrás del *smartphone*, que se ha convertido en una prolongación de nuestro cuerpo y en un apéndice de nuestra forma de estar en el mundo; detrás de una galería de aplicaciones que nos simplifican la vida a la vez que la complican; detrás de nuestro dedo que se desliza por la

pantalla en el andén del metro y en cualquier otro lugar, hay un Imperio oculto. Y cuando pulsamos frenéticamente las teclas de este dispositivo (y de sus corolarios, ordenadores, iPads, tabletas y demás) que se ha convertido en nuestra ventana al mundo, no pensamos realmente en ello. Sabemos bien, sentimos bien, que esta gratuidad nos saldrá muy cara algún día, que este contenido alimenta a un monstruo al que le ofrecemos no solo nuestros datos, sino también nuestros gustos, nuestras opiniones, nuestras ideas. Da igual, pensamos, no es tan grave.

Nos decimos que, al fin y al cabo, esos miles de millones de datos se almacenan mágicamente en una «nube digital» de dimensiones infinitas, y no en gigantescos centros de datos que agotan los acuíferos y consumen una parte cada vez mayor de la producción de electricidad. Sí, ¿y qué?, se descarta de un manotazo, como si se hiciera a un lado una pregunta incómoda. Sabemos bien que estos instrumentos tecnológicos y sus algoritmos, que esta IA superpoderosa —que para algunos constituyen la quinta gran revolución, tras la agricultura, la imprenta, la máquina de vapor e Internet— nos sumergen en un abismo cognitivo capaz de provocar vértigo. Sin embargo, por pereza, no nos fijamos en quienes ostentan ese poder sin igual.

Los nombres de quienes dirigen estos gigantes son, por supuesto, conocidos por la mayoría: Elon Musk, Sam Altman, Mark Zuckerberg… La importancia de estas «grandes tecnológicas» es ya tal en nuestras vidas —y, concretamente, su capacidad para condicionarlas— que conviene ahora calificar este poder cada vez más real y más influyente. La expresión «tecno-cesarismo» es la elegida por muchos de los que se ocupan de esta cuestión: una alianza entre el antiguo concepto de emperador y la propia herramienta tecnológica. En una estimulante obra

sobre estos nuevos amos, el exministro de Economía griego Yannis Varoufakis habla de «tecno-feudalismo»: insiste en que este nuevo capitalismo se interesa menos por el beneficio que por la propiedad de un territorio —ya no físico, sino digital— del que ellos serían los señores indiscutibles, junto a los cuales no somos más que vasallos a los que no nos queda más remedio que someternos, a ser posible inclinando la cabeza.

> *«EL PROYECTO TECNO-CESARISTA PRODUCE UNA MÁQUINA DE CAOS A BASE DE REDES Y OTRAS HERRAMIENTAS DIGITALES QUE SOCAVAN DESDE DENTRO LOS CIMIENTOS MISMOS DE LAS DEMOCRACIAS LIBERALES (…) ESTO IMPLICA LA ELIMINACIÓN DE LAS ANTIGUAS ÉLITES MODERADAS, SOCIALDEMÓCRATAS Y LIBERALES, Y SU SUSTITUCIÓN POR LÍDERES EXTREMISTAS QUE AMPLIARÍAN AÚN MÁS LA RECONSTRUCCIÓN DE LAS INSTITUCIONES DEMOCRÁTICAS».*

Lo que el gran público tiende a pasar por alto, por falta de información y de perspectiva en un mundo frenético donde todo avanza a una velocidad supersónica, es que estos magnates de una nueva era no son solo directivos de gigantescas empresas lanzados a una carrera desenfrenada por el beneficio. Son —al menos algunos de ellos— portadores de un proyecto. El escritor Giuliano da Empoli, autor del famoso «El mago del Kremlin», llevado al cine, lo resume así: «El proyecto tecno-cesarista produce una máquina de caos a base de redes y otras herramientas digitales que socavan desde dentro los cimientos mismos

de las democracias liberales (…) Esto implica la eliminación de las antiguas élites moderadas, socialdemócratas y liberales, y su sustitución por líderes extremistas que ampliarían aún más la reconstrucción de las instituciones democráticas».

A sus ojos, de hecho, la democracia es problemática: sus procesos de toma de decisiones son lentos, sus contrapoderes no son más que obstáculos para su voluntad de avanzar, y el Estado de derecho es una verruga que hay que extirpar. El ciudadano molesta, viva el usuario: este último sirve a los designios de un poder tecnológico que se acopla a la perfección con una gobernanza iliberal. El 20 de enero de 2025, durante la investidura de Trump II en presencia de los «Señores» de las plataformas digitales, el tecno-cesarismo salió a la luz. Pero ya hace muchos años que varios de ellos han elaborado una visión de un mundo por venir, moldeado a su antojo, y que sería radiante. Su singularidad: son tanto protagonistas de negocios —en los que sus intereses financieros están directamente en juego— como ideólogos.

De ahí el interés de leer con atención a personas como Marc Andreessen, inversor y una de las voces influyentes del universo Trump; Sam Altman, cofundador de OpenAI y su ChatGPT; o Peter Thiel, uno de los principales inversores de Silicon Valley. Lo que llama la atención es que cada uno defiende una teoría de la felicidad. En esencia: si bien el mundo físico es ciertamente limitado, el poder de la tecnología dará lugar a un mundo de opulencia y abundancia en el que se abolirán el hambre, la miseria, la enfermedad y el deterioro. Alrededor de 2010, según numerosas voces que han frecuentado este ecosistema desde dentro, estas profecías triunfantes dieron un giro narrativo en virtud del cual esos mismos «tecno-optimistas» dejaron de defender una felicidad universal para centrarse en la suya propia. En detrimento de los

demás: nosotros, es decir, la inmensa mayoría de los seres humanos.

Aunque, a ojos de sus impulsores, esto no entre en contradicción con su idea de la felicidad, el proyecto tecno-cesarista es indisociable de una voluntad de control y vigilancia —muy similar, por ejemplo, a lo que está desarrollando y poniendo en práctica el Partido Comunista Chino—. «Los ciudadanos se comportarán mejor, porque vigilaremos y grabaremos todo lo que ocurra», afirma Larry Ellison, cofundador de la empresa Oracle y uno de los hombres más ricos del mundo, solo por detrás de Elon Musk. ¿Por qué no hay contradicción con su noción de felicidad? Sencillo: para ellos, la felicidad consiste en el uso ilimitado del poder. De ahí, por cierto, que compartan la fe en la consecución de la inmortalidad.

Es evidente que, tras la fachada de sus ambiciones, se esconde la afirmación de un autoritarismo sin complejos. Y esto, en detrimento de nuestra propia autonomía. Sin embargo, como subraya Giuliano da Empoli, «ser libre no es tener un amo benevolente, sino no tener ningún amo». El pasado mes de febrero, cuando Pedro Sánchez anunció su intención de prohibir el uso de teléfonos inteligentes a los menores de 16 años y de someter a los responsables de las plataformas digitales a sanciones penales en caso de discursos de odio o contrarios a la legislación vigente, el líder socialista recibió de inmediato una avalancha de insultos por parte de Elon Musk y de Pavel Durov, el multimillonario fundador de Telegram.

"NO SE TRATA DE UN PROYECTO HOMOGÉNEO; LOS NUEVOS «CÉSARES» NO TIENEN TODOS LA MISMA

CONCIENCIA, NI COMPARTEN EL MISMO CORPUS IDEOLÓGICO. ALGUNOS INCLUSO SE BURLAN DE ESTE PROYECTO, PERO ACTÚAN EN LA MISMA DIRECCIÓN. ¡Y CUIDADO CON QUIEN PLANTEE UN CUESTIONAMIENTO ÉTICO SOBRE ESTE FURIOSO AVANCE DE LA HISTORIA!"

A los defensores del tecno-cesarismo no les preocupa el problema de la libertad y la soberanía humana por una sencilla razón: consideran la superioridad de la máquina sobre el hombre como un postulado incuestionable. El futuro será poshumano, y el ser humano tal y como lo conocemos hoy en día está abocado a convertirse en una especie híbrida sometida al poder de la tecnología.

Una vez más, Giuliano da Empoli no tiene ninguna duda sobre la psicología de estos «Césares» de la tecnología: «La mayoría de ellos muestra una voluntad frenética de erradicar todo rastro de humanidad para alcanzar el horizonte de la singularidad: el momento en que ya nada distinguirá a lo humano de lo artificial. Hay algo de maníaco en el empeño con el que los nuevos oligarcas se obstinan en calificar de «sobrehumana» una forma de inteligencia implacablemente productiva, pero totalmente desprovista de sensibilidad y conciencia». La filósofa estadounidense Shannon Valor escribe: «Sus instrumentos, los poderosos sistemas de IA, pueden pintarnos bonitas imágenes, generar vídeos falsos y muchas cosas más. Pero el corazón de una IA está vacío».

Nadie puede saber hoy con certeza si este proyecto disruptivo y aterrador que es el tecno-cesarismo se impondrá, ya sea parcialmente o en su totalidad. Y, si es así, cuándo. Lo que es seguro es que está en marcha, difuso, en la sombra, tras los parapetos ilusorios que son nuestras pantallas, sus contenidos y sus algoritmos. No se

trata de un proyecto homogéneo; los nuevos «Césares» no tienen todos la misma conciencia, ni comparten el mismo corpus ideológico. Algunos incluso se burlan de este proyecto, pero actúan en la misma dirección. ¡Y cuidado con quien plantee un cuestionamiento ético sobre este furioso avance de la Historia!

Recientemente, Dario Amodei, director ejecutivo de Anthropic, la empresa responsable de la IA «Claude», lo ha sufrido en carne propia: al exigir a Donald Trump que tuviera el control sobre la aplicación de su IA en lo que respecta a sus implicaciones militares, vio cómo se rescindían todos sus contratos... en beneficio de Sam Altman y su OpenAI, que no tardó en hacerse con el control de esos mismos contratos. Por lo demás, Dario Amodei, con su lucidez habitual, ha enumerado las cinco amenazas que plantean la IA y los gigantes tecnológicos que la sustentan y desarrollan:
1) la creación y difusión de armas biológicas y químicas;
2) los ciberataques a gran escala;
3) la automatización del trabajo y la desinformación;
4) la desestabilización sociopolítica y la IA en los conflictos (como se ve en Irán)
5) la pérdida de control sobre las IA superinteligentes.
Esta última es la amenaza «existencial» definitiva, en la que una IA que supere la inteligencia humana actuaría de forma imprevista y destructiva, sin que la humanidad pudiera detenerla.

En medio de esas amenazas, el tecno-cesarismo sigue avanzando. Su poder no es solo tecnológico, sino también cognitivo, vinculado al control de las conciencias. El filósofo de Hong Kong Jianwei Sun ha desarrollado así la tesis de un «Imperio de la hipnocracia». Una forma de hipnosis actuaría sobre nosotros sin que nos diéramos cuenta y condicionaría profundamente nuestras mentes.

Escribe: «La sociedad algorítmica es una sociedad en la que cada aspecto de la existencia está mediado por tecnologías de sugestión. El capitalismo se ha reestructurado al comprender que el verdadero valor reside en el control de los estados de conciencia. Ya no es necesario poseer fábricas si se puede poseer las mentes. (…) Es un sistema en el que los poderes económico, político y tecnológico convergen en la capacidad de inducir, mantener y modular estados alterados de conciencia a escala global». Ante un adversario así, ante estos poderosos «señores de la Tecnología», ¿qué hacer? Shoshana Zuboff, autora de «La era del capitalismo de la vigilancia» y una de las mentes más incisivas y esclarecedoras sobre esta nueva forma de dominación, considera que, ante la modificación del comportamiento humano por parte de las «Big Tech», solo hay una actitud posible: resistir.

FRANÇOIS MUSSEAU

Corresponsal en Madrid desde 1999 para medios francófonos: los diarios Liberation (Paris) y Le Temps (Lausanne), la radio RFI y el semanario Le Point (Paris). En paralelo con su trabajo periodístico, fundó en 2017 y codirige Diario Vivo, único medio en España de Periodismo Vivo, que lleva 35 espectáculos y docenas de Talleres de storytelling. Ha creado un café filosófico en 2010 que sigue teniendo lugar un domingo al mes en el café Libertad 8 de Madrid. Anima un Club de lectura, «Jueves de Libros ». Ha escrito y protagonizado obras de teatro sobre Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Jean de La Fontaine y Friedrich Nietzsche.

PRIMERO ANTIFASCISMO
LUEGO YA VEREMOS

Riki Blanco





RIKI BLANCO

Riki Blanco nació en Barcelona en 1978 y actualmente reside en Madrid. Su nombre figura en centenares de publicaciones y medios de prensa tanto nacionales como internacionales. En los últimos años ha combinado su actividad como ilustrador y viñetista con el relato, el teatro experimental, la poesía visual, la videocreación y la composición musical, a través de obras escénicas que se caracterizan por un humor lírico e incisivo.



PROYECTO PARA UN *GLOSARIO DEL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XXI*

Eduardo Jiwnani

"*Cibernética: Los sistemas totalitarios del futuro serán dóciles y serviles como sirvientes super eficientes, y tanto más amenazantes por ello*".

J. G. Ballard. *Project for a Glossary of the Twentieth Century*

El ensayo de J.G. Ballard titulado *Project for a Glossary of the Twentieth Century* (Proyecto para un glosario del siglo XX) se publicó originalmente en 1992 en la antología *Incorporations: Zone 6*, editada por Jonathan Crary y Sanford Kwinter y publicada por Zone Books en Nueva York.

Este glosario es un guiño y una suerte de homenaje al de J. G. Ballard.

GENOCIDIO 2.0 Nunca más, *never again*, de eslogan denuncia antifascista de los presos liberados de los campos de trabajo y exterminio nazis, a excusa para un genocidio contra el pueblo palestino.

REDES SOCIALES (INSTAGRAM, TIK TOK, FACEBOOK, TWITCH, ETC) La democratización del exhibicionismo.

PHISHING La picaresca cibernética.

GOOGLE Si, el hermano mayor te vigila y a todos nos parece fantástico.

VENEZUELA Reciente víctima de uno de los mayores atropellos al derecho internacional, tras el secuestro de su presidente Nicolás Maduro por el ejército de los Estados Unidos. Venezuela posee la mayor reserva de petróleo crudo del mundo y es una pieza estratégica en la partida de Risk en la que se ha convertido este mundo. No recuerdo donde leí que el verdadero valor de ese petróleo es que no caiga en manos de terceros; según la actual administración de EEUU y la llamada "doctrina Donroe", el petróleo venezolano les pertenece. Una maldición para su pueblo.

SIONISMO Ideología política fundada en el Imperio Austrohúngaro en 1896 por Theodor Herzl. Herzl defendía el derecho del pueblo judío a tener su propio estado. Sus teorías fueron fundamentales en la creación del moderno estado de Israel en territorio palestino y el desplazamiento y aniquilación de la población autóctona. En EEUU el lobby sionista AIPAC (entre otros) paga a políticos tanto republicanos como demócratas para ganarse su favor. El equivalente español es Amigos de Israel, asociación fundada en 2010 por Jose María Aznar que siempre ha funcionado como grupo de presión internacional por la

defensa de la legitimidad de Israel y su papel estratégico en la defensa de Occidente.

BIOMÉTRICA Todo tu cuerpo, tu personalidad, tu manera de moverte reducido a documento de identidad, fundamental para crear un mundo de tecno vigilancia masiva.

CHOQUE DE CIVILIZACIONES Término acuñado por Samuel Huntington, pensador *neocon,* originalmente publicado como una serie de artículos en la revista *Foreign Affairs* en 1993 y posteriormente recopilados en un libro de 1996. Aunque técnicamente es del siglo pasado lo incluyo por su relevancia. Según Huntington, caído el muro de Berlín, en el mundo post guerra fría, el enfrentamiento ya no es entre el bloque soviético y "el mundo libre" si no entre Oriente y Occidente, al ser para él la religión uno de los rasgos mas importantes que definen una cultura. Las teorías de Huntington predicen que los principales conflictos del siglo XXI serán entre civilizaciones, no entre ideologías (como durante la mayor parte del siglo XX) ni entre estados-nación.

TESLA INC. Originalmente Tesla Motors, debe su nombre al enigmático científico serbio Nikola Tesla. Fundada en 2003 por Martin Eberhard y Marc Tarpenning, la mayoría de la gente la relaciona con Elon Musk su principal accionista y CEO. Musk es uno de los hombres mas ricos del mundo y la cara visible de Tesla. Excéntrico, sin carisma alguno, Musk es supremacista blanco y aficionado a la ketamina. Pasó los primeros cien días de la segunda presidencia de Trump literalmente pegado a Trump con su inefable DOGE (Department of Government Efficiency) que puso en la calle a miles de funcionarios y cortó USAID. Se calcula que unas 600,000 personas han muerto desde que se les han retirado medicamentos y programas de alimentación cruciales para la supervivencia de comunidades en Africa o el sudeste asiático.

Tesla Inc. apostó por un coche verde y también creo una extensa red de carga para los mismos. Su aventura política le ha hecho muy impopular entre los sectores mas progresistas de la sociedad, lo que ha hecho que las ventas y el encanto de la marca hayan caído en desgracia. En EEUU se les llama derogatoriamente *swastikars* y en las protestas contra Trump y DOGE los concesionarios, las estaciones de carga y los coches Tesla han sido blanco de la ira de los manifestantes.

Elon Musk tiene otras empresas como Space X, una alternativa privada a la NASA que prometía misiones imposibles a Marte. También es el principal dueño de Neuralink, empresa de corte transhumanista que estudia y experimenta cómo hacer implantes tecnológicos en cerebros humanos. ¿Qué puede salir mal?

NPC (NON PLAYER CHARACTER) hasta en los videojuegos hay extras.

BRAINROT O podredumbre cerebral. Pasarse la vida entera "scroleando" evidentemente pasa factura.

PODCAST Aunque actualmente muchos podcasts tienen imagen, originalmente eran archivos de audio. Muchos de los que tienen imagen se pueden escuchar sin necesidad de ver las mismas; es algo así como la radio analógica en la era digital, con la ventaja que se pueden escuchar cuando uno quiera. En una época en que los medios de comunicación tradicionales están completamente vendidos, los podcasts independientes son una de las mejores maneras de acceder a información veraz que no esté diseñada para cimentar una narrativa ni crear consentimiento.

TIERRAS RARAS Se refiere a 17 elementos químicos: escandio, itrio y los 15 elementos del grupo de los lantánidos (lantano, cerio, praseodimio, neodimio, prometio, samario, europio, gadolinio, terbio, disprosio,

holmio, erbio, tulio, iterbio y lutecio). Son los elementos que contienen las denominadas tierras raras, que en realidad no son tan raras al encontrarse presentes en muchas partes de la geografía terrestre. Lo complicado es su extracción y procesamiento: pocos países tienen la infraestructura necesaria para satisfacer la creciente demanda global. Los elementos de tierras raras (REE, por sus siglas en inglés) son fundamentales para la fabricación de dispositivos de alta tecnología como smartphones, motores y baterías de vehículos eléctricos (EV), centros de datos, el complejo industrial militar, etc. No confundir con minerales críticos como el tungsteno, antimonio, litio, etc, que también son indispensables para la fabricación de todo tipo de dispositivos e instalaciones cruciales para el desarrollo de una sociedad ultra-tecnológica. La disponibilidad de estos recursos será determinante para nuestro futuro.

SMARTPHONE El Iphone 1, lanzado por Apple en 2007 no fue el primer dispositivo en ponerse a la venta como smartphone (palabra ya incluida en el diccionario de la RAE) o teléfono inteligente. En 1999 se lanza la Blackberry, cuyo nombre curiosamente deriva de la palabra que usaban los reos para referirse a la bola de presidiario o grillete con bola. La Blackberry fue el primer teléfono con correo electrónico. Pero ya en 1994, IBM lanzaba el IBM Simon, que pesaba medio kilo y traía fax, pantalla táctil, stylus, notas, calculadora y reloj mundial entre otras prestaciones; su precio era muy elevado y sus ventas fueron limitadas. Si hay un objeto que ha cambiado la vida a los habitantes de este planeta en este primer cuarto de siglo el premio es indiscutiblemente para el smartphone. Actualmente dependemos de ellos para tantas cosas que cuesta recordar cómo nos apañábamos sin ellos. Llamadme nostálgico, pero a menudo echo de menos cuando el teléfono se quedaba sobre la mesa de un aparador en casa.

SPOTIFY, APPLE MUSIC, ETC Tu gusto musical, reducido a un algoritmo. El último clavo en el ataúd de los sellos discográficos.

SHAHED DRONES Drone Iraní que cuesta entre 20.000 y 50.000 euros. Un drone Reaper estadounidense cuesta 16 millones de dólares. La guerra *low cost.*

GUERRA DE UCRANIA La gran guerra de desgaste de este siglo.

9/11 (11-S) Apocalipsis en la Gran Manzana. Hoy en día considerado por mucha gente un ataque de falsa bandera. Inició la guerra contra el terror *(war on terror)* y cambió el mundo para siempre.

PALESTINA El primer genocidio transmitido en directo a nuestros móviles.

UAP O *Unidentified aerial phenomena:* terminología utilizada por el ejercito estadounidense para referirse a objetos desconocidos que aparecen en el aire o bajo el agua. Menos estigmatizado que el término UFO (*Unidentified flying objec*t) u OVNI como comúnmente se denominan en castellano. El Pentágono ha difundido imágenes de UAPs tomadas desde sus aviones y barcos. Para muchos expertos esto es una señal de que un posible contacto extraterrestre, o la simulación de uno no esté muy lejos y que quizás saben más de lo que nos dicen. El propio Obama ha hablado a favor de este argumento. Este fenómeno de posible desclasificación de los archivos relacionados con el fenómeno se llama *disclosure,* término también utilizado por ufólogos de todo el mundo. *I want to believe.*

AMAZON, O LA "EVERYTHING STORE" Aquí puedes comprar lo que quieras sin moverte de casa, desde tu ordenador, tablet o móvil ¿No es fantástico? Acabando con el comercio de proximidad desde su fundación en 1994 por el

billionario Jeff Bezos, ha cambiado los hábitos de compra en el planeta. Los niños, por ejemplo ya no mandan la carta a Los Reyes Magos de Oriente o Papa Noel, hacen una Amazon *wish list*.

OCGFC Es decir, *Owners and Controllers of Global Financial Capital*. Por encima de estados y naciones están Wall Street, the City of London, Blackrock y gobiernos con fondos de riqueza soberanos como Arabia Saudí y Emiratos Árabes Unidos. Chicos y chicas, por favor, no vayáis a la guerra por ellos.

CRIPTOMONEDAS La original Bitcoin y las *altcoins* como Litecoin, Ethereum, Solana etc. son una moneda digital P2P (*peer to peer*), posible alternativa al dinero fiat y algo parecido a un oro digital dada la cantidad limitada de las mismas. Las criptomonedas dependen de la tecnología *blockchain* (cadena de bloques) para que las transacciones sean públicas pero su identidad esté protegida. Al estar descentralizada no depende de la economía de ningún estado o nación con lo que su valor puede fluctuar mucho, lo que hace que mucha gente las utilice a modo de inversión más que como modo de pago. En septiembre de 2021 El Salvador se convirtió en el primer país en reconocer el bitcoin como moneda de curso legal.

DARK WEB/DEEP WEB Ese callejón oscuro de internet dónde gracias al anonimato y el modo de pago se puede delinquir sin abandonar tu casa. Asegúrate de tener cripto en tu *wallet*.

SILK ROAD Fue un conocido cibermercado negro de productos ilegales y el primer mercado de la web oscura de la era de Internet. Creado por Ross Ulbricht, fue lanzada en 2011 y cerrada por el FBI en 2013. Silk Road allanó el camino para el actual mundo clandestino de los mercados de la web oscura. Trump, tan preocupado por la entrada de fentanilo en EEUU, indultó a Ross Ulbricht, que

cumplía cadena perpetua, en enero de 2025. Dicho indulto fue consecuencia directa de la cercanía de círculos libertarios y de la criptomoneda al presidente Trump, que hicieron campaña por su liberación.

FENTANILO La bomba nuclear de los opioides sintéticos.

MILLENNIALS La primera generación 100% nativa digital. Nacieron para estar conectados.

BRUNCH La apoteosis de la tostada de aguacate y el *Specialty Coffee.*

TRUMP Un narcisista malvado, corrupto, matón de clase, machista, supremacista blanco, presunto drogadicto, maltratador, pedófilo, criminal de guerra, hortera, mentiroso compulsivo etc, etc, etc. Trump tiene su culto particular, MAGA (*Make America Great Again*), y como él mismo ha dicho, podría disparar a alguien en la calle y no le pasaría nada. Su nombre aparece más de 38,000 veces en los archivos Epstein, que son más de las que aparece Harry Potter en todos sus libros o Jesús en La Biblia.

WOKE Coloquialismo afroamericano de los años 40 (*stay woke*). Como tantos términos afroamericanos, fue adoptado primero por beatniks y luego utilizado por hippies y pacifistas del movimiento contra la guerra de Vietnam. Y más tarde, convertido en termino derogatorio por la derecha para estigmatizar políticas de izquierda, feminismo, activismo ecológico, movimientos LGBTQ+ o el apoyo a la causa palestina. Recientemente Jane Fonda terminó un discurso en una manifestación pacifista con un "*and remember, stay woke!*" Alto y claro.

PALANTIR TECHNOLOGIES Empresa tecnológica estadounidense que desarrolla software de análisis de datos a gran escala. Su especialidad es integrar enormes cantidades de datos, analizarlos y convertirlos en información útil para la toma de decisiones. Sus sistemas

utilizan inteligencia artificial y están detrás de la creación de una sociedad de vigilancia masiva. Sus principales clientes son gobiernos, agencias de inteligencia, ejércitos y grandes corporaciones (manufactura, energía, banca, salud, industria armamentística). Entre sus socios fundadores están Peter Thiel y Alex Karp, orgullosos de "ser la primera empresa en ser completamente anti-Woke"; es decir, su quiebra moral es absoluta. Mientras escribo estas líneas, sus servicios están resultando esenciales para el Pentágono en la campaña de bombardeos a Irán junto a Israel. Ya en el año 2014 Jeffrey Epstein estaba en contacto con Peter Thiel; fue Epstein quien recomendó a Thiel y su empresa a Ehud Barak, ex primer ministro Israelí. Lo demás es historia.

MANOSPHERE (MACHOESFERA) Reivindicación de la masculinidad tóxica. El machismo de toda la vida re-empaquetado para la era digital con sus influencers y gurús.

ISLAMOFOBIA El racismo hacia los musulmanes, convertido en patología (véase xenofobia, claustrofobia, hidrofobia, aracnofobia etc). Actualmente una de las piedras angulares de la extrema derecha y sus teorías del gran reemplazo. Según el diccionario de la RAE, una fobia es una aversión exagerada a alguien o a algo. O sea, un temor a situaciones o cosas que no son peligrosas y que la mayoría de las personas no encuentran molestas.

EL GRAN REEMPLAZO Si no habéis oído hablar de ello me quedo mas tranquilo, aunque seguro que en Vistalegre saben de lo que hablo. Es una teoría conspirativa de extrema derecha según la cual la población blanca europea será sistemáticamente reemplazada por pueblos no europeos a través de la inmigración descontrolada. *Fear of a black planet.*

NFT El valor del *Non Fungible Token* poco tenía que ver con la calidad de la imagen o el contenido: si en el mundo del arte tangible se inflan precios y se especula, aquí esa era casi su sola razón de existir, blanquear dinero y estafar. Vender por 2,9 millones de dólares un primer Tweet que ahora no llega a los 200 dólares, o el famoso collage de Beeple (si, el artista del monete aburrido) que se subastó en Christie's por 69 millones de dólares y ahora está a la venta por 218 dólares lo que no quiere decir que nadie esté interesado en comprarlo. Lo que una vez pareció ser el futuro de la compra y venta de "arte" no fue más que un espejismo. Sinceramente, espero que alguien haya ganado mucho dinero con esto.

VTC Uber, etc. El taxi digital cuyo precio en las aguas heladas del cálculo egoísta depende de la oferta y la demanda.

IBRAHIM TRAORE El último mohicano de la soberanía africana, el panafricanismo y la resistencia al neocolonialismo salvaje. Siguiendo en los pasos de Thomas Shankara, "el Che Guevara de África"**,** tras el derrocamiento de Damiba, Traoré asumió el poder en Burkina Faso bajo la promesa de mejorar la seguridad en el país, que estaba siendo gravemente afectada por los grupos armados, incluidos extremistas islámicos. Traoré también ha destacado por su postura de independencia frente a las potencias extranjeras, especialmente Francia. Bajo el mandato de Traore, Burkina Faso ha sido el primer país africano en producir sus propios lingotes de oro.

EPSTEIN LIST Cuando se hicieron públicos los archivos Epstein me vino a la cabeza John Edgar Hoover, director del BOI (*Bureau of Investigation*), luego llamado FBI (*Federal Bureau of Investigation*) desde 1924 hasta 1972 (si, estuvo 48 años en el cargo). Muchos historiadores sostienen que Hoover quería, literalmente, "tener algo sobre todo el mundo" para proteger su posición y controlar

a posibles enemigos políticos. Al ver la correspondencia de Epstein y ver cómo almacenaba datos, fotos y videos de toda la gente poderosa que le rodeaba y financiaba, es difícil no pensar que sus motivos eran similares.

Los archivos Epstein son una especie de lista Forbes de gente rica y muy comprometida (en el peor sentido de la palabra) a la vez. Epstein los conocía a todos. Como dice un amante de Philip Mountbatten “si no estas en los mails de Epstein no eres nadie”. En un correo de Epstein a la productora de cine Peggy Siegal, este le relata su apretada agenda, que incluye una cena organizada por Pepe Fanjul considerado uno de los mejores amigos del emérito con el entonces rey Juan Carlos I.

Algunos de los mails dan a entender que Jeffrey Epstein y sus amigos estaban metidos en negocios y prácticas muy oscuras. Los mails también apuntan a su rancho que nunca fue investigado por las autoridades.

DATA CENTERS La masa encefálica de la inteligencia artificial. Un desastre ecológico en toda regla.

PANDEMIA GLOBAL 2019-2020 Causada por el virus conocido como Coronavirus 2, síndrome respiratorio agudo grave o, más comúnmente, SARS-CoV-2. Comenzó a diseminarse a fines del 2019 y se convirtió en una enfermedad pandémica en el 2020. La pandemia, como el 11-S, nos cambió para siempre en esa suerte de arresto domiciliario que todos experimentamos. El Covid es como Cristo, hay un antes y un después. Parece que fue hace un siglo.

CRISIS FINANCIERA DE 2008 La gran crisis económica de este primer cuarto de siglo. Explota la burbuja inmobiliaria estadounidense y la economía mundial se va al garete. Estados Unidos estornuda y el mundo pilla un catarro.

GUERRA DE IRAK EEUU afirmó que Irak tenía armas de destrucción masiva, aunque después se demostró que esas

armas no existían. No obstante el entonces presidente José María Aznar no dudo en meternos en ese pantano. Todos recordamos la foto de las Azores y sus consecuencias.

ISIS/DAESH/ESTADO ISLÁMICO Islamistas radicales de corte salafista, probablemente financiados por las mismas grandes potencias que los querían derrocar. Actualmente uno de sus líderes Abu Mohamed al-Jolani, aka Ahmed al-Charaa, pasó en unos meses de terrorista mas buscado por el Departamento de Estado de EEUU —que ofrecía 10 millones de dólares por su cabeza—, a presidente de Siria, previo cambio de nombre, curso de protocolo y cambio del turbante y la chaqueta de camuflaje por un traje de Hugo Boss. Ha visitado la Casa Blanca y estrechado la mano de Trump y de la mayoría de líderes del "mundo libre". Tras conocerle Trump comentó, "Viene de un lugar muy difícil y es un tipo duro. Me cae bien".

GAZA RIVIERA Algunos analistas como Shahid Bolsen piensan que desde el principio este siempre fue el plan: "*To gulfify* Gaza" (golfificar Gaza). Es decir, destrozarlo todo, desplazar a sus habitantes naturales y hacer una especie de Dubai. Las jugosas contratas las repartiría Affinity Partners, la empresa de Jared Kushner, el yerno de Trump y buen amigo del príncipe saudí Mohamed Bin Salman. Después de los bombardeos iraníes, no creo que Dubai vuelva ser lo mismo.

15M Una pequeña gran grieta en el sistema bipartidista español.

WIKIPEDIA Enciclopedia online gratis, mantenida por voluntarios (wikipedians) usando el software Mediawiki. Uno de esos proyectos que te hace seguir teniendo algo de fe en la humanidad.

JULIAN ASSANGE Convertido en delincuente por querer destapar lo que hacen los verdaderos delincuentes.

AIRBNB Alquiler vacacional P2P en el que, a través de una aplicación, puedes alquilar una habitación o apartamento para estancias cortas directamente a su propietario. Sus fundadores lo llamaron así por "*Air bed and breakfast*", porque empezaron alquilando colchones inflables en sus casas. Actualmente los grandes grupos hoteleros se han dado cuenta del cambio en los hábitos de consumo y Airbnb es piedra angular de la gentrificación y el elevado precio de la vivienda.

GLOVO/RIDERS La precariedad y el confort se solapan.

BLACK MIRROR Serie de televisión británica creada originalmente por Channel 4, dirigida por un amplio elenco de directores. A menudo comparada con *The twiligt Zone* y *Cuentos de lo inesperado*, trata de la creación de una sociedad ultra tecnológica, distópica, vigilada y apocalíptica. Es nuestro *1984*. Y, por supuesto, está en Netflix.

DOOMSDAY CLOCK En español, "Reloj del Juicio Final". Reloj simbólico creado en 1947 por científicos del *Bulletin of the Atomic Scientists*, muchos de los cuales habían trabajado en el Proyecto Manhattan, el programa que desarrolló las primeras bombas atómicas. Su última lectura en el momento de esta publicación fue el 27 de enero de 2026; nos quedaban 85 segundos para medianoche (el fin del mundo) y EEUU e Israel todavía no habían atacado Iran por segunda vez. Terrorífico y poético a la vez. *Now I Am Become Death, the Destroyer of Worlds.*

ACELERACIONISMO Buscar el fin del capitalismo sin tener un plan para lo que venga después. A Vladimir Nabokov no le gustaban los revolucionarios, decía que querían prenderle fuego a todo, pero que luego no tenían un plan. Pienso en Guy Debord.

TRANSHUMANISMO El *Übermensch* de Nietzsche en su versión tecnológica.

PROMPT Hablar el lenguaje de la IA.

ZASCA El desacuerdo político reducido a espectáculo.

VIRAL Los famosos 15 minutos de fama de Andy Warhol en formato digital.

INTELIGENCIA ARTIFICIAL ¿Sueñan los ordenadores con ovejas digitales?

EDUARDO JIWNANI

Eduardo Jiwnani Amado (Karachi 1969), vive en Madrid desde 1970. Ha vivido en Londres donde estudió Bellas Artes en la Universidad de Middlesex. Es director de arte en el estudio de diseño gráfico La luz roja en Madrid. Ha dado clases de Tipografía en la UCM y actualmente colabora con el Master en Industria Musical de la UC3M.



FASCISMO COSPLAY
UNA CONVERSACIÓN CON LUIS IGNACIO GARCÍA

Bruno Galindo

Argentina está en un puño: da (casi) igual cuando leas esto. Pero desde hace un par de años las noticias, cada vez más estrafalarias, que implican a la parte más alta del poder —por ejemplo, la de un contrato millonario que habría beneficiado con cinco millones de dólares al morador de la Casa Rosada por participar activamente en la estafa de la criptomoneda Libra— contrastan dolorosamente con la resistencia económica y el derrumbe moral de una población cada vez más vulnerable. El país asiste al

experimento social más salvaje desde su ya cincuentenaria dictadura, y tan complejo escenario está alimentando las páginas de unos medios nacionales e internacionales que han perdido la capacidad de generar sorpresa. Entre todo ello interesa pararse a leer *Fascismo cosplay,* reciente libro de Luis Ignacio García, Doctor en filosofía y profesor de la Universidad Nacional de Córdoba. O, mejor aún, conversar con él.

“Fascismo” y “cosplay”. ¿Puedes explicar cómo aplican estos dos términos, inéditamente juntos, a la Argentina —y no sé si a otros países— de estos días?

Primero como tragedia, después como farsa, dijo Marx en el siglo XIX. Hoy el fascismo ha vuelto, pero no idéntico a sí mismo, no como la tragedia del siglo XX, sino como la farsa del XXI. Y en nuestro tiempo, la farsa se ejerce como cosplay porque es farsa deliberada y autoconsciente. Una autoconsciencia que otorga a sus actores mucho más soltura y dominio sobre el campo de efectos de sus prácticas. El neofascismo sintoniza con las redes no sólo por la dinámica de la polarización y la desinhibición *hater*, sino también por la dinámica de consumo irónico que rige la lógica de ambos: sabemos lo relevante que fue la cultura memética y Pepe la Rana para la campaña de Trump.



El consumo irónico fue el caballo de Troya de las ultraderechas en redes, una estrategia de desplazamiento de límites de lo decible: ¡son sólo bromas que los “normies” no entienden! De paso, colaboró en la tarea de encerrar al progresismo en las redes de la “corrección política” y les otorgó una soltura semiótica que les dio la movilidad táctica con la que entran y salen de la democracia dinamitándola por dentro. Sí, el cosplay rige el vínculo que estos líderes mantienen con la democracia: se disfrazan de democráticos para mejor ingresar a la democracia y destruirla por dentro, sin poder ser criticados de “fascistas”. En el caso de Milei, siempre extremo, él mismo ejerció el cosplay antes de las elecciones: se disfrazó del “general AnCap” (AnarcoCapitalista), en un evento de anime y cosplay en 2019, en plena transición de panelista exitoso a candidato a diputado. Hay videos en youtube de su performance.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/ohfhaoJ946s?feature=oembed

La actual diputada Lilia Lemoine (vocera de Karina Milei, Secretaria General de la Presidencia y hermana del presidente), ejerció el cosplay profesionalmente y fue quien atendió a la imagen de Milei, incluida su incursión en el cosplay. Hoy el fascismo se volvió autoirónico, rompiendo con la identificación del fascismo con la verdad única, disponiéndolo para tiempos de posverdad, dejando desconcertado a un progresismo al que despojó del desparpajo y la ironía, otorgándole una forma transgresora y viral de comunicación política, que le permite desplazar los límites de lo decible sin que nadie los pueda criticar: ¡es sólo un chiste!

No existe un consenso a la hora de referir como "fascismo" a las nuevas ultraderechas. ¿Qué es, en rigor, el fascismo en el siglo XXI?

El fascismo del siglo XX suponía la homogeneización violenta del pensamiento y la acción en la afirmación de una verdad única, traducido en el partido único. El antifascismo del siglo XX, entonces, fue un "antiesencialismo", como se dijo y se repitió en las ciencias sociales, es decir, una crítica de la "verdad" como única y total. El fascismo en el siglo XXI aprendió de sus críticos (el fascismo es una forma extrema de capitalismo y el capitalismo es el gran maestro en aprender de sus críticos y acelerar en sus crisis). El fascismo en el siglo XXI no sólo no necesita verdad única, sino al revés, es el fascismo de la posverdad. De ahí el revuelo, comprensible, sobre si es o no pertinente hablar de fascismo para nombrarlos. Sin embargo, desde la lógica de ese neofascismo, la existencia misma de esa discusión es signo de que su estrategia

cosplay está funcionando: el fascismo cosplay es el fascismo del nihilismo lingüístico en el que se despojó a las palabras de su fuerza nominativa. Cuando la periodista le pregunta a Mamdani, en pleno salón oval y frente a Trump, si considera que Trump es fascista, y el mismo Trump le dice, “dile que sí, está todo bien”, vemos cómo opera la neutralización cosplay de toda crítica posible. Todo puede ser dicho, también lo más brutal y fascista. Con esto alcanza para que el fascismo avance, y que, disfrazado de “opinión política”, tengamos posturas que atentan contra el orden mismo de la circulación de la palabra pública, como si opinar a favor del fin de las opiniones fuera, también, una opinión.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/rUOQ00lpwQQ?feature=oembed

A veces se habla de “experimento” para describir el actual gobierno de Argentina. ¿Te parece acertado el sustantivo? En tal caso, ¿qué laboratorio lo dirige?

La idea de “laboratorio argentino” remite y busca hacer resonar el “laboratorio chileno” con el que ingresamos al ciclo neoliberal con los Chicago Boys planificando lo que Pinochet realizó bajo su sangrienta dictadura. Es decir, remite a la memoria afirmativa de las dictaduras del cono sur que la ultraderecha argentina busca reactivar. Así, si el “laboratorio chileno” era un experimento extremo para ingresar al neoliberalismo, el “laboratorio argentino” es un experimento extremo para salir de una crisis que el neoliberalismo arrastra desde el 2008. Y el planteo es claro: se sale de la crisis neoliberal con más neoliberalismo económico y menos democracia política. Se reactiva así una memoria que en América Latina siempre se mantuvo

latente: si la dictadura fue la partera del neoliberalismo, la posdemocracia garantiza su reproducción zombi, su sobrevida artificial.

El sadismo —“fiesta de la crueldad” en tu libro— parece ser una marca de este experimento. Daría la impresión de que las medidas drásticas no se toman ‘porque no hay más remedio’ sino con un goce —“gozosa austeridad”, otra fórmula de tu libro— sociópata. ¿Hay razones más allá de lo patológico capaces de explicar ese sadismo?

Creo que todas las razones están fueras de lo patológico, y que la propia crueldad forma parte de una economía de las pasiones bien racional y bien calculada. El libro entero se escribe contra las posturas que reducen las políticas de Milei, y sobre todo los votantes de Milei, a una clave psicopatologizante de interpretación. Muy por el contrario, creo que hay una nueva racionalidad que combina economía de los afectos con lógica del algoritmo para crear una nueva gobernanza posdemocrática que debemos entender en su lógica específica, no como desvarío sino como nueva norma. Por supuesto, esa nueva norma incluye la normalización de lo anómico, y esta nueva realidad incluye la performatividad del delirio. Pero todo ello resulta en una nueva racionalidad política que obliga a reescribir los manuales de la política, de la militancia y de la teoría fraguados en el siglo XX.

El uso de la violencia no ha respetado a los jubilados y pensionados. ¿Cómo se explica la falta de pudor de reprimir a un colectivo tan vulnerable, más allá de que puedan ser —como se lee en su libro— “ontológicamente antiliberales”? “Luche como una abuela”, proclamas…

Para empezar, esa falta de pudor es el reverso de una imagen de determinación y voluntad política que es lo que

verdaderamente se festeja. Lo mismo sucede con la desinhibición de la lengua neofascista: “por fin alguien que dice las cosas como son”, y su brutalismo barbárico cuenta como honestidad intelectual. Pero además, esa falta de pudor es aleccionadora respecto a qué se valora en esta sociedad. Y lo cierto es que Milei sanciona valores que ya circulaban y hacían sentido, y que se fueron construyendo en décadas de neoliberalismo. Así, el goce cruel por la represión a colectivos vulnerables es el reverso de la repugnancia por el conjunto de las *comunidades de la carencia*: mujeres, discapacitadxs, migrantes, pobres, enfermxs, jubiladxs, comunidades a las que siempre les *falta* algo. La utopía neoliberal del goce irrestricto, el mandato de goce, es la otra cara del deseo de aniquilación de esas comunidades de la falta, que nos recuerdan que somos seres dependientes y que sólo hay sobrevivencia en la interdependencia. Son los valores del individualismo rapaz y extremo, del exitismo en sociedades hiperdesiguales, del ideal del cripto-fit-bro, acerado y autosuficiente, todos ellos previos a Milei, los que se ven realizados en esta “fiesta de la crueldad” contra quienes nos recuerdan la finitud, la carencia, el límite, la muerte. El capital, la no-muerte a costa de la muerte de todo, odia a quienes le recuerdan la finitud. ¡Occupy Mars!: en una sociedad en la que el delirio tecnofascista de negación de la muerte e incluso de la finitud terrestre ya ha prendido, no debería sorprender el regocijo que pueda producir el escarnio sobre esas comunidades de la falta.

Hay quien dice, apelando a lo macroeconómico, que *sí* se están dando mejorías en Argentina. ¿Maneja una información distinta cada bando?

No, es la misma información, pero interpretada de distintos modos. Tras la debacle del gobierno peronista anterior, que termina con una inflación galopante, la motosierra de Milei se vive como mejora, porque

efectivamente apaciguó la violencia de una inflación que se había tornado enloquecedora. Pero el tema es a costa de qué logró esa relativa estabilización de la economía. Y entonces el costo del ajuste resulta y sobre todo resultará, en la opinión de un sector cada vez más amplio, mucho más oneroso que la situación de la que ese ajuste venía a sacarnos. Lo resumo: un ajuste pagado con la caída de los salarios, con la licuación de las jubilaciones, con la motosierra en el estado, con la pérdida de derechos, con la toma irrestricta de deuda, con un dólar barato que, combinado con apertura de importaciones, implica la destrucción sistemática de la industria nacional, con la consecuente pérdida acelerada de puestos de trabajo, etc., ese ajuste sí implicó una "mejoría" que no sólo ya está implicando un costo altísimo sino que además está preparando sacrificios futuros que, según enseña la historia, serán inevitables con estas recetas macroeconómicas. Un programa similar, que venía de un proceso hiperinflacionario similar, es el que implementó el neoliberalismo clásico en la Argentina, el menemismo de los años 90. Y terminó en la brutal crisis del 2001. Las "mejorías" que logró Milei son producto de la subasta del futuro en el altar del cortoplacismo más estrecho, y de la estabilización de una histórica transferencia de recursos y poder a los actores más ricos y poderosos.

Nuestra existencia digital nos está destruyendo, escribes. ¿Qué tienen que ver hoy los gobiernos —al menos el que estudia tu libro— y el algoritmo?

Las ultraderechas llegan en el mismo momento en que asistimos a una plataformización general de nuestra experiencia, y no es una coincidencia azarosa, sino una sinergia virtuosa. Son las plataformas las que construyeron la paradójica horizontalidad autoritaria de la que viven estos neopopulismos 2.0: la pérdida de jerarquías que las redes sociales habilitaron dieron lugar a este clima

nihilista de descomposición de la palabra en la que cualquier cosa puede ser dicha y en la que ninguna opinión nada vale más que otra. Es el clima epocal de proliferación del terraplanismo, de las fakes, de la posverdad, de las explicaciones paranoides, etc. Esa destrucción de todo lo que el siglo XX, aún con todas las dificultades, podía entender como “esfera pública”, esa nihilización de la palabra gracias a su aceleración estadística, esa desinhibición represiva de lo más bajo de la humanidad habilitado por la subjetividad trol y su estratégico anonimato, esa fantasía de nombrar como “inteligencia artificial” a la regurgitación estadística de lo dado, en fin, no cabe dudas de que, por el momento, el cataclismo que el algoritmo viene implicando para nuestra experiencia como seres hablantes ha favorecido unilateralmente a la ultraderecha.

