

FRANCISCO HINOJOSA
LA PEOR SEÑORA

CARLOS VELÁZQUEZ
BETTER CALL SAUL

JESÚS RAMÍREZ-BERMÚDEZ
CREATIVIDAD Y PSICOPATOLOGÍA

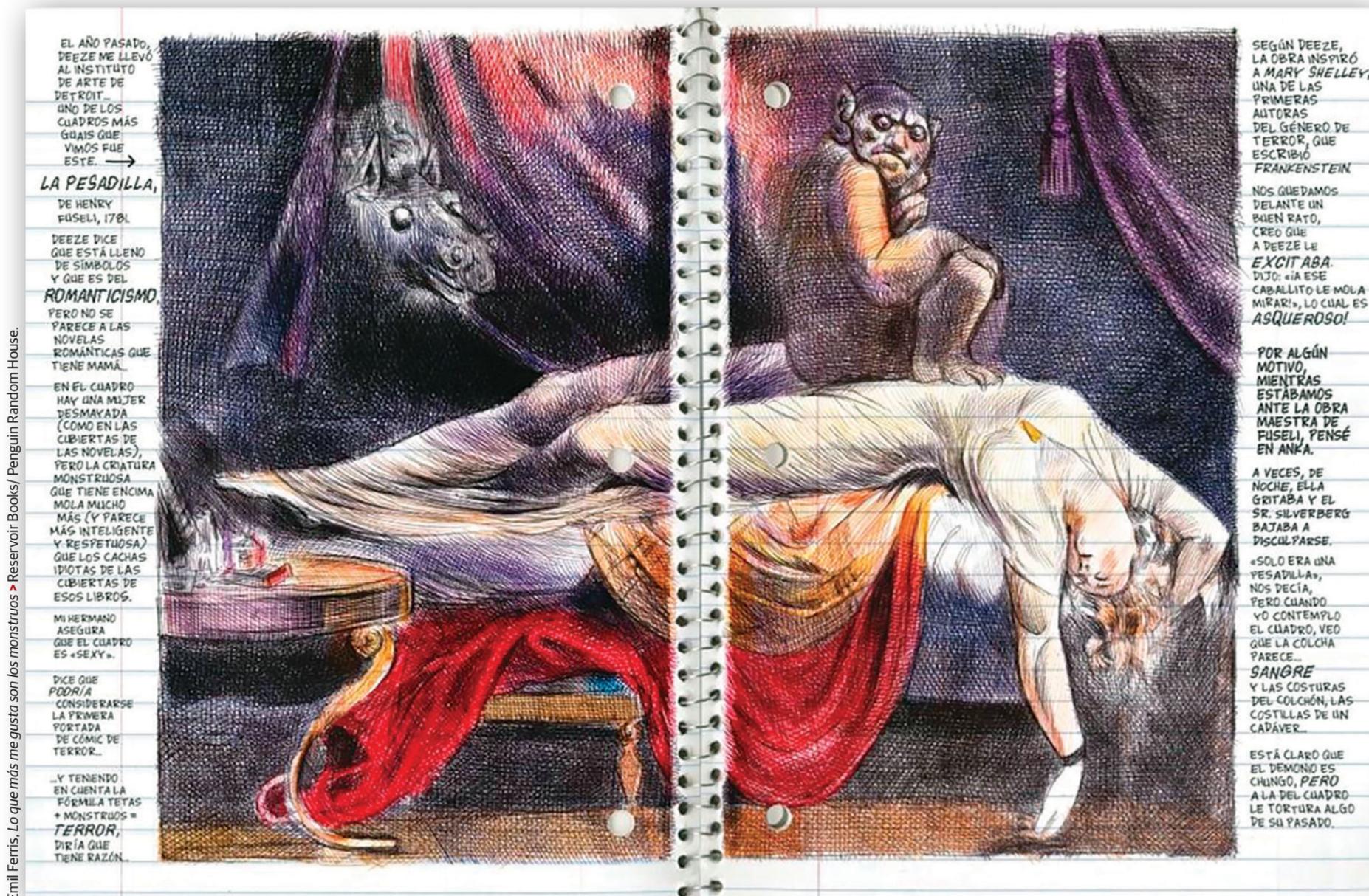
NÚM. 170 SÁBADO 13.10.18

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

EL TIEMPO RICO DE LA NOVELA GRÁFICA

ALBERTO CHIMAL



JEAN-PAUL SARTRE
LA LITERATURA COMPROMETIDA
HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ

¿PROFESIÓN?
YOUTUBER
IGNACIO HERRERA CRUZ

Entre las expresiones que buscan proyectar la literatura hacia nuevos territorios e incorporar recursos de otras disciplinas, la novela gráfica —apoyada en las artes visuales— es resultado de un siglo de evolución que inició con las tiras cómicas en las primeras décadas del siglo XX. En los años recientes, esta forma ha adoptado la permanencia y el prestigio cultural del libro; también ha perfilado un público y un periodo de fertilidad —en México y en el resto del mundo— que estimula el interés con la novedad de sus propuestas.