Tu libro propone, en la figura de Conan, el perro muerto del presidente, un doble elemento esotérico y dictatorial (como dijo un vocero del gobierno, “si el presidente dice que hay cinco perros, hay cinco perros y se terminó”). ¿Qué representa el fantasma de ese perro?

En el libro se exploran distintas dimensiones de este detalle en apariencia anecdótico. Nombro al menos tres: 1. El tránsito del pacto democrático al pacto oscurantista: Conan aparece como un régimen de la creencia desatado de todo control racional; 2. La fantasía Singularista: la clonación de Conan estuvo en el centro del entusiasmo de Milei con las fantasías tecnocapitalistas, las tecgnosis transhumanistas, que nos prometen corregir las deficiencias de nuestra existencia sensible, hasta poder finalmente corregir la muerte, esa debilidad de nuestra especia; 3. La negación oficial de la muerte: si la estructura negacionista puede postularse como una de las formas elementales de la consciencia neofascista, la

negación de la muerte y del duelo podría postularse como la madre de todos los negacionismos.

Todo esto nos fascina como le fascina a un venado la luz del automóvil que viene a 200 km/h a atropellarlo. Tú llamas a esto “el síntoma Lovecraft”. ¿Puedes explicarlo?

Tu pregunta me recuerda que Nick Land, el teórico de la neorreacción, dice que la “catedral”, el progresismo, no entendió que pasamos del dilema del prisionero al juego de la gallina, dos modelos de la teoría de juegos con los que él piensa el presente. Muy sintéticamente: en el dilema del prisionero cada jugador tiene el incentivo al traicionar, aunque si ambos cooperaran el resultado sería mejor para los dos. El conflicto central es que la racionalidad individual destruye el resultado colectivo óptimo. Por el contrario, en el juego de la gallina dos jugadores avanzan hacia el choque, como en la típica escena de las películas. El mejor resultado individual es que *el otro* se desvíe y yo no. El peor es que ninguno se desvíe, la catástrofe total. El conflicto central no es la cooperación, sino quién cede primero. La derecha empezó a jugar ese juego después de la crisis del 2008, y la izquierda aún piensa en términos del dilema del prisionero. A Lovecraft lo dejo para la próxima, ja.

Este año Argentina celebra —no sé si celebrar es la palabra— el 50 aniversario del golpe militar de 1976. ¿Cómo se celebrará el antitotalitarista “Nunca más” en pleno —te cito— “aceleracionismo neofascista”.

El gobierno busca clausurar la memoria democrática de la dictadura, pero está muy interesado en activar una memoria dictatorial de la dictadura, lo que ellos llaman “memoria completa”. Les interesa muy especialmente volver a esa violencia fundadora del orden neoliberal cuya versión extrema y agónica ellos representan. Por eso, sin

dudas hay “negacionismo”, como se ha dicho, pero mezclado con un auténtico *revanchismo* de las clases dominantes que los lleva a afirmar el valor heroico del genocidio. El negacionismo afirma de manera oblicua y vergonzante los que el revanchismo celebra abiertamente. El revanchismo es un negacionismo “sin complejos”, como se dice ahora. Es la celebración de la memoria militar y de la doctrina de seguridad nacional para dar brillo épico y actualidad a los dos pilares de la dictadura: la afirmación económica del despojo, y la normalización del descarte de personas que no se avengan a él. Ahora bien, quienes nos oponemos a esa épica de guerra neoliberal debemos procurar evitar la cómoda posición de situar esas memorias en un afuera de la discusión, como excentricidad patológica. No tenemos por qué temerles, porque los debates sobre, por ejemplo, las responsabilidades de la izquierda armada, que ellos pretenden presentar como silenciados, se vienen dando desde el minuto uno de la democracia. Y condenar esas posturas por mero irracionalismo cruel nos deja fuera de una discusión que, aunque implique un enorme retroceso histórico, ya circula socialmente en redes, en los medios, en las escuelas, y en todas las clases sociales.

Visto en perspectiva, ¿qué hizo ganar a Milei en Argentina?

Por supuesto, estuvo el antecedente de las frustraciones políticas previas, que hicieron que el electorado optara por un camino disruptivo, que cortara con esta historia de fracasos y reveses, por más que pudiera implicar riesgos. Se habló de “salto al vacío”, y creo que efectivamente se prefirió lo desconocido, por malo que fuera, al mal mil veces repetido. Pero además de ese antecedente, es decir, de Milei como castigo, hay otra dimensión más profunda, que es Milei como figura muy representativa de nuestra época. Creo que su triunfo, y más aún la continua adhesión

a pesar de sus medidas antipopulares, se debió también a que Milei vino a sancionar y dar forma institucional a una realidad que lo preexistía. Milei vino y dijo: vivimos en la jungla, entonces sancionemos la ley de la selva. Milei conecta con la realidad de una historia de crecientes desigualdades y de tránsito hacia formas posdemocráticas de gobernanza. El progresismo debería dejar de ser el heraldo del deber ser, y preguntarse de qué modo relanza sus banderas en un contexto de transformaciones radicales.

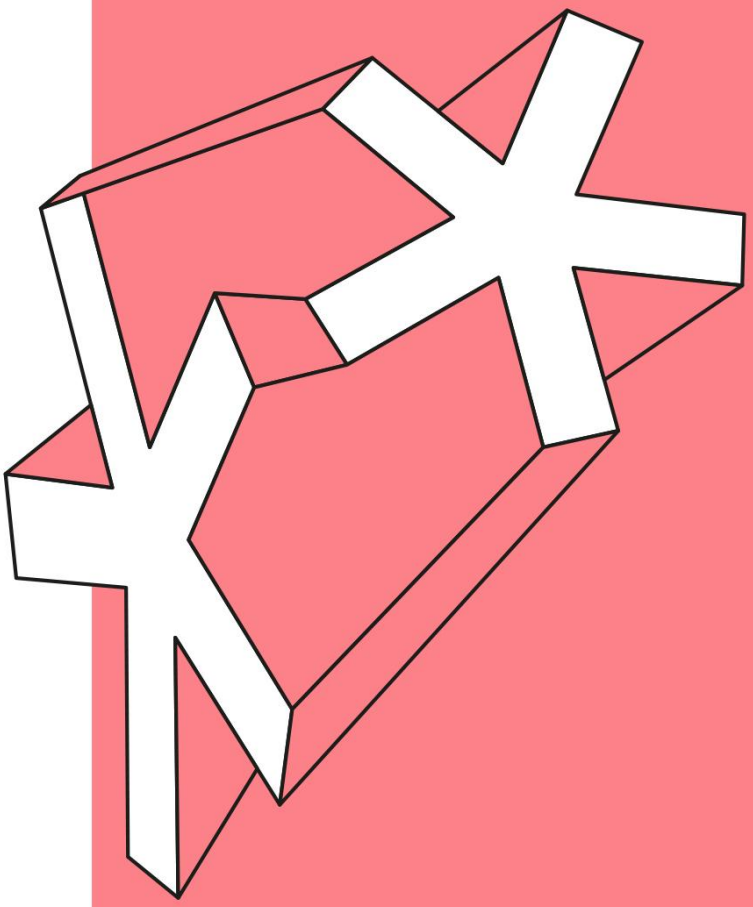
Una opinión sincera: ¿cómo puede acabar todo esto?

Creo que el rasgo más destacado de la época no es la ultraderecha, sino la *volatilidad*, es decir, la falta de consistencia de los programas, discursos y proyectos. Recuerdo el libro de Martin Gurri, *La rebelión del público*, que muestra los rasgos nihilistas de los públicos contemporáneos surgiendo primeramente en la experiencia de las revueltas árabes de principios de siglo, y del modo en que el Twitter de aquella época fue clave para esos alzamientos. El nihilismo atraviesa toda la época, y da fragilidad a todo discurso y programa. La ultraderecha participa de esa volatilidad, y la imagen de Trump en el último tiempo lo demuestra. No creo que superemos este vértigo hasta que no decante un nuevo orden global, donde China tendrá un lugar determinante. Y China significa, para Occidente, dos preguntas determinantes: qué será de la democracia y qué será de la técnica. La fantasía de un gobierno cibernético y pospolítico, que los tecnomagnates anhelan bajo la forma de países convertidos en empresas y presidentes-CEOs, debería empezar a ser discutida, con toda seriedad, por la izquierda: ¿de qué maneras vamos a poder articular cibernética y democracia, en un horizonte que evite tanto el partido único al modo chino, como la CEOcracia de los ultrarricos? No creo que esté decidida esa historia.

LUIS IGNACIO GARCÍA

FASCISMO COSPLAY

Crónicas del desconcierto en el laboratorio argentino



CAJA NEGRA

Fascismo cosplay está editado en Caja Negra

BRUNO GALINDO

Escritor, periodista y productor de audio. Sus últimos libros son *Nadie nos llamará antepasados*, *Equilátera*, *Toma de tierra*, *Remake* y *Omega. Una historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*. Ha publicado en El País, El Mundo, Culturas de La Vanguardia, El Confidencial, Rockdelux, Forbes y El Estado Mental (donde fue co-fundador). Es autor de varios proyectos como intérprete de spoken word y de los podcasts La Biblioteca de Julio, Simsalabim y Contemporánea (Fundación Juan March). Es fundador y coordinador de Lo Imposible.



¿Y SI EL EMPERADOR FUERA EL ÚNICO QUE ESTÁ VESTIDO? *LA CORTE BARROCA DE DONALD TRUMP*

Eva Cruz

Vean las imágenes y asómbrense: el rey en majestad.



Daniel Torok / Official White House

El presidente de Estados Unidos en una gran mesa de caoba ovalada, rodeado de sus ministros. Él les cuenta lo bien que va el país: hacemos más acero que Japón gracias a mis aranceles, cuéntaselo. Y el ministro del ramo, que es Howard Lutnik (muy amigo de Jeffrey Epstein), toma la palabra y lo ratifica: hacemos más acero que Japón, gracias por completo a sus aranceles, señor.

Todos aplauden.

Marco Rubio (exteriores), a su derecha, Pete Hegseth (guerra) a su izquierda asienten solemnemente y se escucha una voz de mujer que murmura con reverencia: *amazing*. Y entonces Trump achina los ojos y bromea: debe de haberlo dicho mucho mejor que yo, porque a mí no me habéis aplaudido. Esto suscita grandes carcajadas de cortesía. La cámara no se mueve de la cara de Trump, y él sigue hablando, menciona a Bobby, entendemos que Kennedy, y anuncia lo bajo que han caído los precios de las

medicinas, lanzando unos porcentajes que suenan azarosos, pero qué sabremos nosotros: 75, 68, 900, depende de cómo lo quieras calcular. Y nadie más lo hubiera podido hacer, dice, y estoy siendo muy majo, dice también, no se sabe por qué.

> *"LO QUE QUEREMOS VER, LO QUE NOS HIPNOTIZA, ES EL APLAUSO DE LOS QUE RODEAN AL FANTOCHE QUE DIRIGE EL PAÍS MÁS RICO DEL MUNDO. CÓMO SE DIRIGEN A ÉL, CÓMO LE DICEN: SIN USTED NADA DE ESTO SERÍA POSIBLE, ANTES DE USTED VIVÍAMOS EN EL CAOS Y LA HUMILLACIÓN, CON USTED TODO BRILLA".*

En realidad no se sabe por qué nada, todo es absurdo: por qué se televisa esta reunión, para quién es, qué objetivos de gobierno persigue, qué aporta al funcionamiento de la maquinaria estatal. Como propaganda resulta repetitiva y aburrida, y como reunión de trabajo parece singularmente poco eficaz. Tal vez sea un buen producto de *streaming,* o de telerrealidad: largas emisiones en las que nada pasa, de las que podemos editar momentos a partir de los cuales construir narrativas. Avanzamos rápido por el vídeo, aguantando las publicidades, porque lo que queremos ver, lo que en realidad nos hipnotiza, es el aplauso de los que rodean al fantoche que dirige el país más rico del mundo. Cómo se dirigen a él, cómo le dicen: sin usted nada de esto sería posible, antes de usted vivíamos en el caos y la humillación, con usted todo brilla.

THE AUDIENCE OF ONE, LAS *MASQUES* Y OTRAS CEREMONIAS DE ADULACIÓN

No soy la primera en observar que los miembros del gobierno y todos los republicanos que hablan en público no hablan para los ciudadanos de su país ni de su estado, hablan para Donald Trump: *the audience of one.* Para esa audiencia de una sola persona los hombres se peinan el pelo para atrás con agua de colonia y llevan chaquetas tan apretadas. Para él las mujeres se rellenan con ácido hialurónico los labios y los pómulos, se dejan crecer largas melenas onduladas y llevan pestañas postizas negras y espesas como arañas. Porque a su audiencia le gustan las mujeres así, que den bien en la tele.

Hace veinticinco años, cuando el mundo y yo éramos más jóvenes y nadie usaba pestañas postizas, escribí una tesis doctoral que me valió buena nota, pero que yo pensaba que no explicaba nada del presente. Era, entre otras cosas, una elucubración larga y concienzuda sobre un texto fósil, una *masque* que Ben Jonson escribió en 1621.



Una *masque* es un entretenimiento cortesano suntuoso y efímero, que solo se representaba una vez, normalmente en el palacio real, en el que solo los actores profesionales tenían papeles hablados, pero en el que los cortesanos participaban como bailarines, con fastuosos disfraces. Todo terminaba en un gran baile. Su objetivo era representar la majestad y sus atributos: el poder, la justicia, la belleza y la verdad. Si lo comparamos con el teatro español, a lo que más se parece el género no es a una mascarada, sino más bien a un auto sacramental: una representación que parte de un texto escrito y que es simbólica, fastuosa y ocasional. Recordemos que en Inglaterra había triunfado el protestantismo y, con él, la prohibición del teatro y la imaginería religiosa. Estos espectáculos recuperaban esas claves para el espectáculo de la monarquía.

Al final de su vida, Ben Jonson, después de su carrera en el teatro comercial, donde se alzó como defensor la dramaturgia clásica, con tragedias políticas y comedias satíricas que respetaban las unidades de acción, a diferencia de la más caótica (y moderna) libertad shakesperiana, se dedicó casi por completo a estas *masques*. Eran lucrativas. Le daban acceso al poder. Además, las consideraba (podemos descreerle, pero es así) una forma de influir en la conciencia de los gobernantes. No solo la sátira educa, también educa el panegírico, la loa desmesurada. El mecanismo moral funciona obligando a la humildad a quien recibe desmesurados elogios: ningún humano es digno de los atributos de la majestad. Pero al aceptar que este sea el ideal al que aspiran, incorporan en su ser el amor a las virtudes que la *masque* representa: la magnanimidad, la virtud, el bien.

¿Funciona ese mecanismo moral? No. Los humanos nos hemos engañado respecto al arte moralizante toda la vida.

El ego de los poderosos, lo estamos viendo, es un pozo sin fondo, en el que podemos echar fortunas millonarias en monedas de céntimo y nunca llegaremos a tapar el agua.

EL MÁS ADULADOR, EL FAVORITO DEL REY

Tampoco le funcionó a Ben Jonson en 1621. Ese verano no le encargó una masque el rey Jacobo I, como solía pasar, sino el favorito real, George Villiers, que pasó a la historia como Duque de Buckingham. ¿Qué era un favorito real, un valido, en el siglo XVII? ¿Una especie de primer ministro o secretario? Ojalá.

En las cortes barrocas europeas, en los siglos XVI y XVII, se consolidaba el absolutismo. Decaía el poder de los aristócratas, grandes terratenientes sin cuyo apoyo financiero y militar no hubieran sobrevivido los reyes medievales. En el barroco explota la monarquía total como centro del poder, del pensamiento, del arte y de la moda. Para gestionar la maquinaria del estado, el rey necesitaba a alguien que funcionara como pararrayos, absorbiendo las iras del pueblo, como agente en quien descargar trabajo, como filtro ante las peticiones de sus súbditos, como mente pensante y como depositario de la intimidad y el descanso. Los hubo en todas las monarquías: algunos eran eficaces, trabajadores y fieles, como el conde duque de Olivares, otros fueron grandes corruptos, como el duque de Lerma, y unos cuantos fueron casi más poderosos que el propio rey, como el cardenal Richelieu. Y luego estaba el duque de Buckingham.



Buckingham era apuesto, divertido, disfrutón y ambicioso. El rey Jacobo, que era escocés, viejo, feo, y sucedía, en tierra extraña, a una reina longeva y carismática, Isabel I, se dejó seducir por completo por Villiers, que se definía

como su amante. No fue el primero de los jovencitos a quienes Jacobo amigó, pero sí sería el último y sin duda el más poderoso. Posiblemente porque no solo sedujo al padre, sino también al hijo, Carlos, a quien se llevó a España de aventuras, a intentar conquistar a una infanta (no lo logró, y, a la vuelta, mandaron saquear Cádiz, pero esa es otra historia que aquí no viene al caso). Había conocido al rey en una cacería en 1614, cuando tenía 21 años. Antes de cumplir los 30, el rey lo había hecho duque y lo había convertido en el hombre más poderoso de Inglaterra. No en el más querido: a los 36 sería asesinado.

Pero en agosto de 1621, Buckingham, entonces marqués, estaba en pleno ascenso del recorrido de su fama, fortuna y carisma. Y le encargó a Ben Jonson, el poeta y dramaturgo más notable del momento, una *masque,* un entretenimiento que el rey contemplaría en su propia casa. Gustó tanto la función que se representaría tres veces, hecho sin precedentes, la última de ellas en septiembre en Whitehall, el palacio del rey. Una de las canciones que incluía se hizo tan popular que se convirtió en la más reproducida de cuantas escribió Jonson. La gente, incluso la gente sin contacto con la nobleza, se la sabía: todo un hit, quizá una canción del verano.

Y fue insólita no solo por su popularidad sino porque es la única de esas piezas cortesanas en la que los nobles, incluido el propio Buckingham, no solo bailan y se lucen con magníficos disfraces y maquillajes, sino que interpretan, indecorosamente, papeles hablados, como si fueran actores profesionales. La *masque* se titulaba “La metamorfosis de los gitanos.” El papel de Buckingham, medias apretadas, maquillaje, sugerentes bailes, era el de jefe de los gitanos. Y la metamorfosis que se representa, el paso de pícaro negro y ladrón a cortesano blanco y honrado, gracias a la munificencia del rey.

¿El tono?

Irónico, por supuesto. Casi diríamos cachondo. Una gran broma.

"ERAN ABSOLUTISTAS, PERO NO ESTÚPIDOS. AHORA: ¿SE LO CREÍA EL REY, LA AUDIENCE OF ONE DE CUALQUIER MASQUE? ESO NO PODEMOS SABERLO. PERO RECORDEMOS LA FRASE QUE HUNDIÓ AL PRESIDENTE RICHARD NIXON: 'SI EL PRESIDENTE LO HACE, YA NO ES ILEGAL'".

¿Se creía la corte, el propio Buckingham, o el viejo poeta Jonson, que el marqués de Buckingham pasaba de ladrón y caradura sin nobleza, a príncipe de la virtud gracias a la vara beatífica del rey? Claro que no. Eran absolutistas, pero no eran estúpidos. Ahora: ¿se lo creía el rey, la *audience of one* de cualquier *masque*? Eso no podemos saberlo. Pero recordemos la frase que hundió al presidente Richard Nixon: “si el presidente lo hace, ya no es ilegal”. Jacobo bien pudo pensar, si yo lo sanciono, ya no es corrupción.

¿EL EMPERADOR ESTÁ DESNUDO, O ES EL ÚNICO VESTIDO DE LA CORTE?

De la misma manera nos podemos preguntar si Donald Trump se cree, por ejemplo, su propio discurso del estado de la unión. No sabemos responder, nos quedamos perplejos: ¿será puro cinismo? ¿O serán afirmaciones como las que proponen los textos de autoayuda? (“¡Soy rico, soy feliz, me quiero!”) No sería raro, sino propio de este tiempo, que el presidente estuviera “manifestando”, enunciando en voz alta lo que quiere que sea la realidad: este es el mejor país del mundo, yo soy el mejor presidente de la historia, y vosotros que no os levantáis a aplaudirme

deberíais avergonzaros de vosotros mismos.

Donald Trump siente un profundo desinterés por la verdad. Con esa vara él no mide nada. Le interesa el mensaje, la apariencia de verdad, la pestaña postiza, la televisión, las audiencias. Y lo que busca transmitir no es la imagen de un gobernante honrado y trabajador al servicio de los ciudadanos. Busca transmitir fuerza y poder: el rey en majestad, con sus atributos del trueno y el estruendo (ojo a los nombres de sus operaciones militares: ¡Epic Fury! ¡Absolute Resolve! ¡Midnight Hammer!)

También busca transmitir suntuosidad y riqueza. Acepta complacido carísimos regalos: un avión de una monarquía saudí, un kilo de oro y un Rólex de mesa de una delegación suiza. Algunos son aún más extraordinarios: unos *criptobrós* quisieron lanzar una moneda virtual con su cara, a partir de una colosal estatua de cuatro metros y medio bañada en oro que lo muestra a él con su larga corbata y el puño en alto (“¡fight, fight, fight!”). La estatua existe, pero yace en horizontal en Ohio, a fecha de febrero de 2026, en el estudio de su creador, que aún espera que los *criptobrós* le paguen los 97.000 dólares que le deben en concepto de derechos de autor. Donald quiere ver su rostro en Mount Rushmore, junto a los fundadores de la patria. Ha introducido su nombre en el Kennedy Center. Nada es bastante, nada le colma.

"¿POR QUÉ PARTICIPAN DE LA FARSA Y SE HUMILLAN DE ESTA MANERA ANTE UN VIEJO MEGALÓMANO, HORTERA Y MENTIROSO? LA CORTE BARROCA PUEDE AYUDARNOS A ENTENDERLO".

De todos los regalos que ha recibido este año ninguno más misterioso y barroco que el que le ha hecho Jeff Bezos, dueño de Amazon y de Amazon Studios, uno de los hombres más ricos del mundo. Bezos le ha regalado un documental sobre su mujer, Melania, escandalosamente aburrido y tan opaco que solo se revela como operación de enriquecimiento (28 millones ha cobrado la primera dama por protagonizarlo) y lisonja.

¿Por qué le alaban de esa manera? ¿Por qué le regalan oro, dinero, elogios, obediencia, mentiras, sonrisas, pleitesía? ¿Es más poderoso Trump que los cibermillonarios que acudieron a su inauguración, que se sentaron a su mesa a decirle: enhorabuena, señor, gracias a sus políticas somos mejores y más fuertes? ¿Por qué participan de la farsa y se humillan de esta manera ante un viejo megalómano, hortera y mentiroso?

LOS ADULADORES DEL BARROCO

La corte barroca puede ayudarnos a entenderlo. La *masque* consolidaba el régimen, fortalecía la autoridad real. Pensar que todo el poder emanaba de un mismo sitio daba orden, se ajustaba a una visión religiosa del mundo, otorgaba certeza. Esto pudo apuntalar la decisión de Ben Jonson, que era un escritor moralista. Duele pensar que casi veinte años antes, en tiempos de Isabel I, Jonson escribió, para el teatro público, *Sejanus, His Fall,* una tragedia satírica en la que advertía contra los favoritos reales. Sejano era el valido del tiránico emperador Tiberio, contra quien los estoicos empleaban heroica fortaleza y silencio como herramientas de resistencia política. El favorito se describía como un cuerpo monstruoso, cubierto de ojos que todo lo veían: entonces, como ahora, aterraba la vigilancia. Solo la intimidad de los justos estaba a salvo si uno se esforzaba por esconderla. Años después de

Sejanus, alcoholizado y desencantado por el gusto vulgar del público de los teatros de Londres, Ben Jonson, como decimos, se dedica casi exclusivamente a estos frívolos entretenimientos cortesanos. Le pagan el doble que en el teatro público. Se codea con lo más granado de la nobleza. Buckingham es mucho más guapo que Sejano, y más divertido. Y por esta obra el favorito le paga 100 libras, el doble de su tarifa habitual. Le promete 200, y también nombrarle “Master of the Revels”, director de todos los entretenimientos de la monarquía: por fin un puesto a la altura de su talento. El viejo Jonson, a diferencia de los estoicos, no es de piedra. (Nunca le nombrarán Master of the Revels. Es fácil decir ahora que nunca debió fiarse de esa gente.)

> *"PARECE QUE A NADIE LE QUEDAN FUERZAS MÁS ALLÁ DE LA SUPERVIVENCIA, NI ASPIRACIONES MÁS ALLÁ DE CULTIVAR EL PROPIO CUERPO (...). CASI NADIE CONFÍA YA EN CAMBIAR EL MUNDO NI EN GENERAR UN CONTRAPODER QUE SE ENFRENTE AL GRAN DINERO, A LOS TITANES DE LA TECNOLOGÍA, DE LA VIVIENDA, DE LA ALIMENTACIÓN".*

Es curioso en cualquier caso que, en nuestro tiempo, el estoicismo aparezca de nuevo como una filosofía filosofía de resistencia y autocontrol. Ojalá como una filosofía de contraataque, pero parece que a nadie le quedan fuerzas más allá de la supervivencia, ni aspiraciones más allá de cultivar el propio cuerpo, acaso tal vez y con suerte el propio jardín (¿quizá alguien espere que le nombren Master of the Revels y lucir palmito en las fiestas?) Pero casi nadie confía ya en cambiar el mundo ni en generar un

contrapoder que se enfrente al gran dinero, a los titanes de la tecnología, de la vivienda, de la alimentación.

Nobert Bilbeny, el filósofo catalán, publicó el año pasado en Anagrama *Moral barroca*, argumentando que, si bien la historia no se repite, su estudio nos ofrece ecos, paralelismos, simetrías, y que, desde ese punto de vista podemos decir que ahora vivimos en una nueva edad barroca: "Tiempo, hoy, de precariedad e incertidumbre; pero sin un pasado que añorar ni un futuro que desear. Tiempo de fragmentación social, pero sin confianza en el futuro ni estima de uno mismo. Tiempo también, de ortodoxias y ensimismamiento. Y otra vez soledad: hiperconectados pero solitarios".

No solo Bilbeny ha idenfiticado este estado de ánimo. Blackie Books ha publicado el libro de las podcasters e investigadoras Ana Garriga y Carmen Urbita, *Instrucción de novicias*, en el que ponen sobre el papel lo que llevan años contando a sus oyentes: que todo lo que nos pasa le pasó ya a una monja del Barroco. Hay quien explica la popularidad de las llamadas "Hijas de Felipe" por el auge de la religiosidad católica entre los jóvenes, por el interés por la vida contemplativa y enclaustrada que se manifiesta en la película *Los Domingos*, de Alauda Ruiz de Azúa o en el disco *Lux*, de Rosalía. Pero bien podría explicarse también, no solo porque hablan de monjas, sino porque hablan del Barroco.

El Barroco es también un mundo en el que se ha descubierto la razón, pero se ha decidido someterla al sentimiento. Hoy la gente defiende "su verdad", exige que se respete cómo tal cosa o tal comportamiento "le hace sentir". Propone, en fin, "hechos alternativos", que en realidad no son más que sensaciones: hubo más gente que nunca en mi inauguración, mi presidencia es la mejor de la historia. Y es un mundo también de representaciones, espejos, trampantojos y pan de oro, como el interior de la

casa donde vive Melania Trump.

Cuando Trump televisa las reuniones de su gabinete, cuando los ultrarricos se fotografían con él y le agasajan, están consolidando la estética del poder y de la fuerza. Participan en una *masque* que muestra al rey en majestad. Buscan consolidar esa certeza: el poder emana de un solo sitio. Y es un sitio en el que nosotros (me refiero a usted, querido lector, y a mí) no estamos. El drama es ir por ahí tarareando mal las melodías que cantan en palacio.

A Carlos II, hijo de Jacobo, amigo de Buckingham, le cortaron la cabeza en 1649. La desconexión entre la corte y el pueblo fue creciendo hasta hacerse insoportable. ¿Qué poderes tenían entonces los rebeldes para derribar al régimen? La imprenta, la religión, el Parlamento. ¿Nosotros? Tenemos poco dinero, cada vez menos medios afines, unas ideas cada vez más blandas y solipsistas. La fuerza, por ahora, está del otro lado, de quienes quieren que el poder emane de un solo lugar, y que sea fuerte y determinante, sin contrapesos.

Que el poder emane de un solo lugar, sin embargo, no es un objetivo realista a medio plazo. Nos terminaremos encontrando. No aceptéis promesas. Nadie os va a nombrar Master of the Revels.

EVA CRUZ

Eva Cruz es doctora en Filología Inglesa y autora de la novela “Veinte años de Sol” (ADN). Ejerce como guionista en Hoy por Hoy, en la Cadena Ser, y dirige con Jaime García Cantero el podcast “Cibermillonarios”.



HOMO HOUELLEBECQ
UNA CONVERSACIÓN CON JOSÉ CARLOS RODRIGO BRETO

Bruno Galindo

Michel Houellebecq ha sido y posiblemente sigue siendo —pese a un silencio novelístico que ya dura cinco años—, el novelista europeo más apasionante de las últimas tres décadas. José Carlos Rodrigo Breto, doctor en Literatura Comparada, novelista y ensayista, es ineludible referencia literaria en redes

desde su cuenta de Instagram @literatura_instantanea y su podcast El Café de Mendel junto a Jan Arimany. El francés y el madrileño coinciden aquí a cuenta del ensayo "Michel Houellebecq. La corrosión de lo humano", que Rodrigo Breto ha publicado recientemente. La obra —que cierra una trilogía que incluye otros títulos dedicados a Ismail Kadaré y Mircea Cartarescu— analiza con rigor y profundidad el mundo el mundo narrativo y filosófico del autor de *Las partículas elementales, Plataforma* y *La posibilidad de una isla.* Nadie conoce como él al *homo houllebecquiano.*

Tu libro presenta a Houellebecq como visionario, y su obra como distópica. ¿Cuál es la visión, cuál la distopía?

Realmente no es un visionario. Simplemente posee la capacidad de saber observar la realidad y la sociedad y las situaciones de una forma casi entomológica, es un gran observador. Eso lo podemos ver reflejado ya en su primera novela, *Ampliación del campo de batalla,* cuando el protagonista se sienta en un banco de la plaza del mercado de Rouen bajo la pregunta de ¿a ver, a qué se juega aquí?, para descubrir que, si se juega a algo, desde luego, ese juego no es el suyo, no va con él. No se identifica con la masa que pasea contenta por hacer compras y vivir sumergida en la vorágine del capitalismo tardío. Por lo tanto, la aparición de los chalecos amarillos en *Serotonina,* o los conflictos de *Sumisión,* o el turismo sexual y la clonación, asuntos que aparecen en sus novelas, solo son producto de un afinado sentido de la observación de lo cotidiano.

La distopía no es en Houellebecq un territorio utópico que ha nacido de forma bienintencionada y luego ha sucumbido al totalitarismo, como en Orwell, Huxley o

Zamiatin; la distopía es el ser humano. Todo lo que podía ser, lo que pudo ser y no fue el ser humano, era una utopía que se perdió por el camino y quedo en distopía. Ese proceso, la corrosión de lo humano, es lo que desarrolla en su obra.

La Divina Comedia —argumentas en tu ensayo— nos saca de "la oscuridad medieval" y nos abre a la luz del Renacimiento (que aún tardará siglo y medio en llegar). "Lo sublime del arte puede encumbrar al alma humana", escribes también. ¿Cuándo se tuerce todo?

No hay un momento determinante en el que podemos señalar el principio de la corrosión, es algo que va progresando con el paso de los siglos. Sin embargo, si puedo asegurar que lo poco que quedará de humanismo en el siglo XX recibe allí los dos golpes brutales que lo desmantelan: la Gran Guerra y la Segunda Guerra Mundial, asociado todo a los dos sistemas políticos más criminales de la historia, el nazismo y el estalinismo. El arte se ha convertido en el arte de fabricar muerte, eso ya no encumbra el alma humana, la despedaza. Desde entonces el ser humano ya no se reconoce como tal por lo que ha sido capaz de cometer, empieza la crisis ontológica y entramos en el posthumanismo.

> "LA POSHUMANIDAD HA ALCANZADO UN MOMENTO EN EL CUAL SOLO SOMOS COMO PRODUCTOS EN VENTA EXPUESTOS AL MEJOR POSTOR. LAS RELACIONES HUMANAS SON UNA MERA TRANSACCIÓN DE COMPRA-VENTA Y NOS ENCONTRAMOS COMO COLOCADOS EN EL LINEAL DE UN SUPERMERCADO A LA ESPERA DE QUE SE

NOS COMPRE LABORALMENTE, SEXUALMENTE, SOCIALMENTE…"

Buena parte de los personajes de Houellebecq son perfiles técnico-científicos (lo vemos en *Ampliación del campo de batalla, Las partículas elementales, Plataforma, El mapa, Sumisión, Serotonina)*. Previene el autor entonces de una in o post-humanidad a través de este rango?

Es un aviso de que la antorcha del progreso ilumina el camino pero alrededor todo se sume en tinieblas, es una imagen tomada de *El corazón de las tinieblas* de Conrad, que me parece que cuadra perfectamente con la idea de Houellebecq de presentarnos esos perfiles de hombres blancos de gran poder adquisitivo en puestos científicos técnicos que en absoluto se sienten realizados o integrados en el progreso porque, primero, el progreso de la civilización tardo capitalista es una mentira o una distopía y, segundo, ese progreso solo es alienante con el individuo a quien explota y agota en sus capacidades. Mediante estos perfiles lo que busca es mostrarnos la maldad del sistema en toda su realidad y crudeza, un sistema que nos ha vuelto tan inhumanos como insensibles.

***El mundo como supermercado:* otro título de Houellebecq, en este caso no de una novela sino de un ensayo. ¿Qué significa esta idea del supermercado, tan Netflix, por otro lado?**

Podemos decir que esta es una de las grandes ideas del autor que se imbrica con toda su literatura y se desarrolla en sus novelas. La poshumanidad ha alcanzado un momento en el cual solo somos como productos en venta expuestos al mejor postor. Las relaciones humanas son una mera transacción de compra-venta y nos encontramos

como colocados en el lineal de un supermercado a la espera de que se nos compre laboralmente, sexualmente, socialmente… Es decir, que debemos ofrecer nuestro mejor aspecto y que aceptamos jugar ese juego o seremos retirados y arrojados a la basura como productos caducados. Los personajes de Houellebecq descubren, tarde o temprano, que se encuentran en esa lonja y deciden que no quieren jugar a eso; de inmediato son elementos estropeados, dañados: el *friki,* el raro, el outsider, es un humano que se niega a entrar en las subastas de nuestro mundo actual, donde rigen las reglas de un expositor. Por otro lado la oferta es tan ingente que es un poco como el efecto Netflix: se nos ofrece tal cantidad de opciones de elegir que al final no eliges nada. Es la angustia de la elección ante la libertad de opciones, que bloquea y aterra; es un poco ese miedo a la libertad del que habla Kierkegaard. Ante una oferta tan enorme la sociedad actual nos obliga a destacarnos, a vendernos rápido, a intentar destacar, lo que implica el despliegue de todo nuestro ego, nuestro ego y nuestro egoísmo para descollar entre los demás.



José Carlos Rodrigo Breto. Foto: Gema Lombardía.

El supermercado es también —o ante todo— sexual. Eso nos lleva a *Plataforma* —el libro que, este mes de marzo, han leído tus alumnos—, donde también está la figura (muy "supermercado") del turista. Figura que el propio Houellebecq explora en cierto modo cuando se viene a vivir a Almería hace un par de décadas. Incluso —si salimos de la órbita de los libros y nos fijamos en su producción musical—, está en *Playa blanca,* una de las canciones de su disco *Presence humaine…*

Ignoro el impacto que su estancia en Almería pudo tener sobre él, pero lo cierto es que las reflexiones sobre el intercambio sexual como mero asunto mercantil parecen asociadas, en mayor o menor medida, a su estancia en Andalucía. Quizás esto se deba a un influjo del Mediterráneo que, como se afirma en la novela de Olga Tokarczuk *Tierra de empusas,* es el Mediterráneo de donde le ha llegado a Europa todo lo bueno y lo malo. Lo bueno es la idea de la cuenca mediterránea como cuna de la civilización europea, lo malo es el liberalismo, la promiscuidad, una idea del sexo que colisiona con la rigidez del centro y norte de Europa. Por ello, quizás bajo ese influjo, la idea de que dado que el sexo se ha convertido en un mero intercambio capitalista que cada vez da más pereza, que nadie está dispuesto a ofrecer nada a cambio de nada, como se argumenta en *Plataforma,* nace la idea de la creación de resorts de turismo sexual para europeos, en concreto británicos, belgas, alemanes, que desean vivir esa sexualidad mediterránea (y cuando digo mediterránea contrapongo el mundo occidental productivo y capitalista al mundo "oriental" degenerado tal y como lo aborda Thomas Mann en *La montaña mágica).* Por lo tanto esa idea sexual mediterránea tiene su extensión en el sexo asiático, donde las mujeres están dispuestas (en la novela) a ofrecer una experiencia ya imposible en el mundo moderno y evolucionado de esa

Europa occidental y central que es como un supermercado. Simplemente, los usuarios de los resorts o están fuera del mercado o el esfuerzo para conseguir una relación sexual es tan enorme que no les merece la pena en sus respectivos países.

Siguiendo con el sexo, Houellebecq anticipa múltiples síntomas y comportamientos, uno de ellos el celibato, de especial actualidad cuando tanta gente —¿joven sobre todo?— está decidiendo deshacerse de ese "problema". Él se carga de un plumazo dos problemas, placer y reproducción, creo que en *La posibilidad de una isla*. ¿Qué opinas al respecto?

El celibato, en *Las partículas elementales,* aparece como una consecuencia del sufrimiento humano. Los clones que se fabrican, y que aparecen después en *La posibilidad de una isla* están desprovistos de la función reproductiva que tanto daño hace al hermano de uno de los protagonistas de *Las partículas elementales;* es decir, los crea pasada la pubertad, edad en la que el asunto sexual es un quebradero de cabeza, y se retiran antes de llegar a la vejez. Tiene una vida óptima que elimina dos problemas que amargan la existencia según su creador: el despertar sexual y la decadencia. Al eliminar de ellos la necesidad reproductiva se anulan los impulsos sexuales y busca descargar a estos poshumanos de los problemas inherentes de las relaciones interpersonales, cada vez más problemáticas debido al imperio de egoísmo, de ego y de la abulia absoluta en donde el individuo se ha sumido en la tiranía del yo. La principal consecuencia del poscapitalismo es la aniquilación de las relaciones con el otro, no porque el otro dé miedo, sino porque el otro ha dejado de interesar.

"UNA CÁSCARA DE HUMANOS QUE SOLO SE MUEVEN POR EL AUTOMATISMO DE LA COSTUMBRE. ESE ES EL *HOMO HOULLEBECQUIANO.* UN PÁRAMO, UNA ISLA. UN DESASTRE HUMANO".

A estas alturas ya está muy bien delineado el *homo houllebecquiano:* es un hombre, blanco, europeo, de poder adquisitivo, está o se siente fracasado y está desarraigado a todos los niveles.

Y es un hombre fracasado en las relaciones de pareja que todas las noches cena una bandeja de comida para microondas mientras ve la televisión. Se encuentra terriblemente solo, es autodestructivo y se sabe apartado de la corriente social; él no juega al juego de los demás. Su aislamiento es definitorio. Y voluntario. El desarraigo se produce mediante el sistema de cancelaciones que Houellebecq desarrolla y aplica a sus personajes: les arrebata la familia, la posibilidad de creer en algo sea religión o lo que sea, les arrebata un trabajo que los realice, les quita el amor, las relaciones de pareja y el sexo, y les cancela los amigos. Sin todo esto, y usando una frase de Roberto Artl en *Los siete locos,* los convierte en una cáscara de humanos que solo se mueven por el automatismo de la costumbre. Ese es el *homo houllebecquiano.* Un páramo, una isla. Un desastre humano.

Son hombres que están fuera deliberadamente: no han sido marginalizados sino que se han hecho a un lado.

Thomas Bernhard sostiene que las personas marginadas lo son porque han decidido apartarse, hacerse a un lado, a causa de que poseen una percepción especial de la

realidad. Esa percepción luminosa lleva al dolor, a la angustia, según Bernhard, que a su vez se inspiró en Novalis, que ya abundaba en esta terrible dualidad. El cuerpo se componía de sentido y fuerza por un lado y de nervios y músculos por otro, lo que le lleva a categorizar a las personas en asténicos y esténicos. Los primeros eran lúcidos y sufrientes, los segundos activos, representantes de una fuerza brutal. Pero, además —y esto es clave para la obra de Bernhard—, esos asténicos luminosos tienen desarrollada una percepción de lo que les rodea que les resulta insoportable, y eso les hace enloquecer. Se trata de un círculo terrible porque a mayor locura, a mayor enfermedad, mayor progreso en el proceso de comprensión de lo que les rodea, con una conclusión inevitable: enloquecimiento y muerte, generalmente mediante el suicidio. Esta idea la toma Houellebecq para confeccionar sus personajes, lúcidos contempladores de una realidad de la que reniegan y eso los convierte en marginados.

...y que siempre buscan la vida en otra parte, sea un camping *new age* o el Islam. El título *La posibilidad de una isla* apela a esa búsqueda de una alternativa de vida. Y al aislamiento como dicha vía de escape.

Pero al final el único escape se encuentra en el aislamiento. El camping, el islam, la clonación, que hace a los clones tan tristes y solitarios como sus modelos humanos, no son más que sucedáneos. No encuentran lo que buscan en esos sucedáneos porque no hay nada que encontrar. Cuando se dan cuenta de que no hay nada que encontrar se produce el aislamiento, única salida a un mundo poscapitalista terrible. No hay una alternativa a la vida que no sea terminar con esa vida. El primer paso es aislarse, el segundo destruirse. En cierto modo es una inmersión en el yo, una intoxicación de sí mismos, muy acorde con los parámetros de ese mundo egoísta y como

supermercado. El sistema solo ofrece dos salidas: o te integras y deshumanizas o te aíslas y te envenenas de ti mismo. La segunda opción es, desde luego, mucho más llevadera.



El escritor francés, en un fotograma de la película "El secuestro de Michel Houellebecq"

***La posibilidad de una isla* y *Frankenstein:* dos proyectos en los que reinventar al ser humano. El autor busca en el transhumanismo.**

La literatura nos demuestra, desde hace siglos, que reinventar al ser humano siempre termina en fracaso. En principio se trataba de jugar a ser dioses, de apoderarnos del hálito divino y poder prescindir de los dioses. Con la clonación andamos por el mismo camino, el transhumanismo es o será un fracaso. Es la idea de Goethe en *Fausto:* el conocimiento humano es limitado, querer ir más allá de ello se paga con la condenación y el desastre. Es la metáfora de la polilla de Cartarescu en *Solenoide:* vuela alrededor de una bombilla que le atrae, es el conocimiento luminoso, y cuando toca esa bombilla se incinera. De eso trata la idea de reinventar al ser humano, podemos abrasarnos. De hecho, ya estamos ardiendo. Houellebecq la pone en práctica con el desastre, con la

tristeza de los clones, que empiezan en *Las partículas elementales* y certifican su absoluta derrota en *La posibilidad de una isla*. La derrota es la tristeza y la soledad, el conocimiento no nos ha logrado salvar de eso, es más, nos ha hundido todavía más en el aislamiento y la desesperación.

***El mapa y el territorio:* el arte de Koons (arte hacia el que, que sepamos, Houellebecq se ha sentido atraído y ha trabajado en performance). Matarse a sí mismo en una novela, ¿de qué tiene más: de autorreferencialidad megalómana, de autoodio o de autocompasión? ¿De tentar al destino? ¿De nada de ello?**

Yo creo que de nada de eso. Simplemente es un trabajo necesario para un Houellebecq abrumado por las circunstancias que necesita una metamorfosis, regeneración o cambio. Y usa la literatura para eso. Se mata en la novela como una forma de librarse de la imagen de un Houellebecq público. De hecho, en *El mapa y el territorio* su aparición responde al tópico y a la idea que de él se tiene de un hombre desagradable, aislado y sin amigos que sigue una dieta de vino y embutidos. En cualquier caso, se adapte mucho o no a la verdad o a la realidad, su asesinato es una especie de crimen cultural que le permite dejar atrás el estereotipo. Gracia a ello, desde esta novela se produce un cambio en el autor y en su literatura, que ya no necesita de los antiguos códigos y se alimenta de unos nuevos que llevan a novelas como *Sumisión* o *Serotonina* e, incluso, el gran golpe de timón: *Aniquilación*. Sin ese asesinato literario, esos libros, sostengo, no habrían sido posibles. Sobre todo *Aniquilación*.

"SER HUMANO SIGNIFICABA PERTENECER A LA HUMANIDAD. AHORA PERTENECEMOS A NOSOTROS MISMOS MIENTRAS LOS AVANCES CIENTÍFICOS, NUESTRO CONOCIMIENTO, TERMINA DE REMATARNOS".

A estas alturas cabe preguntarse —tú lo haces en tu ensayo— qué significa ser un ser humano.

La mayoría de las personas piensa que la Segunda Guerra Mundial queda muy lejos, pero lo que ignoran es que somos hijos de aquello, producto de la barbarie, que la crisis ontológica y el desastre corroído que somos como humanos tiene allí su origen. Ser un humano es no ser una isla para otros humanos, para los demás. Eso lo argumenta muy bien John Donne en su poema *Ningún hombre es una isla,* una célebre reflexión sobre lo inherente de la compasión en el ser humano. En teoría, según Donne, la compasión es inherente a nuestra naturaleza, somos una parte de un todo que es la humanidad, por eso, dice, que nunca preguntes por quién doblan las campanas, que doblan por ti, porque cualquier toque a muerto es un toque por nuestra propia muerte, porque cada persona que desaparece hace que algo se extinga dentro de nosotros: eso es ser humano, no ser islas, estar unidos por la corriente fraternal. Algo tan hermoso no tiene ya validez alguna. Desde que nos asentamos en la crisis ontológica y no nos reconocemos como humanos cada vez que doblan las campanas sabemos que doblan por nosotros, pero no porque estemos insertados en la corriente humanista de compasión y empatía con el otro, sino porque nuestro egoísmo nos lleva a creer que todo lo que ocurre se centra en nosotros, y eso es lo que hace que pasemos de ser la posibilidad de una isla, a ser una isla solitaria y abandonada._Ser humano significaba pertenecer a la humanidad. Ahora pertenecemos a nosotros mismos

mientras los avances científicos, nuestro conocimiento, termina de rematarnos. Pronto, o quizás ya los somos, seremos islas, todas iguales, todas aisladas. Fin de lo humano. Como se dice de un personaje en una película de Berlanga que representa a una nobleza rancia y extinta, mientras lo contemplan unos turistas extranjeros: *End of a saga*.



El músico Frédéric Lo y Michel Houellebecq, en foto promocional de su disco "Souvenez-vous de lhomme"

Michel Houellebecq como loco, como una especie de bufón a quien se permite todo: su fascinación está más allá de cómo se le vea ideológicamente: es repulsivo y atractivo a la vez. ¿Por qué gusta tanto, incluso a sus detractores?

Esa imagen es la imagen que de él han construido los medios. Sin duda él mismo ha contribuido a ella, pero más allá de esto, su interés, su magnetismo, que guste, se basa en que, primero, forma parte del panteón de la literatura más ilustre francesa: Houellebecq está al nivel de los mejores escritores de la tradición gala, forma parte del canon, es indiscutible. En segundo lugar hay cierto componente de masoquismo en el público que lo lee porque a nadie le gusta que le digan que somos un fracaso y una basura, peor aún así se leen sus novelas que nos señalan directamente como derrotados. Y en tercer lugar hay mucho ofendido deseando encontrar combustible para alimentar su odio y Houellebecq, tanto el personaje como el autor, y sus novelas, son un material excelente para indignarse, despotricar y atacar. Provoca un fenómeno muy propio del poshumanismo: los ataques que recibe provienen de personas que moralmente creen encontrase en un estado de superioridad, pero lo único que desarrollan son discursos prejuiciosos e inmorales.

¿Cuanto crees que hay de falsa imagen provocadora en la persona de MH? Da tanta impresión de fracaso como de pasárselo bien con el personaje que crea.

No puedo negar que en él hay mucho de lo que denomino el efecto Petrarca, que es el intento de un escritor de crear un imaginario externo. Un escritor pone en pie un imaginario interno en sus obras mediante el cronotopo particular de su obra: Rulfo, Faulkner, García Márquez. Pero, además, hay escritores —uno de los primeros fue Petrarca— que hace de su vida la prolongación de sus obras, de sus novelas, que se convierte en uno de sus

personajes: Oscar Wilde, Umbral… y claro Michel Houellebecq. El ha alimentado mucho su imaginario externo, pero intenta acabar con esa carga que le impide seguir adelante con *El mapa y el territorio.* Después ha seguido con escándalos, película porno incluida, que no son sino intrusiones de ese personaje en la vida de Houellebecq, algo que cada vez intenta controlar más. Al final ningún escritor escapa al efecto Petrarca, en mayor o medida, y solo se trata del momento en que eso deja de ser divertido y se vuelve perjudicial o peligroso. A él le ha divertido, pero ha terminado siendo un problema que ha intentado e intenta atajar en la medida que puede.

***Aniquilación:* consideras que aquí están las mejores páginas (150, dices) del francés. ¿Qué hay ahí?**

En el final de *Aniquilación* se encuentra la prosa, y esto puede resultar paradójico, más humanista de Houellebecq, al contarnos como el protagonista del libro se ve asediado por un cáncer que lo conecta con la idea de Donne, porque de pronto, y mediante la enfermedad, deja de ser un islote y se integra en la corriente de cierta (digamos solo cierta, mínima) empatía. Esto convierte a esas páginas no solo en las mejores sino en las más raras de MH. Pero claro, dentro del proceso, el sentido de lo egoísta e individual lucha por aflorar, y entre el bosquejo de lo humano pronto actúa la corrosión: casi reconciliado con su esposa (otra novedad en el imaginario *houellebecquiano)* es consciente de que si se opera del cáncer, que es brutal, tiene muchas opciones de que le abandonen, por lo que en un acto de egoísmo absoluto decide no operarse porque la contrapartida es que la mujer cuidará de él durante los meses que le queden de vida. Mejor morirse en compañía que vivir el resto de la vida solo: esto hace de esas páginas un luminoso corolario a toda la obra del autor.

"EL DE HOUELLEBECQ ES UN PROYECTO —AUNQUE A LOS BIENPENSANTES LES ESCANDALICE— HUMANISTA. ÉL NO ES EL ÚLTIMO HUMANISTA, PERO SÍ UNO DE SUS DEFENSORES POSTREROS. MAL QUE LE PESE A ALGUIEN. Y SU GIRO A LO *BALZAQUIANO* ENTRONCA CON ESA IDEA HUMANA. UNA NUEVA COMEDIA HUMANA: ESO LO DICE TODO".

El Estado como figura aniquiladora: un Houellebecq cada vez más político (y más descreído). ¿Es la decepción lo que le lleva a adoptar la postura ultraconservadora?

No creo que sea ultraconservador, sino realista. La decepción en el Estado, en el sistema… ¿quién no lo está? Aunque muchos no quieran verlo —quizás porque forman parte de esta— hace años que vivimos en una distopía, y eso es lo que lleva significando el escritor en sus obras. En un mundo que ofrece cada vez manos salidas, menos oportunidades, en un mundo poscapitalista que es apocalíptico con las libertades individuales, donde cada vez se censura más, se restringe, se obliga, se impone, se cancela, se aniquila la opinión discordante, la prosa de Houellebecq es un ejercicio de pesimista resistencia ante una realidad que muchos, supongo que por que les beneficia, intentan negar: y a eso lo llaman posición ultra cuando los ultras con su intransigencia y su falsedad moral son ellos. Son tiempos de talibanes culturales. Hoy, mas que nunca, es necesario que el escritor escriba en los márgenes. Eso hace él.

Todo escritor tiene un proyecto. ¿Como defines el proyecto literario de Michel Houellebecq?

Su proyecto es el de una obra totalizadora que lleva y se desarrolla de un libro al siguiente. Cada texto es un peldaño que ilustra la decadencia occidental y el final de la humanidad, cada vez más llena de lo poshumano y transhumano. En ese sentido el de Houellebecq es un proyecto —aunque a los bienpensantes les escandalice— humanista. Él no es el último humanista, pero sí uno de sus defensores postreros. Mal que le pese a alguien. Y su giro a lo *balzaquiano* entronca con esa idea humana. Una Nueva Comedia Humana: eso lo dice todo.

¿Por qué eclosiona en Balzac? ¿Por la mirada sociológica?

Por lo que te acabo de responder: eclosiona en Balzac porque ahora toca estudiar cómo somos actualmente; como sobrevivimos tras el desastre, como nos desenvolvemos en las postrimerías de la humanidad. En su tiempo Balzac acometió este análisis, que como dices tiene mucho de sociológico, así que el Houellebecq anterior, observador entomológico del desastre, se reencarna en un observador sociológico que se ocupa de las familias en *Aniquilación* y de su interacción con el medio que es el Estado. Un estado que busca aniquilar a las familias como paso previo para aniquilar al individuo. Por eso en *Aniquilación* tenemos la primera novela de Houellebecq donde una familia es protagonista, y no su atomización.

¿Qué escribirá ahora, cuando podríamos entender que el ser humano no puede caer más bajo en su deshumanización?

Según su nota al final de *Aniquilación* ha descubierto que es momento de parar, así que parece que no escribirá nada… espero que no sea así. ¿Y qué espero? Pues la segunda entrega de su Nueva Comedia Humana iniciada en *Aniquilación,* pero para eso hacen falta unas fuerzas que ya no sé si tiene. Porque hay que ser muy fuerte para

seguir escribiendo en el mundo que nos ha mostrado. Y por cierto, siempre podemos caer más bajo en la deshumanización, es eso precisamente lo que nos hace humanos. Todavía estamos lejos de tocar fondo. Siempre puede ser peor. Y lo será. No me cabe duda.

José Carlos Rodrigo Breto

Michel Houellebecq

La corrosión de lo humano

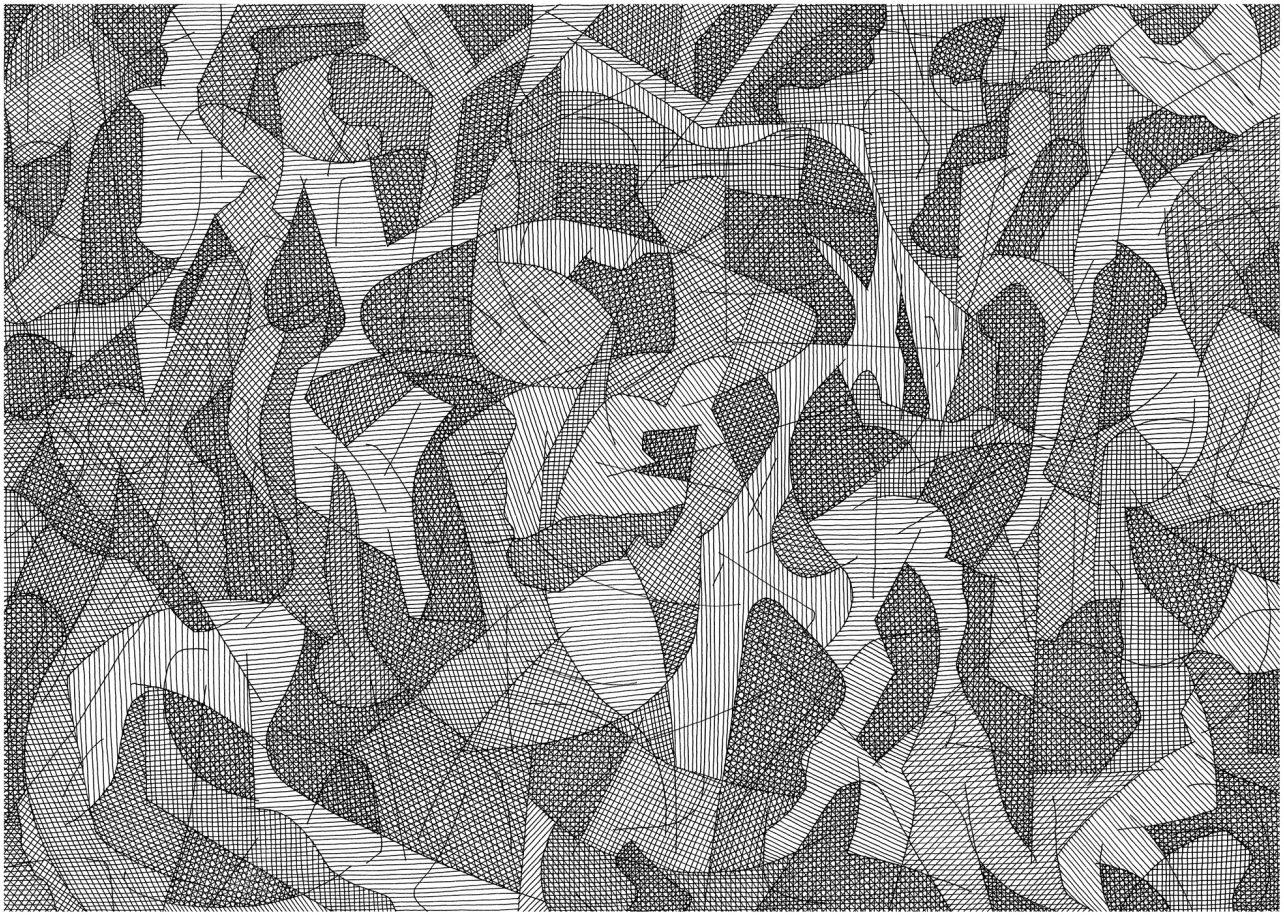


ediciones del subsuelo

Michel Houellebecq. La corrosión de lo humano está publicado en Ediciones del Subsuelo (2025).

BRUNO GALINDO

Escritor, periodista y productor de audio. Sus últimos libros son *Nadie nos llamará antepasados*, *Equilátera*, *Toma de tierra*, *Remake* y *Omega. Una historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*. Ha publicado en El País, El Mundo, Culturas de La Vanguardia, El Confidencial, Rockdelux, Forbes y El Estado Mental (donde fue co-fundador). Es autor de varios proyectos como intérprete de spoken word y de los podcasts La Biblioteca de Julio, Simsalabim y Contemporánea (Fundación Juan March). Es fundador y coordinador de Lo Imposible.



LO IRREVERSIBLE
ZONA SIN CONFORT

Javier García Herrero

I

Este dibujo contiene una cierta cantidad de decisiones.

Escuché a Soledad Sevilla decir en la radio que, en su trabajo, cada línea es un acontecimiento.

Paré el coche en el arcén, y escribí esas cinco palabras a mi amigo Abraham Hurtado.

Estábamos preparando mi exposición Lo irreversible, que comisariaba él.

Murió de un infarto dos meses después.

Ocho horas al día, cinco días a la semana, estoy delante de un ordenador, diseñando y preparando la preimpresión de cajas de cartón, servilletas, azucarillos, bolsas, sacos, todo tipo de cosas que puedan imprimirse con flexografía.

A un ritmo de producción industrial.

La semana pasada utilicé, con el bar-code-producer, un formato de código de barras que era muy parecido al que nos pasaba el cliente, pero no exactamente igual.

Tenemos la indicación de generar siempre los códigos a partir de la numeración que nos dan, porque puede ser que el cliente coja otras barras que no corresponda a ese producto y nos las mande para indicar que va un código de barras, aunque no sea ese.

En este caso sí lo era.

El que yo le había mandado podía leerse perfectamente, en pantalla y en papel, pero sus máquinas no son de las más precisas, las líneas se engrosan al imprimir sobre el cartón, y no resultan legibles para el detector.

Se me pasó verificarlo todo a mí, y al compañero que revisa los diseños; y al cliente.

Miles de cajas impresas con este fallo.

Reclamación.

La realidad es que le puso una pegatina sobre el código y tiró para adelante, pero el grado del fallo equivale a la repetición completa de la impresión de las cajas.

No recuerdo cuál era el contenido.

Ayer una amiga me comentó “es un poco como en la serie *Severance*”.

Exacto.

El tipo de trabajo con el que se puede fantasear cuando se es autónomo.

Del que te podrías olvidar completamente cuando termina tu horario, y dedicarte libremente a tus cosas.

Supe de la muerte de Abraham en el descanso de diez minutos, y tuve que pedir otros diez porque me temblaban las piernas.

Después, evidentemente a seguir, ese día hasta las 17:10.

El trabajo en el que durante la pausa de la comida ves a fogonazos, en cuentas y medios de izquierdas, los disparates de la derecha nacional y las tragedias de la geopolítica, intercalados con basura hecha con IA, publicidad, y algún mensaje personal.

Después, los auriculares a tope para intentar no escuchar la tertulia desenfadada que se da mientras vuelve el jefe, que se va a comer a casa.

Racismo a punta pala, antifeminismo según la estación, algo de homofobia y, bueno, un poco el pack, a diario.

Por lo menos hay algo de debate.

El gobierno del país todo mal, y pocas críticas o ninguna a 32 años de gobierno de derechas en la región de Murcia.

La lógica es fácil de comprender.

¿Para qué estar del lado de quien no va a ganar?

Pero no deja de desconcertarme en un barrio obrero.

Recuerdo lo ejemplar que me pareció uno de mis profesores favoritos en la universidad cuando dijo: "me gustan los lugares en los que hay personas con las que no estoy de acuerdo".

Claro.

Pero.

El trabajo asalariado, calificado oportunamente como indefinido, que buscaba después de 20 años como autónomo intermitente para no tener que estar 24 horas preocupado por conseguir dinero.

Entonces, así, quedan, todavía, 16 horas en las que en realidad debería ocuparme de conseguir un trabajo mejor.

La palabra alienación me hacía pensar en siglo XX, en coloquios sobre la película *Tiempos modernos.*

No se escucha.

Hasta que otra amiga me pasó una conferencia de Remedios Zafra sobre Simone Weil, en *Oh diosas amadas,* prácticamente no había oído a nadie hablar del tema.

La verdad es que cuando la escuché, no lo comenté en el trabajo.

Pero a veces sí que me imagino levantándome a media mañana y diciendo, oh, escuchadme, como dijo Soledad Sevilla con motivo de su exposición en el Reina Sofía, cada línea es un acontecimiento.

Ya.

Quedó bastante claro en los códigos de barras.

Abraham actuó durante años en La Fura dels Baus, creó la plataforma AADK y muchas cosas más.

Compró una de mis obras en 2018, nos hicimos amigos, íntimos, y en gran parte gracias a él he seguido dibujando y pintando en momentos en los que racionalmente no tenía sentido hacerlo.

En esta pieza, *Zona sin confort,* dibujada para la propuesta de Lo imposible, continúo con la técnica y la metodología del proyecto que expuse con Abraham.

El proceso físico y gestual del dibujo es protagonista.

El ritmo es lento.

El llamado tiempo libre.

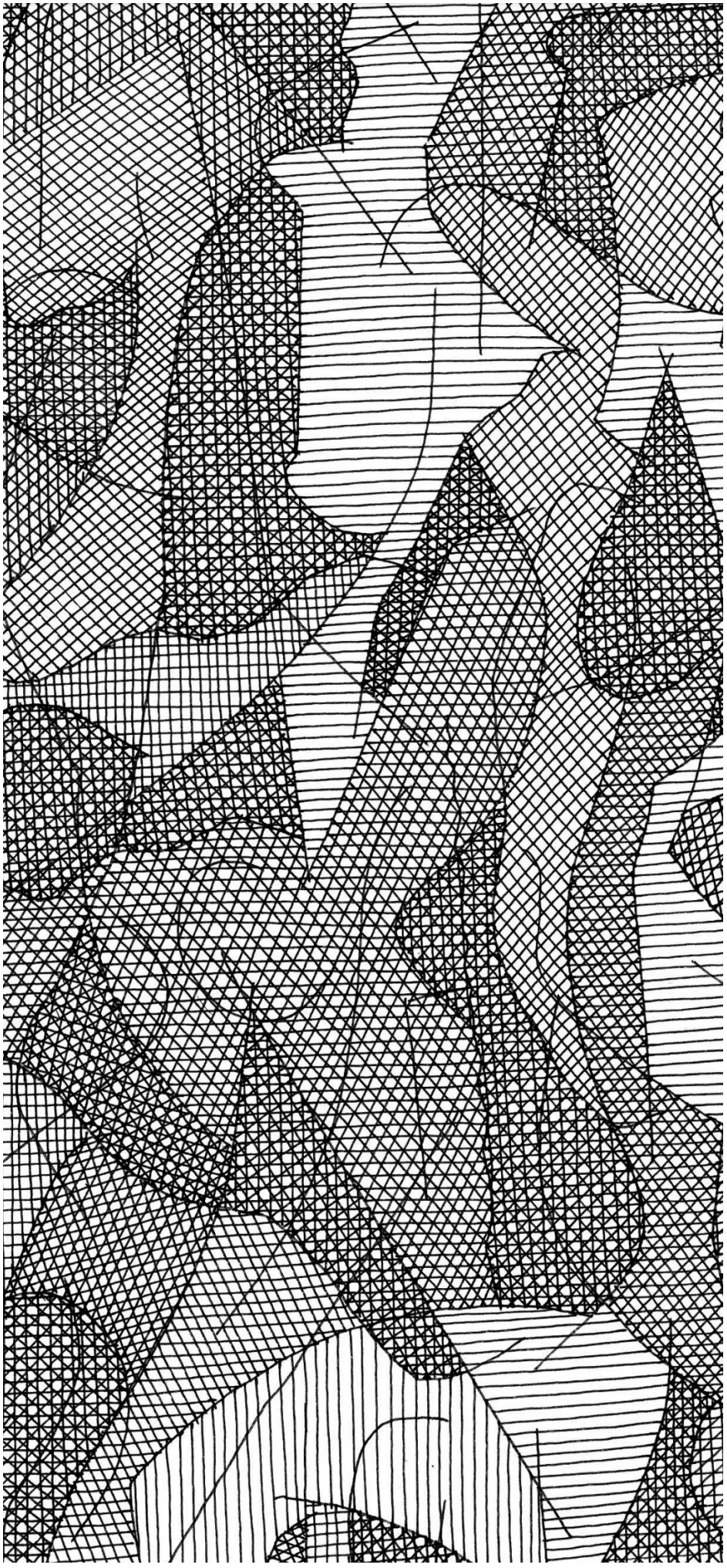
No hay lápiz, goma ni regla, y cada trazo es, efectivamente, definitivo.

El papel es un espacio paralelo, el margen, o, en el otro sentido, el reverso de lo personal y lo político.

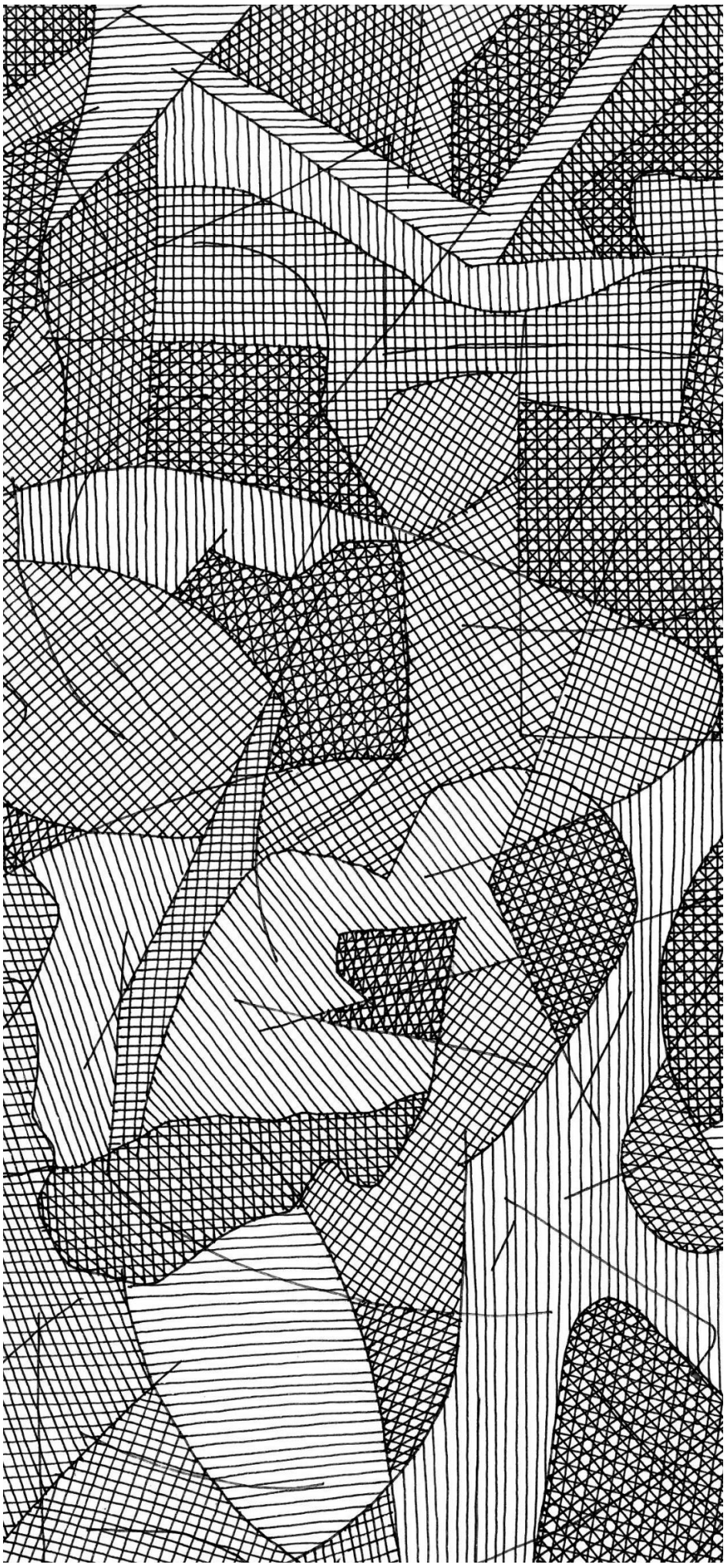
II

Zona sin confort. Dibujo a mano alzada. Tinta sobre papel. 40 x 30 cm.

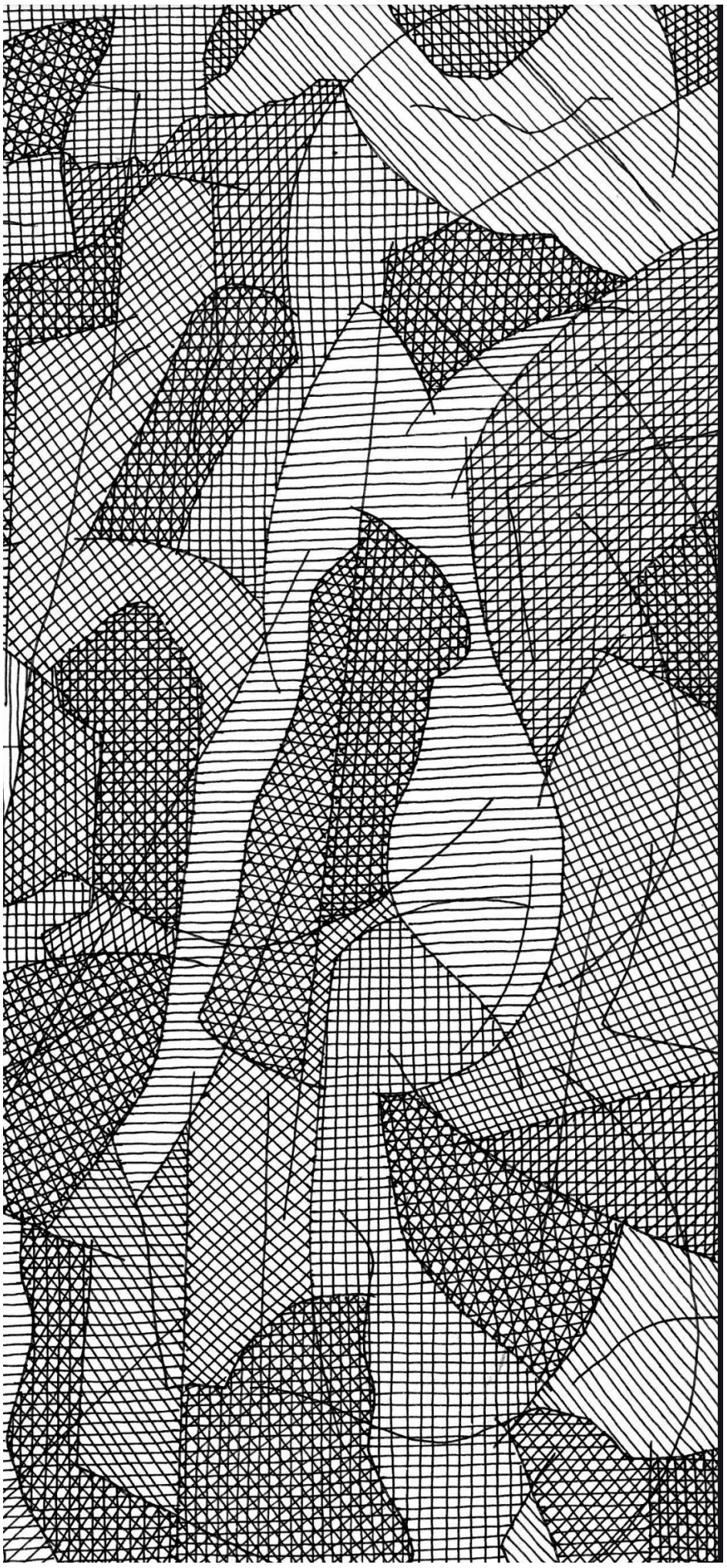
#Detalle 1



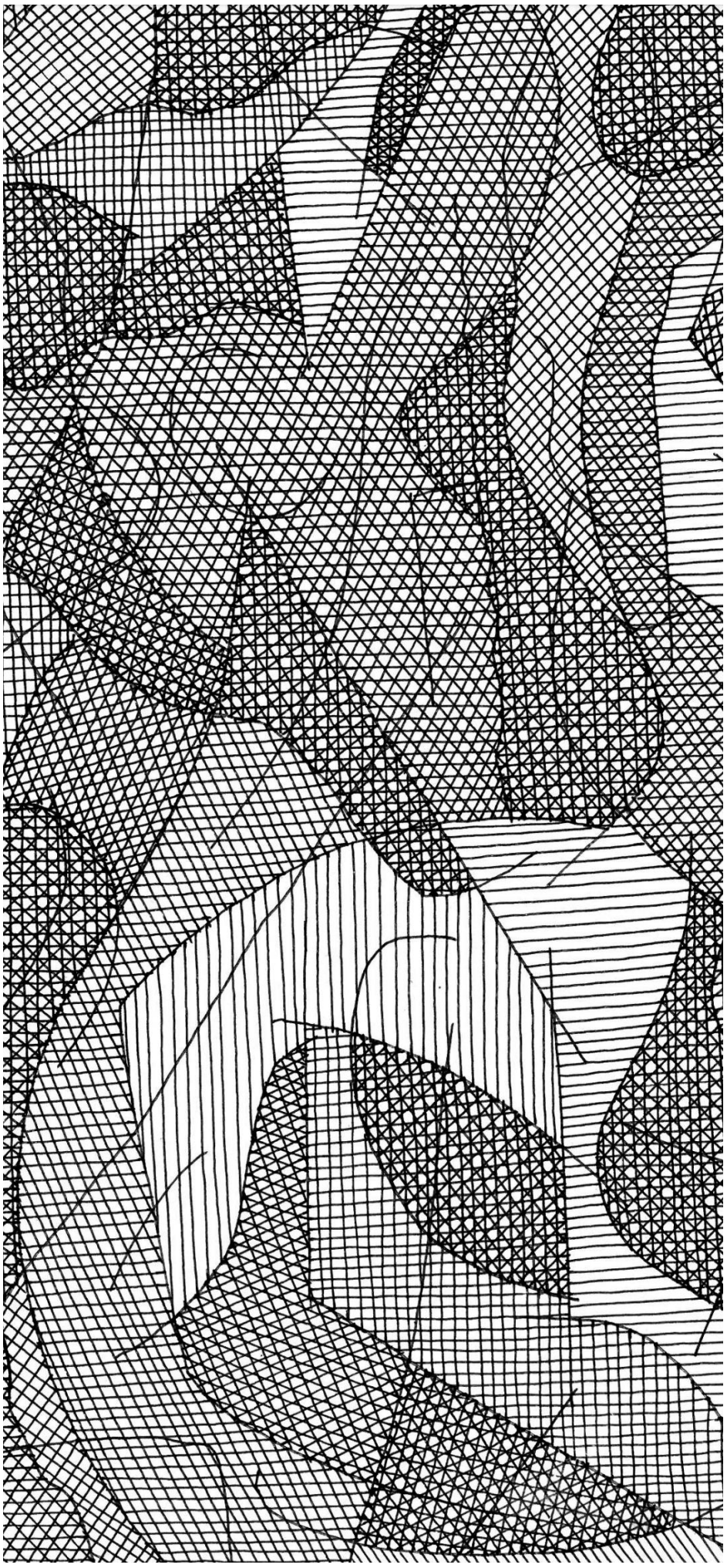
#Detalle 2



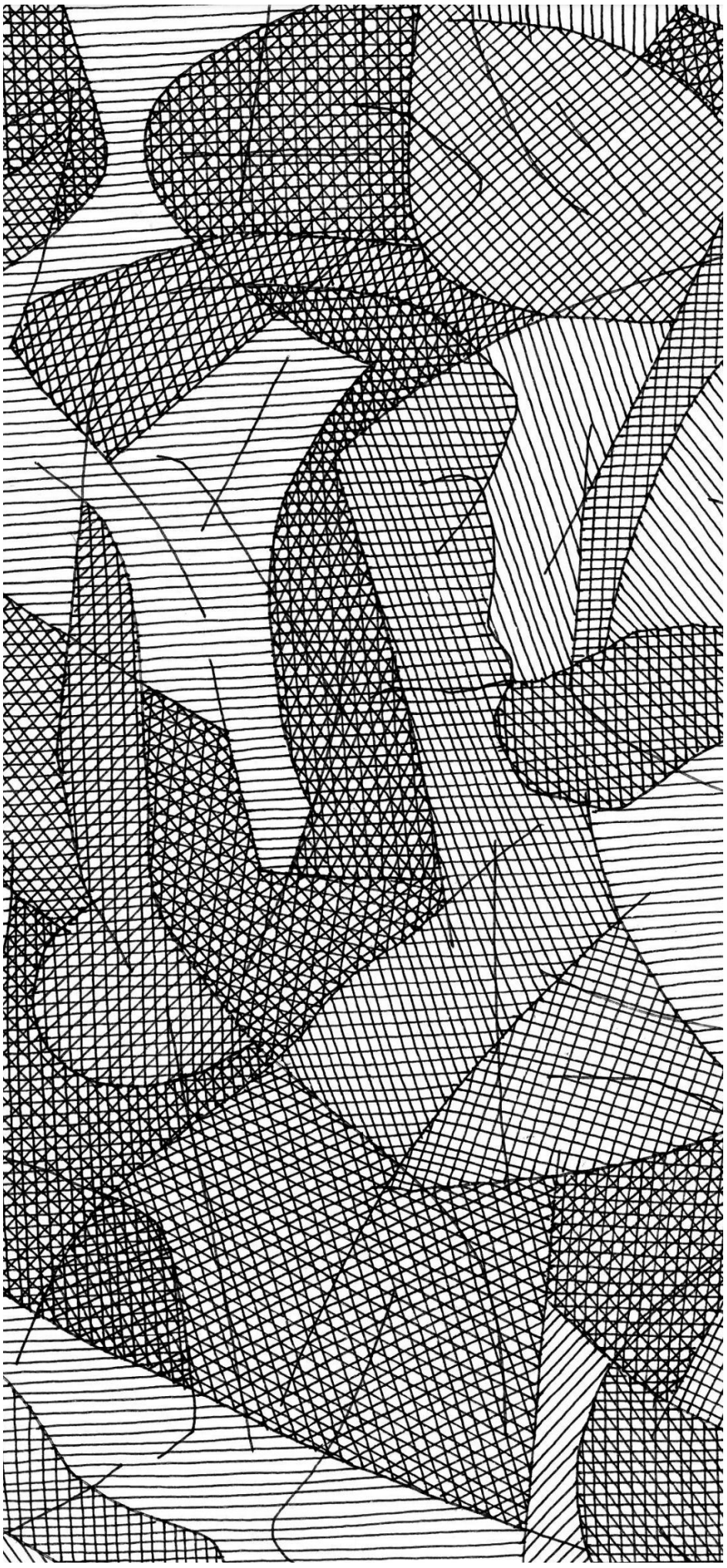
#Detalle 3



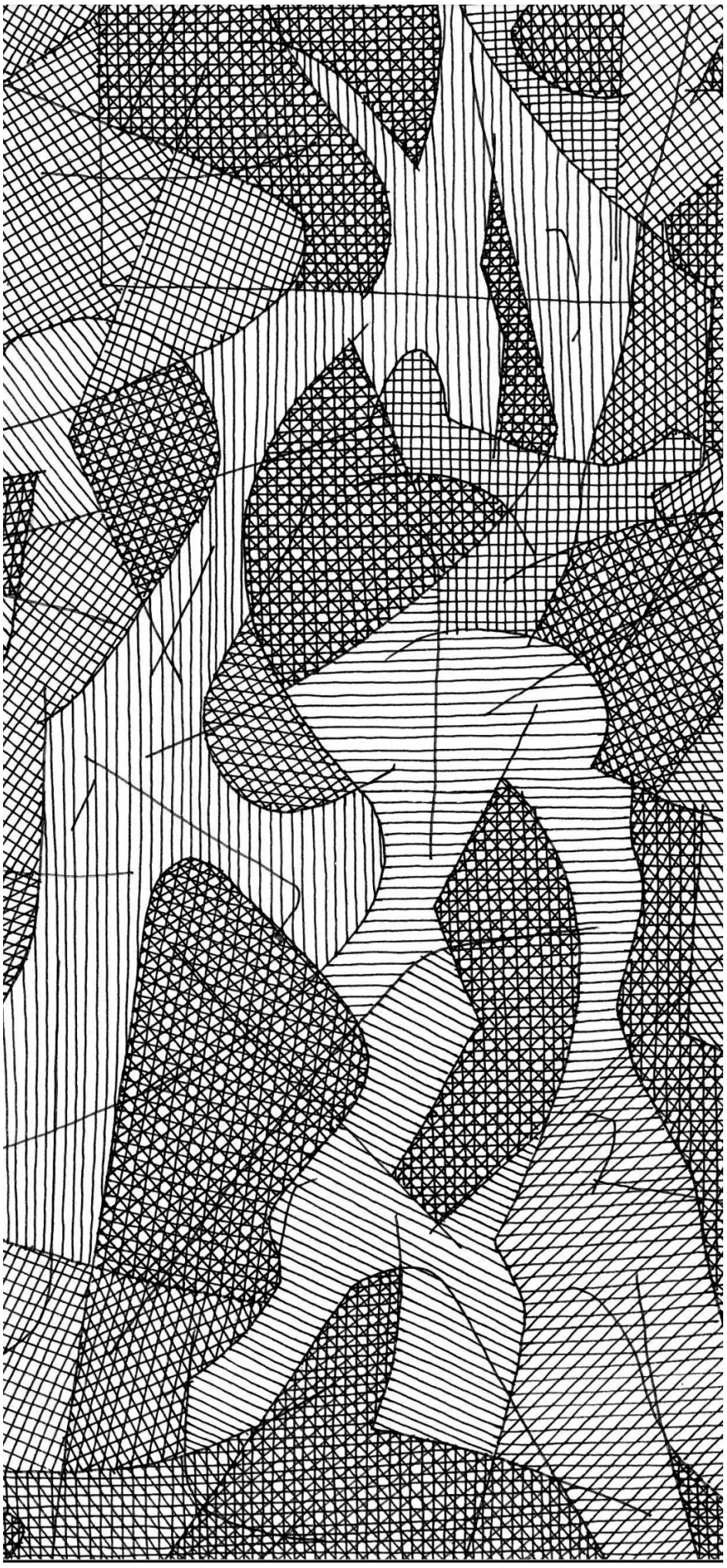
#Detalle 4



#Detalle 5



#Detalle 6



JAVIER GARCÍA HERRERO

Javier García Herrero (1983, Murcia). Licenciado en Bellas Artes y máster en Diseño Gráfico. Fue miembro del colectivo Fare Ala. Ha expuesto en Círculo de Bellas Artes, Matadero Madrid, Centro Huarte, Palacio Almudí, Laboratorio Zeta, Centro Negra, Mad is Mad, Spazio Cannatella o Progreso 80. Tuvo un programa en El Estado Mental Radio. Publicó un libro en la editorial Bandaàparte. Creó el sello de fanzines Ediciones Aerostáticas. Ha vivido en Alicante, Palermo, Córdoba (Argentina), Madrid y Valencia. Ahora, en Lorquí, con sus dos gatos.

no me gusta la gente
que sabe lo que piensa
y lo dice tol rato
pa que tos nos enteremos
de los buenos que son

12 QUINKAS
AVISO PARA POETAS: AQUÍ NO HAY DINERO

Jorge Burón

En el lenguaje no hay propiedad privada.

Ricardo Piglia

El escritor y profesor argentino decía que si se pudieran grabar todas las conversaciones que se tienen en una ciudad a lo largo de un día se sabría mucho más de esa sociedad que juntando todos los periódicos, estadísticas e informes científicos imaginables.

Estos versos recogen voces de la calle, el metro y el parque de la ciudad de Madrid, en-cajados en la forma quinka (5x5). Ninguna frase es mía, pero las copio aquí con gusto. Si alguien quiere reclamar sus frases que lo diga, pero ya aviso de que aquí no hay dinero, ni nada.

yo diría que no es
la palabra sino el tono
lo que dice qué es
lo que se quiere decir
pero el sonido siempre engaña

no me gusta la gente
que sabe lo que piensa
y lo dice tol rato
pa que tos nos enteremos
de los buenos que son

la derecha y la izquierda
unidas no serán jamás vencidas
decía el artefacto de Parra
y tenía razón el hueón
y sigue siendo verdad hoy

es el momento de perder
si solo nos importa ganar
y para ganar solo ganamos
qué habremos ganado ganando hoy?
racismo machismo homofobia transfobia fascismo

si para ganar hay que
hacer trampas, como hacen ellos
si para ganar hay que
odiar al diferente sentirse superiores
no me interesa esa victoria

hay un complot en contra
del propio complot como forma
ya no nos dejan complotar
este es el complot mundial
tanto complot suena a broma

la derecha buena dice que
son demasiados, qué podemos hacer?
la derecha mala dice que
son demasiados, cómo los echamos?
son demasiados = son demasiados

la izquierda buena dice que
bueno la izquierda buena que
que bueno buena la izquierda
izquierda y buena y bueno
pero eso seguro que sí

y qué emperador no matará?
y qué imperio buscará perder?
hubo uno que pudo poder
y no usó, decidió perder
pero quien pierde está perdido

a mí me parece que
esto tiene que cambiar ya
no puede ser que siempre
acabemos pagando justos por pecadores
(usar solo quien sea justo)

Brecht quería un artefacto nuevo
para hacer una nueva literatura
que fundara una política nueva
y ahora copiamos la vieja
política literaria del artefacto Brecht

escribir un texto que solo
se entienda hoy y mañana
sea absolutamente incomprensible para nadie
pero hoy sea tan claro
con esa lengua podríamos hablar

lo oído en la calle
no hay que explicarlo, claro
se entiende se entiende, claro
pero sí hay que entenderlo
prefiero ser síntoma que diagnosticar

ser el que llega tarde
el que no sabe nada
el que lo confunde todo
y entonces pierde, pero hoy
llegar tarde es un deber

JORGE BURÓN

Jorge Burón Prieto (Madrid, 1994) es escritor y profesor de instituto. Pre-estructuralista. Católico ateo. En poesía debutó con su poemario *Visiones* (2024) en la editorial Buenos Aires Poetry. Actualmente publica en Sustrato una columna semanal de crítica y teoría literaria. En HA! colabora con breves textos sobre cuadros clásicos. En su substack comparte sus fábulas, poemas, ensayos y fragmentos de creación literaria.



DESCOLONIZACIÓN
CUATRO ENSAYOS AMAZÓNICOS

Fabiano Kueva

El ecosistema al que conocemos como “amazónico” debe su denominación, desde el siglo XVI, al impulso colonizador y al agresivo desconcierto de los europeos frente a la alteridad radical de Abya Yala, que es como llamaba a América la nación Kuna, asentada en las costas caribeñas de Colombia y Panamá, antes de la invasión europea. La pulsión por dominarlo y nombrarlo todo encontró en el repertorio “clásico occidental” una fuente

inagotable de alegorías y bestiarios para traducir, asignar y moldear un lugar en el mapa mental, geográfico y económico europeo a un ecosistema inabarcable, compuesto por una diversidad de pueblos, memorias, conocimientos y experiencias. Una región tejida durante siglos, similar a las innumerables y frágiles capas de sus suelos y sus ríos.

¿Cómo percibimos las huellas, los ecos en estas geografías asignadas? ¿Cómo entender las fronteras trazadas por la colonización, la evangelización y el desarrollo, si el orden «civilizador» que los imperios y los estados impulsaron es casi siempre depredador y fallido? En el desborde de los ríos, por fuera de las carreteras, nuestros sentidos ceden, la visión se libera, surgen territorios y temporalidades en permanente disputa y cruce. Las resistencias y las luchas hicieron de la Amazonía y lo amazónico un nombre propio, reapropiado, una categoría alterna para los lenguajes del futuro que aún están por aprender.

Desde hace 20 años converso, leo y archivo junto a sabios y sabias de distintos pueblos y nacionalidades de la Amazonía o colegas que comparten la canoa de la preguntas y la lluvia de la esperanza. Uso la cámara de video como libreta de apuntes para estos encuentros y desencuentros. De vez en cuando, con esos apuntes, realizo ensayos, para que las palabras resuenen, para que la sabiduría tenga rostros.

Que los disfruten.

ENSAYO UNO: GEOGRAFÍAS

Acerca del espacio/tiempo sensorial amazónico.

Parte 1:

> Ver en https://www.youtube.com/embed/BM2omOWsbMA?feature=oembed

Parte 2:

> Ver en https://www.youtube.com/embed/0POoNXBMlyo?feature=oembed

ENSAYO DOS: MARÍA CLARA SHARUPI: UNA PENSADORA AMAZÓNICA

Acerca del episteme Shuar.

Parte 1:

> Ver en https://www.youtube.com/embed/od15svTZUQ8?feature=oembed

Parte 2:

> Ver en https://www.youtube.com/embed/JxdBtAHT_hU?feature=oembed

Parte 3:

> Ver en https://www.youtube.com/embed/flTT668I4dk?feature=oembed

ENSAYO TRES: MEMORIA SAPARA

Acerca de enseñar aprendiendo y aprender caminando.

Parte 1:

> Ver en https://www.youtube.com/embed/jbDe8HmEOtA?feature=oembed

Parte 2:

> Ver en https://www.youtube.com/embed/4i7DiYaKya0?feature=oembed

Parte 3:

> Ver en https://www.youtube.com/embed/d_IZ0Hhs6TY?feature=oembed

ENSAYO CUATRO:

Acerca de devolver lo vivido, lo aprendido, lo recibido.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/kgBl72seHQM?feature=oembed

FABIANO KUEVA

Fabiano Kueva (Ecuador, 1972). Artista. Camino, investigo y archivo. Con los materiales que produzco o encuentro hago discos, videos, libros y exhibiciones. Trabajo casi siempre en diálogo con colegas o como parte de formas colectivas y comunitarias.

Foto: Eduardo Kohn



SUSTANCIAS PSIQUEDÉLICAS
¿EL FUTURO DE LA PSIQUIATRÍA?

Bruno Galindo

Consumimos más drogas que nunca. También la especie humana es más numerosa que nunca. La crisis global de salud mental —ámbito cuyos registros son bastante recientes— también arroja sus cifras más elevadas. José Carlos Bouso, psicólogo, doctor en Farmacología clínica, eminente investigador en psiquedélicos y ex director científico de ICEERS (International Center for Ethnobotanical Education, Research & Service) relaciona en esta entrevista las variables de esta regla de tres, y explica qué ha pasado para que algunas de las sustancias más vituperadas de las últimas décadas —LSD, psilocibina, ayahuasca— se presenten, cada vez más, como la salvación de la humanidad.

Todo parte, según dices, de la desintegración de nuestros vínculos comunitarios. Empecemos entonces por ahí.

Por situarnos: el Drug World Report —el informe que publica cada año la oficina de Naciones Unidas para las drogas y el crimen— dice que este es el momento de la Historia en que más drogas consumimos. Es cierto que también hay más gente en el mundo, pero también que hay más drogas que nunca, porque la prohibición ha sido un juego del gato y el ratón: '¿me fiscalizas unas drogas? Pues saco otras'. Por eso ahora están las llamadas NSPs, las Nuevas Sustancias Psicoactivas. Pero bueno, que se consuman más drogas para mí tampoco es lo más problemático. Lo peor es que nunca ha habido tanto crimen organizado como ahora ni, desde luego, tan violento. Esto es lo que dice Naciones Unidas.

Antes de seguir: ¿hablamos de la acepción española de drogas —es decir, sustancias nocivas y prohibidas— o de la anglosajona, que engloba las legales?

Bueno, están las legales también. Las benzodiacepinas en España son la segunda droga más consumida después del alcohol y por encima del cannabis. En la población de 14 a 18 años están en tercer lugar. En España somos líderes en psicofármacos, y especialmente en antidepresivos. Es el país del mundo en el que proporcionalmente se consume más cantidad de estos. En los diez últimos años se ha multiplicado exponencialmente el número de dosis diarias.

"LOS PROBLEMAS DE SALUD MENTAL TIENEN UNA BASE ESTRUCTURAL MUY IMPORTANTE: ES LOS

EPIDEMIÓLOGOS LLAMAN DETERMINANTES SOCIALES, QUE SON TAMBIÉN CULTURALES, ECONÓMICOS, POLÍTICOS Y ECOLÓGICOS".