EL TIEMPO RICO DE LA NOVELA GRÁFICA

ALBERTO CHIMAL

Las sociedades occidentales han *inventado* términos (tal vez debería decirse: han tratado de emplear y popularizar) no una sino muchas veces. Las causas varían. El nuevo concepto puede no *prender* en la conciencia de un gran público, o puede tener sólo un momento de esplendor, o simplemente puede ser *presentado* como nuevo a sabiendas de que no lo es, para atraer a gente que no lo conoció en intentos anteriores o que olvida fácilmente. Cada pocos años, por ejemplo, alguien anuncia la invención de la autobiografía, o la *boy band*, o la escritura en redes sociales, y siempre que sucede hay quien lo cree y repite las frases publicitarias: *golpe de genio*, *sin precedentes* o *parteaguas histórico*.

También ocurre así con la novela gráfica, que en la actualidad se vende como novedad aunque se remonta al menos al siglo pasado, y que al parecer recibió el mismo nombre en muchas ocasiones distintas en varias décadas y países. Sin embargo, tal vez el momento presente sea distinto de otros anteriores y esa denominación permanezca en la memoria colectiva. Al menos, está pasando por un muy buen momento, y como etiqueta se

puede encontrar asignada a cierta cantidad de obras artísticas muy estimables.

Vale la pena revisar qué sentido tiene esa etiqueta, por qué es popular ahora y cómo justificar (o no) esa popularidad.

LA HISTORIA de la novela gráfica, como categoría formal o temática, es una de lecturas sesgadas, intentos por contrarrestarlas y polémicas alrededor de un conjunto cambiante de nombres y descripciones. Para empezar, se puede considerar una definición puramente formal: el gran historietista estadounidense Will Eisner (1917-2005) propuso llamar *arte secuencial* (*sequential art*, en donde *arte* está más cercano a *artes visuales* que a *bellas artes*) a las obras hechas de imágenes creadas para colocarse en secuencia y ser leídas con base en esa secuencia. El orden permite a los lectores construir un discurso a partir de las imágenes. Hay excepciones y casos extremos, pero el discurso suele ser narrativo, las imágenes dos o más, e igualmente es habitual encontrar texto y otros elementos —incluyendo accesorios más o menos abstractos, como los globos de diálogo o las apoyaturas y bordes de cuadro— imbricados con ellas de diversas maneras.

Foto > Isabel Wagemann

DIRECTORIO

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega

Director
@sanquintin_plus

CONSEJO EDITORIAL

Julia Santibáñez

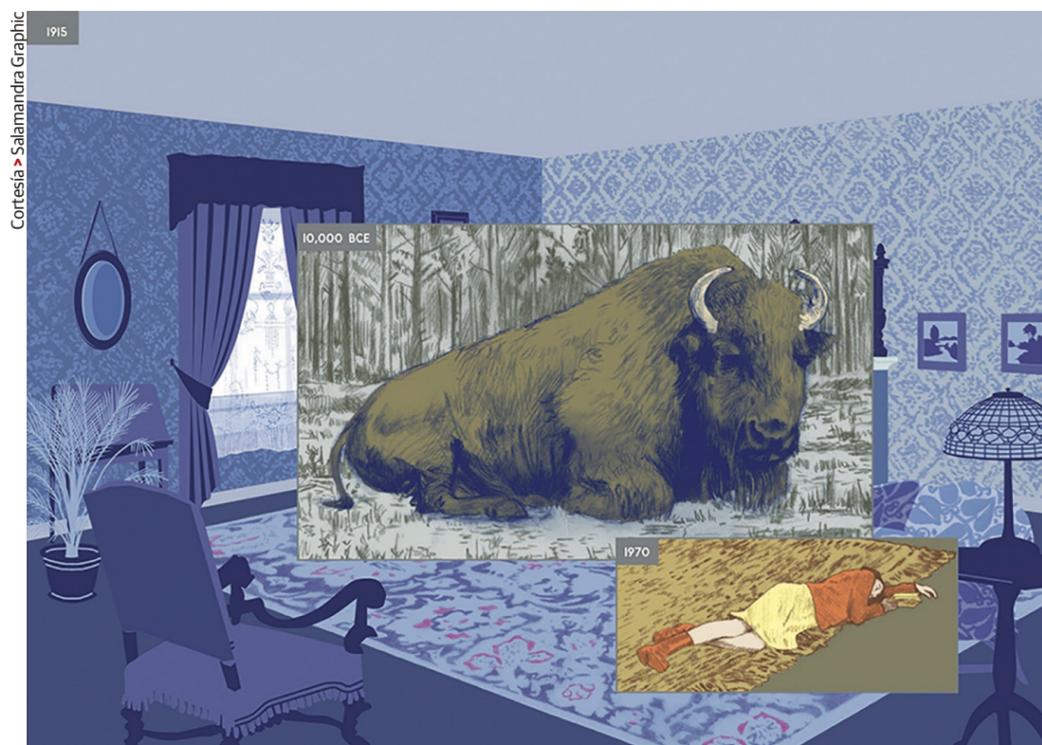
Editora
@JSantibanez00

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki • Delia Juárez G.
Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Bruno H. Piché • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Subdirector General > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > María Fernanda Osorio

Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 10



Richard McGuire,
Aquí (2014).