Y eso que España no es un país donde se estén desintegrando tanto esos vínculos y exista tanta soledad como en otros.

Por supuesto. Pero aún así yo creo que nos lo están poniendo cada vez más difícil. Tú paseas por, no sé, Málaga o Barcelona, y donde había bancos y árboles, ya no los ves. Virginie Despentes ya adelantaba en una novela, *Vernon Subutex,* cómo en París estaban desmantelando la vida pública para que la gente tuviera que sentarse en cafeterías, bares y cada vez menos en bancos. Es cierto que en España, como tenemos este clima que da para hacer vida en la calle, esto todavía existe. Pero tenemos a un 25% de la población en el límite de la pobreza. De estos, un 50% son de clase social baja.

¿Esa es la gente que más está consumiendo ansiolíticos y antidepresivos?

Hay una correlación muy clara; está en los informes que saca el Instituto Nacional de Salud, y que desde hace unos años viene analizando cómo la prevalencia de enfermedades mentales es más alta en niveles socioeconómicos bajos, y también el consumo de psicofármacos, fundamentalmente porque si tienes dinero puedes ir al psicólogo o pagar a un psiquiatra y que te ajuste bien la medicación. Los problemas de salud mental tienen una base estructural muy importante: es lo que los epidemiólogos llaman determinantes sociales, que son también culturales, económicos, políticos y ecológicos. Sabemos que la crisis climática también está aumentando la prevalencia de salud mental en algunos países de

manera alarmante. Y las crisis económicas. Y las políticas.

Ya.

En las comunidades indígenas tienen a sus líderes para que, de alguna forma, dirijan la política. Y cuando el líder no funciona, se le quita y se pone a otro, porque es fundamental para la supervivencia de una comunidad. Si nuestros líderes dejan de preocuparse por nosotros y están más en pelearse entre ellos, esto genera inestabilidad social e inseguridad en la población. Hay muchos estudios sobre esto, como los que revelan que cuando se produjo el asalto al Capitolio se multiplicaron los problemas de insomnio, sobre todo entre los votantes demócratas. Lo que está ocurriendo en los conflictos armados con Ucrania o el genocidio en Israel, igual. Volviendo a los determinantes ambientales, hay una contaminación lumínica en el 80 % del planeta. Y en España solamente un 30% está libre de ruidos. De acuerdo al informe del Instituto Nacional de Salud, solo un 25% de la población española tiene acceso a zonas verdes.



Jose Carlos Bouso, en La Cala del Moral (Rincón de la Victoria, Málaga)

Frente a todo eso —y, por supuesto, sin que suponga una solución a problemas de esta índole— se plantea la solución farmacológica por la vía de sustancias psiquedélicas. ¿Cómo sucede?

Hace 50 años que no hay una sola innovación en psicofarmacología, donde hay unos medicamentos cada vez más prescritos y demandados. Yo no sé si hay una relación racional entre la demanda y la prescripción; probablemente hay una sobreprescripción y hay una sobredemanda. Y una sobreidentificación: como te identificas con un problema de salud mental, pues ya lo que necesitas es tratamiento, medicación… En esta

situación, como empiezan a ver que muchos de estos fármacos a largo plazo no funcionan o incluso producen efectos adversos, las grandes compañías farmacéuticas como Pfizer —para mí la prototípica— han dejado de investigar en psicofármacos. En este contexto es cuando se retoma un interés en los psiquedélicos, que por otro lado empezó a emerger de nuevo en los años 90.

Espera, ¿por qué se ha dejado de investigar?

Las compañías farmacéuticas productoras de los psicofármacos clásicos dejan de investigar porque han tenido que pagar miles de millones de dólares de indemnizaciones. Muchos de los asesinatos en masa que vemos en los colegios norteamericanos son de adolescentes bajo los efectos de los antidepresivos. Se sabe —y esto lo sabían las compañías farmacéuticas— que a los llamados ISRS, los antidepresivos de la última generación, inhibidores selectivos de la captación de la serotonina, aumentan las tendencias suicidas y aumentan los comportamientos violentos, cosa que no se dice en los prospectos ni se reportó a las autoridades. Esto se sabía porque ya en los ensayos clínicos había habido suicidios y se habían cometido actos violentos, pero estos datos se habían ocultado. Es cuando los pacientes empiezan a demandar a las compañías farmacéuticas cuando se empieza a desvelar toda la mierda que hay debajo de la industria psicofarmacológica.

¿Y en ese contexto se produce el redescubrimiento de los psiquedélicos?

En realidad nunca ha habido una muerte de los psiquedélicos como para esperar su renacimiento.

> *“LAS COMPAÑÍAS FARMACÉUTICAS PRODUCTORAS DE LOS PSICOFÁRMACOS CLÁSICOS DEJAN DE INVESTIGAR PORQUE HAN TENIDO QUE PAGAR MILES DE MILLONES DE DÓLARES DE INDEMNIZACIONES”.*

Hagamos un poco de historia.

En los años 50 los psiquedélicos son lo más utilizado en psiquiatría. Yo suelo referirme a ese periodo histórico como el Cámbrico de la psiquiatría. Es un periodo de una década en el que hay una cantidad de producción científica y terapéutica acojonante. Psilocibina, mescalina… pero sobre todo LSD. Sandoz lo regala a psiquiatras de todo el mundo para que lo ensayen con sus pacientes y alumnos; no para enganchar a la gente como se ha dicho siempre, sino para comprender mejor la fenomenología de la esquizofrenia. Era un fármaco de investigación. En España lo fue hasta finales de los años 70; cuando yo hice el doctorado tuve un profesor que había estado utilizando LSD en el hospital psiquiátrico de Madrid. En el clínico de Barcelona, Joan Obiols padre —que fue el psiquiatra de Dalí— y Joan Obiols hijo, también psiquiatra, estuvieron utilizando LSD con sus pacientes.

Sandoz nunca vendió ni la LSD ni la psilocibina. Se publicaron miles de artículos científicos en revistas especializadas —cuando estas eran muy limitadas, no como ahora que está todo online—; había decenas de miles de pacientes. En Argentina un tal Losada fue uno de los pioneros también que hacía terapias en grupo con LSD. En Chile, Claudio Naranjo. Estaba en toda Latinoamérica. Y por supuesto en toda Europa —porque la LSD se descubre en Europa—: Suiza, Alemania, Reino Unido, Italia… En Estados Unidos era la droga favorita de los cóctel parties de la jet set a los que acudían los Huxley, de Hollywood —Cary Grant se curó de su alcoholismo con LSD—… y esto la promovió todavía mucho más. Pero como era un consumo de la alta burguesía, nunca llamó la atención de los prohibidores.

Llama la atención cuando salta a contextos contraculturales.

Así es. Ronald Reagan, siendo gobernador de California en el año 66, prohíbe la LSD. Y hace lo mismo con la MDMA a nivel federal siendo presidente del país en el 85. Pensamos que hubo una prohibición y que se dejó de investigar, pero esto ocurrió *allí.*

¿Cuáles son los hitos de la demonización?

Para mí el principal es cuando a Timothy Leary lo expulsan de Harvard. Él, Richard Alpert y Ralph Metzner estaban haciendo con LSD y psilocibina los experimentos más interesantes que se han hecho nunca. Metzner iba a Concord, una prisión de alta seguridad con presos superpeligrosos, se encerraba en la celda con el preso y tomaban cada uno 20 mg de LSD. En este experimento se vio un índice de rehabilitación más alto que en el resto de la población reclusa de la prisión.

"RALPH METZNER IBA A CONCORD, UNA PRISIÓN DE ALTA SEGURIDAD CON PRESOS SUPERPELIGROSOS, SE ENCERRABA CON EL PRESO Y TOMABAN CADA UNO 20 MG DE LSD. EN ESTE EXPERIMENTO SE VIO UN ÍNDICE DE REHABILITACIÓN MÁS ALTO QUE EN EL RESTO DE LA POBLACIÓN RECLUSA DE LA PRISIÓN".

Otro experimento fue el del Viernes Santo donde, en los sótanos de la capilla de una capilla de Boston, [el médico, psiquiatra y teólogo] Walter Pahnke da psilocibina a un grupo de estudiantes de teología para ver si tienen experiencias místicas; es cuando se inaugura la era de los psiquedélicos como místico-miméticos. Cuando Leary se va de Harvard, por rivalidades y envidias entre sus colegas, se convierte en un revolucionario y monta en Milbrook, en una mansión que le dejan, una especie de laboratorio social donde se empieza a utilizar LSD. En paralelo Ken Kesey va a ganarse la vida como rata de laboratorio, recibe dos o tres dosis de LSD, escribe *Alguien voló sobre el nido del cuco,* se forra, se convierte en un best seller y con el dinero compra una furgoneta y recorre todo Estados Unidos con los Grateful Dead y los Merry Pranksters —esto lo cuenta Tom Wolfe*,* que les acompaña en la furgoneta, en *Gaseosa de ácido lisérgico*—, con las fiestas del ácido y el test del ácido. Estas cosas hoy en día nos parecen como de ciencia ficción.

Es la época de los grandes festivales.

Sí, y de alguna forma Leary y Kesey son los que popularizan la LSD dentro del movimiento contracultural norteamericano. Ya no es la alta burguesía de Hollywood: son los chavales que abandonan su casa, que se van a vivir en comunas, que ocupan parques de San Francisco… ahí

empieza la demonización. Sandoz deja de fabricar LSD para los psiquiatras y además no comparte los datos clínicos y farmacológicos que había acumulado durante años. A todo esto ocurrió la historia de la talidomida, que era un fármaco antihemético que tomaban las mujeres embarazadas, que resultó ser supertóxico y que dio a toda una generación de niños de la talidomida —en *Trainspotting* creo que hay un personaje que había sido uno de esos niños—; esto impone unos criterios más estrictos a la hora de investigar y trabajar con psicofármacos y, entre otras cosas, exige que haya información preclínica sobre los medicamentos en investigación. Y los únicos que tienen investigación preclínica —es decir, con animales— son Sandoz. Ahí termina de alguna forma toda la investigación científica con LSD. Los permisos para investigar con LSD o con psiquedélicos son tortuosos y desaniman a los investigadores a tratar siquiera de intentarlo.

En el 71 empieza una época muy oscura cuando Richard Nixon declara la guerra a las drogas y a Timothy Leary enemigo público número uno. Durante los años 70 y 80, el mero hecho de mostrar tu interés científico por los psiquedélicos era jugarte tu carrera profesional. Hay 20 o 30 años en los que nadie quiere investigar.

Y mientras, ¿en Europa? ¿Y en España?

En España y Europa se vive muy ajeno a esto; de hecho sigue habiendo investigación con psiquedélicos. En Suiza está la Asociación Psicológica Suiza, que funciona desde el 88 hasta el 93 con permisos del gobierno para utilizar MDMA y LSD. Holanda también permite la utilización: está Bastians, que es un psiquiatra holandés que utiliza LSD, ibogaína y ketamina con supervivientes judíos de campos de concentración en lo que él llamaba Síndrome del Holocausto. En Alemania sigue habiendo grupos de psiquiatras. En España la última investigación con LSD

creo que se hace en el 78 o así.

Luego es cierto que los tentáculos de la prohibición —pero sobre todo la pérdida de interés en estas sustancias al empezar a considerarse como drogas peligrosas utilizadas por los jóvenes que producen locura—, hace que se produzca un giro entre los psiquiatras, que empiezan a considerar estas sustancias drogas peligrosas para la salud mental.



Jose Carlos Bouso, en La Cala del Moral (Rincón de la Victoria, Málaga)

Ajá.

Pero en los años 90 hay un interés renovado y un grupo de farmacólogos que sigue haciendo investigación. Rick Strassman, un psiquiatra de la Universidad de Nuevo

México que hace la primera investigación con psiquedélicos —con DMT [dimetiltriptamina]— en 30 años; Charles Grob en UCLA, con MDMA. En Europa, Franz Vollenweider en el Hospital Psiquiátrico de Zürich con MDMA, psilocibilina y ketamina; Gerlinde Maier-Funk en Alemania con MDE —que es un análogo de la MDMA— con psilocibina y con DMT; y luego aquí en España Jordi Riba y Manuel Barbanoj (Hospital de San Pau) con ayahuasca y Jordi Camí y Magí Farré con MDMA en el IMIM (Institut Municipal d'Investigació Mèdica). Es decir, de los seis grupos digamos motores, dos estaban en España. Sin embargo nunca se nos ha reconocido a España como una potencia mundial en psiquedélicos. Ahora no lo somos, pero lo hemos sido.

Estos grupos de farmacológicos empiezan a tener un renovado interés por los psiquedélicos en los años 90. Se empiezan a publicar artículos en revistas muy buenas —porque son investigaciones muy bien hechas— y esto se va retroalimentando con el interés popular por los psiquedélicos. Como ejemplo están las conferencias de MAPS: de 2010 a 2013, y de 2017 2023 pasaron de 800 a 1200, 3000 y 12500 asistentes. Ahí entran en juego varios factores: el libro de Michael Pollan [*Cómo cambiar tu mente: Lo que la nueva ciencia de la psicodelia nos enseña sobre la conciencia, la muerte, la adicción, la depresión y la transcendencia,* Penguin, 2018], las series de Netflix [*Cómo cambiar tu mente*, *Buen viaje: Aventuras psicodélicas, Magic Medicine, Neurons to Nirvana: Understanding Psychedelic Medicines*]…

¿Qué hace la cultura popular por el renacimiento psiquedélico?

Se va retroalimentando. Es un proceso muy parecido al del mundo del cannabis. En la cultura popular hay un interés

por los psiquedélicos, por eso se organizan conferencias de psiquedélicos. O sea, tú no ves que se organicen conferencias de ISRS a los que vaya la población general, ¿no? Conferencias donde de repente te vayan 12.500 personas que pueden tener un interés profesional, pero sobre todo personal por conocer de qué va esto. Claro, son sustancias que se han utilizado siempre en contextos comunitarios y forman parte de nuestra cultura: los Beatles, Jimi Hendrix, las raves… hay todo un movimiento contracultural asociado a drogas psiquedélicas que nunca ha desaparecido. Y este interés cultural por los psiquedélicos se ha ido retroalimentando con las publicaciones científicas. Es fascinante cómo te encuentras con gente que no ha estudiado nunca neurociencias ni biología y te da explicaciones sobre los mecanismos de acción cerebral de los psiquedélicos que flipas.

> *"LA INDUSTRIA DE LOS PSIQUEDÉLICOS YA NO TIENE NADA QUE VER CON LA INDUSTRIA DE LOS PSICOFÁRMACOS O DE LOS MEDICAMENTOS CLÁSICOS. HABLAMOS DE UNA NUEVA GENERACIÓN DE INVERSORES MULTIMILLONARIOS COMO MUSK O ZUCKERBERG".*

Dice tu colega Marc Aixalá: "En los 60 aspirábamos a que los psiquedélicos entraran al mainstream, ahora el mainstream determina cómo consumimos los psiquedélicos".

Ha ocurrido lo que no pensábamos que fuese ocurrir: que los psiquedélicos se fuesen a instalar tan rápido. Para mí era una cuestión de tiempo. Y siempre me han acusado de estar sesgado: claro, tú como investigas esto te crees que

lo que investigas es superimportante y superinteresante. Bueno, no me he equivocado mucho. Tenía muy claro que la MDMA iba a estar para uso psiquiátrico tarde o temprano porque ya teníamos unos predecesores. Rick estaba tratando de conseguir también permisos; la diferencia es que en Estados Unidos la FDA tardó diez años en darle un permiso para investigar con MDMA y a mí la agencia española del medicamento me tardó cuatro meses. Lo que no pensábamos ninguno es que fuese a venir de la mano de una industria muy agresiva como lo está siendo ahora. No es la Big Pharma la que está involucrada en esto, sino es una nueva generación de inversores multimillonarios — hablamos de Elon Musk o de Zuckerberg o del creador de Twitter, Jack Dorsey—; de personajes públicos con mucho dinero que son los que crean estas primeras startups y las que empiezan a meterse en la industria. La industria de los psiquedélicos ya no tiene nada que ver con la industria de los psicofármacos o de los medicamentos clásicos; ya es otra cosa.

En este contexto llama la atención el cambio de política en Estados Unidos: en el momento de hacer esta entrevista, Donald Trump está intentando favorecer todo lo posible la normalización y la entrada de psiquedélicos a la Big Pharma. ¿Cómo valorar esto?

"¿CUÁL ES EL INTERÉS DE TRUMP? YO CREO QUE EL INTERÉS NO ES TANTO SUYO SINO DE MUCHAS EMPRESAS QUE ESTÁN CREADAS POR MULTIMILLONARIOS NORTEAMERICANOS QUE LE

APOYAN. FORMA PARTE DE LOS FAVORES: 'YO TE APOYO, PERO TAMBIÉN QUEREMOS QUE TÚ NOS BENEFICIES'".

Cuando hablamos de Big Pharma hablamos de las compañías farmacéuticas clásicas, empresas grandes que han ido absorbiendo a las pequeñas y ahora hay tres o cuatro grupos, igual que hay dos o tres grupos empresariales editoriales en España; Random House, Planeta y tal. Con la farmacéutica ha ocurrido lo mismo. Esto es un poco diferente porque son empresas que se han ido creando *ad hoc* de los psiquedélicos. Aunque ya empieza a ver este fenómeno fagocitador; por ejemplo, Atai ha ido absorbiendo a Compass y a otras pequeñas. ¿Cuál es el interés de Donald Trump? Yo creo que el interés no es tanto suyo sino de muchas de estas empresas que están creadas por multimillonarios norteamericanos que le apoyan. Esto forma parte de los favores: 'yo te apoyo, pero también queremos que tú nos beneficies. Y el beneficio será que relajes a la FDA para que nuestros productos puedan comercializarse'.

Dentro de la comercialización de los productos que tienen origen natural —y a veces sacramental— es inevitable recordar cómo la planta de tabaco (medicinal en la Amazonia) termina convertida en cigarrillos Marlboro, y que algo parecido termina ocurriendo con la hoja de coca (base tanto de la cocaína como de la primera Coca-Cola). ¿Prevés que algún psiquedélico natural llegue a mercantilizarse a ese nivel? ¿La ayahuasca, por ejemplo, llegará a convertirse en ayahuascaína?

No, porque es meterse en un berenjenal en el que las farmacéuticas no se van a meter teniendo fármacos de síntesis. Como mucho, a lo mejor, con la ayahuasca lo que hacen es farmahuasca, que es combinar DMT puro sintetizado con harmina pura sintetizada en una cápsula donde tienes los principios activos. Pero por donde van los tiros ahora es por drogas de síntesis y por psilocibina, que sería lo más parecido a lo que dices: es el principio activo de los hongos psilocibios. Hay toda una controversia: se va a ganar mucho dinero con la psilocibina y no se va a retribuir a las comunidades mazatecas que es donde proviene el conocimiento de psilocibina.

"SE VA A GANAR MUCHO DINERO CON LA PSILOCIBINA Y NO SE VA A RETRIBUIR A LAS COMUNIDADES MAZATECAS QUE ES DONDE PROVIENE EL CONOCIMIENTO DE PSILOCIBINA".

Luego se está dando un fenómeno muy paradójico en Estados Unidos, y es que mientras se está produciendo toda esta medicalización, hay toda una corriente de opinión pública que lo que quiere es que se despenalicen los psiquedélicos naturales. Ha ocurrido recientemente en Oregon y ahora en Colorado. Yo he estado en las conversaciones sobre la despenalización de la iboga y van a despenalizar, la van a importar de Gabón cumpliendo los protocolos de Nagoya, lo que quiere decir respetando la propiedad intelectual del conocimiento *bwiti* [culto espiritual sincrético cuyos practicantes utilizan la corteza de este psicotrópico] y trayéndola de sitios donde hay un cultivo sostenible. O sea, que en Estados Unidos se están viviendo estas dos realidades: la medicalización salvaje de los psiquedélicos en paralelo con la despenalización del

cultivo y con ello la creación de centros donde la gente puede ir a tomar plantas; de momento solo hongos psilocíbicos; ahora entrará la iboga y también plantas con DMT.

Esta corriente que no solamente está en los estados sino en muchas ciudades, porque las ciudades también pueden tener normativas independientes. Oakland o Nueva York ya están plagadas de smartshops donde puedes comprar todo tipo de psilocibes. Y esto es por iniciativas legislativas populares que se recogen en una serie de firmas, van al Parlamento y si este lo prueba, se regula. Y esto se está expandiendo como la pólvora. En resumen, ahora estamos conviviendo en un sistema en el que por una parte los psiquiatras tienen el poder de la medicalización y por otra parte hay gente, que con un curso en salud que les den, pueden abrir su centro de exploración psiquedélica en Oregon o en Colorado.

¿Cómo sería —o será— la participación de las administraciones públicas, en forma de Seguridad Social? Y, ¿estaríamos hablando de un consumo colectivo o de un consumo individual?

Tal como están las cosas, vamos a un consumo individual sin duda. Vamos a la medicalización pura y dura de MDMA para estrés postraumático, psilocibina para depresión y LSD para ansiedad generalizada. Al mismo tiempo se está conviviendo con los grupos comunitarios donde se hacen ceremonias de ayahuasca, iboga o peyote.



Jose Carlos Bouso, en La Cala del Moral (Rincón de la Victoria, Málaga)

Esos grupos suelen ser penalizados y mal vistos, ¿no?

Sí; a algunos se les mete en la cárcel. Lo paradójico es que esto ya está aquí y se va a hacer todo este recorrido de medicalización: primero unas sustancias para una indicación, luego se irán ampliando las indicaciones, luego en vez de ser en un hospital será en una clínica, luego después de una clínica será en un centro médico de un pueblo, luego una casa rural… Es decir, se va a ir *comunitarizando* y se va a llegar al mismo sitio que ya tenemos. Entonces es absurdo. A mí me parece bien que se haga todo este recorrido, pero a la vez que se proteja y se regule, porque también están surgiendo muchos

charlatanes, muchos gurús y muchos embaucadores. Por eso también hay un par de instituciones —la Plantaforma para Defensa de la Ayahuasca y la Red Micelio— que se están autoorganizando, que han generado sus propios códigos éticos para generar lugares seguros donde la gente puede ir a tomar ayahuasca, donde se cumplen unos mínimo requisitos de seguridad con una mínima credibilidad de la gente que ofrece ayahuasca que viene formada de una tradición. Yo creo que se va a dar todo este rodeo para llegar al final a lo de Oregon o Colorado. Que para mí es lo ideal: que uno pueda tomar un psiquedélico en la consulta de un psiquiatra si necesita un psiquiatra, pero que también pueda irse a un sitio en las montañas, en el bosque o en la playa; en un lugar natural, que también son los lugares naturales de los efectos de los psiquedélicos. Y con personas que saben hacer una supervisión, pues pueden tener su experiencia para lo que sea: para superar una experiencia traumática, revisar su pasado, una separación, un duelo o simplemente atravesar periodos vitales en los que necesitas sentirte fortalecido.

"PARA MÍ LO IDEAL ES QUE UNO PUEDA TOMAR UN PSIQUEDÉLICO EN LA CONSULTA DE UN PSIQUIATRA SI NECESITA UN PSIQUIATRA, PERO QUE TAMBIÉN PUEDA IRSE A LAS MONTAÑAS, EL BOSQUE O LA PLAYA, QUE TAMBIÉN SON LOS LUGARES NATURALES DE LOS PSIQUEDÉLICOS".

¿Qué papel juegan dentro de estos ámbitos los festivales de electrónica, la cultura rave en general?

Pues igual: juegan un papel crucial en la popularización y el acogimiento de estas sustancias, sobre todo entre

determinadas franjas de edad. El BUM —un festival de música trance que se celebra cada dos años en Idanha-a-nova, un pueblo de Portugal cerca de Extremadura— no ha parado de crecer. Yo fui en su segunda edición en 2006 con un grupo de entusiastas y psicólogos, montamos por primera vez una carpa para atender malos viajes y atendíamos. No solo no ha parado de crecer, sino que han tenido que desplazarse a un espacio más grande y las entradas se agotan a los tres o cuatro días. También está el Burning Man en Estados Unidos. Estos festivales han sido también detonantes o catalizadores del interés por las drogas psiquedélicas.

Con el paso de los años, ¿crees que nos seguirán pegando igual todas estas sustancias o nos acostumbraremos a sus efectos y los atenuaremos? Se dice que el café colocaba muchísimo cuando se consideraba una droga prohibida.

Eso tiene que ver un poco con las prohibiciones. Esto ocurría en la Rusia de los zares, cuando estaba prohibido el café e incluso te podían cortar la mano si te pillaban tomándolo. La cafetomanía se generó como un tipo de enfermedad mental de la gente que se recluía clandestinamente para beberlo. Muchos de los efectos de las drogas tienen que ver con las consecuencias de la prohibición. Y tienen que ver sobre todo con el estigma y con crear comunidades y recluirlas fuera de la visibilidad. Esto es lo que luego vimos también con el cannabis. Cuando las cosas son estigmatizadas, perseguidas y ocultas aparecen problemas que no se dan cuando son abiertas y transparentes.

Pero esa sería una explicación social, ¿realmente no hay una resistencia biológica?

Yo creo que lo que ocurre cuando la cosa se normaliza es que buena parte de los usuarios empiezan a saber cómo autoadministrarse sus drogas. Probablemente, si estás perseguido y tienes media hora para tomarte todos los cafés que puedas, pues claro, el efecto de dos, tres, cuatro, cinco tazas pues… No es lo mismo si tú tienes la posibilidad de tomarte un café cuando te apetezca. Esto pasaba también con la ley seca y el alcohol. Y lo vimos con la expansión del sida: los Reagan prohibieron que se hablara de este en las escuelas y en las televisiones. Y con los opiáceos. Cuando en los 70 aparecieron los primeros programas de dispensación de heroína en Londres hubo una comunidad de heroinómanos canadienses que se fueron a Londres para entrar en estos programas para poder tomar heroína pura. Y se volvieron a Canadá porque decían que la que la heroína de Bayer no colocaba. Claro: lo que ocurría es que de repente, en vez de tomar heroína en la calle, con las relaciones sociales del buscarte la vida y con todo lo que implica de estar dedicado a eso a las 24 horas al día, a que de repente te vas a un hospital, te la inyectas, te la tomas y no pasa nada. Sabemos que los efectos de las drogas están muy condicionados con el contexto.

> *“PROBABLEMENTE SI LLEGA UN DÍA EN NUESTRA SOCIEDAD EN QUE LOS PSIQUEDÉLICOS SE NORMALICE, LA EXPERIENCIA PSIQUEDÉLICA SE NORMALICE Y DEJE DE ESTAR ASOCIADA A EXPERIENCIAS EXTRAORDINARIAS”.*

Por responder a tu pregunta es posible que esto ocurra con los psiquedélicos. Ahora nos maravillan por las

experiencias que producen, por los estados alterados de conciencia y disolución; están asociados a experiencias patológicas, por eso han estado prohibidos. Pero cuando uno va a las comunidades indígenas… yo me acuerdo en Colombia la primera vez que llego a una maloca [casa comunal tradicional indígena], cuelgo mi hamaca y escucho, “Hola, ¿tú cómo te llamas?” Era una niña de siete años que estaba en la hamaca de al lado e iba a tomar yahé [ayahuasca]. Cuando una práctica forma parte de la cultura, el efecto está normalizado; ahí los niños toman yahé, los adultos toman yahé, las mujeres toman yahé… Es como el pez que vive dentro del agua y no es consciente de que está haciendo algo extraordinario. Probablemente si llega un día en nuestra sociedad en que los psiquedélicos se normalice, la experiencia psiquedélica se normalice y deje de estar asociada a experiencias extraordinarias. Y que lo que decimos que ocurre cuando uno toma un psiquedélico forme parte de las experiencias cotidianas; probablemente sí que se desactiven muchas de estas cosas que dices.

Imaginemos un escenario hipotético (pero bastante realista) en el cual las condiciones medioambientales no hagan más que empeorar, el trabajo se vuelva más infrecuente y alienante, y la soledad no deseada sea mayor. Imaginemos también que se nos dé nuestra pastillita. ¿Tú ves un mundo futuro que pueda ir hacia esa realidad un poco Orwell, un poco Huxley?

Tengo el pensamiento romántico de que los psiquedélicos se rebelarán contra eso. Lo cual no quiere decir que el sistema pueda ser lo suficientemente opresor como para que no terminemos sucumbiendo. Eso es exactamente lo que está ocurriendo con las microdosis. [Albert] Hofmann ya dijo —en una entrevista con gran documentalista de la

contracultura Michael Horowitz, el padre de Wynona Rider—que dosis bajitas de LSD serían muy buenos fármacos para la depresión. Y James Fadiman [psicólogo y escritor estadounidense] recoge esta idea en los años 70 y hace algunas investigaciones pioneras en Silicon Valley, donde los *tech-heads* empiezan a experimentar con microdosis. Es entonces cuando se populariza el fenómeno, que consiste precisamente en esto: en tomar microdosis de psiquedélicos para rendir más, ser más productivo, ser más eficiente, estar de mejor ánimo, ser más creativo y en definitiva estar más instalado en el sistema… cuando los psiquedélicos en macrodosis se estaban utilizando justo para todo lo contrario: para el "turn on, tune in, drop out" ["Actívate, conéctate y sal del sistema"] que decía Timothy Leary (que, por cierto, fue el padrino de Wynona Rider). ¿Vamos a llegar al punto en el que los psiquedélicos vayan a formar parte de esto, como las microdosis? Yo creo que en parte sí y en parte no. En parte sí, porque al final los estamos utilizando para adaptarnos mejor a un sistema que cada día es más enfermo, pero por otra parte que yo creo que esta adaptación es menos… ¿cómo diría? Esclavista. Bueno, no sé, a medida que voy tratando de elaborar el discurso me entra el pesimismo. ¿Tú qué crees?

> *"PARA MÍ EL CAPITALISMO NO ESTÁ TANTO POR REPRIMIR EL USO DE PSIQUEDÉLICOS —LOS PROMOTORES DE ESTOS PSIQUEDÉLICOS SON CAPITALISTAS QUE MANEJAN LAS GRANDES EMPRESAS DEL PLANETA— SINO POR MODIFICAR LAS CAUSAS ESTRUCTURALES QUE HACEN QUE EL CAPITALISMO SIGA FUNCIONANDO".*

No lo sé. Pero no me extrañaría que hubiera psiquedélicos vendidos como "de fiar" y otros que no. Y que ahí es donde estaría el negocio. También me pregunto, si los psiquedélicos producen —como parece demostrado— un efecto empático, ¿cómo reaccionará el capitalismo, que se sostiene en la pulsión individualista?

Claro, ahí está la tensión. Como decía antes, somos un país que sale a la calle y hace mucha vida comunitaria, pero a la vez las estructuras son cada vez menos comunitarias. El otro día estaba paseando por Málaga con mi madre, que tiene problemas para andar, y cuando quisimos sentarnos, no había un puto banco para que una señora de 81 años se sentara. Sin embargo, todas las terrazas estaban llenas. Somos un país donde se hace mucha vida social, pero nos están empujando a que la vida social la hagamos en las terrazas. Madrid es prototípico de esto.

Los psiquedélicos tienden a producir esta empatía, pero para mí el capitalismo no está tanto por reprimir el uso de psiquedélicos —porque encima sabemos que los promotores de estos son grandes capitalistas que manejan las grandes empresas del planeta, al menos de Estados Unidos— sino por modificar las causas estructurales que hacen el capitalismo siga funcionando. Entonces por un lado tomas psiquedélicos para tratar de escapar de ahí, pero por otro lado estructuralmente… Hostias, nos ha pasado con la pandemia. Después de la pandemia nos han jodido que ya para ir a cualquier administración pública tengas que pedir cita previa. Y esta cita previa la tienes que pedir por ordenador, porque llamas por teléfono y te dicen que necesitas un certificado digital. Esto ha hecho que en la administración viva cada vez mejor, no tienen ya ni que verte. Y esto ya queda de por vida. Aquí en Málaga,

en la noche de San Juan, era un gusto pillarte la bici y recorrerte todo el paseo hasta el final de Torre de Benalgalbón viendo hogueras. Pues llega la pandemia y como no puede haber asociaciones de gente se prohíben las hogueras. La última vez vi unos chavalitos que habían hecho una y llegaron cuatro lecheras de la Guardia Civil y les pusieron a todos en fila como si fueran narcotraficantes que acaban de llegar en una lancha. Ya está todo prohibido. El comunismo no ha triunfado, pero se ha triunfado el estalinismo administrativo. Todo está hiperregulado y esto es asfixiante. Y esto lo que hace precisamente es atajar y recortar mucho la vida comunitaria.

“EL COMUNISMO NO HA TRIUNFADO, PERO SE HA TRIUNFADO EL ESTALINISMO ADMINISTRATIVO. TODO ESTÁ HIPERREGULADO Y ESTO ES ASFIXIANTE. Y ESTO, COMO CONCLUSIÓN, LO QUE HACE PRECISAMENTE ES ATAJAR Y RECORTAR MUCHO LA VIDA COMUNITARIA”.

Por eso decía que la experiencia psiquedélica legal estará, si esto es posible, delimitada y recortada.

Claro, al principio va a estar limitada a la prescripción de los psiquiatras en clínicas psiquiátricas. Y luego, en paralelo, van a ser tratamientos muy caros que no se van a poder hacer en la Seguridad Social.

Pero, ¿son caros los psiquedélicos?

Fabricar un gramo de MDMA cuesta menos de un euro. En Australia —que es el primer país que ha regulado el uso psiquiátrico de MDMA y de psilocibina— está vendiéndose en el mercado farmacéutico a 4000 euros. Un tratamiento

con MDMA o con psilocibina en Australia, un tratamiento estándar, está costando entre 20.000 y 25.000 dólares.

Se va a hacer mucho dinero con todo esto.

Lo que pasa es que lo van a hacer en muy corto plazo porque son sustancias que no están sujetas a patentes. La empresa que ha hecho los ensayos clínicos va a tener unos años limitados, creo que son cuatro o cinco, de poder utilizar esto.

Vuelvo a lo de antes: ¿no puede ser que yo, si soy fabricante, diga que mi producto es "el bueno" y convenza al mercado de que los otros son peligrosos?

Yo creo que esto no va a ocurrir. Va a ocurrir que las compañías farmacéuticas que están a punto de entrar en el mercado farmacéutico van a explotar a saco esos cinco años que tienen y luego ya, cuando empiecen a entrar genéricos, los precios irán bajando. Además estas compañías no van a vender solamente el medicamento, porque este es de uso médico. No vas a poder ir a la farmacia a comprar MDMA o psilocibina: vas a tener que ir a una clínica psiquiátrica y que te lo administre un psiquiatra. Las compañías van a vender el fármaco al psiquiatra, pero le van a vender también la formación: va a venir todo el pack. Entonces, si tú quieres comprar mi MDMA vas a tener que hacer *mi* curso de MDMA para que *yo* te lo pueda dar. Ahí está el negocio.

Claro.

Lo que pasa que en esos cinco años de exclusividad se está generando todo un movimiento de psicólogos underground gigante donde siguen comprando la MDMA a 50 o 60 euros el gramo. Y claro, hay una tensión también entre los tratamientos underground y los tratamientos oficiales. El ejemplo paradigmático con los precios de los psiquedélicos es la ketamina. Como toda molécula química se dice que

tiene dos enantiómeros, dos formas racémicas; es como si fueran dos manos y cada mano entra en un guante. Cada una de las formas tiene unas propiedades: esta parte tiene unas y esta tiene otras; es decir, que en cada molécula hay al menos tres posibilidades farmacológicas. La molécula de la ketamina tiene las dos formas que se llaman *dextro* y *levo.*

Bueno, pues hay un medicamento que tiene las dos formas racémicas, el ketolar, que se comercializa en España como anestésico; cada bote de 10 ml —en el que cada ml tiene 50 mg, es decir, 500 mg de ketolar—, cuesta menos de dos euros. Llega Johnson & Johnson, inventa un dispositivo para inhalar ketamina intranasal, fabrica dispositivos de 28 mg y cada dispositivo cuesta 350 euros. Uno cuesta menos de dos euros las diez dosis terapéuticas y el otro cuesta 350, y a veces necesitas hasta cuatro pulverizadores por sesión porque el efecto tiene que ir aumentando. Un derroche económico acojonante teniendo un medicamento que además está en la lista de medicamentos esenciales de la Organización Mundial de la Salud. Esto para mí es el ejemplo de lo que se nos avecina con la MDMA, la psilocibina y el LSD.

> *"HAY UNA CONSTANTE BURLA DE PATENTES PARA CONSEGUIR NUEVAS RUTAS A LA VEZ QUE HAY UNA FUNDACIÓN EN ESTADOS UNIDOS QUE ESTÁ DENUNCIANDO LAS PATENTES QUE NO SON ORIGINALES Y QUE ESTÁN PLAGIADAS. TODO LO QUE SE RELACIONA CON LAS DROGAS ES IRRACIONAL".*

Luego hay toda una lucha por encontrar rutas de síntesis —es decir, el camino para conseguir el producto— a la

psilocibina. Por ejemplo, Compass ha sido denunciado porque ha patentado una ruta de síntesis que fue la de Albert Hoffman [el descubridor de la LSD]. O sea, se han dedicado a buscar rutas de síntesis en los textos en las revistas antiguas y las ha patentado como si fueran suyas. Aquí también hay un juego del gato y el ratón: una constante burla de patentes para conseguir nuevas rutas a la vez que hay una fundación en Estados Unidos que está denunciando las patentes que no son originales y que están plagiadas. Todo lo que se relaciona con las drogas es irracional.

La medicina psiquedélica, ¿pueden ayudar también a la salud no mental, a la general?

Esto es lo que más me interesa. Como no soy médico sino psicólogo tengo una limitación grande a la hora de meterme en este territorio, pero esto es ahora mismo lo que más me llama. La utilización de los psiquedélicos en enfermedades neurodegenerativas, por ejemplo. Tenemos un problema gigante en el planeta; antes era solo Occidente, pero la población va envejeciendo y va teniendo cada vez más expectativa de vida; también en los países de bajos y medios ingresos, como se les llama ahora. Creo que el mundo, después de todo lo que estamos hablando, sí que va mejor. Y con el envejecimiento de la población aparecen enfermedades como el parkinson, el alzheimer, demencias... Luego vivimos en un mundo hipercontaminado. Es muy difícil ir a un supermercado y encontrar productos sin azúcar, por ejemplo. Este mundo produce enfermedades que antes eran minoritarias, como esclerosis múltiple, enfermedades autoinmunes... Por supuesto nuestros estilos de vida generan enfermedades metabólicas. Y concretamente con las neurodegenerativas se sabe que si no se encuentra algo que retrase la enfermedad al menos seis meses, el sistema público de salud, tal como se conoce ahora, puede que colapse en

2050. Tenemos un problema gigante con el dolor crónico, no tenemos medicaciones adecuadas para tratar el dolor y además sabemos que el dolor tiene un componente psicológico que, si no se trata, tampoco los tratamientos farmacológicos funcionan del todo.

BRUNO GALINDO

Escritor, periodista y productor de audio. Sus últimos libros son *Nadie nos llamará antepasados*, *Equilátera*, *Toma de tierra*, *Remake* y *Omega. Una historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*. Ha publicado en El País, El Mundo, Culturas de La Vanguardia, El Confidencial, Rockdelux, Forbes y El Estado Mental (donde fue co-fundador). Es autor de varios proyectos como intérprete de spoken word y de los podcasts La Biblioteca de Julio, Simsalabim y Contemporánea (Fundación Juan March). Es fundador y coordinador de Lo Imposible.



AFORISMOS
BROZAS

José Luis Gallero

«Que no es otra cosa fortaleza que resistir los vicios y despreciar las cosas que otros tienen en mucho».

(Francisco Sánchez de las Brozas, Doctrina del estoico filósofo Epicteto, I; 1600)

1

Sin preocupación, sin melancolía, sin cuidado, nos alcanzará la muerte.

2

«Percibir con claridad y recordar sin artificio», dice Julia Castillo. Donde termina el poeta, comienza el historiador.

3

Nada ilumina tanto el porvenir como tener presente el pasado, esa hora que no solo se vive una vez.

4

«Un pasado debe ser tan imprevisto que nos sorprenda cada vez que lo evocamos» (Pavese, *Diario,* 7-VII-1939).

5

Pasado: presente por venir.

6

El tiempo que robamos a la vida se lo regalamos a la literatura que nos ayuda a entenderla. Desvalijada la vida, marchita la literatura.

7

No te confundas al equivocarte. Lo *malo conocido* garantiza la continuidad de lo peor.

8

No es sino la razón, con sus garras, aletas y pezuñas, lo que nos equipara al resto de animales.

9

Solo el tiempo perdido seduce a la eternidad.

10

¿Quién amará lo bastante la causa perdida de la justicia para clamar su verdad en el desierto?

11

Echar raíces. Irse por las ramas. Todo lo importante lo aprendemos de los árboles.

12

Todo lo importante lo dispensa la cultura, presente de ayer, mañana de hoy.

13

Bienvenida insatisfacción, enemiga de la complacencia. No nos dejes perseverar sino en aquello que solo se aprende equivocándose.

14

Solo a fuerza de repetir el error se adquiere conciencia de lo irremediable.

15

Entre avión y avión, el búho repite su plegaria.

16

Entre quienes tienen mucho y quienes tienen poco, el poeta, nunca dispuesto a renunciar a nada sin renunciar a todo.

17

El tiempo vuela. La eternidad revolotea.

18

Titulcia era un país cuyas campanas doblaban la duración de las horas.

19

Madrid, un decorado para los negocios, donde todo el mundo exhibía sus miserias.

20

«Ansia de dinero», «odiosos negocios», «perdición del mercado». ¿Cuántos siglos han transcurrido desde que el amigo de Mecenas dio la voz de alarma? Tantos, como sobreviven sus *Epístolas.*

21

Por qué «todo ángel es terrible», me pregunto al leer el séptimo verso de la primera elegía de Rilke (1912). Porque «ningún ángel es ocioso», susurra Ramon Llull (*Libro de los proverbios,* 1304).

22

Si leer es escuchar, releer significa dialogar.

23

Juntas, la vida y la muerte componen la eternidad.

24

Bajo el cielo irrepetible, sentimos erizarse nuestra piel.

25

Infancia, sueño de la conciencia. Conciencia del sueño, la vejez.

26

Aunque solo los locos son generosos, siempre gobiernan los cuerdos. Por eso la guerra nunca se interrumpe.

27

«Escribir bien, leer bien: virtudes que crecen y menguan a la par» (Nietzsche, *Humano, demasiado humano,* II, 87; 1880). «La lectura es para el arte de escribir como la experiencia para el arte de vivir» (Leopardi, 22-VIII-1820). ¿Axioma de Nietzsche? ¿Ley de Leopardi? ¿Cómo denominar esa correspondencia inquebrantable entre el arte de leer y el arte de escribir?

28

«Cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte / tan callando». Nadie más taciturno que Manrique ante semejante escollo. Nadie más avisado que Góngora: «Tú eres, tiempo, el que te quedas / y yo soy el que me voy».

29

Allí donde creíamos tocar fondo, apenas acariciamos la corteza —el fondo de la corteza—. No en vano, recuerda Calvino: «La superficie de las cosas es inagotable» (*Palomar*, 1983).

30

Corteza: única certeza.

31

El verdadero problema estriba en hacer que las horas se vuelvan eternas.

32

Es la conciencia compartida del paso del tiempo lo que hace contemporáneos entre sí a escritores de todas las épocas.

33

Nada tan satisfactorio como releer. Y así, todo lo que amamos se hace lentamente trizas entre nuestros dedos.

34

Por medio de su acción, el lector adquiere los mismos derechos que el autor del libro a reescribir sus páginas.

35

El tiempo triunfa sobre la palabra del escritor. Pero el lector triunfa sobre el dominio del tiempo.

36

A medida que merma el caudal de los días, medra el tesoro de las horas.

37

Nunca la veremos celebrar su victoria, pero todas las carreras las gana la verdad.

38

Ángel de la paz, donador de quietud, centinela del silencio, sé que no tardarás en invitar a mi enajenada generación a desalojar el jardín donde nunca se acaba el trabajo de vivir solamente una vez.

39

Poetas, pintores, fotógrafos, músicos, arquitectos decididos a explorar el campo de composición común a sus quehaceres.

40

Poesía es ese destello que abrasa la ficción y alumbra lo remoto.

41

El sabio misántropo jugaba con los niños, audaces investigadores en cuyas manos depositaría gustoso el gobierno de la ciudad, no ejercido por los adultos sino para desterrar la excelencia (121 DK).

42

Oscuridad: materia prima de la luz.

43

Tender puentes entre la poesía y la historia, he ahí el único oficio que ha permanecido invariable desde Homero.

44

No busquéis al responsable: es el poeta.

45

Larga vigilia aguarda a quien haya de satisfacer la última voluntad de Gloria Fuertes: «No te duermas hasta que despierte España» (*Glorierías*, 1998).

46

Si no es difícil, no es amor.

47

La poesía no se hace: nos hace. ¿Cómo podemos olvidar tan a menudo esa verdad?

48

El pueblo que instruye al pedagogo, apenas aprende de él. Porque nunca hay suficientes escuelas. Ni suficientes pedagogos. Porque nunca hay tregua en la contienda.

49

Ese fugitivo tris robado a la eternidad, zanja miserable donde nos hacemos fuertes.

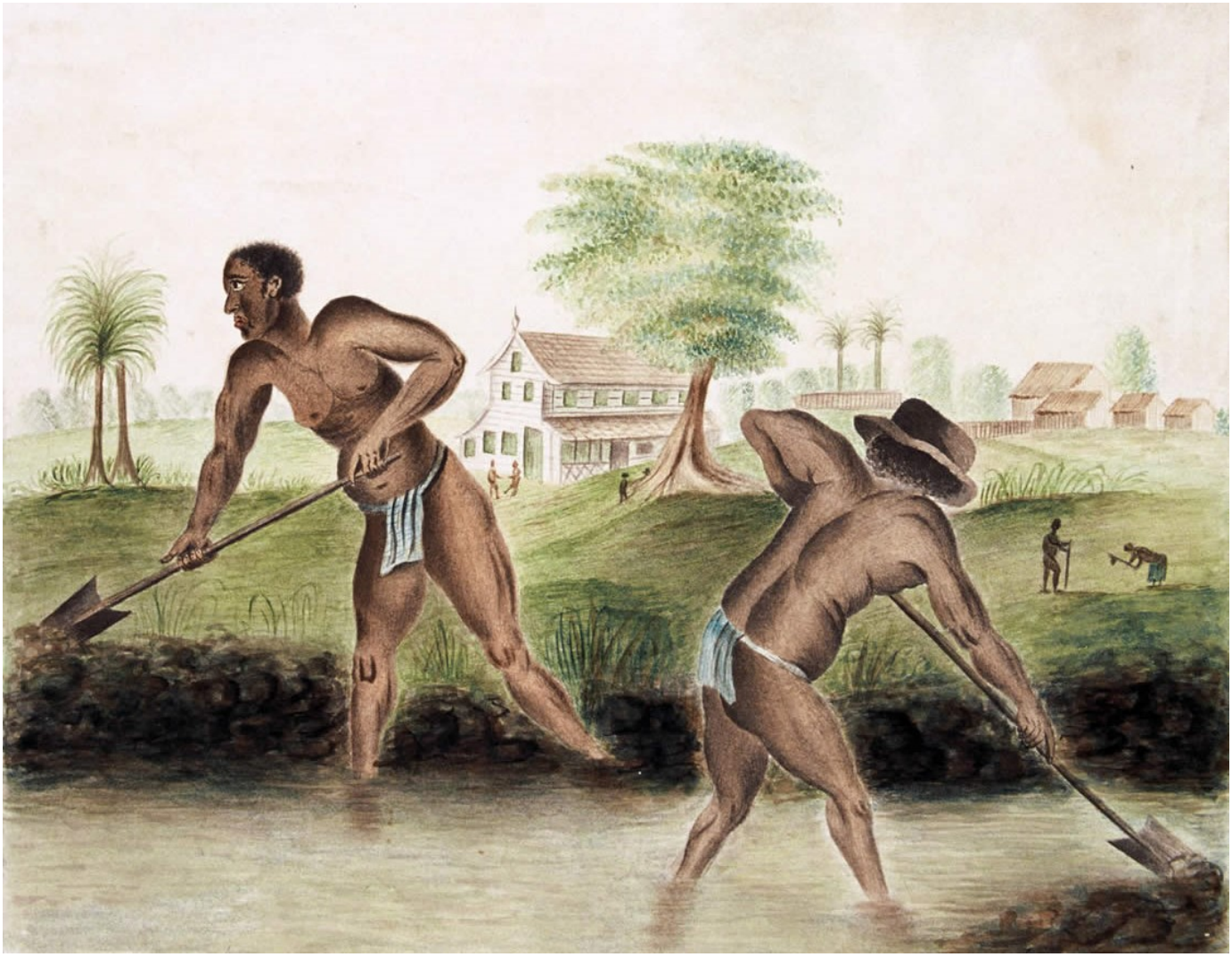
50

Mientras os vea trabajar, no se acercará a vosotros, niños que habéis alcanzado la vejez sin temor a la muerte.

JOSÉ LUIS GALLERO

«La circunstancia en que conocí a José Luis Gallero (Barcelona, 1954) es significativa de un rasgo de su personalidad y de su dimensión como editor: pues en aquella primera conversación habló de la literatura de aforismos, que le atrae. Y es que su manera de trabajar es a menudo aforística, lo que supone un modo de entender la creación literaria, la invención y la crítica. De ahí que muchísimas de las ediciones que él ha hecho respondan a su afán de prologar, seleccionar páginas detalladamente y anotarlas, construyendo un texto necesario y en paralelo al comentado: de suerte que hasta el original cambia en este proceso» (Mauricio Jalón, Valladolid, 7-11-2025).

Foto: Alberto García Alix



EL ESFUERZO CREATIVO
MIRAR NO SIEMPRE ES VER

Mireia Sentís

Ser radical es ir a la raíz de las cosas

Angela Davis

Los ojos para mirar,
Los ojos para llorar,
¿Valdrán también para ver?

Eduardo Chillida

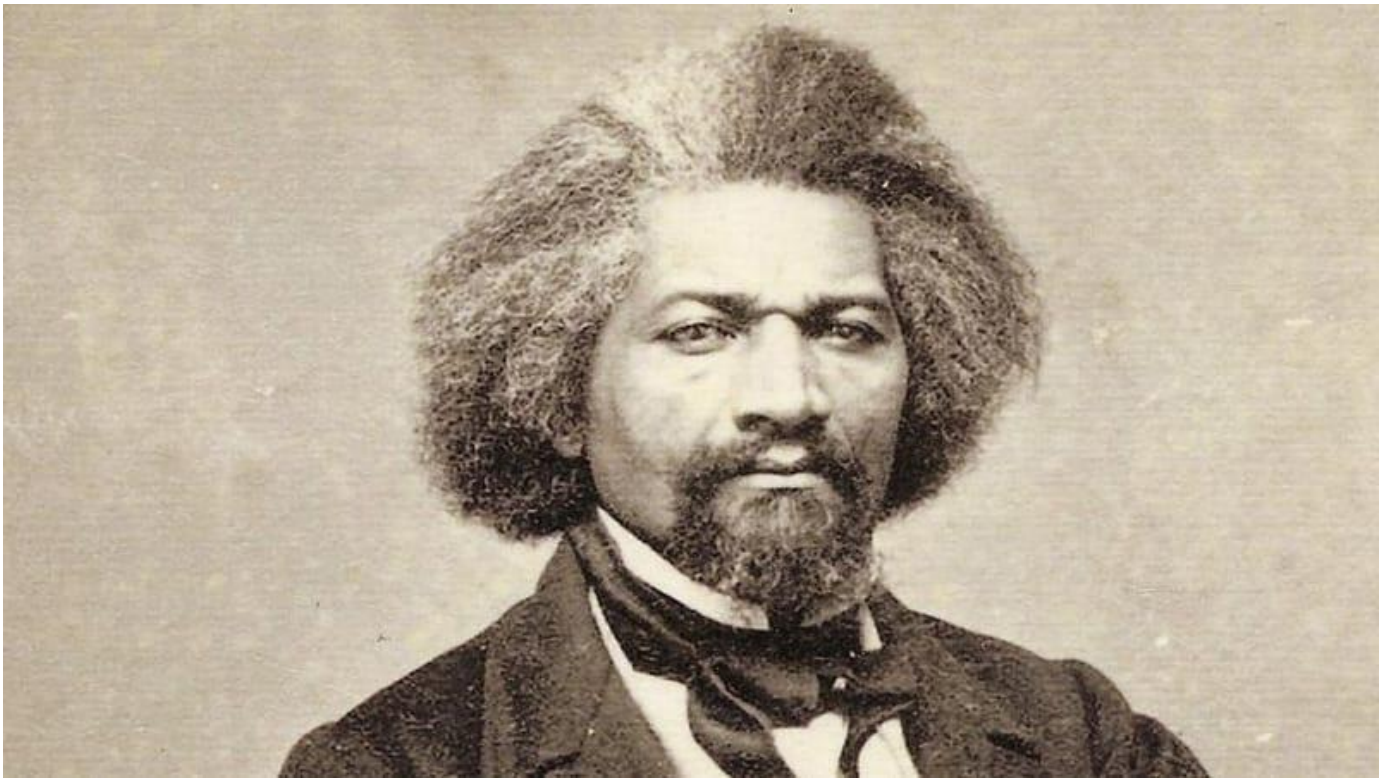
Un amigo mío viste una camiseta de esas que llevan inscripciones. Cuando llega de frente, se lee “Las personas que leen viven menos…” y cuando se va, descubres que en la espalda pone “…menos engañadas, menos explotadas, menos conformadas”. Encontré que era una forma graciosa, atinada y sucinta de expresar un asunto tan importante y amplio como el de por qué se debe adquirir cultura, y por qué cuanta más se adquiera mejor. Si entendemos por cultura el conjunto de conocimientos que nos permite desarrollar el juicio crítico, enseguida vislumbramos el vasto alcance del propósito: ¿cómo emitir un juicio fundado sobre las infinitas cuestiones que se nos plantean en el curso de toda una vida? El camino más seguro es la exploración. Todo tipo de exploración; a través de las vivencias, los viajes, las lecturas, los trabajos, el arte. Cualquier camino que lleve al *dépaysement* y al cuestionamiento es bienvenido.

Primero sería conveniente recordar que al “poder” nunca le ha interesado que aquellos sobre quienes se ejerce, piensen. En la época de la esclavitud estaba terminantemente prohibido enseñar a los esclavizados a leer y escribir, no fuera que alcanzaran un preciso entendimiento de cómo funcionaba el gobierno —sus leyes, sus atajos— y por lo tanto se convirtieran en una amenaza a un sistema que obviamente se basaba en hacerlos dependientes. Saber, conocer, entender, es poder defenderse por uno mismo. Así que no solo era un delito grave y muy castigado intentar aprender a leer y escribir, sino que también lo era difundir esas herramientas que pudieran incrementar la capacidad exploratoria y expositiva. Profesor y alumno, ambos eran represaliados. Pero la imaginación —en este caso para sortear una ley concreta— es prácticamente lo único que no se puede

detener… Y quien sabe leer y escribir expresará ideas claras que acabará compartiendo.

Empecé a escribir con el propósito de hablar del sentido del arte. Pero no tiene sentido hablar de él como algo aislado de la cultura y por lo tanto del conocimiento en general. Así que no sé si acabaré mezclando arte y cultura de tal manera que no habrá distinción entre ambos, ya que la cultura lo abarca todo. Se suele llamar arte a las expresiones visuales del pensamiento, pero no puedo pensar en el arte si no meto en el saco la escritura —prosa, poesía—, la música, la arquitectura, el diseño, la investigación de cualquier tipo —científica, ecológica, histórica—, la enseñanza… Toda expresión surgida de un impulso creativo conduce a imaginar otras formas de vivir; no se puede aislar ninguna de ellas de cualquier otra actividad humana; incluso un movimiento político necesita formulaciones plásticas, musicales, poéticas. Arte y cultura, un solo significado. Iré pues utilizando un término u otro según convenga.

Ya que hemos empezado mencionando la esclavitud, viene muy a cuento hacer referencia a Frederick Douglass (1817-1895), un hombre esclavizado que, según contó, gracias a su tesón por lograr ser alfabetizado, alcanzó no solamente la libertad sino que se convirtió en uno de los estadistas más importantes de su época (abolicionista sobresaliente, orador destacado, consejero del presidente Lincoln, Embajador de Haití, defensor del derecho a voto de las mujeres…). Y en un escritor de gran éxito (la primera de sus tres autobiografías, publicada en 1845, vendió cinco mil ejemplares en cuatro meses y para cuando empezó la Guerra Civil en 1861 ya había alcanzado los treinta mil).



Frederick Douglass

Setenta años antes que Walter Benjamin, dedicó tiempo a reflexionar, filosofar y escribir sobre fotografía, porque vio en esa nueva técnica —que él ya trató como arte— una poderosa herramienta democratizadora. Hasta entonces la gente racializada solo era representada si algún pintor la incluía en sus lienzos, siempre como parte de la propiedad de la élite que retrataba. En cambio, la fotografía, un medio asequible económicamente, dio la oportunidad a muchos integrantes de la población dominada a retratarse tal y como eran, con sus parejas, sus familias y vistiendo a su manera.

Para Douglass, el hecho de que toda persona pudiera poseer su propio retrato, ser agente de su propia imagen, constituía una revolución social y llegó a decir que la fotografía era un componente de los derechos humanos. Como su figura aparecía tanto en los periódicos, vio claramente que era posible cambiar la idea dominante acerca de su colectivo, y desde entonces controló obsesivamente su imagen. Posó para quien él escogía y

como él disponía. Cuidaba su apariencia hasta el último detalle y estudiaba la disposición de la cámara para que su persona adquiriera dignidad. Procurar elevar su imagen por encima de los estereotipos que de los esclavizados se construía, se convirtió para él en un deber que beneficiaría a toda su comunidad. También indagó en los aspectos técnicos. Se percató de que los retratados de piel oscura perdían los matices que corresponden a cualquier rostro, y teorizó sobre la luz, los diafragmas, las lentes. Pionero de la fotografía, fue a lo largo de su vida el estadounidense más fotografiado del siglo XIX; más que Lincoln, Mark Twain o el general Custer. Incluyendo el póstumo, se conocen de él ciento sesenta retratos diferentes.



Ida B. Wells

En la década de 1890, Ida B. Wells (1862–1931) no dudó en utilizar la fotografía para combatir lo que llamaba “nuestro crimen nacional”, los linchamientos que ocurrían a un pasmoso ritmo en el sur de Estados Unidos y a los cuales el Congreso, cuya sede está en el norte, hacía oídos prácticamente sordos. Las imágenes que de esos salvajes

actos iba presentado regularmente, obligaron a encarar la cuestión. ¿Se produce el verdadero arte cuando existe una necesidad?



Mary McLeod Bethune

La educadora Mary McLeod Bethune (1875-1955), nacida en la pobreza total, instigaba a sus alumnas: “Dejad de ser personas sumisas, sed artistas”. Serlo, decía, les ayudaría a utilizar sus capacidades analíticas, estimular la memoria, ensanchar la imaginación. Aunque surge de diferentes lugares, la necesidad está siempre presente en el alumbramiento de la creatividad. Puede tratarse de una necesidad personal o colectiva, política o poética, pero no hay búsqueda artística sin un motivo que la mueva. El arte es una de las prácticas más transversales que existen. Una estructura naturalmente inclusiva, una cualidad fundamental de expresión que transmite emociones, mensajes, hace reflexionar sobre nuestra existencia, ir más allá de lo que miramos; ver.

Sin embargo, todo esfuerzo creativo es incompleto e imperfecto. El resultado nunca provee una respuesta

evidente y ahí reside parte de su interés. A la postre, el que mira, el que lee, el que escucha, es quien interpretará una obra que en sí misma encierra innumerables lecturas. Y como somos seres cambiantes, para una misma persona puede contener, en diferentes momentos, diferentes lecturas, producir diferentes sensaciones, llevar a diferentes lugares de la mente. Esa es la razón por la cual podemos mirar, escuchar, leer una y otra vez las mismas piezas. Lo más interesante del proceso creativo es que constituye un laboratorio de posibilidades, una empresa cuyo incierto resultado nos hace, sin embargo, más conscientes de lo que nos rodea, se trate de elementos tangibles o intangibles (y no por eso menos reales).

En todo caso, el reto es intentar encontrar una solución a un problema nada definido, a una intuición, porque si realmente pudiéramos comprenderlo todo, el arte, tal como lo conocemos, dejaría de existir, de ser necesario. Cuando mi sobrino tenía cinco años, me preguntó de sopetón: “¿Qué es el arte?”. Desprevenida, contesté también rápidamente: “Soñar despierto”. Parece que quedó satisfecho, pues hizo una pequeña inclinación de cabeza y pasó a otra cosa. Yo, en cambio, no dejé de darle vueltas. ¿Qué le hubiese respondido a una persona adulta? ¿Que es “una sacudida de la percepción”, “algo que no muestra, sino sugiere” o “instiga a pensar”? El acto de crear persigue sin duda el encuentro entre el lenguaje interior y el mundo exterior, es una forma de entablar contacto con lo desconocido, de renovar el asombro de la existencia.

No deja de ser sorprendente que todas estas descripciones puedan también definir el acto de mirar (o leer, o escuchar). Y ese es un tema tan amplio y complejo como el de crear. Quien mira lo hace a través de su particular cultura. Aporta su particular formación e información, vivencias, costumbres, ideología… Puede mirar sin

comprender a fondo lo que ve, sin descifrar las referencias a cuestiones cuyos símbolos e idiosincrasia desconoce. Y aun así lo puede disfrutar. ¿Por qué? Porque las buenas obras son a la vez actuales e inactuales, locales y universales; dúctiles, a fin de cuentas. Ver algo que nos gusta es un hecho relevante difícil de explicar. José Bergamín escribió que el arte hace de un momento creativo un instante eterno, un momento que no pasa. Ese acontecimiento revelador se convierte en espiritual, añade el ensayista. En el acto de mirar, escuchar, o leer se ponen a prueba los conceptos innatos, descubrimos sensaciones que no esperábamos y, en definitiva, nos conocemos mejor a nosotros mismos.

Para adentrarnos un poco más en arenas movedizas, formularemos la pregunta que lógicamente sigue a lo expuesto anteriormente: ¿cómo se reconoce una verdadera obra de arte? Cito a Santayana: “No existe un solo agente en la naturaleza, ningún órgano específico en la sensibilidad, ni ninguna tarea definitiva en el espíritu, a los que pueda atribuirse la cualidad estética. La experiencia estética es tan amplia y fortuita, tan tenuemente diseminada por la totalidad de la vida…” Sí, la atracción hacia el arte, la literatura, la música, es independiente de la voluntad y no hay regla alguna que indique lo que es mejor o peor. Pero sabemos, intuimos, que además de una percepción sensorial agradable (o ni siquiera), el buen arte debe encerrar algo más. Si estamos de acuerdo en que la cultura es un valor, entonces no puede ser un simple asunto de gusto. Sabemos que el gusto es conservador; solo toma en cuenta lo que ya conoce, y si no existe un esfuerzo, se conserva lo ya digerido.

Pero el arte es el reflejo de la vida, y la vida no es estática —aunque a menudo se muestre repetitiva—. Surgen nuevas expresiones, que abarcan muchos campos y que inducen a revisar los patrones

existentes, nuevos planteamientos teóricos, morales y políticos, nuevos estudios históricos que nos enseñarán a leer de modo muy diferente el pasado y, por tanto, el presente y el futuro... Todo eso se reflejará inevitablemente en los procesos creativos, que nunca surgen de la nada, sino que están íntimamente ligados a su tiempo y a su contexto. El propio consenso de lo que es arte va cambiando de generación en generación, ya que todo artista utilizará las coordenadas y los medios contemporáneos. Las generaciones no se dividen en etapas bien delimitadas, sino que se van superponiendo. Así, a menudo resulta difícil acceder a lo más vanguardista, y tampoco resulta fácil, en ningún terreno, aprender a interpretarlo. Y cuando se habla de interpretar, se habla de entender, y por tanto de valorar y disfrutar. Cuanto más se entiende más se disfruta y cuanto más se disfruta más inclinación se tiene a abrir puertas a nuevos conocimientos. Aprender un lenguaje visual, literario, o musical es como aprender una nueva lengua; puede resultar arduo, quizá, pero también apasionante. Y eso requiere un esfuerzo sostenido a lo largo de toda la vida, de toda la historia de la cultura.

Actualmente la creación artística por medios de inteligencia artificial, cada vez más lejanos de las prácticas conocidas hasta ahora (como simplemente dar órdenes verbales para escribir novelas o pintar cuadros) desencadena toda una serie de nuevas cuestiones para las cuales aún no tenemos contestación. El cambio de los procesos creativos no tiene fin; tampoco nuestro intento de entenderlos, y la única vía que podremos seguir para dar respuesta a nuestra continua perplejidad será la de mirar de forma informada. E intentar descubrir dónde se esconde el alma, el duende, eso de lo cual García Lorca dijo: no está en las formas, sino en el tuétano de las formas.

MIREIA SENTÍS

Mireia Sentís ha ejercido el periodismo en prensa, radio y televisión. Es autora de los libros *Al límite del juego* (1994), dedicado a la vanguardia neoyorquina de los años 1970, y *En el pico del águila: Una introducción a la cultura afroamericana* (1998). Dirige la colección BAAM (Biblioteca Afro Americana Madrid), que consta de una colección de libros y una biblioteca de consulta. Ha co-traducido, junto a José Luis Gallero, a J. V. Foix y Vicenç Altaió. Como artista, ha sido objeto de retrospectivas de su obra fotográfica en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2008) y Arts Santa Mònica (Barcelona, 2009).

Imagen: Borja Casani



SUPERCOMPUTER
UNA CONVERSACIÓN CON MARÍA ARNAL

Bruno Galindo

"Vulnerable": así se siente María Arnal en estos días. No por el habitual salto al vacío que supone para una artista que toma riesgos el hecho de lanzar una nueva obra. También porque el baremo está (o así lo siente ella) en la obra antecedente, producida junto a Marcel Bagès, proyecto que "al final era un poco una

lucha de consenso", que al final "tenía un carácter menos personal". Con "Ama", la polifacética cantante ha buscado un lugar propio donde ponerse de acuerdo consigo misma. "Siento que no me puedo esconder en ningún lugar", dice: de ahí la fragilidad.

Hacer música para mostrarse y por otro lado hacer música para esconderse, ¿no?
Sí, o sea, no es tanto así, realmente. Pero cuando decides con otra gente siempre habrá cosas, hay que ponerse de acuerdo por lo que no puede ser algo solo tuyo. En ese sentido hay batallas que ganas y hay batallas que pierdes. Entonces, cuando había cosas que sonaban como a mí no me gustaba o ciertas decisiones que yo no consideraba que eran las que yo quería, me distanciaba un poco con el disco. Y no era música para esconderse, pero sí que de alguna manera podía, no sé, decir, "bueno, es que esto está así y no me gusta porque no es mi decisión." ¿Sabes? Sin embargo, ahora no puedo hacer esto. Y está genial que no lo pueda hacer porque he hecho este disco para no poderlo hacer y aprender a convivir con eso. Para escuchar realmente cuál es mi voz, entendida no solo de mi voz cantada, sino mi voz como de artista.

En todo caso yo habría pensado que un disco —este disco— podría ser solo un formato más dentro de los múltiples en los que tú has trabajado en los últimos años.

Exacto, sí. Eso es algo que me ha encantado... y sin embargo creo que este disco tiene como un poco de todo lo que he aprendido en este camino. Tal y como yo lo divido dentro de mí, es como que hay tres carpetas. Una es la carpeta de María como cantautora, aunque que luego eso coja la forma que sea (y esa es la que está presentando ahora su propio su nuevo disco). Luego está la María que es más compositora y que compone para ella misma, pero también para otros proyectos, como tú dices, variopintos:

bandas sonoras o espectáculos de danza con la Veronal, con Marcos Morau, pelis con Carlos Marqués Marcet, la canción de *La Virgen Roja…*

Y luego hay una tercera carpeta que es la de la investigación sonora o producción musical. En esta ubico la beca STARS, una beca europea que me ha permitido estar durante un año entero en el Barcelona Supercomputing Center con un equipo de físicos, aprendiendo los procesos de clonar una voz humana. Esa es una carpeta seguramente más artística, más ligada al arte o a la investigación sonora. También he hecho una colaboración con un laboratorio de instrumentos digitales en Islandia; ahí he hecho una serie de instalaciones sonoras que están en diferentes museos o centros de arte. Todo esto me ha llevado a componer, por ejemplo, para danza… y eso a llevar bailarinas y bailar en el directo de este nuevo disco, que es algo que nunca había hecho.

Toda esta parte de investigación ha hecho que quiera desarrollar toda esta polifonía de voces casi como prótesis polifónicas vocales digitales de mi propia voz que se escucha en el disco. Por ejemplo, con el instrumento con el laboratorio de instrumentos digitales hemos desarrollado un instrumento que es que llevan las bailarinas: un brazalete que captura en tiempo real parámetros de sus movimientos y los traduce a parámetros musicales con el timbre de mi voz. Estas investigaciones más tecnológicas han servido pues para ir desarrollando esa voz nueva que quiero presentar en este disco. Una voz que se presenta en solitario, que explica una historia a su manera, que es *ama* de esa historia en la que me siento mucho más madura como persona y como artista con respecto a los otros trabajos que he hecho. De alguna manera, para mí es un reinicio de mi carrera.

Hablando en estos días sobre abejas con Jorge Carrión salió tu nombre.

Sí porque, ¿sabes qué significa *arnal?* Arnal viene de *arna,* que es como se llama una colmena en aragonés. De ahí viene la familia Arnal: viene de Huesca. Me encantan las abejas. O sea, me flipan.

El caso es que escuché vuestro podcast de Ecos… Bueno, yo solamente salgo ahí como una voz, ¿eh? [Nota del autor: se puede escuchar en el enlace de abajo, sobre el minuto 24]

> Ver en https://open.spotify.com/embed/episode/3S32IiUDko88yl8xRrefbc?si=NKhj-w&amp%3Bnd=1&amp%3Bdlsi=da32e7d132854ac9&utm_source=o

Me resultó interesante porque de alguna manera me vino la idea de la comunicación entre dos especies, las abejas y los humanos. Escuchando tu disco también habría una comunicación entre dos mundos o entidades: la humana y el mundo de la máquina y todos sus derivados (algoritmos, IA, etc). ¿Tiene sentido para ti esto?

Bueno, me encanta porque la intuición está ahí superafilada. Para mí es un disco epistolar; de alguna manera cada canción es como una carta que va de un sitio al otro, un objeto de comunicación. La percusión en *Ama* es una escalera, con la que subes o bajas de un sitio a otro. En *Que me quiten* hay un arco también. La flecha es el objeto de *Eros.* La puerta en *Pellizco…* Son todo objetos de que van de un sitio a otro o te llevan de un sitio a otro.



Canciones como vectores.

Exacto, sí. Como espacios de conexión. O de paso. Pero es que además del disco está dedicado a una persona que existe en mí, pero que murió hace muchos años, que es mi prima hermana, cuyas iniciales son AMA. Esta es de alguna manera la historia que escogí explicar en este en este disco; es su centro emocional. También, como he dicho antes, siento que es un momento de ser de permitirme ser *ama* de mi voz, de mi manera de entender la voz y de explicar esta historia, no como me la explicaron mis padres ni como lo explicó el mundo, sino como yo la siento ahora. Viajando a mis 13 años —que es cuando eso pasó—, aquella fue la primera herida de mi corazón amante de alguna manera, de mi corazón del amor hacia la hermana. Aquí hay una carta que escribo a una persona que ya no existe en este mundo, pero sin la cual yo nunca hubiera podido conectar con la música como conecto. Para mí la música es otro lugar de paso, de comunicación hacia lo misterioso, hacia lo espiritual.

Ajá.

Su muerte es una herida familiar en un contexto de herida también social de este país, y también del mundo, de una época. Ella murió de sida. Mis tíos —que también murieron en esos años que fueron muy duros para nuestra familia— pertenecieron a esa gente joven que coqueteó un poco con la fiesta y las drogas; se engancharon a la heroína, se contagiaron de VIH y no sobrevivieron. Y ella se crió conmigo, era mi hermana mayor y siento que ahora puedo explicar esta historia. Antes de nuestra generación había un silencio que mantener, pero ahora somos un montón de artistas —como Carla Simón, Eduardo Casanova, Roy Galán— que estamos preparadas para poner palabras a esto y ponernos por encima del estigma y del miedo al

rechazo.

Entiendo.

Entonces sí, hay esa voluntad de llegar a un sitio que es misterioso, que es desconocido, como lo pueden ser otras especies. Y uso la máquina, que también es como otra especie de alguna manera. Así como también todo lo aprendido de estas otras *amas*, unas cotidianas —como mi madre, mis abuelas, mis tías—, y otras mujeres artistas que también han convivido con el silencio para ayudarme también a nutrirme en ese encontrar las palabras. El disco empieza con una cita de Safo, la poeta que escribió hace milenios “lo que te quede por decir te quedará por llorar”. Este disco se escribe desde este lugar.

Las utilidades de la música van mucho más allá de lo que uno pudiera pensar.
¡La música es tan grande, es un nivel tan grande! Mira, hay una entrevista chulísima que siempre lo cuenta porque es preciosa de David Attenborough, ¿sabes, el famoso…?

El de los documentales de la BBC.

Exacto, sí. Con Björk, ¿vale? Están en el Museo de Ciencias Naturales de Londres. Y él le dice, "¿Sabes? Tú tienes una voz muy ancestral." Y ella dice, "¿Qué? Nunca me habían dicho que tenía una voz ancestral, ¿a qué te refieres?" Él dice: "Bueno, desde el punto de vista de la de la biología" —y claro, él como autoridad en ese saber— “no tiene mucho sentido que la voz humana, la laringe humana haya evolucionado permitiéndose hacer un rango de sonidos tan amplio cuando en realidad estos sonidos no son usados para el habla. Es decir, si la voz sirve solo para hablar, ¿por qué podemos hacer todos estos sonidos?”. Y se responde: "Claro, porque antes todos fuimos antes cantantes que parlantes".

Pensar en el habla como una domesticación de la voz que tienes como cantante me encanta, porque de alguna manera todos primero cantamos antes de aprender a hablar, ¿no? Todos experimentamos con la voz antes de decir, "este fonema es *esto*". De hecho es lo que pasa cuando aprendes un idioma de mayor: que tu boca ya está formada, de tal manera que hay ciertos fonemas que ya no vas a poder aprender: solo puedes aprenderlos cuando eres pequeño. Esa capacidad de articular sonidos de cuando somos pequeños se parece mucho al talento de los cantantes de articular el aire —porque al final todo es un tubo con aire y una membrana que vibra—; la que, de alguna manera, con todas las barreras y obstáculos que va encontrando este aire que es la lengua moviéndose de una manera ultra mega sofisticada, los dientes, las mejillas, los labios, la desembocadura del final de este tubo… permite hacer toda esa multiplicidad de sonidos increíbles. ¡Es que es maravilloso este instrumento! No sé, me encanta esta idea de que antes todos fuimos cantantes que parlantes.

Al principio fue la nota.
Sí.

He leído en alguna parte que trabajaste en un proyecto enfocado a que las voces sintéticas puedan ayudar a afectados por parálisis cerebral.

Sí. Aquí lo que hicimos fue una investigación sobre todos los modelos que han existido para clonar voces o generar voces, desde los primeros modelos físicos —que utilizaba, por ejemplo, Stephen Hawking— a los modelos más actuales, que reproducen de una manera mucho más flexible y realista y no son tan robóticos como los anteriores. Lo que intentamos fue reproducir un aparato fonador mediante separaciones cilíndricas, como el tubo de la laringe pero con las cualidades de los modelos más actuales. Tu decías los fonemas y en un avatar de mi cara, la boca se ponía exactamente por dentro y por fuera como

es necesario para que sonaran… O sea, podías visualizar la articulación de un fonema.

Cuando lo presentamos recibimos mucho interés, por ejemplo de La Salle, una universidad de Barcelona que tiene un montón de estudios sobre acústica. Y también de un proyecto de música y tecnología aplicada a neurodivergencias —a capacidades múltiples, por decirlo de alguna manera—. Había un chico con parálisis que nunca había hablado y que ahora hablaba con la app de Google. Entonces pensamos empezamos a pensar que, con esta tecnología, podía de alguna manera customizarse su propia voz. Es decir: yo quiero sonar de *esta* manera, y no como suena la voz diseñada por Google. Y que además se podía hacer aprendiendo de los padres, de los hermanos, de la gente más cercana: hacer un dataset de su padre y hacer un dataset de su hermano, por ejemplo. Podías cambiar los parámetros físicos, porque no tenemos una sola voz. Tú, por ejemplo, ya has tenido una voz de niño, una voz adolescente y una voz adulta, ¿no? Y cuando crezcas dentro de 30 años vas a tener tal voz. Las mujeres, frente a los cambios hormonales, también cambiamos nuestra voz. Esto lo saben también las personas que transicionan entre géneros y que se hormonan; también su voz cambia, ¿no?

Con este control del cuerpo del modelo físico, también podíamos envejecer o rejuvenecer esa voz, pero con el timbre que hubiera escogido esa persona. Era maravilloso. Ahora estoy pensando, ¿por qué no continuamos con eso? Porque terminó la beca. Pero bueno, lo dejo aquí plantado, yo que sé.



¿Cómo es el público científico, cómo es ese otro público que no es tu público natural… pero que a lo mejor un poco sí?

No sé. Creo que mi curiosidad ahora mismo es… ¿cómo van a reaccionar todos los públicos que se han generado por todos estos proyectos diferentes? ¿El público se va a unir o la gente que le gusta el folk me dirá que es demasiado tecnológico? ¿La gente a la que le gusta lo electrónico me dirá que es demasiado folk o pop? ¿La

gente a que le gustan las instalaciones me dirá que es demasiado canción? ¿La gente a que le gustan las bandas sonoras me dirá que le faltan más texturas o más desarrollos instrumentales? No sé, eso es infinito. Siempre te puedes perder en el gustar, pero siento que este disco seguramente es el menos complaciente que he hecho nunca.

¿Y si te digo que a mí me suena a música antigua, a polifonía renacentista?

Bueno, pero es que esto está ahí, porque el madrigal es eso. Como punto de partida musical hay muchísimo de polifonía antigua, claro. En el disco hay mucho estos dos lados: por un lado como si fueran fotogramas de un movimiento, por otro esto, que es lo polifónico. En este viaje hay mucho de música antigua y música contemporánea. Hay órganos. Muchos. Y no son órganos digitales: son órganos acústicos reales.

Creo que tú tienes mucha relación con los órganos, ¿no?

Exacto. Eso también es algo de estos últimos años, ¿sabes? Por ejemplo, esto [pone una nota de audio] lo grabé en un órgano increíble. Luego tienes los modelos de voz, ¿no? Más los pájaros hechos con un sinte... Y bueno, no sé. Ahora tengo que pensar bien cómo lo llevo al directo, porque un órgano no lo puedo llevar. Bueno, puedo llevar los órganos portativos...

Por último, ¿qué te gustaría experimentar en música que aún no hayas hecho?

Pienso, por ejemplo, en instrumentos. Ahora me gustaría… hmmm… Bueno, hay una cosa muy guay que es que este verano me voy con Marcos Morau [coreógrafo español director de la compañía de danza La Veronal] a trabajar a Tokio. Voy a estar un mes y medio haciendo la música de

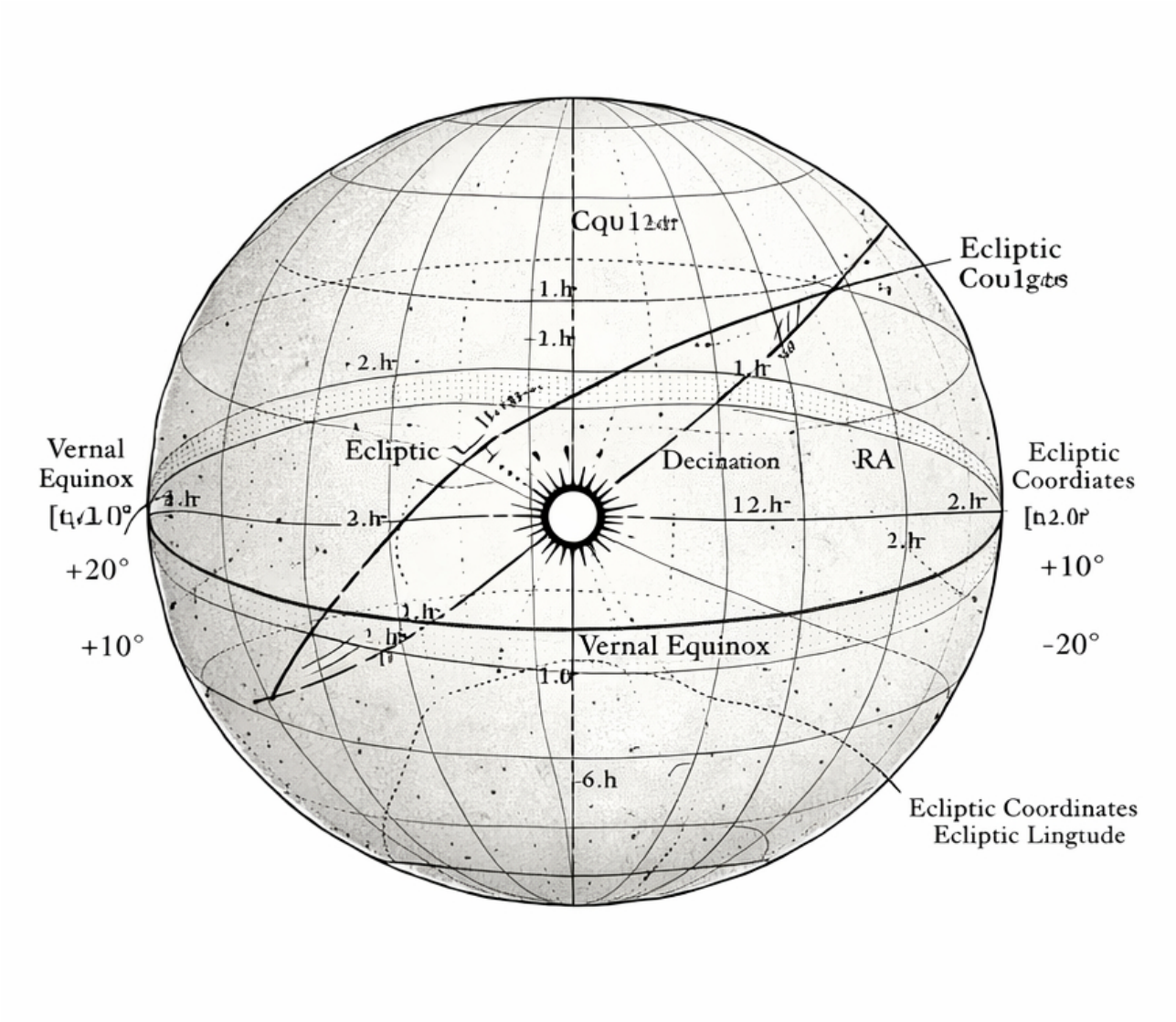
su nuevo espectáculo sobre Yukio Mishima con bailarines de todo el mundo. Hay como seis o siete bailarines y luego habrá tres músicos, titiriteros de kabuki... Y luego habrá tres músicos japoneses de música super ultra tradicional. Habrá un cantante que declama, o sea, como un narrador. Y luego estaré yo haciendo la música y también cantaré. A nivel personal me parece lo más,estoy tan emocionada con esto, porque no solamente voy a componer la música con músicos de ahí que son otro mundo, que ni usan las partituras que usamos nosotros. A nivel creativo sé que va a ser increíble. Entonces, estoy muy emocionada con este viaje y también siento que seguramente será mi siguiente trabajo, porque no me voy a quedar solo en lo en la música que haga para el espectáculo. Segurísimo. Eso va a ser fuerte. Va a ser en el teatro Bunkamura, que es uno de los más guays de Tokio, de la mano de un artista como Marcos Morau, que es un genio, haciendo la música, parte contemporánea, parte electrónica, pero también cantando. ¿Cantando en japonés? No lo sé aún, pero sería increíble.



Ama está editado en Atlantic Records

BRUNO GALINDO

Escritor, periodista y productor de audio. Sus últimos libros son *Nadie nos llamará antepasados*, *Equilátera*, *Toma de tierra*, *Remake* y *Omega. Una historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*. Ha publicado en El País, El Mundo, Culturas de La Vanguardia, El Confidencial, Rockdelux, Forbes y El Estado Mental (donde fue co-fundador). Es autor de varios proyectos como intérprete de spoken word y de los podcasts La Biblioteca de Julio, Simsalabim y Contemporánea (Fundación Juan March). Es fundador y coordinador de Lo Imposible.



EQUINOCCIO DE MARZO

EL CIELO QUE INAUGURA UN NUEVO CICLO

Liliana Ramírez

Hay años que quedan para la posteridad, y el 2026 es uno de ellos. Desde los primeros días de enero empezamos a vislumbrar que no sería un año normal. Los astrólogos han coincidido en algo: el 2026 es un año bisagra. Un año atípico, cargado de configuraciones destinadas a corregir el rumbo, marcar un cambio de era o inaugurar un nuevo

capítulo. Como cada quien prefiera llamarlo.

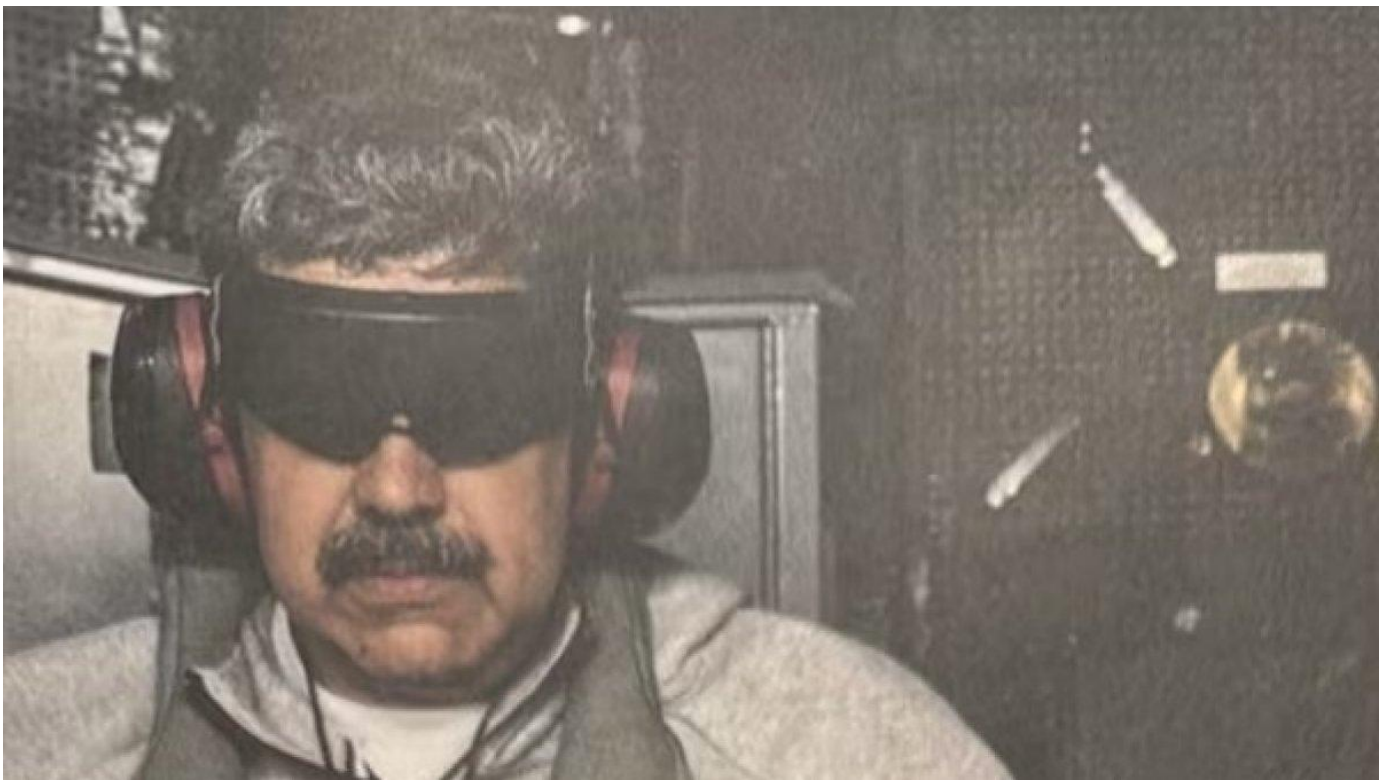
Aquí diremos lo mismo, pero sin mesianismos ni dramatismos. El 2026 es el año de los cambios importantes, de dar el timonazo. Y para quien ame las reinvenciones, es ideal para empezar desde cero. No es opcional. Se siente en el ambiente una urgencia de reseteo, de hacer ajustes profundos y apostar por una verdad personal.

En lo que va de 2026 nos hemos quedado sin aliento. Ya hemos atravesado meses de gran intensidad, cortesía de aquel noviembre de 2025 en el que los trinos de agua, en los grados finales de Escorpio, Cáncer y Piscis, nos anunciaban grandes finales.

¿CÓMO LLEGAMOS AQUÍ?

Para entender en qué estado llegamos a la primavera y qué sigue en esta temporada, debemos recapitular primero y entregar un poco de contexto (en el que igual nos quedaremos cortos).

Recapitulemos: iniciamos con un Venus Star Point en Capricornio, un stellium potentísimo en el que estaban Marte, Venus, Mercurio y el Sol, todos en oposición a Júpiter. Apenas iniciando enero el foco inevitablemente estaba sobre jerarquías, gobiernos y figuras de autoridad. ¿Alguien recuerda la captura de Nicolás Maduro? Parece que ocurrió hace años luz, pero nos dio la entrada a la dimensión de los cambios en 2026.



Luego, ese mismo stellium pasó al signo de Acuario, donde se unió a Plutón. Cuando tuvimos la Luna Llena en Leo, en oposición a todos estos planetas, explotó (una vez más, pero a lo grande y sin vuelta atrás) el escándalo de los Epstein Files, y Julio Iglesias fue expuesto con las demandas de acoso sexual de sus ex trabajadoras en República Dominicana. Todo un preámbulo de la caída de figuras de brillo y poder que tendremos con el Nodo Sur en Leo desde el segundo semestre.

Así llegamos al Eclipse Anular de Sol en el grado 28 de Acuario, en cuadratura a Urano. Un eclipse anarético (en grados finales) que además se cruzaba con Urano despidiéndose de Tauro, con algunos regalos sorpresivos, como suele ser su naturaleza. Este eclipse trajo imprevistos, cierres e inicios de manera acelerada. Durante esa temporada tuvimos el arresto de Andrew Mountbatten-Windsor, la caída del capo del narcotráfico mexicano El Mencho o la muerte de Willie Colón.

A las dos semanas, el 3 de marzo, pasamos al eclipse lunar en el grado 12 de Virgo. Siguiendo la historia del anterior en Acuario (recordemos que los eclipses siempre vienen en pares), si quedaba algo por decir adiós, seguro que este eclipse, en conjunción al Nodo Sur, se lo llevó. ¿Qué vimos entonces? La caída del líder supremo de Irán, el Ayatolá Alí Jamenei en Teherán, por cuenta de un ataque de Estados Unidos e Israel. Todo esto con Donald Trump amenazando con que su siguiente objetivo será Cuba, y con una huida masiva de ciudades de Medio Oriente como Dubai, Catar, o Abu Dhabi, gracias a los contraataques de Irán, que posiblemente no den marcha atrás.



Los tránsitos, y los primeros eclipses de 2026 con un mercurio retrógrado en Piscis que nos han dado tiempo de reconsiderar y observar en medio de este ritmo frenético de cambios (antes del definitivo equinoccio de Aries), nos dicen que no estamos en una época de transición.

La astrología, si bien no está para para romantizar estos tiempos ni prometer un paraíso al otro lado del túnel, sí marca con precisión de relojero cuándo ocurrirán estos

cambios o sucesos trascendentales que los detonan. En un escenario ideal esperemos que la astrología dialogue con otras ramas del conocimiento como la historia y la geopolítica, para entender a la luz de los años todo lo que ahora mismo estamos presenciando.

SATURNO Y NEPTUNO SE ENCUENTRAN EN EL GRADO CERO

Como venimos relatando, quien diga que su vida sigue igual al iniciar al equinoccio de Aries probablemente no está registrando el cambio de ciclo que ya se viene dando. Hay una presión por redefinir, por ajustar, por avanzar hacia una siguiente etapa. Y aunque varios tránsitos han venido actuando como detonantes, no son ellos los que sostienen todo el fondo del proceso. La configuración que verdaderamente coloca al 2026 en categoría de año bisagra es la conjunción de Saturno-Neptuno en el grado cero de Aries, que se dio de manera exacta el pasado 20 de febrero, pero continúa operativa durante todo el año.

Cada encuentro entre estos dos planetas se da aproximadamente cada 36 años e inaugura un ciclo colectivo, pone de manifiesto una serie de hechos históricos y cambios geopolíticos. El antecedente de 1989, con la conjunción en Capricornio, coincidió con la caída de estructuras sociales y políticas que parecían inamovibles, como el Muro de Berlín y el colapso de la Unión Soviética. Aries no habla de sistemas consolidados, sino de identidad, impulso e inicio. Si en Capricornio vimos el colapso de modelos rígidos, en Aries asistimos al nacimiento de nuevas formas de liderazgo y afirmación colectiva.



Neptuno (planeta de la fantasía, los sueños, la intuición, la espiritualidad, la confusión, el engaño) es un planeta transpersonal que se demora en recorrer un signo 14 años, mientras que Saturno (planeta que representa las estructuras, los límites, el paso del tiempo, la responsabilidad, la disciplina) tarda dos años y medio en cada signo. Para que los dos se encuentren no solo debe pasar mucho tiempo, sino que su energía es tan opuesta que al estar juntos en un grado exacto, se produce un efecto de reinicio. No es un evento instantáneo, sino el comienzo de un proceso que se desplegará durante los próximos años.

Quizá lo primero que se nos viene a la mente con estos antecedentes en 2026 es Cuba, Irán, Groenlandia, Venezuela, Palestina, Puerto Rico, Rusia, etc. Pero mejor no intentar predecir ni lanzar pronósticos fáciles. Algo muy importante en los procesos históricos y en la astrología es dejar que los acontecimientos decanten por sí solos sin intentar anticiparse. Pero cuando convergen configuraciones de esta magnitud, es evidente que

entramos en una fase de no retorno. A nivel mundano, lo mejor es observar y aprender cómo se dan los tránsitos de adelante hacia atrás.

¿QUÉ VIENE ENTONCES EN LA TEMPORADA ARIES?

En un año lleno de configuraciones trascendentales, el inicio del equinoccio Aries es un momento clave porque el stellium que ha estado transitando por Capricornio, Acuario y Piscis, llega finalmente a Aries donde activa la conjunción Saturno-Neptuno ubicada aún en el grado cero. Luego de todo lo que ocurrió en los meses previos, llega un momento de tomar acciones determinantes gracias a que Júpiter despierta de su retrogradación en Cáncer, así como lo hace Mercurio de Piscis. Ya con todos los planetas directos, y con el Sol, Marte, Venus, uniéndose a Saturno y Neptuno, sin duda, es momento de actuar.

¿Cómo puede influirnos toda esta descarga de energía en Aries? ¿Qué paso definitivo estamos dando? ¿Qué estamos viendo en nuestro entorno y en las noticias que dijimos ‘nunca pensé que esto pudiera cambiar’? Aunque la conjunción Saturno-Neptuno ocurrió el pasado 20 de febrero, este es un momento definitivo, sentiremos su influencia durante todo 2026, y nos marcará por unos buenos años...

ASCENDENTE ARIES

Sin duda, Aries estará sintiendo la conjunción Saturno-Neptuno con mucha intensidad al caer en su primera casa de la identidad y personalidad. Este ciclo representa un gran salto de madurez, autosuficiencia y aplomo. Serán dos años y medio muy exigentes en los que habrá que proyectar en los demás un yo de manera más auténtica y actualizada, coherente con el momento vital que cada uno esté viviendo. Saturno es conocido como el señor del tiempo y marca el paso de este, por eso el impacto en el cuerpo físico podrá ser notorio.

ASCENDENTE TAURO

Aquí la conjunción se da en la casa doce, que gobierna el inconsciente, las temporadas de reposo, lo que esta oculto, lo que mantenemos en secreto, y lo que estamos preparando de manera privada para darlo a conocer en una siguiente fase. Saturno y Neptuno pueden estar marcando un período de introspección muy profundo, y crear una necesidad de retiro y silencio. En otras palabras, es tiempo de soledad elegida o no elegida. La meditación, los retiros espirituales, los tratamientos inherentes a la salud mental y la psique, pertenecen a esta casa, y la conjunción Saturno-Neptuno puede ayudar a quien desee profesionalizarse en estas áreas.

ASCENDENTE GÉMINIS

El tránsito de Saturno-Neptuno se mueve por la Ia casa de los grupos y las amistades. En principio, aquí se puede producir una gran redefinición de quiénes son los aliados, la red de apoyo o el círculo de confianza. Saturno aquí actúa como filtro que reduce y pone límites, mientras que Neptuno cumple el papel de disolver las idealizaciones y deja ver si había expectativas poco realistas. Juntos pueden producir una depuración del entorno social, devenir en un cambio de amigos y/o quedarse con los que se consideran verdaderos. Para los emprendedores representa la clientela, por lo que reestructurar la relación con las comunidades en redes sociales, cambiar la aparición en redes y focalización en una audiencia específica, puede estar a la orden del día.

ASCENDENTE CÁNCER

En este caso la conjunción Saturno-Neptuno se mueve por la casa diez de la vocación, la dirección de vida, la profesión, la reputación y el estatus civil. Es la casa que muestra nuestro lugar público en el mundo. Aquí Saturno exige madurez, responsabilidad, mientras que Neptuno puede ayudar a disolver ambiciones que no eran más que

una ilusión sin sustento. La mezcla de ambos planetas puede significar desde un cambio de carrera, transformación del rol social, reinvención profesional, y/o necesidad de reconfigurar la imagen profesional. Esto no tiene que darse a través de una crisis necesariamente. Esta conjunción también puede ser recibir un cargo o una promoción laboral de altísima responsabilidad y compromiso.

ASCENDENTE LEO

En la casa nueve que mueve el extranjero, los viajes largos, la filosofía de vida, los estudios superiores y las publicaciones, la conjunción Saturno-Neptuno puede dar lugar a un replanteamiento espiritual, inicios contundentes de estudios superiores, o cambios de carrera. Mayor disciplina en formación académica, emprender un viaje con un propósito muy determinado, atreverse a escribir ese libro o esa obra en la que se ha pensado hace mucho tiempo. Por otro lado, Neptuno disuelve creencias que ya no tienen sustento. Es posible que ciertas ideologías, maestros, gurús o referentes pierdan fuerza. En la casa nueve puede manifestarse una prueba de fe.

ASCENDENTE VIRGO

La conjunción Saturno-Neptuno transitando por la casa ocho activa uno de los territorios más profundos de la carta astral: transformación, vulnerabilidad, crisis, intimidad, recursos compartidos, herencias, deudas y procesos psicológicos. Saturno exige asumir responsabilidades emocionales y financieras asumidas con otras personas, mientras que Neptuno elimina ambigüedades respecto a la dependencia o la fusión con otros. Este puede ser un periodo en el que hay una revisión de deudas, inversiones y recursos compartidos. Surge una necesidad de ordenar finanzas conjuntas, ponerse al día en créditos, resoluciones en temas de herencias o acuerdos, transformación en la manera de

vivir la sexualidad y en vínculos que se tienen con otros.

ASCENDENTE LIBRA

La conjunción Saturno-Neptuno transitando por la casa siete impacta el área de las relaciones de pareja, asociaciones, contratos y acuerdos formales. Aquí se exige compromiso, límites claros y madurez relacional. Durante este periodo puede surgir la necesidad de redefinir acuerdos o enfrentar desafíos que obliguen a una formalización seria o a una ruptura definitiva. Si bien es un tránsito que puede poner a prueba las relaciones, cuando se trata de un vínculo con bases sólidas, puede traer mayor compromiso y llevar la unión a un nivel más estable. También puede manifestarse como la aparición de una relación muy significativa, la firma o finalización de contratos importantes, o asociaciones que requerirán una estructura muy clara. Saturno exige definición.

ASCENDENTE SCORPIO

La casa seis activa el área del día a día, la salud y el servicio. Esta es la casa de las rutinas: horarios, hábitos y el cuidado del cuerpo. Es trabajo que hacemos para otros. La conjunción Saturno-Neptuno produce en esta casa una necesidad de reorganizar hábitos de manera radical, adaptar las rutinas y simplificarlas para que lleven menos tiempo. Puede manifestarse como un cambio de empleo o una redefinición de tareas dentro del mismo. También puede implicar una mejora en la dieta. En el ámbito de la salud, puede marcar el inicio de tratamientos o chequeos médicos. Las mascotas también corresponden a esta casa, así que la adopción y el cuidado de una puede convertirse en una responsabilidad tomada con mayor seriedad.

ASCENDENTE SAGITARIO

Este tránsito por la casa cinco activa el área de la creatividad, el romance en sus primeras etapas, los hijos, la expresión personal, el talento, el juego y la pasión. La

conjunción Saturno-Neptuno puede manifestarse como la decisión de tomarse en serio un proyecto artístico o un talento que antes se postergaba. También puede marcar el fin de ilusiones románticas sin fundamento o la determinación de no invertir energía en relaciones frívolas. En relación con los hijos, puede implicar una etapa de mayor responsabilidad, la separación natural cuando ya son mayores y se hacen independientes, o incluso la férrea decisión de tener uno.

ASCENDENTE CAPRICORNIO

La conjunción Saturno-Neptuno transitando por la casa cuatro activa el territorio de las raíces, la familia, el hogar y la base emocional. Es la casa de lo íntimo, del pasado y de la infancia. Este tránsito puede implicar una mayor responsabilidad con la familia o con los padres, incluso hacerse cargo de ellos de manera más directa. También puede traer cambios significativos en el hogar, como mudanzas, reformas o la llegada o partida de miembros de la familia. Puede marcar el cierre y el inicio de un ciclo familiar importante. En algunos casos, puede materializarse la compra de una casa o un inmueble. De alguna manera se puede sentir como sentar las bases en algún lugar.

ASCENDENTE ACUARIO

La conjunción Saturno-Neptuno transitando por la casa tres activa el territorio de la mente, la comunicación, los estudios básicos, los hermanos y el entorno cotidiano. Este tránsito puede manifestarse como el inicio de estudios cortos o procesos de formación para actualizarse, cambios en la relación con hermanos o personas cercanas y una necesidad clara de ordenar ideas y pensamientos. También puede llevar a establecer límites más claros en conversaciones importantes y a asumir mayor responsabilidad en la palabra dada. Puede surgir la necesidad de depurar la información que se consume,

formalizar acuerdos escritos, organizar documentos y atender trámites o diligencias que se han venido postergando. En su nivel más profundo, este tránsito invita a alinear pensamiento y realidad. La casa tres también rige los medios de transporte, por lo que puede ser momento de decidir la compra/venta de un coche, una moto o una bicicleta.

ASCENDENTE PISCIS

La casa dos tiene que ver con el dinero, los recursos personales, el valor propio y la autoestima. Es el área de la seguridad material y de la relación que se establece con lo que se posee y se produce. La conjunción Saturno-Neptuno en este sector exige responsabilidad financiera y mayor orden económico. Puede traer cambios en la fuente de ingresos, no necesariamente es una etapa de abundancia, pero sí una temporada de mayor conciencia y disciplina en el manejo del dinero. Es un tiempo propicio para hacer una revisión estricta de gastos e ingresos, evitar excesos y aprender a valorar el propio trabajo, la experiencia y la formación. Neptuno puede disolver fantasías o expectativas poco realistas en torno al dinero, mientras Saturno obliga a construir una autoestima más sólida, menos dependiente de la validación externa. Puede haber una toma de conciencia respecto a cuánto se da, cuánto se recibe y cuánto se considera justo. Sin duda, se trata de un periodo de reajuste financiero y personal que, aunque demande esfuerzo y sacrificios, resulta beneficioso a largo plazo para construir una base más realista y estable.

LILIANA RAMÍREZ

Soy periodista, investigadora y gestora cultural con más de 15 años de experiencia profesional entre Colombia y España, lo que me ha permitido tender puentes culturales y generar sinergias entre ambos países. Escribo sobre música latinoamericana e incursiono en otra de mis grandes pasiones: la astrología, que considero un saber milenario de conocimiento inabarcable. Hoy quiero compartir esta mirada y explicar por qué la encuentro tan fascinante y tan relevante para comprender el ciclo personal y colectivo en el que nos encontramos viviendo.



BARDOT Y PICASSO
LA FÁBRICA DE MITOS

Daniel García Andújar

La muerte de Brigitte Bardot, a los 91 años, devuelve al presente una imagen que nunca ha dejado de circular del todo: la de la joven actriz francesa convertida en emblema de una época, de una forma de deseo y de una nueva economía de la celebridad. Tras saltar a la fama con *Y Dios creó a la mujer*, Bardot protagonizó títulos ya inscritos en la historia del cine como *El desprecio*, de Godard, o *Una vida privada*, de Louis Malle, antes de abominar de sí

misma y de esa imagen entregada durante años al voyeurismo más lacerante. Pero antes del retiro, antes del desencanto, antes incluso de que su figura quedara fijada como mito contradictorio del siglo XX, hubo una primavera en la Costa Azul en la que todo parecía todavía disponible: la juventud, la fama, el estilo, la promesa.



En la primavera de 1956, Brigitte Bardot visitó el taller de Pablo Picasso en Vallauris. Ella tenía 21 años y ya era un fenómeno mediático; él, 74, y era desde hacía tiempo una leyenda viva. El encuentro, cuidadosamente registrado por la prensa internacional, reunía dos formas distintas de irradiación: la de la actriz que estaba a punto de convertirse en símbolo sexual planetario y la del artista que parecía capaz de transformar cualquier materia en signo duradero. *LIFE Magazine* envió a su fotógrafo Jerome Brierre para documentar aquella visita. No era una escena menor: era la clase de imagen que una época produce para reconocerse a sí misma.

Ese mismo año, Bardot estaba a punto de rodar en Saint-Tropez la película que la convertiría en una sensación de la noche a la mañana, *Et Dieu… créa la femme*, bajo la dirección de Roger Vadim, entonces su esposo. También ese año pidió a Rose Repetto una versión para la vida diaria de la zapatilla de ballet: cómoda, escotada, elegante y flexible para caminar y bailar. Así nacieron las célebres *Cendrillon*, las bailarinas que pronto se convertirían en uno de los signos más reconocibles de su estilo. Rojas, ligeras, casi insolentes, parecían condensar en un solo objeto una cierta idea de libertad: la del cuerpo moderno convertido en forma, moda y movimiento.

Fue con esas bailarinas con las que Bardot entró en el estudio de Picasso.

Mientras la actriz se movía por el taller, entre piezas de cerámica, herramientas y miradas, Picasso reparó en el calzado. Tomó entonces dos platos blancos de Vallauris y, con unos pocos trazos rojos, dibujó sobre cada superficie una variación mínima de aquellas bailarinas. Dos versiones de un mismo impulso. Un gesto rápido, íntimo, casi juguetón, que quizá no aspiraba a nada más que a fijar un destello, pero que terminó conteniendo mucho más: el encuentro entre un artista que convertía en obra cuanto tocaba y una figura que encarnaba el porvenir visual y cultural de su tiempo.



“El mundo está a sus pies”, le dijo, entregándole los platos aún frescos. “Y para ese viaje, uno debe estar bien calzado ”.

Los platos, conocidos desde entonces en el rumor de coleccionistas como *L’Assiette des ballerines*, desaparecieron poco después. Con el paso de los años, entre mudanzas, olvidos y el progresivo retiro de Bardot de la vida pública, las dos piezas se perdieron en el laberinto de la memoria, convirtiéndose en una leyenda susurrada, en un doble tesoro extraviado. Algunos sostienen que la actriz los conservó durante años en La Madrague, su casa de Saint-Tropez. Otros, que uno de ellos se rompió accidentalmente casi de inmediato y que solo el segundo sobrevivió. Lo cierto es que durante décadas nadie volvió a verlos.

Hasta 2025.

Tras la muerte de Bardot, las dos piezas reaparecieron, devolviendo a primer plano una escena que parecía suspendida en la bruma de la posguerra mediterránea. Y recientemente han entrado en subasta, presentadas bajo la forma de dos versiones de un mismo gesto, dos variaciones de una misma leyenda. Encerrados en vitrina, catalogados y expuestos a la mirada pública, los platos reabren la discusión sobre las zonas grises entre historia y mito, moda y arte, objeto cotidiano y reliquia cultural.



¿Son realmente de Picasso? ¿Son dos hallazgos improbables? ¿O una de esas apariciones en las que una época proyecta, una vez más, su propio deseo de creer? Sea cual sea la respuesta, *L'Assiette des ballerines* conserva intacta su potencia. Funciona como una cápsula de tiempo donde los pasos de danza de Bardot se entrelazan con el gesto rápido de Picasso; como un objeto doble en el que, sin embargo, parece haberse depositado todo un imaginario de juventud, creación, estilo y

espectáculo. Hay historias que sobreviven no porque hayan sido cerradas, sino precisamente porque algo en ellas permanece abierto.

Con la desaparición de Bardot, aquel episodio de 1956 adquiere una luz nueva. Algunas imágenes regresan intactas; otras lo hacen envueltas en un halo más incierto. *L'Assiette des ballerines* pertenece a esa segunda categoría: la de los objetos que parecen haber quedado suspendidos entre la memoria y la leyenda, conservando intacta su capacidad de convocar una época y sus fantasmas.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/dyIM4jNbdBo?feature=oembed

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

Daniel García Andújar (Almoradí, Alicante, 1966) es artista visual, teórico y activista con casi cuatro décadas de trayectoria. Vive y trabaja en Barcelona. Funda Technologies To The People® y es miembro histórico del colectivo internacional irational.org, referente del net.art. Explora las relaciones entre tecnología, poder y poscapitalismo mediante intervenciones en el espacio público y medios digitales. Ha expuesto en Documenta14, la 53ª Bienal de Venecia o Manifesta 4. En 2015, el Museo Reina Sofía le dedicó una destacada retrospectiva comisariada por Manuel Borja-Villel. Desarrolla una intensa labor en la defensa de los derechos de los artistas y en la elaboración de políticas culturales.



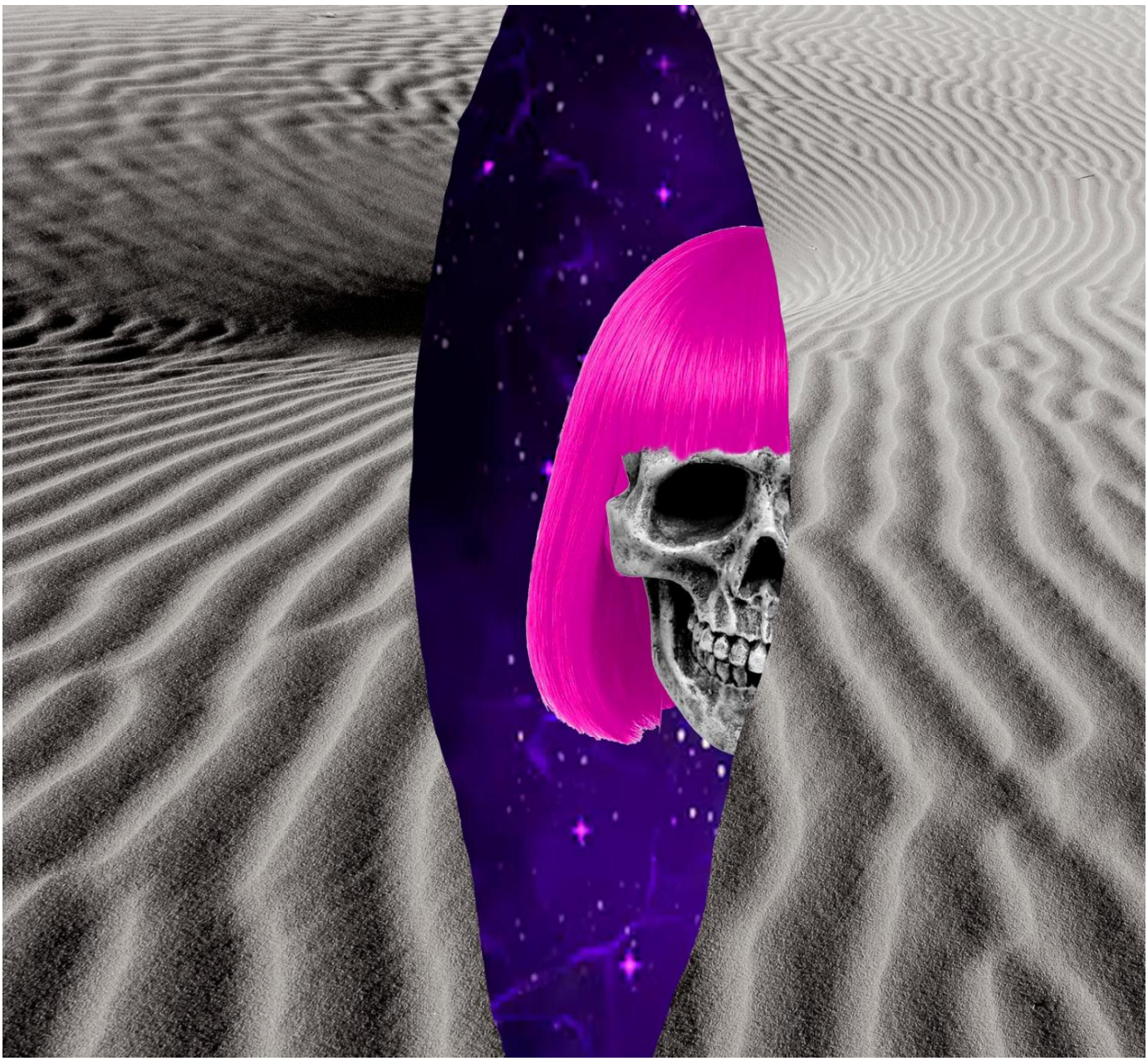
ENVEJECER
EL MUNDO SE ESTÁ SECANDO

Carmen Torreblanca

El mundo se está secando. También el mío. Mi desertización corporal ha comenzado. Dejaré de ser una flor para convertirme en una pata de jamón colgada en la despensa. Imagino un abismo ante mí, una travesía titánica hacia territorio desconocido. Soy Charlton Heston, arrojada al desierto por los egipcios pero sin tierra prometida. No tengo opción: hay que atravesarlo.



El desierto es un espacio vacío y yo me convertiré en su único contenido. Vacío porque lo contiene todo, desnudo porque solo en la desnudez se encuentra lo esencial. La versión *outdoor* del templo del señor, sin techo, donde me veré reflejada a mí misma. Allí me abrasaré, un espejismo confesional en medio de la nada.



El ciclo vital me conduce a esta última parada, donde escasea la hidratación. Me transformaré en un ser con escamas, momificada bajo el peso de toneladas de células muertas. En este preciso momento, y aunque no lo noto, sobre mi piel se está dibujando un mapa singular, lleno de surcos y hundimientos. Ni tan siquiera siento un ligero hormigueo. Pero así, curiosamente, nos distinguimos unas personas de otras.

Pero mucho antes de llegar hasta aquí, sufrí la epifanía.
La verdad siempre se revela.
La verdad siempre se rebela.

A unos antes, a otros después. Despacio o de manera súbita, un zigzag atravesado en tu cara. Con purpurina o en la más absoluta soledad. O tal vez comprando Whiskas en el supermercado. A Paul Claudel, por ejemplo, le pilló un poco borracho entre las vidrieras y rosetones de Notre-Dame, inyectados en luces calidoscópicas. Porque los tóxicos ayudan: te enjuagan los ojos, te despejan el camino. Ahí el señor todopoderoso le reveló su gran verdad trascendente, la de Paul, única e innegociable, esa que permanece oculta hasta que no puede más y entonces emerge a la superficie para que no se pudra demasiado.

Hace más de treinta años. Una acampada en la sierra con amigas del instituto. Porros pasando de mano en mano. Un cambio de conciencia rápido, en un parpadeo tonto. Mi mirada extraviada en un descuido se fue al cielo. Me ahogué al sentir su peso sobre mí, apretando fuerte hasta romperme las costuras. De ahí brotó la verdad. Y seguirá brotando mientras siga viva. Porque I’m still alive.



No lo digo solo yo, aunque también. Es uno de los mensajes que On Kawara envió a amigos por el mundo, entre ellos al artista conceptual Sol LeWitt, en febrero de 1970. Necesitaba confirmar, con urgencia y certeza, que estaba aquí, presente. Pero también estaba *produciendo* arte. Con plena consciencia. Ahí reside la magia: la capacidad de transferir cualidades artísticas a un acto u

objeto mediante voluntad y deseo. On Kawara hizo un uso particular del medio telegráfico para expresar un hecho irrefutable: él estaba vivo entonces. Hoy, 10 de marzo de 2026, está muerto. Y yo sigo viva. Es raro.

En cualquier caso, la vida es un *checking* constante, porque en cuanto te descuidas te marchas al otro barrio. Yo me siento exhausta de confirmarlo una y otra vez, en cada ciclo que se sucede.

Así que mi cerebro se fuga y finge que pinta una perla.



Mis ovarios son ahora dos perlas huecas. A veces noto unas pequeñas contracciones, una simulación de un incipiente dolor menstrual que se coloca en ambas caderas, irradiándose en punzadas hacia mi ovario, falso y hueco, que aún cree en la magia de la Navidad y que tal vez, los Reyes Magos le devuelvan, en forma de cascada sangrante y coagulosa, un pedazo de fertilidad.

Vivo con el tiempo hacia atrás, como Naomi, infértil como yo. Hablo de Naomi Watts, la actriz. Ella me habla desde

su IG. Ha creado un pequeño emporio en torno a la sequedad: geles, jabones… la entiendo perfectamente. Aquí estoy yo, una persona normal, escribiendo en su Word Reference predeterminado las miserias físicas y mentales que arrastra no tener la regla. Se ha puesto de moda hablar de ello. Incluso Naomi está dándole al tema todo el día. Pero Naomi no necesita la regla en su vida. *Yo la necesito mucho más*. Ella tiene de todo: es guapa, exitosa, pasea por la alfombra roja del festival de Tribeca y después cenará sushi (del bueno) en algún restaurante top. Y por su constitución física, enjuta, intuyo que está libre de la retención de líquidos.



La bajada de estrógenos secuestra a los líquidos como si fuese Curro Jiménez en alguna sierra con olor a alpaca. Soy consciente de que este razonamiento, que invalida a Naomi como la embajadora perfecta de la sequedad femenina, no es más que una pataleta de perdedora envidiosa y persona acomplejada de Carabanchel. En la desertización, como en todo en la vida, hay una lucha barojiana por sobrevivir.

El calendario ya no me rige por completo, pero me explica el mundo y yo lo acojo gozosa. Uno espera con alegría todo lo que puede repetirse, incluso una menstruación con

retortijones. Jesús Vázquez con su tradicional concurso de los pueblos más bonitos de España en Navidades de la mano de los bombones Ferrero Rocher, o la liga de fútbol, todos los rituales del capitalismo que marcan nuestros días son una mantita cálida en la que refugiarse. Anclas arrojadas en el futuro que extienden nuestra estancia temporal en el paraíso. Los ciclos no nos prometen nada, pero aplazan la vida, o al menos eso deseamos creer. El regreso a lo conocido, aunque sea un helado con sabor áspero, nos ayuda a reducir el vértigo vital. Como os podréis imaginar, a la regla ya no la espero, pero la extraño.

Sin ella, supuro alma y tristeza por defecto de hálito hormonal. Qué hermosura es esa palabra, alma, tantas veces profanada por cualquiera que luzca volantes y beba rebujitos en las ferias. Pesa tan poco, porque es como el aire que respiras: procede del latín ánima, que significa respiración, soplo vital, esa ráfaga que exhalamos al morir, y que en griego quiere decir viento. El viento del alma.

En el desierto, el viento te pega latigazos, pero ninguno es más fuerte que el miedo, es apenas la antesala de un temor más profundo, atávico, que desembocará en algo indefinible. He dejado de funcionar. Dejaré de funcionar del todo. Me resisto ante lo que no puedo controlar.

Así que, sí, el mundo se está secando.

CARMEN TORREBLANCA

Nacida en Madrid, estudió Bellas Artes. Vive ligada al diseño y a las obsesiones estéticas: la fricción entre forma y fondo. Es fan del cine *giallo*, los libros y The Byrds. En 2025 editó la publicación colectiva *Cosas Bellas por las que matar*, un artefacto a medio camino entre el punk, el pop y la literatura. Ahora escribe una columna de opinion en El Mundo.



SANGRE, FLUJOS Y LÁGRIMAS
A PROPÓSITO DEL GÓTICO UTERINO

Elisa McCausland y Diego Salgado

I.

El último trabajo de la historietista norteamericana Julia Gfrörer, *World Within the World* (2024), recopilación de los cómics breves que dio a luz entre 2010 y 2022, se abre con una dedicatoria compuesta por el dibujo de una rama que germina, florece y se marchita en torno a una orla donde podemos leer “para mi papá, a fin de que no pueda olvidarme”. Cuesta imaginar un motivo más perturbador, enfermizo y delicado —más gótico— para introducir un

rosario de historias que, sin importar su ambientación en el pasado remoto, el presente o turbios escenarios posapocalípticos, respiran una misma visión del ser humano marcada por la impronta sensible “de lo crepuscular, cuando los últimos destellos de luz solar se desvanecen y las estrellas, una a una, comienzan a temblar en el éter y a reflejar en el espejo de las aguas nuestros pensamientos más frágiles, más oscuros, más sublimes”, como escribió Ann Radcliffe en *Los misterios de Udolfo* (1794).


see?
Yes, I see it now
I see the wound, too, where he stabbed you.
How did it feel?
It hurt, of course.
No.
Give me more.

La obra de Radcliffe es una de las cumbres del gótico, esa tendencia manoseada hasta la extenuación por la cultura —y el mercado— de los últimos dos siglos, aunque en su núcleo palpite *algo* irreductible al afán domesticador de las sociedades de antaño y el gentrificador de las sociedades de hoy. Ese algo tiene a nuestro juicio mucho que ver con su conjugación en femenino. Más allá de los aportes esenciales de Horace Walpole, William Beckford o Matthew Gregory Lewis —imitador confeso de *Los misterios de Udolfo en El monje (1796)*—, el germen del gótico hay que rastrearlo en las novelas de Radcliffe y Clara Reeve, Charlotte Dacre y Mary Shelley, Sophia Lee y las hermanas Brontë.

Hace medio siglo, en 1976, la ensayista Ellen Moers ya singularizaba la literatura producida por las autoras citadas como *female gothic*. En sus casos, afirmaba Moers, la primacía de la fantasía sobre lo cotidiano, la disrupción frente al lugar común, y lo antinatural por oposición a lo natural, "hacían de las protagonistas femeninas al tiempo víctimas y heroínas (…) un vórtice de culpas y temores, huidas y ansiedades (…) ideas abominables y perversidades extrañas". Aunque Moers fijaba su atención en *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818), de Shelley, como tortuosa fabulación acerca de maternidades cumplidas o frustradas en el marco de una moral asimétrica de género(s), nos parece pertinente ampliar el campo de batalla a los muchos imaginarios de lo femenino que tienen su epicentro alegórico en el útero, en la matriz que cobija el cigoto y el tumor, las dolencias del cuerpo y la psique de las mujeres, la vida rebosante y la muerte aguda. Ese útero *insaciable* o *errante* al que apelaban los antiguos griegos, útero sangrante del cuerpo y ardiente de la imaginación, origen de una disposición "ambiciosa y turbulenta", en palabras de Charlotte Dacre, "que ruge de

deseo y rebeldía en el abismo (…) que, cuando la Educación pretende corregirla, tiende solo a exacerbar su depravación”.

II.

No resulta fácil hallar una época más propicia para el (auto)análisis por las mujeres de los condicionantes y potenciales de su útero, es decir, de su sensibilidad, que el periodo comprendido entre los siglos XVIII y XIX, cuando surge la ficción gótica. Un momento fronterizo entre los regímenes medievales, de servidumbres para muchos hombres y casi todas las mujeres, y una promesa de modernidad que, en última instancia, hizo de los primeros ciudadanos de pleno derecho y, de las segundas, una subclase en lucha incesante por su emancipación. Un momento que empezó a redefinir dramáticamente el sentido de los afectos familiares y sentimentales, desde la mecánica de lo productivo y reproductivo a cualquier precio hacia las dinámicas ambiguas de los misterios del alma, de la psicología.

Era por lo tanto inevitable que el *female gothic*, con sus jóvenes protagonistas perdidas en bosques lóbregos, castillos y monasterios en ruinas, romances con hombres encapotados, secretos del pasado y sorpresas capaces de trastocar su porvenir, estuviese hablando realmente de infanticidios, incestos, parricidios, abortos, adulterios o violaciones; los síntomas, en definitiva, de un supuesto proceso civilizatorio apuntalado en la transformación del constructo familiar y, de forma implícita, el uso y abuso del útero, el cuerpo, el sujeto mujer. El concepto de gótico uterino se deduce casi por necesidad de la sublimación por el género, cuando lo ponen en práctica escritoras, “de los efectos terroríficos y los espacios desolados como paralelismos imaginativos de la posición que ocupaba la mujer en la sociedad de la época (…) las victorias de las

heroínas como fantasías de poder (…) los sinsabores y los padecimientos individuales como paradigmas de la política y la historia coetáneas" (Rebecca Garwood). El sueño del feminismo ilustrado de Mary Wollstonecraft mutaba así en el femenino monstruoso de su hija Mary y sus compañeras de pluma.

Los interrogantes en torno a la actualidad del gótico y, en particular, el gótico uterino, géneros que siempre nos han interesado por su heterodoxia y por su impacto —en ocasiones también, como hemos apuntado, su trivialización— en la cultura popular, nos han asaltado con frecuencia. ¿Acaso no fue la franquicia sadomasoquista de oficina *Cincuenta sombras de Grey* (2011-2021), tanto da si en su vertiente literaria o cinematográfica, una revisión del *dark romance* dieciochesco que cayó del cielo a las mujeres que (re)descubrían el potencial militante de su capital erótico en tiempos tardocapitalistas y posfeministas? ¿No sigue haciendo honor Lady Gaga con su último repertorio de canciones, *Mayhem* (2025), y la teatralidad macabra de los conciertos vinculados al disco, a su manifiesto como Madre Monstruo del *Born This Way* (2011), cuyo universo creativo se moldeaba a partir de su útero y sus trompas de falopio? ¿Y no ha constituido el *Hollywood sadcore* de otra icono del pop, Lana del Rey, una estrategia para subvertir el hedonismo consumista de objetos, cuerpos y experiencias por la vía de una otredad musical que evoca el *jouissance* gótico, "un estadio de la energía psíquica que desborda los circuitos del placer, que solo puede agotarse en el éxtasis de la pérdida" (Patrick Usmar)?

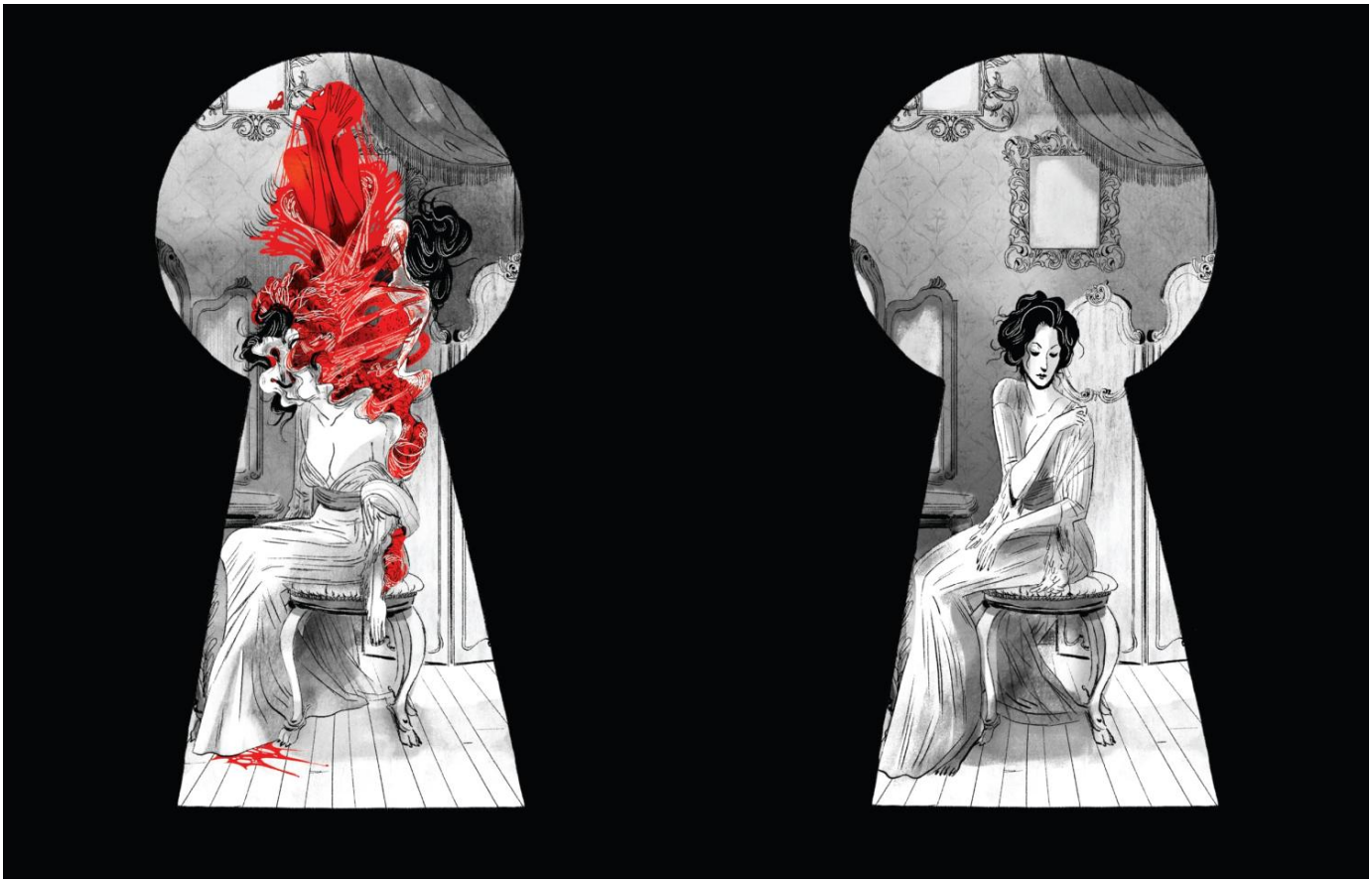


III.

La referencialidad elíptica al gótico uterino ha dado paso en los últimos meses a una literalidad que bien puede relacionarse con un presente cuyas transformaciones vertiginosas, cuyos monstruos políticos y culturales, recuerdan poderosamente a los alumbrados en la segunda mitad del siglo XVIII. Ya hemos señalado la filiación gótica de Julia Gfrörer, cuyos cómics tienen además la peculiaridad de traer a la memoria el ascendente sobre el género de la Edad Media, surgida tras la caída del Imperio Romano de Occidente a manos de tribus bárbaras como las de los godos (*goths*) germánicos. El terror metafísico que ha trabajado Gfrörer en *Devastación* (2017), *Visión* (2020) y *World Within the World* es deudor de la poesía y la literatura medievales, pese a ser consciente de que "da igual en qué época sitúes la acción, en realidad nunca escribimos sobre ninguna otra época que no sea la nuestra, nunca escribimos si no es sobre nosotras (...) Me atraen las historias de personas *in extremis*, en situaciones límite, el horror me parece más auténtico que cualquier

otro género (…) el miedo y el deseo navegan las mismas sinapsis cerebrales (…) Me interesan las historias de amor trágicas, el sexo obsesivo, la moral conflictiva, la traición, las exigencias irrazonables, las mentiras, la autolesión y el suicidio (…) Me gusta el dolor. Perseguiré cualquier cosa que sangre".

Son inquietudes que comparte obviamente otra autora de cómic, la canadiense E.M. Carroll, que en la recopilación *Cruzando el bosque* (2014), y las novelas gráficas *La noche que llegué al castillo* (2019) y *Una invitada en casa* (2023) ha jugado con el gótico desde el guiño subrayado, a partir del cual ha fructificado un discurso singular sobre la piel de las mujeres como intersección de la mirada del Otro con los anhelos del Yo. La monstruosidad en los cómics de Carroll resulta de la piel sometida a la condición de superficie, máscara imposible de rasgar desde dentro y que acaba por hacer del cuerpo una jaula, un vehículo de la identidad que no podemos comprender ni controlar, expuesto a innumerables constricciones y amenazas. Variar su rumbo exige poner en riesgo interior y exterior sin garantía ninguna de que ello nos procure llegar a buen puerto. Las derivadas *queer* y feministas de sus propuestas son inevitables: "Las presiones de una concepción monstruosa del género, *cis* y heteronormativa, se ciernen sobre las protagonistas de Carroll hasta que su esencia se vuelve espeluznante" (Erika Kvistad).



El cuento de hadas *La hermanastra fea* (2025), ópera prima de la guionista y directora danesa Emilie Blichfeldt, presenta puntos en común con los cómics de Carroll, pero hay otras dos películas recientes que llevan el tropo del gótico uterino más lejos: *¡La novia!* y *Cumbres borrascosas* . Ambas han sido maltratadas por la crítica, y *¡La novia!* ha sido por añadidura un colosal fiasco en las taquillas de todo el mundo. Que eso tenga algo que ver o no con su condición evidente de *góticos uterinos* daría para un largo debate. Lo único cierto es que las dos se encuadran en una recuperación en marcha por el cine contemporáneo de las claves del gótico que incluye también *Nosferatu* (2024), *Frankenstein* (2025), *Drácula* (2025), *Dead Lover* (2025) o *La momia* (2026), y que las dos hacen gala de ingredientes específicos que permiten detectar un salto desde la *female rage* consecuencia del *#MeToo*, empeñada pese a todo en la circulación de sus discursos, hacia una discordancia expresiva sustentada en pulsiones primordiales, ajenas al mercadeo comunicativo.

IV.

La más extraña de las dos es *¡La novia!*, segundo largometraje escrito y dirigido por Maggie Gyllenhaal, que parece haber dejado atrás su carrera como actriz. Si la ópera prima de Gyllenhaal, *La hija oscura* (2021), era una película implosiva, un drama intimista sobre los horrores latentes en las cárceles de la feminidad y la maternidad, *¡La novia!* es explosiva, un *remake* espectacular de *La novia de Frankenstein* (1935) que también incluye en sus imágenes a Mary Shelley, aunque no como simple relatora de las peripecias del monstruo de Frankenstein y la confección de su compañera, sino como alma en pena atrapada en el más allá. Desde allí, Mary (Jessie Buckley) lamenta que la muerte le impidiese narrar como ella quería la historia de la novia del monstruo, y que otras versiones hayan ofrecido de su Eva futura una visión reduccionista y maniquea. “Sé que todo el mundo ama *Frankenstein*, pero no era ni la mitad de la historia que quería contar”.

Para remediar la situación, Mary posee el cuerpo de Ida (de nuevo Jessie Buckley), una joven atrapada en el submundo criminal de la Chicago de 1936. Es tan solo el principio de una ficción atropellada, de escasa coherencia interna, donde confunden sus perfiles de forma inteligente el gótico y el *noir*, y en la cual el personaje de La Novia albergará multitudes —la psicología de Ida, la filosofía de Shelley, el cuerpo y el rostro esquizofrénicos de Buckley— hasta destilar a partir de las mismas una nueva naturaleza. Ya no queda reducida a ser la novia del monstruo de Frankenstein, Frank (Christian Bale), ni una víctima del *#MeToo*, sino una entidad con agenda propia, que tiene curiosamente otro modelo: el Bartleby de Herman Melville y su “preferiría no hacerlo”, pues La Novia llega a la conclusión, posiblemente en sintonía con la Maggie Gyllenhaal actriz, de que negarse a participar de un

sistema corrompido hasta el tuétano, desechar la muerte en vida para vivir la muerte al otro lado del espejo, es el acto político supremo.



También *Cumbres borrascosas* tiene una filiación directa con el gótico uterino, al tratarse de la enésima adaptación de la novela homónima escrita por Emily Brontë en 1847 bajo el seudónimo de Ellis Bell. La tercera y más libre realización de la británica Emerald Fennell ha sido menospreciada asimismo por la crítica, al tratarse de una película desprejuiciada, romántica en el sentido más *kitsch* del término y, a la vez, vulgarmente existencialista; una película muy afín, por tanto, al espíritu de la obra original. Emily confesó a su hermana Charlotte no tener claro qué pretendía cuando se animó a escribir *Cumbres borrascosas* . Sin importarle las reacciones de los críticos literarios coetáneos, embriagada por la influencia luciferina de Lord Byron, se abandonó con talante cruel e inmoral al relato de una pasión amorosa entre dos personajes por debajo del bien y por encima del mal, Cathy y Heathcliff, y su impacto en sus descendientes.

Es en ese último aspecto donde la película de Fennell se distancia de la novela de Brontë y se equipara a la inmensa mayoría de las adaptaciones cinematográficas previas, centradas obsesivamente en el romance que mantienen Heathcliff y Cathy. Ahora bien, Emerald Fennell marca una diferencia sustancial con otras versiones, evidenciada en los tres planos iniciales de la película. El primero nos invita a confundir los estertores de un ahorcado con jadeos de placer. El segundo nos revela que el ahorcado, al fin y al cabo, ha eyaculado. Y el tercero nos descubre que esta amalgama de vida y muerte, deseo y consunción, desecación y semen, cristaliza en los ojos de Cathy, que tiene por entonces catorce años.

A partir de ese momento, *Cumbres borrascosas* se constituye en un viaje marcado por existencias infelices, muertes sórdidas, apetencias prohibidas y fluidos intoxicantes. Pero, siempre, desde el punto de vista de Cathy, para quien el semen acaba por suponer pasados los años otro cadáver —un feto que muere y se pudre en su interior— y por propiciar un torrente de sangre negra, viciada, que trasciende los confines de la moral matrimonial y el desconcierto adúltero para devenir requisitoria contra el orden de una época: padre, marido, amante, han conspirado para que la rebelión de Cathy esté codificada en afectos y sensaciones, para que descuide la emancipación de su mirada. No por casualidad, los ojos de Cathy son cegados en varias ocasiones a lo largo de la película, como lo es a la postre su útero, impidiendo así que, en palabras de Emily Brontë, pueda “invocar los fantasmas, las visiones, la perplejidad”.

ELISA MCCAUSLAND Y DIEGO SALGADO

Elisa McCausland, periodista, crítica e investigadora, y Diego Salgado, crítico de cine y divulgador cultural, reflexionan sobre los sentidos, contextos y potenciales de la cultura popular y sus manifestaciones, especialmente en el cine y el cómic. Han colaborado en *Caimán Cuadernos de Cine*, *El Estado Mental*, *El País*, Radio 3, *El Salto*, *CuCo Cuadernos de Cómic*, *Cine Divergente* y *Tebeosfera*, y lo hacen en *Dirigido Por*, *Sofilm* y *Solaris*. Imparten conferencias y seminarios, son promotores y colaboradores de la Cátedra ECC-UAH de Investigación y Cultura del Comic, comparten micrófono en *Trincheras de la Cultura Pop* y han escrito los ensayos *Supernovas* (2019), *Sueños y fábulas* (2022), *Beso negro* (2023), *Viñetaria* (2024) y *El cine como espectáculo* (2025). Elisa es autora en solitario de *Wonder Woman: El feminismo como superpoder* (2017).



¿EXISTE ALGO PROPIO? *CONJETURAS CONTRA LO AUTÉNTICO*

Laureano Debat

Lo auténtico nunca ha existido. Tiene un nacimiento y un eterno desarrollo paradojal. Si entendemos lo auténtico como algo inalterable, cada vez que decimos que algo es auténtico estamos negando la afirmación. Lo auténtico es una formulación que se niega a sí misma todo el tiempo. Si lo auténtico exige inmutabilidad, entonces no puede existir en lo humano, que es cambio, desgaste, contexto. Lo auténtico presupone un origen puro, pero todo origen es ya interpretación (y ni hablemos de la imposibilidad de cualquier pureza). El relato de lo auténtico siempre es una

retrospectiva, aparece en un después como nostalgia o reconstrucción, en el mito del primer estado (la infancia, la naturaleza, la tradición). Pero todo origen no es más que una construcción posterior, anti originaria. Lo auténtico aparece siempre después, cuando algo ya se ha perdido. Pero ¿se puede perder lo que nunca existió?

Lo auténtico es una marca del capitalismo. Lo dice Don Draper en *Madmen*: "Amor es una palabra que ha inventado gente como yo para vender medias". Lo desarrolla Gilles Lipovetsky en un ensayo reciente. La operación es por ocultación: el capitalismo parece destruir lo auténtico pero lo que hace es producirlo como valor diferencial, como otra mercancía más que resulta tan seductora en el mercado. Vivir experiencias auténticas, comer comida auténtica, conocer lugares auténticos: un plus emocional que entra como verdad, artesanía y origen. Que nos hace tan felices como alumnos obedientes de un nicho de mercado que simula tan bien el hecho de haber sido creado para nosotros, en exclusiva. Y al que le devolvemos nuestra propia cuota de autenticidad como productores siendo "nosotros mismos". Por eso Eudald Espluga propone en el título de su libro la negativa al imperativo productivo: no seas tú mismo. Pero ¿por qué seguimos eligiendo cada día todas esas marcas específicas de productos con las que nos sentimos tan nosotros mismos?

Lo auténtico es una copia. El arte contemporáneo ya lo sabe, más o menos desde que existe como tal. Y seguimos en la era del DJ, de la copia y su repetición, la mezcla en el loop infinito sigue moldeando nuestra cultura. Es la tradición en el buen sentido del término, en el sentido honesto del término: lo nuevo siempre imita un modelo previo, una genealogía que necesariamente lo antecede. Lo nuevo es auténtico en esa raíz, en cualquiera de ellas, aunque muchas veces la copia no solo es más creíble que

el original sino que acaba siendo su reemplazo vacío e hiperrealista. Pero hay momentos en los que las copias emergen como reversiones bastante mejores que las originales. ¿Por qué reconocerlo en público sigue siendo vergonzante? ¿Por qué continúan siendo canónicas, siempre insuperables, las primeras versiones de casi todo?

Lo auténtico es la máscara de un disfraz. Seguimos creyendo que hay algún momento del día en el que somos auténticos, que la vida es real. Que la actuación está solo en un escenario, tenga o no tenga pantalla. Cuando compartí piso con dos prostitutas, me tocó vivir *dietro le quinte*, como se dice en italiano. Es decir, dentro del camerino del trabajo sexual. Y la premisa parecía ser que cuando ellas se encontraban fuera del escenario en el que actuaban de mujeres serviles y sexuales, cuando estaban en la cocina o en el living de nuestra casa, eran más naturales, dejaban de actuar. Y ese abandono de la pose las volvía más auténticas. Pero solo ejecutaban otro papel. Decir que alguien no actúa es negar que toda identidad es performativa. La autenticidad en nuestra manera de relacionarnos con los demás es solo una manera de actuar, una actuación convincente. La naturalización del gesto: lo aprendido que parece espontáneo. Por eso, a veces, recurrimos al disfraz, para que no se nos note esa performance diaria. Y para que no haya ninguna duda, cuando un montón de gente decide ponerse trajes tradicionales para alguna festividad en España no se dice que se disfrazan sino que se visten. Aquí, el verbo vestir está contaminado de autenticidad, mucha más que disfrazar. En las fiestas mayores la gente se viste, en los carnavales se disfraza. Esa vuelta perpetua al pasado, ese retorno a lo auténtico inalterable ha sido creado por los grupos de poder que simplificaron a su antojo modas de diferentes épocas y la unificaron para que vuelva, una vez al año, producida en serie y siempre igual, bajo la ilusión

de lo auténtico. Da igual si son campesinos europeos medievales o gauchos pampeanos de finales del siglo XIX. ¿Cómo serán los trajes típicos de los humanos del siglo XX en los desfiles del siglo XXV?

Lo auténtico es un fake. Deep, deep, deep fake. A esta altura ya sabemos que la idea de lo auténtico parte de una formulación falsa, que todo aquello que se presente como tal resulta falso. Las IAs generativas no han hecho otra cosa que ratificarlo, como ya lo venían haciendo las fake news, los retoques en Photoshop y todo eso que se engloba bajo el amplio espectro de la posverdad. Cuando Rosario Bléfari escribe en su *Diario del dinero* sobre un video subido a YouTube en 2006 en el que se veía a Nietzsche dentro de un neuropsiquiátrico dice que le "encantó pensar en la persona que buscó las fotos y las sometió a esos procedimientos, las animó y retocó hasta lograr arte, cine y fraude a la vez". La idea de lo auténtico se reproduce bajo el cálculo de que organiza sentido y deseo: se quería pensar en que ese video fuera real, documentalmente verdadero. Y no lo era. Pero la artista argentina, en su reivindicación de lo fake, pone en relieve que lo auténtico no es lo contrario de lo falso, sino una falsificación eficaz: algo que no es verdadero en sentido esencial, pero funciona como si lo fuera. No engaña por ocultamiento, sino por exceso de verosimilitud. El fake no es una copia defectuosa, sino un objeto sin original. Lo auténtico no se falsifica: se fabrica. Vivimos en una cultura donde lo fake ya no se opone a lo real. Deepfakes, filtros, recreaciones: la experiencia vale más que la fuente. Lo auténtico es aquello que parece suficientemente real. Lo auténtico funciona hoy como un fake perfecto: no porque oculte su artificio, sino porque lo vuelve irrelevante. No necesita ser verdadero, solo creíble. En ese sentido, no engaña: propone un pacto. Todos sabemos que hay construcción, pero aceptamos no preguntar demasiado. La eficacia del fake no está en la mentira, sino en la

suspensión del problema de la verdad. ¿Qué es más auténtico: pasear por un parque real o por uno recreado en VR?

Lo auténtico es una construcción política. Y no solo por el hecho de que decidir o determinar qué es auténtico y qué no lo es implica un acto de poder, de inclusión y exclusión, de legitimación y borrado. Sino porque en torno a lo auténtico se vienen articulando las derechas más eficaces y violentas de las democracias contemporáneas. Todo lo que antes nos imponían por dictaduras ahora nos convencen por el juego democrático. Y esto sucede gracias a la construcción política de lo auténtico: identidad, nación, folklore, lengua, tradición, todas esas ficciones tan banales. Lo auténtico opera como una herramienta de cambio que es tan conservadora, que es tan lo de siempre: en España son los toros y la bandera, en Argentina es la recuperación de la identidad de un país que alguna vez, supuestamente, fue potencia, aunque nadie puede comprobarlo. ¿Habrá que aceptar el juego de lo auténtico como la norma preponderante en la pelea democrática? ¿O es que la izquierda ya lo ha aceptado porque no tiene imaginación para proponer otro y lo único que tiene para ofrecer como auténtico son sus buenas intenciones?

Lo auténtico es una abstracción peligrosa. En diferentes niveles. En los concursos de relatos de ayuntamientos pequeños en los que hay una modalidad regional (es decir, cuentos ambientados *in situ*) llueven historias de carretas, mujeres con pañuelos en la cabeza y todo tipo de abstracciones bucólicas. Para las ciudades, el campo es una autenticidad anclada en mitad del siglo XX. En el turismo, desde luego, y lo sabemos tantísimo que hemos que tenido que inventarnos el consumo irónico para soportar el virus de la parquetematización que cada vez invade más barrios enteros de más ciudades en todo el planeta. Y en el terreno político, lo auténtico como

concepto absoluto legitima exclusiones y violencias. La idea de pureza racial, cultural o moral, tres pilares en los que, otra vez, las derechas mundiales avanzan en todo el planeta. La simplificación que borra matices en nombre de lo auténtico. La nostalgia como forma de control. ¿Cuánta gente hay ahora mismo volando por el cielo del planeta pensando en que pronto llegarán a destino para disfrutar de su viaje auténtico y exótico, mientras se preocupan por cómo su cultura está siendo tan contaminada?

Lo auténtico es una exigencia moral imposible. El solo hecho de pedirle a alguien que sea auténtico o siquiera pensar de antemano que alguien está siéndolo, destruye el deseo, lo imposibilita: anula la acción, en el primer caso, nubla la recepción en el segundo. La autenticidad como mandato ético: no basta con actuar bien, hay que ser verdadero. La espontaneidad, la naturalidad, lo que se haga sin pensar ni calcular: todo eso despojado del archivo, del contexto, de la estructura y la superestructura. La moralización del yo: la autenticidad como medida de valor personal. La culpa contemporánea: no ser suficientemente fiel a uno mismo. Y la exigencia totalizante: pensamiento, deseo y acción deben coincidir. Autenticidad como forma de vigilancia interior. ¿Quién es más mentiroso? ¿Quién no dice la verdad o quien pretende ser completamente fiel a sí mismo?

Lo auténtico es una ilusión necesaria. De no ser así, no podría escribir estas líneas. Porque yo tampoco soy auténtico, desde luego. No pretendía llegar hasta aquí para decir lo contrario. Pero tengo que creo que estas opiniones son mías, creer en que creo en lo que escribo. Y hacerlo, sabiendo que es una ilusión de la que no puedo salir, aunque me arriesgo a suponer que nadie puede. ¿Cómo sé si las ideas son mías? ¿Cómo dividir, con qué criterio, las ideas mías de las heredadas o aprehendidas? ¿Existen, acaso, las ideas propias?

LAUREANO DEBAT

Laureano Debat (Lobería, 1981). Periodista cultural y escritor. Autor de "Barcelona inconclusa" (Candaya, 2017), "Casa de nadie" (Candaya, 2022) y —en coautoría con Marta Armingol— "Colonización. Historias de los pueblos sin historia" (La Caja Books, 2024). Sus artículos se han publicado en Clarín, Página 12, eldiario.es, La Vanguardia, Coolt, National Geographic, Público, Cuadernos Hispanoamericanos y Altaïr Magazine.

Foto: Raúl E. Asencio



LA LEYENDA DE UNABOMBER
LOS HERMANOS KACZYNSKI VERSUS LA IA

Nadal Suau

Vuelve Unabomber, porque siempre vuelven los relatos perfectos, los grandes héroes y los grandes villanos —y especialmente, los personajes capaces de parecer héroes o villanos según quién mire o cómo lo haga—, pero también, y este es otro asunto, las ideas poderosas. Vuelve Unabomber a las librerías[1] y a los

canales de YouTube, a las redes sociales en las que numerosos usuarios enarbolan el lema “Ted Kaczynski was right”, a los comentarios sobre el caso Epstein, a la tradición política del ecofascismo, al podcast de Soy Una Pringada, a la conversación pública. Es tiempo de profetas.

Para quien no conozca la historia de Theodore John Kaczynski, voy a resumirla a continuación. Nació en 1942 en una familia obrera de origen polaco. Su madre era ama de casa y su padre un *blue-collar worker*, si bien ambos eran excelentes lectores, apreciaban la música y daban mucha importancia a la formación reglada. Desde muy pronto, quedó claro que Ted era un genio, un superdotado para las matemáticas, la música, el pensamiento abstracto en general o la lectura literaria. David, su hermano menor, era un chico listo y sensible, aunque dentro de límites más convencionales. Si Ted era poco sociable, David nunca tuvo problemas para lograr una razonable popularidad. De algún modo, se protegían mutuamente: Ted a David, porque era el mayor; David a Ted, porque era él quien sabía lidiar con el mundo real. Hasta donde sabemos, se querían mucho.

> "TED ASPIRA A LLEVAR UNA VIDA AISLADA EN PLENA NATURALEZA, UNA VIDA DE CAZADOR-RECOLECTOR AUTOSUFICIENTE (...) EN 1971 SE INSTALÓ EN UNA CABAÑA MINÚSCULA DE ONCE METROS CUADRADOS EN LAS MONTAÑAS DE LINCOLN, MONTANA, SIN ELECTRICIDAD NI AGUA CALIENTE, SIN VECINOS EN VARIOS QUILÓMETROS A LA REDONDA".

Theodore desembarcó en la Universidad de Harvard a los dieciséis años (en realidad a los quince, eso sí, días antes de su cumpleaños) para estudiar matemáticas. En los años siguientes, demostró ser una de las grandes mentes de su generación en el entorno académico de élite, pero también se quebró su capacidad de encajar en sociedad. Las explicaciones son múltiples, o quizás no dispongamos de ninguna convincente. Décadas después, cuando Ted ya era Unabomber para el planeta entero, la madre iba a hablar de un trauma infantil de abandono, mientras que el Internet más lúbricamente conspiranoico atribuiría el carácter de Ted a su participación en un estudio vinculado a MKUltra, un proyecto de manipulación mental de la CIA (es un hecho documentadísimo que fue sometido a un programa de ese tipo durante tres años). Tampoco pasaría desapercibido que Ted nunca quiso matricularse en Harvard, como lamentaba en las furibundas cartas que en los años ochenta dirigió a sus padres echándoles en cara que lo presionaran para desarrollar una carrera “de prestigio”. Lo cierto es que no sabemos cómo justificar la existencia de alguien como Ted, así que especulamos y especulamos.



Sea como sea, a los veinticinco años Kaczynski se convierte en el profesor más joven de la historia de

Berkeley. Duró solo dos cursos, antes de anunciar para pasmo general que no le interesaban ni la universidad ni las matemáticas ni, en definitiva, la sociedad moderna o las personas que lo rodeaban. Ted aspira a llevar una vida aislada en plena naturaleza, una vida de cazador-recolector autosuficiente (eso último habría implicado no necesitar ni un solo producto comercializado, algo que jamás logró al cien por cien, aunque por poco). Los pasos que siguió en pos de ese objetivo tienen relativo interés, pero aquí bastará con explicar que en 1971 se instaló en una cabaña minúscula de once metros cuadrados en las montañas de Lincoln, Montana, sin electricidad ni agua caliente, sin vecinos en varios quilómetros a la redonda.

"DAVID PROTAGONIZABA UNA BIOGRAFÍA MENOS ESPECTACULAR, PERO TAMPOCO DEL TODO CONVENCIONAL. ESTUDIÓ LITERATURA Y FILOSOFÍA EN COLUMBIA, VIVIÓ OCHO AÑOS EN EL DESIERTO DE TEXAS (UNA AVENTURA INSPIRADA EN LA DE SU HERMANO), SE ENAMORÓ Y CASÓ, TRABAJÓ COMO PROFESOR DE ESCUELA Y EDUCADOR SOCIAL, SE CONVIRTIÓ AL BUDISMO"

A medio camino entre el ideal salvaje típico del imaginario norteamericano o el aventurero conquistador, por un lado, y el proto-incel por otro, esta decisión radical y hasta inverosímil es la primera causa de la fascinación que Ted ejerce en tantísimas personas (muy particularmente, hombres) desde que se conoció su historia. No es para menos. Cualquiera que se pierda en los numerosos documentos kaczynskianos que circulan por la red topará con sus descripciones de los largos períodos de soledad

que disfrutó, y tal vez padeció, a lo largo de veinticuatro años, días y meses sin conversar con nadie, cazando liebres y desollándolas, avistando aves majestuosas o leyendo libros que conseguía en la biblioteca pública o en librerías de segunda mano cuando se acercaba al pueblo, o en compras por giro postal[2].

Mientras tanto, David protagonizaba una biografía menos espectacular, pero tampoco del todo convencional. Estudió literatura y filosofía en Columbia, vivió ocho años en el desierto de Texas (una aventura inspirada en la de su hermano), se enamoró y casó, trabajó como profesor de escuela y educador social, se convirtió al budismo: un hombre culto e inteligente que pactó con el sistema sin someterse por completo a él, que circuló por vías secundarias de la clase media y lidió con los conflictos y problemas de los padres mientras el otro hijo partía peras con ellos, ofuscado, resentido. Volveremos a David en un momento.



El *plot-twist* de esta historia es bien conocido: aparte de ejercer de Jeremiah Johnson, a lo largo de dos décadas resulta que Ted tuvo tiempo de ir elaborando una larga serie de rústicos pero impecables paquetes bomba que

luego enviaba a profesores universitarios especialistas en informática, genética o ingeniería, a aerolíneas y empresas tecnológicas, en fin: a representantes de lo que consideraba una intolerable tecnificación del mundo que amenazaba con aniquilar cualquier forma de libertad humana o biológica. Porque Ted Kaczynski, sin que nadie lo sospechase, era Unabomber, el terrorista más buscado de Estados Unidos durante años y años, el terror silencioso y desasosegantemente carismático que venía de dentro del país, un asesino en serie que se burlaba del F.B.I., culpable de tres muertes y dos docenas de heridos. Lo era. Era todo eso.

En 1995, Unabomber, bajo la firma falsamente colectiva Freedom Club, contacta con *The New York Times* y *Washington Post* con una propuesta peculiar: si publican un largo manifiesto anti-tecnológico en sus ediciones dominicales, los atentados cesarán durante un tiempo indefinido. Periodistas y agentes del F.B.I. se enfrascan en un largo debate sobre lo que deben hacer. Finalmente, deciden hacer público el texto, con la esperanza de que su prosa y sus ideas proporcionen pistas de la identidad del terrorista. Son los orígenes de la lingüística forense. ¡Bingo! El manifiesto, titulado *La sociedad industrial y su futuro*, se convierte en el texto filosófico que ha gozado de una primera edición más masiva de la historia, y también en el final de la trayectoria criminal de su autor. Porque Linda, la esposa de David, reconoce el estilo de Ted, sus giros peculiares, sus planteamientos furiosos bajo una implacable lógica racional: su huella, en definitiva.

"EN 1995, UNABOMBER, BAJO LA FIRMA FALSAMENTE COLECTIVA FREEDOM CLUB, CONTACTA CON *THE NEW*

YORK TIMES Y *WASHINGTON POST* CON UNA PROPUESTA PECULIAR: SI PUBLICAN UN LARGO MANIFIESTO ANTI-TECNOLÓGICO EN SUS EDICIONES DOMINICALES, LOS ATENTADOS CESARÁN DURANTE UN TIEMPO INDEFINIDO".

En cuanto a David, escéptico al principio ante la posibilidad de que su hermano pueda hacer daño a alguien que no sea él mismo, pronto se verá arrojado al peor dilema de su vida, el instante que define para siempre una existencia: ¿debe traicionar a Ted entregándolo a las autoridades, o protegerlo y cargar con las consecuencias? Finalmente, David y Linda contactan con el F.B.I. El 3 de abril de 1996, Ted Kaczynski es detenido en su cabaña. Cuando un agente le revela que su hermano proporcionó las pistas decisivas que condujeron a la captura, Ted es tajante: “Imposible. David me quiere”. Y David lo quería, sin duda.

Da igual. Tras asimilar la verdad, Unabomber nunca volvió a dirigirle la palabra a ningún miembro de su familia, una decisión irrevocable y tan radical como todas las que dirigieron su vida. Condenado a cadena perpetua, siguió escribiendo en prisión al tiempo que adquiría un estatus más o menos mítico entre numerosas facciones de los movimientos antisistema a izquierda y derecha, una lectura de su figura que la cultura y las instituciones oficiales contrarrestaban mediante el dibujo de un *serial killer* psicopático más o menos convencional, listo, sí, pero no más (o no de un modo menos banal) que cualquier Malo™ de película de terror. El diez de junio de 2023, a los ochenta y un años, arrastrando un cáncer en metástasis

terminal, Theodore Kaczynski se suicidó en su celda.

> "EL 3 DE ABRIL DE 1996, TED KACZYNSKI ES DETENIDO EN SU CABAÑA. CUANDO UN AGENTE LE REVELA QUE SU HERMANO PROPORCIONÓ LAS PISTAS DECISIVAS QUE CONDUJERON A LA CAPTURA, TED ES TAJANTE: “IMPOSIBLE. DAVID ME QUIERE”. (...) TRAS ASIMILAR LA VERDAD, UNABOMBER NUNCA VOLVIÓ A DIRIGIRLE LA PALABRA A NINGÚN MIEMBRO DE SU FAMILIA"

¿Era Kaczinski un psicópata? Eso dicen las autoridades, y disponen de excelentes motivos para ello: distancia fría, falta de empatía, rasgos narcisistas, el placer que en su diario admite obtener de la venganza. ¿Se trataba de un enfermo mental? En sus memorias, así como en numerosas entrevistas, David desliza continuamente esa idea, una narrativa que es comprensible que la familia desee imponer, e igualmente cargada de indicios sólidos: en la biografía de Ted constan posibles traumas infantiles, un cerebro fuera de órbita, el abuso de poder cometido por MKUltra, el extrañamiento de un desclasado menor de edad entre pijos de la Ivy League, décadas de aislamiento casi imposible de concebir para la imaginación de la mayoría de nosotros, seres humanos necesitados de afecto o calidez mamífera. Sea como sea, fue un criminal y asesinó a personas inocentes cuyo trabajo podría estar más o menos relacionado con la perpetuación de un sistema discutible, pero que de ningún modo ocupaban una posición central. No hablamos de magnicidios quirúrgicos, sino de voladuras arbitrarias de nodos irrelevantes del tejido que Kaczynski quería inducir al colapso. Una perversidad infértil.



Con todo, si pienso en Ted Kaczynski veo sobre todo a alguien que se fue lejos, muy lejos, a un lugar inaccesible desde donde la percepción de la realidad debía de situarse simultáneamente fuera de todo y en el centro de todo, con

su lecturas sobre las revoluciones históricas y sus largas jornadas de excursión y caza, con su mente sometiendo cada dato a cálculo y cada cálculo a una paradójica conversión espiritual, aquellas personas lejanas contra las que atentaba convertidas en poco menos que símbolos, símbolos de un sistema pero también de las crueldades que lo habían herido toda la vida hasta aislarlo, puesto que nunca tuvo reparos Kaczynski en admitir que le movía una furia personal que excedía las ideas. Sin embargo, las ideas estaban ahí, destiladas en su Manifiesto con una autoridad sugestiva, hipnótica incluso, organizadas para constituir uno de los documentos más convincentes que uno pueda leer, un texto que sabe manejar las adversativas para desarbolar cada crítica posible, un texto que fascinaría a muchísima gente, incluyendo a alguna de sus víctimas, a alguno de los agentes que lo detuvieron, al alcaide de la prisión en la que murió preso. Jorge Casesmeiro dice algo que me parece muy oportuno: Kaczynski era un loco, pero un loco, a menudo, es alguien que lo ha perdido todo salvo la razón. Cosa distinta es a dónde nos conduce la razón cuando decide bastarse sola.

Un gran amigo que, como yo, lleva unos meses obsesionado con Unabomber me escribe via WhatsApp esto otro, no menos perturbador: “¿Imaginas mostrarlo [a Kaczynski] tal cual fue? Leyendo y estudiando para formarse una visión cabal del mundo, retirado del mundo, acudiendo a la biblioteca pública, escribiendo cartas a un campesino mexicano. Es fácil pensar que te disfrazas y te conviertes en una amenaza para el sistema, cuando en realidad la amenaza viene de la biblioteca pública”.

Se ha dicho a menudo que *La sociedad industrial y su futuro* no es un libro particularmente original, y hay mucho de cierto en eso. A principios de los dos mil, en Barcelona, nosotros también tuvimos nuestro colectivo (*Gargaroi*, nos llamábamos), y aunque no habíamos leído a Kaczynski ni el

acrónimo ‘Unabomber’ nos alentaba a investigar más allá de viejas páginas de sucesos, ya entonces hablábamos de totalitarismo simpático, de una tecnología que aspiraba a someternos, de una globalización de reverso perverso, rima mnemotécnica incluida. Conocíamos a Jacques Ellul, a Paul Virilio. Así que, sí, ahora que finalmente leí el Manifiesto, muchas ideas y planteamientos me sonaron familiares. Ahora bien, me temo que no se trata de un documento más. Entre otras razones añadidas a la inteligencia de sus planteamientos, porque contiene una voluntad firme de utilidad. El Manifiesto está pensando activamente, metódicamente, en cómo encender la revolución y en qué habrá que quemar para encenderla.

El Manifiesto sostiene que el auténtico problema de nuestra sociedad no es de orden político, sino que reside en una estructura previa a lo político: la tecnología. Esa tecnología se ha emancipado de nuestros intereses hasta tal punto que, de hecho, nosotros nos hemos convertido en el combustible que sostiene su carrera hacia adelante, pese a que adelante no haya nada (en todo caso, nada que nos incumba ni nos convenga). Por eso vivimos vidas a menudo desgraciadas por culpa de la ansiedad, la angustia o la adicción, porque (y este es un aforismo que llevo años pensando) el mundo aleja la violencia de nuestra vida cotidiana al precio de hacerla abstracta y, por lo tanto, de algún modo vago, omnipresente. La sociedad industrial coloniza y extingue la naturaleza, la depreda, la agota. Esa naturaleza en estado salvaje, que por sí misma merece ya ser salvada, es además el verdadero lugar que le corresponde al hombre, ya sea en una vida solitaria o preferiblemente en pequeñas comunidades cuyas dimensiones faciliten el uso de técnicas artesanales que no puedan crecer hasta las dimensiones de la insaciable tecnología actual.

"¿ES UN TABÚ CONTEMPORÁNEO LA VIOLENCIA? HACE UNOS AÑOS, UN AMIGO MODERANTISTA ME MIRÓ A LOS OJOS: “LA PREGUNTA ES”, DIJO EN UN DESAFÍO, '¿LA HISTORIA SE HACE CON LA VIOLENCIA, O NO?'".

Oh, sí, y también esto: si el Manifiesto ha revivido los últimos años en redes sociales, ello se debe a que varios de sus pasajes anuncian con una exactitud pasmosa la Inteligencia Artificial, dispositivo perfecto que convertirá a media humanidad en excedente mientras toma el mando de las decisiones acerca del futuro, un dispositivo que no podremos apagar, y no a causa de complejas conspiraciones, sino, simplemente, porque sería un suicidio colectivo desde el momento en que hemos depositado todos los aspectos de nuestro modo de vida en él.

Todas estas tragedias, en fin, no se resuelven con un cambio de régimen, izquierda o derecha, puesto que las ideologías no son capaces de exceder el marco general de la técnica (de ahí que la izquierda le parezca a Kaczynski parte del problema; de ahí que *Gargaroi* dijésemos, con ánimo provocativo, que el bróker de Wall Street es marxista aunque no lo sepa). Tampoco se puede pactar con la tecnología, remata el manifiesto: no puedes quedarte con el geolocalizador de tu móvil para que te saque de apuros en caso de emergencia pero reprimir la eficacia del geolocalizador como mecanismo de control de social. Solo nos queda, pues, alentar en la medida de lo posible los desequilibrios del sistema, las pequeñas fallas, estar atentos a la oportunidad, y aprovecharla en cuanto finalmente llegue.

La revolución puede ser violenta o no serlo, dice Kaczynski.

Ser violenta o no serlo.

Kaczynski no lo plantea como un dilema, solo informa inapelablemente de las alternativas que cabe considerar: quizá la violencia no sea imprescindible, pero quizá sí. Que el buen revolucionario lea con lucidez la situación y obre en consecuencia. Eso dice Kaczynski.

¿Es un tabú contemporáneo la violencia?

Hace unos años, un amigo moderantista me miró a los ojos: “la pregunta es”, dijo en un desafío, “¿la historia se hace con la violencia, o no?”.



Respondí que no debería, que a nosotros nos corresponde hacer todo lo posible para que no, pero también que el poder no debería arrastrar a nadie a tener que hacerse esa pregunta en serio, a que hacerse esa pregunta se convierta

en legítimo.

La violencia que ejerció Theodore Kaczynski es absurda. Personal. Tan fría (de razón) que arde (de rencor).

Vamos con David Kaczynski.

En 2016, David publicó unas memorias tituladas *Every last tie*, sin traducción al castellano. Es un librito conmovedor. El autor es un hombre honesto y lúcido, un adulto, por eso desde el principio nos advierte contra el relato simplificador del hermano bueno en contraposición al malo, tan grato a la prensa. Yo, viene a decirnos, no sé si soy tan bueno o no. Hago lo que puedo. Aun así, hay algo ejemplar en David, no tanto por una supuesta perfección de su comportamiento, sino más bien por las dudas que habita, sus dificultades para establecer una narrativa unívoca y creérsela o encarnarla sin matices. A mediados de los noventa, David tuvo que decidir qué sacrificaba: la justicia para unos desconocidos o la paz familiar. ¿Qué peso sería más insoportable para la conciencia el resto de su vida, el de entregar al hermano o el de entregar el bien común? Por eso, creo que acierta al considerarse un "personaje central" del drama que protagoniza su hermano. No hay vanidad en ello, sino lucidez. Porque yo estoy dispuesto a defender que hay algo que aprender de Unabomber, pero solo si esa lección se contrasta con la que ofrece David Kaczynski.

Frente al carácter obsesivo de Ted (que no es tan distinto, por cierto, de la obsesión creativa, con sus abstracciones y su distanciamiento peculiar del mundo), David ama y se compadece de su hermano, de su madre, de su esposa, de las víctimas. Su inteligencia no es tan espectacular, pero es sólida: él entiende cada argumento que esta historia pone en circulación. Se trata, sencillamente, de que a él le

corresponde situarse en un lugar incómodo en el que nada es sencillo ni definitivo, salvo la prevalencia del encuentro con el otro sobre la tentación que ofrece el reino de lo total y la certeza. Si Ted se entrega a una visión, David se ubica en el dilema. Eso no le impide decidir: el asesinato es un escándalo. Por eso, aunque Ted no le dirija nunca más la palabra, pese al sufrimiento de su madre, entre 1996 y 1998 David se pondrá al frente de la campaña para evitar la pena de muerte. También contactará con las víctimas de Unabomber, y forjará una amistad duradera y arraigada con una de ellas. Al mismo tiempo, seguirá escribiendo cartas a Ted hasta el final, aun sabiendo que no las leerá, solo para que sepa que la posibilidad todavía existe.

"AUNQUE TED NO LE DIRIJA NUNCA MÁS LA PALABRA, PESE AL SUFRIMIENTO DE SU MADRE, ENTRE 1996 Y 1998 DAVID SE PONDRÁ AL FRENTE DE LA CAMPAÑA PARA EVITAR LA PENA DE MUERTE. TAMBIÉN CONTACTARÁ CON LAS VÍCTIMAS DE UNABOMBER, Y FORJARÁ UNA AMISTAD DURADERA Y ARRAIGADA CON UNA DE ELLAS".

La posibilidad del encuentro, de un encuentro, es lo que Ted tuvo que negarse a sí mismo antes de fabricar artefactos explosivos, rebanar dedos y manos, matar personas.

David morirá sin haber resuelto nada, creo. En una expectativa que se parece mucho a la esperanza.

La sociedad industrial y su futuro es un texto fascinante. Te arrastra. Razona y presenta razones. No creo que tenga toda la razón, sin embargo. Las grandes síntesis unificadores nunca la tienen. Con todo, merece la pena

leerlo. Puede obsesionarte. A mí me ha pasado. Luego, lo miras de lejos, piensas en la incansable seguridad de sus argumentos, e intuyes en ellos algo que se parece sospechosamente a la racionalidad implacable de una inteligencia artificial. Y aunque es verdad que esa impresión la corrigen un poco muchos textos privados del autor (la Naturaleza como interlocutora, las cartas en español a Juan Sánchez Arreola), y aunque también es verdad que el lector atento intuye lo que hay de desgarro biográfico entre líneas, él mismo pensaría que todo eso son *otras cosas*.

Se me ocurre de pronto que tal vez Theodore logró exponer qué amenazas le impone la IA al ser humano y la dificultad extrema de combatirlas, pero David es un recordatorio imperfecto y minúsculo (y por eso mismo) de por qué el ser humano no puede rendirse a la IA, no debe rendirse a la IA. No se rendirá a la IA.

---

1. Con *Desde un bosque lejano* (2025), Errata Naturae se ha atrevido a introducir a Kaczynski en el circuito de la cultura, digamos, normalizada. Se trata de un volumen que contiene 'La sociedad industrial y su futuro', que es la obra fundamental del autor, más una selección de otros textos suyos traducidos por Marcos Nava. El libro ha contribuido a que un buen número de lectores nos introduzcamos seriamente en el universo Kaczynski. Sin embargo, y sin voluntad de participar en polémicas que exceden este espacio, no me parece inútil comentar que su consulta puede alternarse con la de *La sociedad industrial y su futuro* (Isumatag, 2011). Se trata de otra traducción, firmada por Último Reducto, pseudónimo bajo el cual se enmascara alguien que mantuvo correspondencia con Theodore Kaczynski y recibió su aprobación.
2. Por ejemplo, paquetes de Espasa-Calpe. Lo sé porque uno de los libros más curiosos que he leído últimamente se titula *Unabomber en la España eterna*, su autor es Jorge Casesmeiro, y supone una aproximación fascinante a la relación de amor de Ted con la

lengua castellana. ¿Unabomber, lector de Menéndez-Pidal o Claudio Sánchez-Albornoz? Pues sí.

NADAL SUAU

Nadal Suau (Palma, 1980). Ensayista, crítico literario y profesor, es doctor en Literatura Contemporánea y colabora regularmente en medios como *El País, Publishers Weekly en Español, Cuadernos Hispanoamericanos o CTXT*. Editor del sello H&O, es autor de libros como *Temporada alta (Sloper, 2019)*, *San Francisco (Tintablanca, 2022)* o *Curar la piel. Ensayo en torno al tatuaje* (Premio Anagrama de Ensayo 2023).

Foto: Olivia Ibáñez



UN VIAJE A POST-EUROPA
IMPRESIONES DE CHINA

Hilario J. Rodríguez

Viajamos al futuro en sueños, pero al despertarnos nunca quedan restos. Ni en el futuro ni en el presente. No lo digo yo, lo dicen los chinos. Para ellos, un sueño puede predecir el futuro, porque al soñar los dioses a veces hablan con nosotros y nos traen mensajes sobre lo que va a sucedernos. Jamás nos hablan de manera directa, siempre lo hacen a través de símbolos. Un tigre, por ejemplo, es un buen augurio; una serpiente, sin embargo, es todo lo contrario. Pero que nosotros veamos unas cosas u otras en nuestros sueños no es una cuestión caprichosa. Hay, sin nosotros saberlo, un equilibrio misterioso entre el pasado, el presente y el futuro. Cuando nos pasa algo en el

presente, es porque el pasado y el futuro se vacían un poco y le hacen sitio. Y lo mismo sucede si es en el futuro cuando nos va a pasar algo: sucederá porque el pasado y el presente así lo quieren, lo reservaron para más adelante por algún motivo lejos de nuestra comprensión. Ese equilibrio entre los diferentes tiempos de nuestra vida, también existe entre los sueños y la realidad, entre nuestro cuerpo y nuestros pensamientos. Si soñamos en algún lugar caluroso, seguramente se debe a que nuestra temperatura corporal le está enviando un mensaje a nuestro sueño, ajustando su termostato al hacerlo.



Creo que en el siglo VIII antes de Cristo, los chinos ya tenían a su Sigmund Freud particular; se llamaba Zhou Gong y fue un político de renombre en su tiempo, además de filósofo. Escribió una interpretación de los sueños por la cual todavía se le recuerda. Me interesé en él durante

mi segundo viaje a China, cuando una noche tuve un sueño extraño y tempestuoso. Me había hospedado en un pequeño hotelito de Shanghai, en uno de esos callejones que allí se conocen como *siheyuans* y que en Pekín se conocen como *hutongs*. Al meterme en mi saco de dormir y estirar las piernas en los dos metros cuadrados donde estaba, era consciente de ser un privilegiado pese al reducido espacio; al fin y al cabo, estaba en una ciudad de casi treinta millones de habitantes, una de las más grandes del mundo, con más de doscientos mil visitantes diarios. Pero incluso en un lugar tan pequeño, mis sueños fueron tan desproporcionados como de costumbre. Soñé que estaba en Shanghai, caminando por sus calles, sin nadie más a la vista. Las calles, la ciudad entera, todo a mi alrededor parecía parte de un enorme plató cinematográfico donde a aquellas horas los técnicos y los actores debían de estar en un descanso de rodaje. O bien estaban escondidos, observando con discreción y sigilo mis movimientos. Pensar esto último me resultó perturbador. ¿Con qué fin querrían vigilarme los habitantes de aquella ciudad o los técnicos y actores de aquella película? Un pensamiento así me resultaba incomprensible. También amenazador. Daba igual que fuese un sueño, donde normalmente aceptamos casi cualquier cosa. Acababa de caminar por el Bund, el paseo que sigue el curso del río Huangpu, flanqueado por rascacielos, luces y una multitud tan grande que no podía creer que tanta gente pudiese haber desaparecido de repente y mucho menos que se hubiera escondido para espiarme.





Gracias a Dios, me desperté y pude continuar con mi vida donde la había dejado el día anterior, hasta que me decidí a hojear el álbum de fotos que había hecho después de mi primer viaje a China. Las fotografías aún estaban allí, en sus páginas, pero todas estaban despobladas, vacías, sin vida. El metro, Shanghai, la Gran Muralla, los restaurantes, los mercados, Pekín, los parques, las carreteras... Nadie animaba con su presencia aquellas imágenes. ¿Adónde se había ido la gente? Supe entonces que no me había despertado por completo, me refiero a que no me había despertado a la realidad, tan solo a otro sueño dentro de mi primer sueño. Luego, cuando ya sí me desperté, pensé en las fotografías. Pensé en las fotografías en general y en las fotografías que yo mismo había tomado en mi primer viaje a China, para desembocar en una sensación irremediable: la de haber reducido aquel país a una atracción más en el parque temático que los

occidentales nos solemos formar mentalmente del mundo. De algún modo, no eran fotografías, más bien eran pruebas del delito. No de nuestra ignorancia sino de nuestra osadía. Con imágenes así queríamos dejar claro que China estaba donde se suponía que debía estar y que era como debía ser, ni más grande ni más pequeña. Aunque quisiera, no podría ser de otra manera; estaba en nuestras manos, éramos sus titiriteros y ella era nuestro títere. Los propios chinos son nuestros cómplices en ese sentido, con sus viajes de diseño, idénticos para todo viajero, da igual si es japonés, tailandés, francés o alcarreño. Con sus fotografías idénticas, posando siempre con la misma sonrisa y la misma pose, estén donde estén. Ellos mismos convierten su propio país en el parque temático perfecto, cortado a la medida de cualquiera, con la Gran Muralla, la Ciudad Prohibida, los guerreros de terracota, el Palacio de Verano… Nunca van a sitios diferentes, tampoco viajan solos. El concepto de mochilero no existe para ellos. Más que viajeros prefieren ser turistas, saber que «si hoy es martes, esto es Bélgica».



Hay un parque temático en Pekín cuyo lema es: «aquí podrás ver el mundo entero sin salir de China». No se trata de una exageración, más bien el lema se queda corto porque el parque te muestra el mundo entero sin salir de Pekín. Puedes cruzar la Torre de Londres, medirte al lado de la Torre Eifel o posar delante de las Pirámides de Giza. Un tren dando vueltas en el interior del parque recorre los cinco continentes en menos de una hora. Lo que tardes en dar la vuelta al mundo depende un poco de tu rapidez o demora ante cada cosa. Hay castillos medievales, jardines laberínticos, palacios, réplicas de las esculturas más conocidas y fuentes. Si no has visto antes alguna de las siete maravillas, allí tendrás un primer acercamiento. También hay restaurantes exóticos, con cocineros etíopes, italianos, argelinos o turcos; camareros del último rincón del mundo. Bailarines y cantantes rusos, polacos, moldavos, serbios, croatas o ucranianos, porque allí se

oyen arias, lieder y canciones del folklore de muchos países. Encontrarás asimismo cines, teatros y salas de concierto. Y, por supuesto, tiendas, las verás allí hacia donde te dirijas. Es una versión reducida del mundo, pero aun así es de tamaño mastodóntico, diseñado para invitar a sus visitantes a pasar un día o dos, gastando dinero casi sin darse cuenta. Se venden sodas, helados, dulces, bebidas calientes, gorras, camisetas y millones de llaveritos con personajes de los *manhua*, que son la versión china del cómic *manga* japonés, a color y no en blanco y negro.





Los chinos dicen que la réplica es la mejor forma de halago. Su especialidad, de hecho, es la imitación, lo sabemos bien porque en muy poco tiempo aprenden a sacar los patrones de cualquier prenda de vestir, reloj o montura de gafas, para hacer inmediatamente su clonación por un precio bastante asequible y a veces sin que puedas establecer las diferencias con el original. Les encanta ese tipo de artificio. Es más, yo diría que su forma de alcanzar la realidad es a través del artificio. Siguen el camino inverso a los occidentales. Si nosotros nos apartamos de la realidad a través del artificio, ellos hacen el camino inverso. Algo así dice mucho sobre nosotros y sobre ellos. Para ellos, por ejemplo, la realidad es un asunto múltiple, mientras que para nosotros es un asunto único. Ellos conciben más de una realidad, gracias a eso viven de una forma más imaginativa que nosotros, quizás incluso imaginaria.

Cada persona, según los chinos, tiene asignado un animal, dependiendo del año en que hayas nacido. Yo soy un conejo, pero podría haber sido una rata, un buey, un tigre, un dragón, una serpiente, un caballo, una cabra, un mono, un gallo, un perro o un cerdo. Por eso no es raro ver a unos veterinarios vestidos como osos panda cuando tienen que tratar a una cría de oso panda. Un chino diría que tenemos dos biografías: la humana y la animal. A diferencia de los *therians* tal como los conocemos y como actúan en los países de Occidente, con comportamientos que rozan lo patológico, en China que alguien lleve una capucha de animal no quiere decir que se comunique con los demás a base de ladridos y maullidos, o que se mueva de un lado al otro a cuatro patas.





Además de ese lado animal, los chinos creen que cada uno de nosotros tenemos una relación estrecha con un elemento, como el metal, la madera, el agua, el fuego o la tierra; creo que yo estoy relacionado con el agua. Esos cinco elementos forman parte del *wu xing*, una teoría sobre la interacción y el equilibrio. Ninguno de los elementos es estático, todos se mueven de forma constante, todos se rozan, se tocan, se funden y se separan, porque así hacen que la energía fluya. La madera controla la tierra, la tierra absorbe el agua, el agua apaga el fuego, el fuego funde el metal, el metal corta la madera, y vuelta a empezar.

Los animales y los elementos son nuestro carácter y nuestro destino.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/ro2SRic6J88?feature=oembed

Para un occidental, la comprensión de China y muy especialmente de los chinos va más allá de sus capacidades. Ni la antropología ni la etnografía bastan. Tampoco la historia. Es necesario ensayar. Se necesita ensayar porque necesitamos recuperar algo que perdimos hace tiempo, que es nuestra capacidad de asombro. Pero no me refiero al asombro como algo que nos paraliza. Me refiero al asombro asociado al ensayo, como algo estimulante, propio de los viajeros, que nunca parten en pos de lo conocido sino de lo desconocido. Así el asombro puede transformarse fácilmente en una nueva forma de actuación y reconocimiento, en una nueva manera de ver, pensar, respetar y continuar. Sin cuestionar ni devaluar. No se trata en ningún caso de una postura estática o cerrada; se trata de una postura dinámica, donde la mirada ve, pierde y recupera. Donde los pensamientos avanzan, se borran y se reescriben; donde las imágenes nunca se transforman en una amenaza porque, aun cuando nos resulten imprevisibles e incomprensibles, sabemos que solo obtendremos algo de ellas en su conjunto y no por separado.



A China no se debe viajar si no es abierto a lo inesperado, dispuesto a empequeñecerse ante las dimensiones de lo descubierto y valiente ante las limitaciones para comprender. Con una actitud exploratoria desde el propio lenguaje, sobre todo teniendo en cuenta que nuestro conocimiento casi siempre será insignificante. De ese modo demostraremos, cuando poco, hasta qué punto las palabras son mediadoras entre el misterio y la poesía, nos desembarazaremos de nuestro yo inflexible y nos abriremos a la vulnerabilidad de lo subjetivo. Entraremos en palabras como quien entra en una novela. Por ejemplo, en *chuanman*, que significa ir a ver a alguien sin haberle dicho nada antes, por un motivo que muy pronto se le hará comprensible al otro pero a nadie más, porque nadie más podrá comprender el tipo de relación que permite que algo parecido suceda entre dos personas. *Gongshou* es otra palabra inabarcable, referida al acto de cerrar un puño

para que podamos cubrirlo con nuestra mano libre y que, una vez unidas ambas, las llevemos al pecho, en señal de respeto ante una persona mayor, a quien de ese modo le damos libertad para que nos ordene cualquier cosa, aunque nunca debería excederse en sus reclamos porque el mismo gesto cambia en una fracción de segundo a una especie de declaración de guerra con la que retamos a otra persona a un combate. También *ming mù* resultaría difícil de traducir a no ser escribiendo una larga perífrasis, porque se refiere a una vida que se extingue sin dejar restos tras de sí, después de que toda deuda o pesar haya sido borrado y uno pueda morir en paz, sin provocar ni una lágrima ni una mueca de contrariedad o enojo.

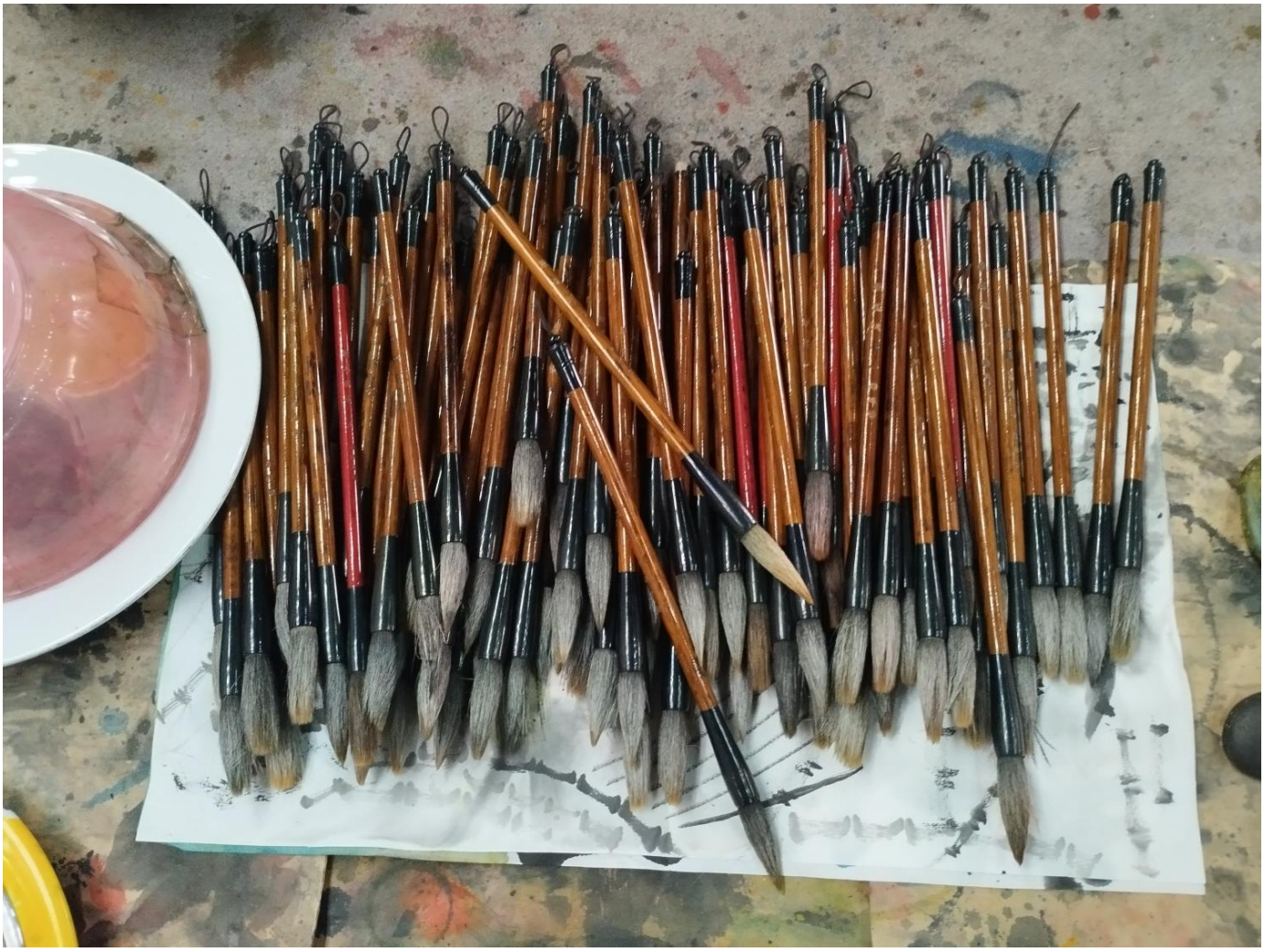


Un viajero no nos entrega China, a lo sumo nos sitúa en ella. Pero no lo hace de una manera sumisa o extasiada, lo hace con una hoja de ruta donde lo bello nunca está lejos de lo siniestro, donde la China sensorial y la China instrumental se tocan, con sus contradicciones. Dos conceptos, lo bello y lo siniestro, que en China no están en contraposición; dos conceptos, por tanto, que no crean una estructura binaria. Si para nosotros los opuestos marcan territorios opuestos, para los chinos quizás marquen el mismo territorio. Yo, no obstante, soy consciente de que jamás podré hablar chino como un chino, jamás podré

entender ni usar la lengua como si fuera chino. Todo lo más intentaré ser capaz de convertirme en un traductor fiable, al reconocer mi incapacidad para traducir literalmente.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/bjQxiBcj8vI?feature=oembed

Con el tiempo, yo he aprendido que observar es más difícil que pensar, porque describir es siempre más complicado que juzgar. Pero también he aprendido que las descripciones no sirven de mucho si detrás de ellas no hay una actitud, una mirada concreta, una visión del mundo. Para recorrer el mundo se necesitan la gracia de la imaginación y la de inteligencia. Muchos escritores occidentales lo saben, eso explica que en sus borradores y manuscritos a veces se mezclen las palabras y el dibujo, que a veces se hagan indistintos. Saben que practicar el dibujo hace que uno a la larga escriba mejor. Lo que ya no tienen tan claro es por dónde debería empezar uno: ¿por la escritura o por el dibujo? ¿Debe un escritor ir a un taller de pintura antes de ir a un taller de escritura? En la pequeña ciudad de Fuli me aclararon cómo piensan y actúan los chinos en relación a todo esto. Me dijeron que cuando eres capaces de escribir bien, estás preparado para pintar bien; no se ve bien lo que no se expresa bien.





–Dígame –le dijo el viajero al pintor–, ¿qué es más difícil de pintar: una flor o un fantasma?

–Una flor –contestó el pintor– porque la vemos todos los días y es difícil que te salga como es. Un fantasma no tiene forma precisa y es mucho más fácil.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/RZUsQeWqaQw?feature=oembed

Creo que casi todos nosotros conocemos aquella misteriosa historia según la cual a Confucio, que en su

tiempo fue un calígrafo de renombre, el emperador le pidió que dibujase un signo tan perfecto como un cisne. Confucio entonces le pidió al emperador un palacio, mil sirvientes y un plazo de cinco años para poder llevar a cabo la tarea. El emperador, por supuesto, accedió. Pero cuando el tiempo se agotó, Confucio pidió cinco años, sin dar explicaciones. Y los consiguió. Durante los diez años en que se suponía que Confucio estuvo preparándose para realizar la proeza de pintar un signo tan perfecto como un cisne, en realidad él no cogió un pincel una sola vez. Se dedicó, en lugar de eso, a observar tranquilamente el vuelo de los pájaros. Al agotarse la prórroga, el emperador quiso ver el resultado de su paciente espera y delante de él Confucio trazó en una lámina en blanco un signo perfecto. Nadie sabe lo perfecto que era porque de él no quedó ni rastro. El signo, en efecto, debía de ser tan perfecto como un cisne, tanto que salió volando y la lámina volvió a quedar en blanco. Desde entonces, se dice que no hay literatura más elevada que ese trazo perfecto, al menos tanto como un pájaro en pleno vuelo, y que esa lámina en blanco.





En Tianjin fui a ver a ver la Biblioteca Binhai porque había leído en alguna parte que era como un cerebro humano, perfecta. También había leído que en su interior uno se sentía como en una lámina escrita con caracteres perfectos que, sin embargo, nadie podía ver. De hecho, la consideraban la biblioteca perfecta porque sus libros no estaban a la vista. Es decir, la materia de su perfección no era visible, ostentosa. Más que una biblioteca, se consideraba un cerebro donde los sabios almacenan el conocimiento extraído de muchos libros pero también de mucha observación. Y si en un cerebro uno no puede ver todas las imágenes que lo componen a la vez, porque unas sobre otras se invalidarían hasta hacerse invisibles en su visibilidad, tampoco pueden verse todos los libros porque sería difícil, si no imposible, decir dónde empieza uno y comienza el siguiente. Supongo que por eso esa hipnótica biblioteca da la sensación de contener un solo libro y de

mostrártelo con una sola imagen.



El primer emperador de China fue Qin Shi Huang. Antes de él, existían cientos de estados y feudos dirigidos por príncipes enfrentados entre sí, en permanente guerra. Él puso fin a esa absurda situación hacia el año 221 antes de Cristo, cuando apenas tenía 27 años, después de derribar los muros que protegían a algunos de sus enemigos. Quienes le opusieron mayor resistencia fueron las tribus Xiongnu, al norte, donde mandó levantar una muralla tan larga como el curso del río más largo y de la cadena montañosa más larga. También mandó quemar todos los libros publicados con anterioridad a su nacimiento, para destruir con ellos la memoria de cuanto le había precedido y así fundar el tiempo de nuevo. Persiguió a los intelectuales y gobernó con puño de hierro. Proyectó la imagen de alguien imperturbable, aunque es casi seguro que fue cualquier cosa menos eso. Cuando se tuvieron noticias suyas en Europa, casi todo el mundo en el Viejo Continente admitió que un emperador como él debía de ser por fuerza mucho más poderoso que un rey, en vista

del territorio bajo su poder. Sin embargo, Qin no fue emperador de China porque China como tal todavía no existía, existía aquello a lo que le dio nombre él mismo: el «Estado de Qin», un nombre que, con ligeras invariantes, sobrevivió hasta el año 1912, en cuanto China pasó a llamarse China.



Ese gran muro erigido por Qin Shi Huang precedió a la Gran Muralla y al poderoso *firewall* o cortafuegos que hoy en día nos mantiene a raya a los occidentales en nuestros viajes a China, donde no podemos navegar por la red si no disponemos de un VPN para sortear ese obstáculo que mantiene Facebook, X, Bluesky y Whatsapp inaccesibles. Mucha gente identifica la ingeniería y la informática, como si la estrategia de China ante sus enemigos continuase siendo construir muros, murallas, cortafuegos o *firewalls*. Los romanos construyeron el Muro de Adriano para separar el norte y el sur en Gran Bretaña, al darse cuenta de que no podrían doblegar a los escoceses, a no ser a costa de un esfuerzo desmedido y quizás innecesario. Al fin y al cabo, los escoceses les parecían unos bárbaros de quienes seguramente obtendrían poco o nada. ¿Pensará eso mismo China de nosotros? ¿Nos considerará unos bárbaros? Henri Michaux escribió *Un bárbaro en Asia*, dando por hecho que un occidental en China en particular y en Asia en general no puede hacer otra cosa que causar estropicios, con sus actos, con sus opiniones y con su tendencia a dar explicaciones para casi todo. Dice en el libro que los chinos indagan sobre cosas más allá de la inteligencia humana, de modo que no pueden explicarlas al hablar, como mucho las mencionan. Por eso y por otras cosas, mantener conversaciones largas con ellos no es una tarea fácil para nosotros. Acabo de escribir la frase anterior, eso sí, y ya me carcajeo solo, al pensar en cuántos occidentales saben hablar alguna de las variantes del chino lo bastante bien como para mantener una conversación. Muy pocos. Tampoco ellos hablan lenguas occidentales, tienen suficiente con las orientales, que son más diferentes entre sí que las europeas. Sin salir de China, los chinos tienen dificultades unos con otros, sobre todo los del norte con los del sur porque un hablante de mandarín no entiende a uno de cantonés, del mismo modo que un pekinés no entiende a un shanghainés si cada uno habla en su dialecto local.





Con el paso de los siglos, los muros y las murallas caen, pero la Gran Muralla china sigue en pie. De hecho, no solo sigue en pie sino que además es la única obra de ingeniería humana visible desde el espacio exterior. Franz Kafka la conocía pese a no haber estado jamás en China. Le parecía un trabajo absurdo y discontinuo, diseñado para alienar a quienes trabajasen en él y más tarde a quienes creyesen protegerse gracias a él. Quizás fue su carácter absurdo y discontinuo el que le empujó a escribir un texto sobre su construcción, aunque no llegó a terminarlo, como si cualquier cosa relacionada con la Gran Muralla estuviese condenada a ser dejada inconclusa. En ese sentido, podría decirse que Kafka fue un gran traductor de la cultura china, porque supo entenderla desde la distancia. No le hizo falta montarse en un avión e ir a Shenzhen, como hice yo en mi último viaje. Elias Canetti, que estudió chino con igual pasión que la obra de

Franz Kafka, decía que la obsesión de este último con el poder y su carácter abstracto e inabarcable le convertía en el más chino de los escritores europeos.



Kafka nunca acabó su texto, del mismo modo que ningún emperador consiguió acabar la Gran Muralla. Eso no convierte el relato en una historia fácil y manejable, tampoco hace que haya viajeros o peregrinos interesados en recorrer todo el muro, de más de 21.000 kilómetros. La historia de Kafka, sin un final, puede considerarse infinita porque cada lector puede acabarla como le dé la gana; quizás a la Gran Muralla le suceda lo mismo. Que yo sepa, solo la artista Marina Abramović y Ulay fueron capaces de terminar lo que los chinos y Franz Kafka dejaron a medias. Cuando se conocieron, en 1976, la mecha del amor prendió de una forma tan intensa que ambos decidieron recorrer la Gran Muralla, cada uno desde un extremo, y casarse en cuanto se encontraran, justo en el medio si sus planes se cumplían. Por desgracia, no pudieron llevar a cabo aquella

performance porque la burocracia china pudo más, en este caso, que el amor. De modo que el amor y la Gran Muralla siguieron sus caminos, cada cual por su lado. También Marina Abramović y Ulay, que realizaron juntos algunas de las obras conceptuales más potentes de la historia del arte, hasta que en 1988 decidieron separarse. Aunque no habían llegado a casarse, la intensidad de su relación les pareció que merecía un adiós apoteósico. Fue entonces cuando decidieron retomar su proyecto de recorrer la Gran Muralla, esta vez en algo así como en «sentido contrario». Su insistencia esta vez obtuvo los permisos que necesitaban para llevar a cabo la *performance*, seguramente porque eran mucho más conocidos a nivel internacional que al encontrarse por primera vez. Cada uno, tanto Marina Abramović como Ulay, creían que quizás el esfuerzo que iban a realizar durante los tres meses antes de encontrarse los reconciliaría. Pero no fue así. A los críticos occidentales les pareció dramático que con aquella sensacional *performance* se acabase para siempre una de las relaciones más fructíferas de la historia del arte; a los críticos chinos, sin embargo, les pareció lógico que tras la vanidad humana quedase la naturaleza y con ella la Gran Muralla, que después de tanto tiempo en China ya no se ve como un producto humano sino como un producto propio de los dioses, de seres que tiempo atrás vivían entre nosotros y que ahora nos han dejado solos.


祖德流芳
天地君親師之
寶鼎呈祥香結彩
銀臺報喜燭生花
普渡一切有感
莫氏堂上歷代先祖

Se sabe que Qin Shi Huang, entre sus muchas extravagancias, prohibió mencionar a sus súbditos la palabra muerte. Quizás pensó que silenciar algo es una manera de hacerlo desaparecer; quizás el objetivo de la Gran Muralla era, además de mantener a las tribus del norte lejos, impedir que la muerte entrase en el imperio. De aceptar esto último, también podría aceptarse que el objetivo último del gran cortafuegos chino actual, además de mantener alejadas a las grandes corporaciones occidentales, sea impedir la entrada del capitalismo tal como lo concebimos en Europa y Estados Unidos, porque para los chinos no es sino una de las muchas caras de la muerte hoy en día.



Sobre Qin Shi Huang no supe nada hasta hace relativamente poco, unos veinte años, al comenzar a leer libros sobre la historia de China. Su sombra, sin embargo, se proyectaba en varias monedas de la colección de mi padre, sin yo saberlo. Eran de bronce, de tamaño no demasiado grande, agujereadas en el medio; el agujero tenía forma de cuadrado. Un círculo con un cuadrado en

medio no era un capricho cualquiera, simbolizaba la armonía entre el cielo (redondo) y la tierra (cuadrada). Aquellas monedas se conocían como *ban liang*, en referencia a su peso, de «medio tael», entre ocho y doce gramos dependiendo de la época. Revolucionaron la historia china porque, gracias al agujero cuadrado, podían ensartarse cientos de monedas con un cordel y ser transportadas de forma sencilla. Además, el pequeño valor de cada una permitió la compra de cosas hasta entonces inconcebibles, como peines o palillos, que contribuyeron al aseo personal, a la higiene bucal y a que muchas mujeres, sin necesidad de acudir a la consulta del dentista, pudiesen curtir cuero ablandándolo con sus dentaduras durante décadas. Gracias al pequeño valor de las monedas por separado, el dinero por así decirlo se democratizó. Todo comenzó a tener un valor, incluso lo más diminuto, y eso contribuyó a que en adelante no hubiese nadie que no tuviera absolutamente nada. Contribuyó, asimismo, a que los más pobres pudiesen recibir limosnas.



Hoy en día el dinero en China ya casi no es visible. Las aplicaciones Alipay y WeChat Pay son el nuevo banco nacional. Si viajas allí, es necesario descargarlas y vincularlas a tus tarjetas de débito y crédito. Yo, sin embargo, no lo hice. En realidad, no hice una sola cosa de las muchas que aconsejan que hagas antes de viajar a China. No las hice por falta de tiempo, aunque también por desconfianza y obstinación. Desconfianza hacia los consejos de los viajeros occidentales, en especial cuando un numero elevado coincide en recordarte lo mismo y en hacerte las mismas sugerencias; y obstinación contra el nuevo orden mundial, basado en la eliminación física del dinero, para así proyectar la falsa idea de que vivimos en un mundo más justo y con menos desigualdades. A mí en China me resulta profundamente siniestro ver cómo la gente paga en los mercados con su móvil, aunque solo compre una sandía o un manojo de acelgas. Ya nadie

puede vivir sin un dispositivo electrónico y tampoco sin conectividad inalámbrica, esté donde esté. Ni siquiera los mendigos se libran de este tipo de modernización a través de la tecnología. Ves cómo llevan un código QR atado a una cuerda, para que la gente les haga una transferencia inmediata. Los turistas de otros países suelen ser quienes más se apiadan de ellos, aunque solo sea porque el mero concepto de usar sus móviles para demostrar su piedad y su empatía les resulta chistoso. Sin la mediación del dinero, las cosas parecen más rápidas y más limpias, aunque en realidad solo hayan cambiado para seguir siendo iguales que de costumbre.


推荐使用微信支付
推荐使用支付宝
星空(**磊)
*丽

No hace mucho mantuve un diálogo con el filósofo chino Yuk Hui, con motivo de la publicación de su libro *Post-Europa*. Una de las observaciones que le hice es que el concepto de «lo universal» es europeo y puede decirse que aparece con Aristóteles cuando señala los rasgos comunes de todo lo distante y distinto. La tecnología, sobre todo en los últimos dos siglos, ha hecho evidente que el mundo puede uniformizarse, europeizarse si se quiere; el problema es que al hacerlo, los intereses comunes conducen al mundo entero a situaciones inéditas, como las derivadas del calentamiento global, la globalización o los movimientos migratorios incontrolables, situaciones que contribuyen a generar pesimismo, miedo y una desconfianza total hacia el futuro.





Él me contestó que el problema no es «lo universal» sino «lo que entendemos por universal». Me dijo que no creía que fuese posible pedirle a China que se deseuropeizase. Según él, China solo pueden volverse posteuropea, como le está sucediendo a Europa. Algunos pensadores europeos sostienen que si Europa cambiase radicalmente sus puntos de vista y su sistema conceptual, el mundo mejoraría. Pero algo así, para Yuk Hui, es una ilusión, porque Europa no puede volverse posteuropea sin conservar al mismo tiempo muchos de los rasgos europeos que han definido al continente hasta ahora. Eso no quiere decir que Europa y el resto del mundo no deban cambiar. Deben hacerlo, aunque no a través de una negación de sí mismos sino a través de una individuación de sí mismos. Muchos intelectuales europeos sugieren que el error de Europa fue la creación de la Unión Europea, porque el concepto de «uniformidad» es contrario a la característica que de

verdad define a Europa, que es la «diversidad». La diversidad europea, no obstante, tiene también una alta dosis de opresión, especialmente en los países de Europa Central y Oriental, donde las perspectivas de no formar parte de la Europa comunitaria se traducen en no formar parte del mundo. Y las perspectivas de que China vaya a deseuropeizarse, que sería tanto como destecnologizarse, son remotas porque implicarían, de buenas a primeras, renunciar a ser parte del mundo.





> Ver en https://www.youtube.com/embed/msJCEAOQwLM?feature=oembed

Durante las últimas décadas, China ha construido réplicas de grandes urbes como París o pequeñas localidades al norte de Wyoming, en Estados Unidos. La promesa para quienes pudieran comprar una casa allí era que no solo encontrarían calles y casa similares a las de las ciudades que imitaban, también encontrarían tiendas regentadas por franceses o estadounidenses, liceos, estadios de fútbol americano… Y cuanto a uno se le ocurra. Serían como gotas de agua. Quizás lo fueron, aunque si lo fueron, fueron gotas de agua en el desierto y allí permanecen. Esas ciudades fueron estrepitosos fracasos, adonde hoy en día van curiosos como yo, a meter sus narices en el vacío, porque en China el vacío siempre promete algún tipo de

revelación. El vacío de ciertas ciudades o el de cientos de grandes rascacielos, como los que uno puede encontrarse en los distritos de Gaoling y Lintong, pertenecientes a la ciudad de Xi’an, donde se ven edificios fantasma en los que apenas viven 20 de las 1.200 personas posibles.



> Ver en https://www.youtube.com/embed/_jsE6b_emeA?feature=oembed

La revolución maoísta dejó un gran vacío a sus espaldas porque quiso borrar la historia china. Era lo lógico, no obstante. ¿Qué marxista podría presumir de un pasado imperial a la manera china? Ninguno. El problema es que ese borrado de la historia no fue completo, porque eso habría significado que China se habría quedado sin ninguno de sus rasgos y en adelante se significaría solo a través de los rasgos de cuantos imitase. Sería cualquier cosa menos china. Se parecería a cualquier cosa menos a China. Pero ese tipo de locura no podía triunfar. Quizás por eso los chinos hoy en día viajan a su pasado con tanta frecuencia y de maneras tan extrañas. Me refiero a que regresan al pasado sin necesidad de hacerlo a través de objetos, como hago yo, porque en general a los chinos los objetos viejos les resultan inútiles. Regresan al pasado a través de ellos mismos, poniendo su cuerpo al servicio del pasado. El *hanfu*, por ejemplo, fue la vestimenta tradicional de la etnia *han* (la más numerosa en China) durante cientos de años, hasta que hacia finales del siglo XIX desapareció de repente, del mismo modo que ha vuelto a ponerse de moda ahora mismo, sobre todo entre las mujeres.





Vistas todas las fotografías que he sacado en China en este segundo viaje, compruebo que ninguna imagen tiene primacía sobre las demás, porque el sentido de unas y otras ya no está en sí mismas sino en su interacción, en su amalgama, en su fusión, en su capacidad para generar nuevas imágenes a partir de los residuos o ectoplasmas de todas ellas al colisionar unas con otras, estableciendo en ocasiones rimas, efectos poéticos, *ritornellos*, como si cada paso adelante en mi viaje o cada desvío arrastrase constantemente todo lo que lo había precedido o, por ponerlo en términos presocráticos, como si mi alma siempre arrastrase mi propio cadáver.





Viendo una función de la Ópera de Pekín, recordé el caso de Bernard Boursicot. Al parecer, aquel diplomático francés conoció en 1964 a una cantante china de la que se enamoró desesperadamente. Ella se llamaba Shi Pei Pu. Tuvo con ella una relación durante veinte años, en los que se hicieron mil confidencias, algunas muy comprometedoras para él, tal como pudo comprobar cuando su gobierno lo apartó de su cargo y lo llevó a juicio al regresar a Francia, donde para su sorpresa (y la nuestra) descubrió que no había mantenido una relación con una cantante de la Ópera de Pekín sino con un espía al servicio del gobierno chino. Cómo fue posible que Boursicot mantuviese una relación con una mujer que en realidad era un hombre es algo que yo no aspiro a responder, ni siquiera me importa que juntos tuviesen un hijo. Tampoco quiso dar una respuesta el cineasta canadiense David Cronenberg cuando dirigió *M. Butterfly*, que es una versión cinematográfica basada en una obra teatral que escribió David Henry Hwang sobre el caso. Soy consciente de que «todo lo profundo necesita una máscara», tal como dijo Friedrich Nietzsche, y de que los chinos durante siglos aceptaron que los papeles femeninos de las obras que se representaban en la Ópera de Pekín los interpretasen hombres.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/l3uYdV1_Ve0?feature=oembed

> Ver en https://www.youtube.com/embed/pfWVccAiYck?feature=oembed

Ya lo dije antes: los chinos llegan a la realidad a través del artificio. Y yo acepto sus artificios e incluso los aplaudo.





Un puzle despliega sus piezas para comprobar tu pericia mientras intentas unirlas, pero también te obliga a ver de una manera progresiva, como si una imagen fuese «algo en construcción» más que «algo construido». Además, los puzles deben empezarse por las periferias porque a partir de ellas resulta más fácil llegar al centro. U, el antropólogo empresarial que protagoniza la novela *Satin Island* de Tom McCarthy, lo sabe. Al principio, hace una observación sobre la necesidad de encontrar una imagen con la que uno pueda construir el andamiaje de su identidad, más allá de los relatos o imágenes de fantasmas que nos rodean. Por supuesto, la imagen no existe, pero existe el camino para llegar hasta ella. Y ese camino que parece haberse detenido en la novela es ya cualquier punto en el espacio, porque en todos convergen signos que nos convierten en lectores/descifradores y porque finalmente todo se ha convertido —como predijo Stéphane Mallármé— en un

gran libro pendiente de cobrar forma.





Michael Snow en su película *La región central* colocaba la cámara sobre un dispositivo que la hacía rotar de izquierda a derecha y oscilar de arriba abajo, mientras un giro de 360º captaba la totalidad de un paisaje helado, sin conseguir acceder a su centro, donde el punto de vista seguía escapándose a nuestra mirada, como si se tratase de un lugar inalcanzable. También yo busqué esa región central en China en mi segundo viaje, consciente de que la región central siempre es una zona adonde no se puede llegar. A mí, obstante, algo así no me importa. De hecho, me parece que algo así convierte un viaje en un asunto casi experimental, como si en lugar de un viajero yo entonces, al viajar, me convirtiese en un astronauta. Eso explicaría que en aquel sueño del que hablaba al principio, al ver las fotografías que había hecho en mi primer viaje a China, la gente hubiese desaparecido y el país pareciese entonces un planeta vacío o un plató cinematográfico

durante un descanso de rodaje. Quizás por eso el mismo día en que regresaba a España, fui a ver los estudios más grandes que hay en China, en las afueras de Shanghai, por si allí me esperaba algún tipo de revelación.





Wu wei es una expresión china difícil de traducir al castellano. Se refiere a un tipo de pasividad sabia, como fue la de Ghandi para conseguir la independencia de la India. Eso sí, no quiere decir «no hacer nada»; es todo lo contrario, significa «hacer no haciendo». Pascal planteo una metáfora que quizás sirva para entenderlo: dijo que un río actúa como una carretera que nos conduce adonde queremos ir aunque no sepamos dónde es eso. Para poder usar *wu wei*, eso sí, es preciso que solo nos refiramos a las cosas que hacemos sin esfuerzo, de manera natural.

> Ver en https://www.youtube.com/embed/BI5QVtHcqbo?feature=oembed

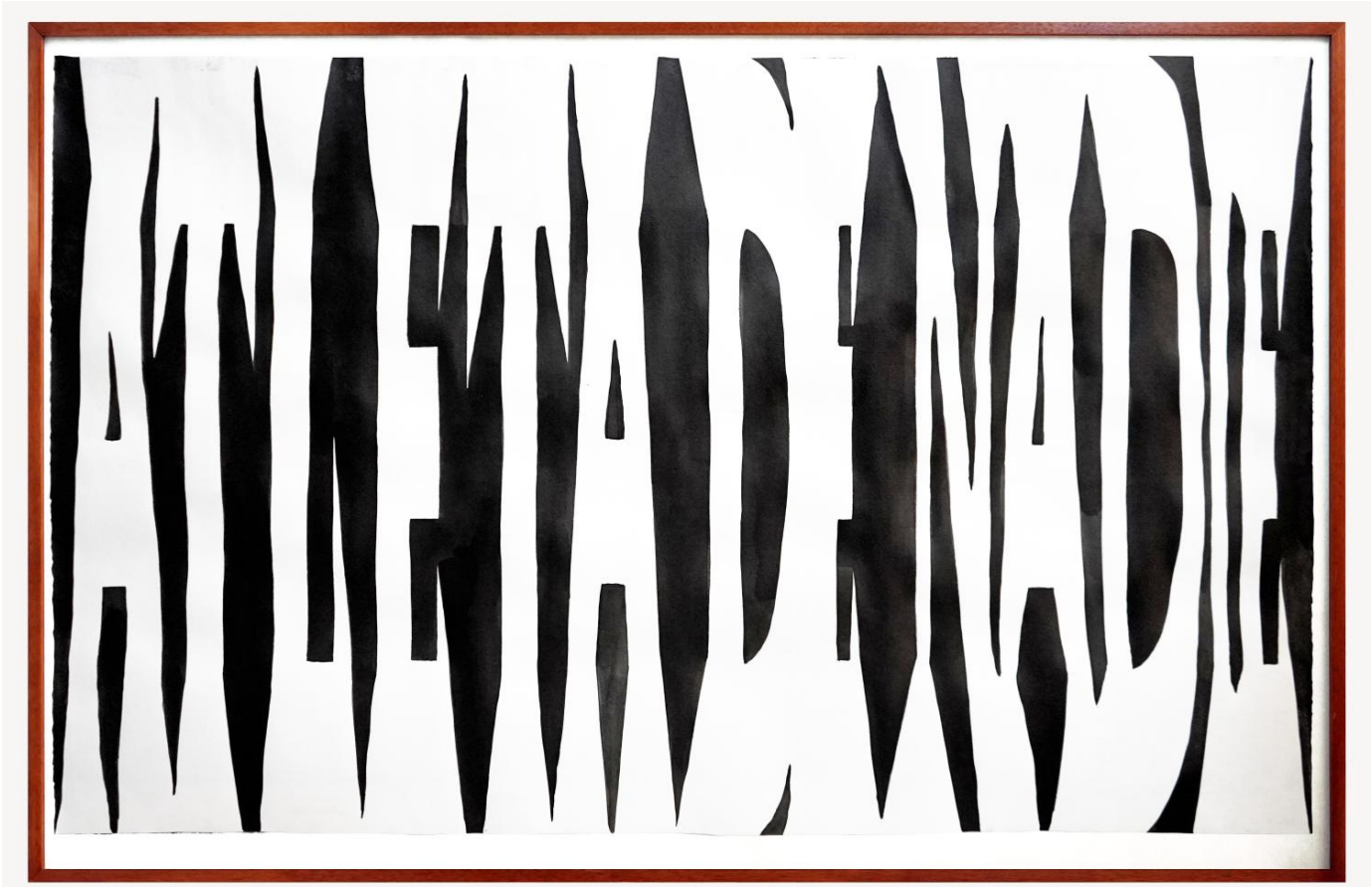
HILARIO J. RODRÍGUEZ

Hilario J. Rodríguez es profesor, viajero y escritor. Ha vivido en España, Portugal, Reino Unido, Irlanda y Estados Unidos, donde ha ejercido la docencia. Ha escrito los libros *Nostalgia del futuro. Contra la historia del cine* (Micromegas, 2016), *Las desapariciones* (Newcastle Ediciones, 2022), *Construyendo Babel* (Contraseña, 2023), *El año pasado en Marienbad. Recuerdos del futuro* (Providence Ediciones, 2024) y *Después de Auschwitz* (Sílex Ediciones, 2026). Actualmente colabora con *Zenda*, *República de las Letras*, *Cualia*, *Librújula* y *CTXT*, y trabaja en un libro de viajes y en una novela.



GRÁFICA REVOLUCIONARIA PARA *SIMPATIZANTES BURGUESES*

Oswaldo Terreros



Nombre de archivo:
Movimiento GRSB
Decálogo 1. Atleta de nadie
Tinta china sobre cartulina
113 x 70 cm
2024



Nombre de archivo: Movimiento GRSB
Decálogo 6. Si el conflicto persiste. Renuncia a tu Dios

Tinta china sobre cartulina
113 x 70 cm
2024



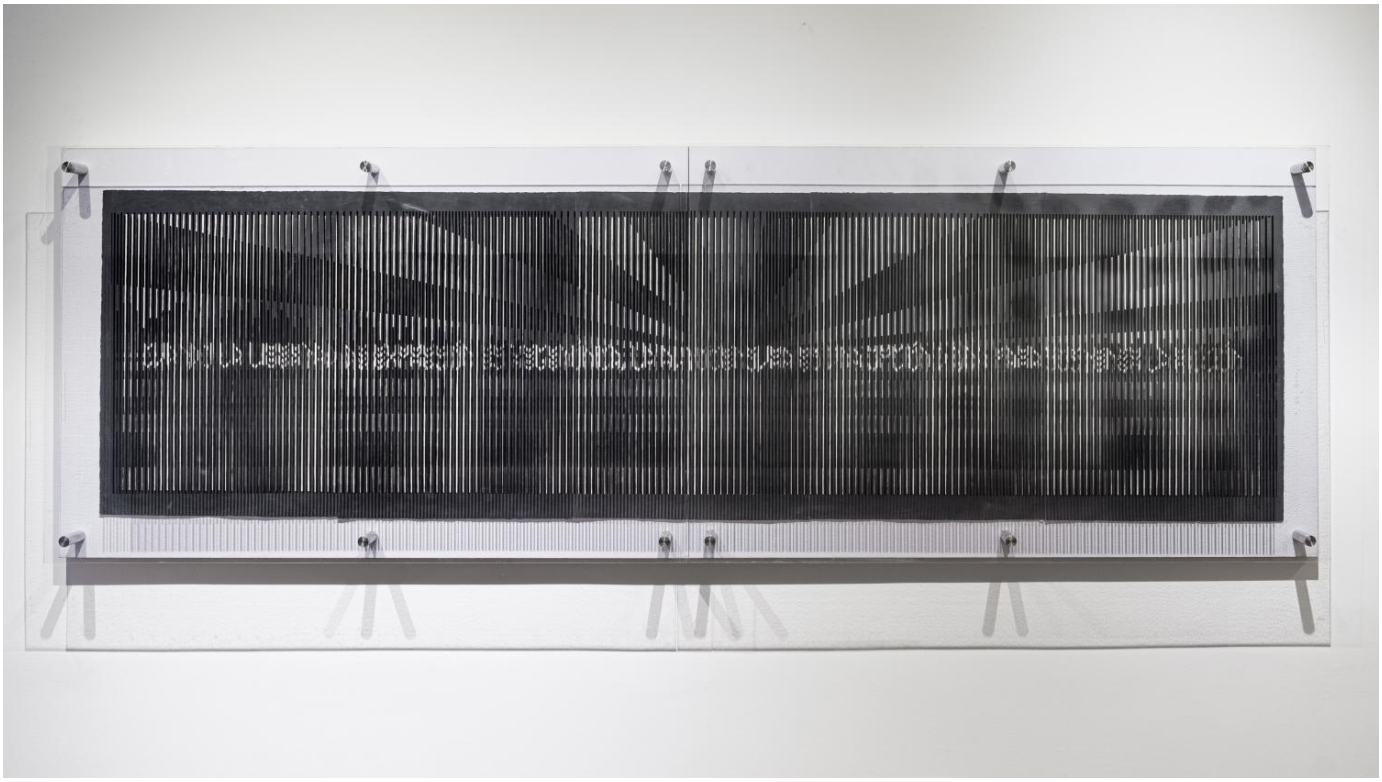
Nombre de archivo: AFA IMPIXS UNIDXS.jpg
Movimiento GRSB
Decálogo 6. Impíxs Unidxs
Tinta china sobre cartulina
113 x 70 cm
2024



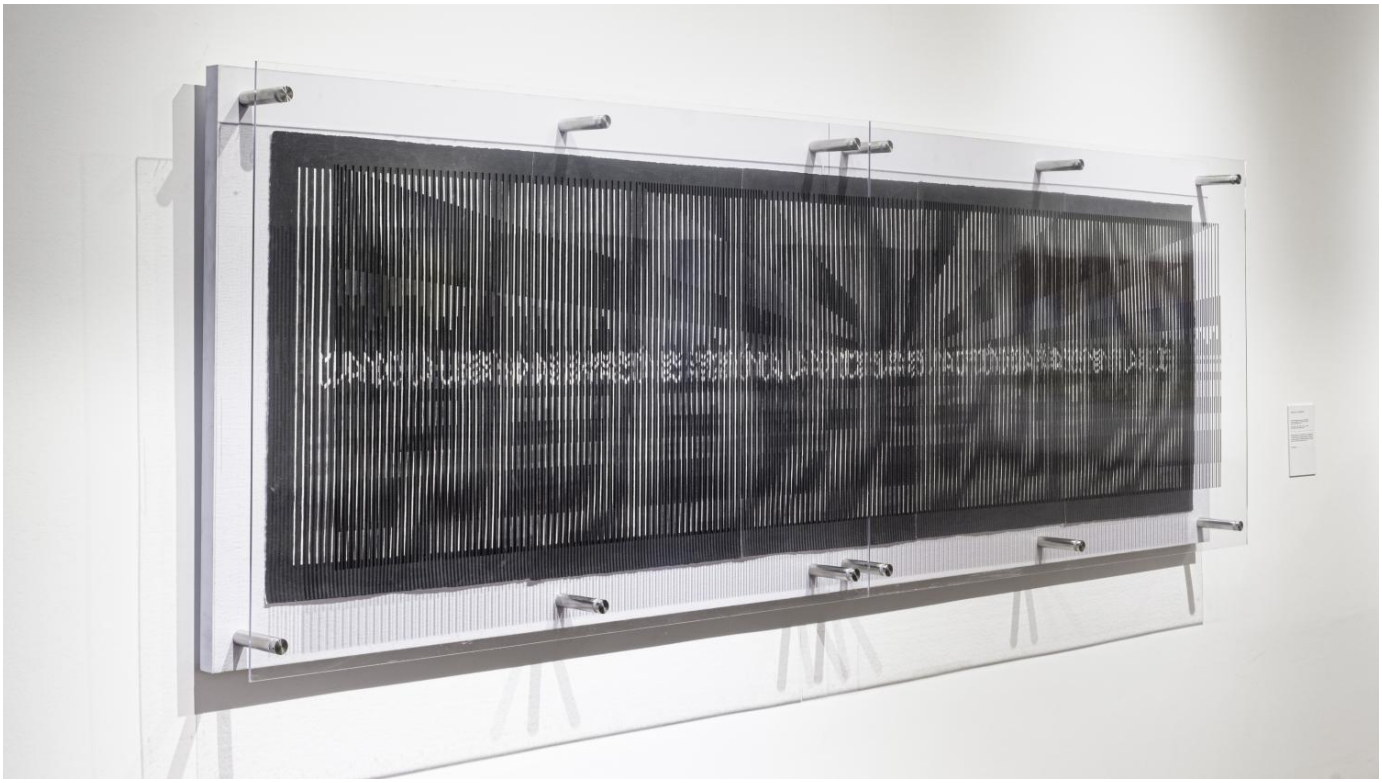
Nombre de archivo:
AFA PERIODICO MURAL.jpg
Movimiento GRSB
Periódico mural para la Asociación de Futbolistas Ateos
Grafito sobre cartulina, madera y clavos
185 x 120 cm
2024



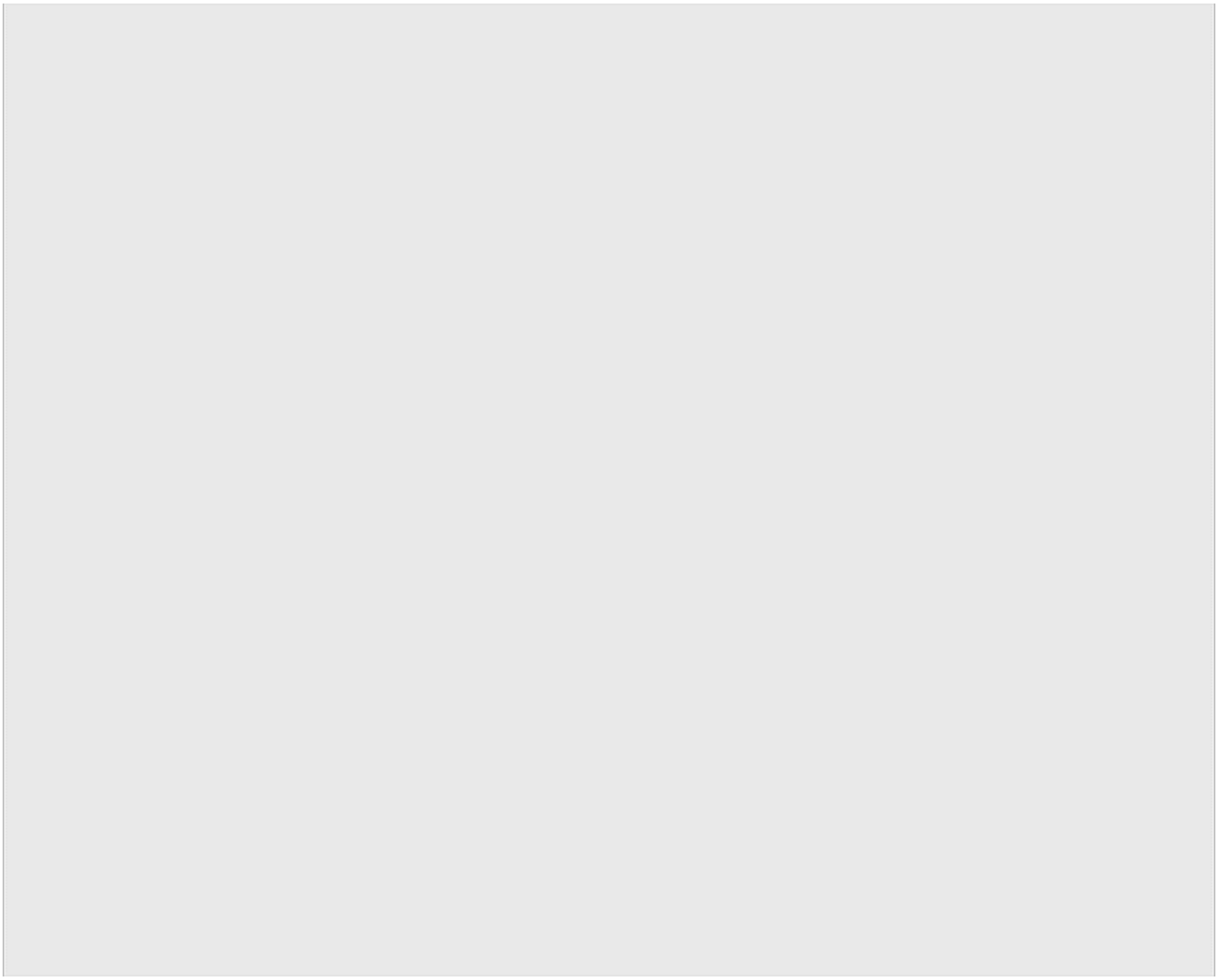
Nombre de archivo: AFA PROYECCIONES.jpg
Movimiento GRSB
AFA (Proyecciones)
Tinta china sobre cartulina
113 x 70 cm
2024



Nombre de archivo: cuando la libertad 1_DSF2092.jpg



Nombre de archivo: cuando la libertad 2_DSF2099.jpg



Nombre de archivo: cuando la libertad de expresion es hegemonica.mp4
Movimiento GRSB
Serie mensajes políticamente correctos: “Cuando la libertad de expresión es hegemónica, la autocensura es una opción digna para sostener la ficción”
Carbón líquido sobre cartulina, tinta de emulsión fotosensible sobre acrílico, tablero RH y acero
293 x 96 cm
2022



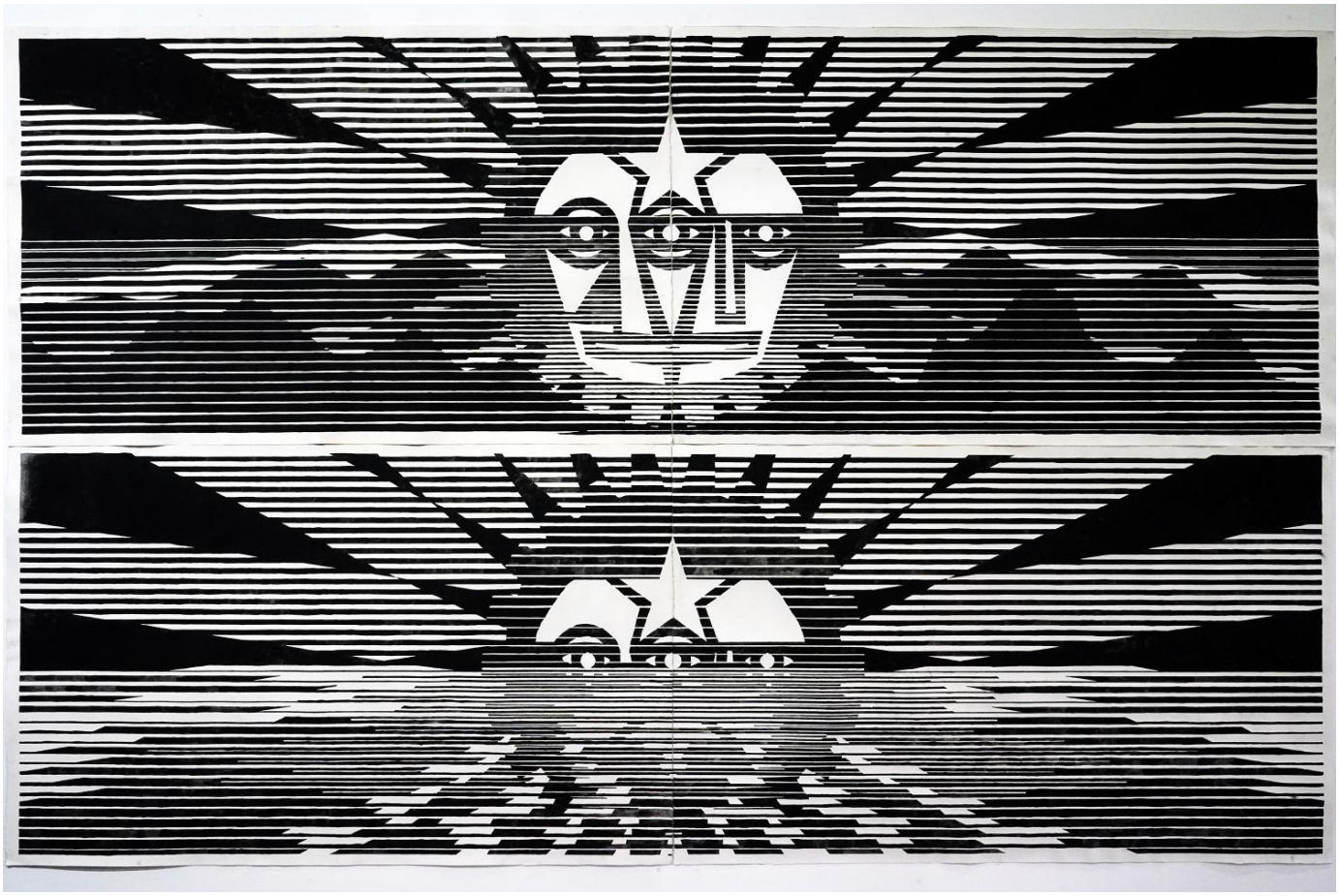
Nombre de archivo:
LxsCustodios y Sujetxs Nuevxs (amanecer y atardecer).JPG
Movimiento GRSB
Instalación Lxs Custodios y Sujetxs Nuevxs (Amanecer / Atardecer)
Carbón líquido sobre cartulina
296 x 140 cm
2020 – 2022



Nombre de archivo: LxsCustodios.jpg
Movimiento GRSB
Lxs Custodios
Carbón líquido sobre cartulina
55 x 70 cm c/u
2020



Nombre de archivo: Revolucion en el estudio de Jose Herrera DSC_8930.jpg
Movimiento GRSB
Revolución
Lana policromada
400 x 200 cm
2010
(Sesión fotográfica en el estudio fotográfico de José Herrera en Guayaquil. 2010)



Nombre de archivo: Sujetxs Nuevxs (amanecer y atardecer).JPG
Movimiento GRSB
Sujetxs Nuevxs (Amanecer / Atardecer)
Carbón líquido sobre cartulina
226 x 140 cm
2020 – 2022

OSWALDO TERREROS

Guayaquil, 1983. Estudio Publicidad y Artes Visuales. Trabajo como Director de Arte y toda mi producción artística recae en el Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses) desde el 2009. En el 2010 gané el tercer premio del Salón de Julio de Guayaquil. En el 2015 gano el Premio Nacional Mariano Aguilera (Quito) y en el año 2016 obtengo el de la XIII Bienal Internacional de Cuenca. Mi producción ha sido publicada por Diseño Gráfico Latinoamericano (Trama, 2006). Latin American Graphic Design (Taschen, 2008). Logo Design Vol. 2 (Taschen, 2009). Logo Design Vol. 3 (Taschen, 2011). Elaboro la identidad gráfica del Museo de la Moneda de Cuenca del Banco Central del Ecuador en 2023.

Foto: Ricardo Bohórquez