Cómics, historietas, *manga* y *bande dessinée* serían formas, escuelas o vertientes del arte secuencial. Obras como los códices precolombinos, las estelas egipcias o las pinturas rupestres, sus precursoras. En todas ellas se encuentran unos pocos rasgos esenciales. Los más notables son: 1) el diseño, la disposición de los elementos visibles en el espacio es al menos tan importante como la realización de las imágenes individuales; 2) diferentes códigos pueden coexistir e interactuar en el mismo espacio, y 3) el tiempo de la narración puede ser representado, estructurado y manipulado en la secuencia de las imágenes. Esto ocurre de forma evidente cuando la secuencia facilita un *cierre perceptivo* similar al que nos permite entender los planos de una película como una continuidad. Pero puede suceder de otras formas, incluso dentro de una sola imagen (por esto es válido considerar la *narratividad* de una imagen sin secuencia, sea una pintura de Artemisia Gentileschi o un cartón de Maitena). La fusión compleja de tiempo sugerido y espacio real es la característica más distintiva de esta forma de arte.

LA ANTIGÜEDAD del uso secuencial de las imágenes hace preguntarse por qué no hay definiciones ni teorías unificadoras sobre éste antes del último siglo. La razón es que las primeras décadas del XX fueron la primera época de gran popularidad del arte secuencial difundido masivamente en diarios y otras publicaciones. Esto llevó a que su presencia se asentara en la cultura popular... y a que

se le entendiera mayoritariamente como una forma de entretenimiento masivo, barato, con connotaciones de vulgaridad, infantilismo e inferioridad intelectual.

Los exámenes del arte secuencial como forma artística, y no como *género* o *artesanía*, se crean para defenderlo de prejuicios en su contra. El mismo Eisner fue uno de los proponentes de llamar novela gráfica a su obra, y llamó la atención al subtítulo *a graphic novel* su libro *Contrato con Dios* (1978). Obras posteriores como *Watchmen* de Alan Moore y Dave Gibbons (1987), *El Incal* de Alejandro Jodorowsky y Moebius (1988) o *Maus* de Art Spiegelman (1991) son también llamadas novelas gráficas y ayudan a fijar el término como un intento de reivindicación y afirmación de posibilidades del arte secuencial más allá de las comúnmente exploradas. Todas ellas, además, se insertan en medios editoriales cuya publicidad enfatiza el hecho de que aparecen completas en forma de libro, incluso si antes fueron serializadas en revistas o de otra forma. *Arte secuencial en libro* sería una definición básica de la novela gráfica como se entiende en la actualidad y buscaría aprovechar el hecho de que el libro como objeto tiene un prestigio cultural mayor que la revista o el diario: una aspiración y una capacidad de permanencia que se suponen mayores. Muy recientemente, el escritor británico Warren Ellis —autor él mismo de novelas gráficas muy celebradas— escribió:

Hay [grandes narraciones] que hemos perdido porque no fueron

puestas en ediciones permanentes, y en cambio, fueron engrapadas y vendidas como simples publicaciones periódicas, efímeras.

Otros escritores y críticos se han opuesto al uso del término novela gráfica por pensar que sobrecompensa una inferioridad asumida, una vergüenza que el arte secuencial como medio —distinto de la literatura y de las artes visuales, aunque en principio colinde con ambos— no tendría por qué aceptar. Neil Gaiman, guionista y novelista, cuenta esta anécdota de un editor condescendiente: “Me dijo ‘Ah, bueno, no escribes cómics, sino novelas gráficas’, y yo me sentí como una prostituta a la que acabaran de llamar ‘dama de la noche’”. Con todo, fuera de los círculos de lectores y creadores más especializados se ha vuelto habitual hablar de novelas gráficas, en especial cuando las narraciones así llamadas no tratan los temas o subgéneros —superhéroes, historias infantiles, humor vulgar, pornografía, etcétera— comúnmente asociados con la *historieta popular*.

NO TODAS LAS CONSECUENCIAS del uso de esa denominación son perjudiciales. La novela gráfica, a partir de su nombre, adquiere hábitos de creación, promoción y difusión que provienen de la novela en prosa. Van desde la división en subgéneros o segmentos de mercado y atención crítica hasta la publicación de *series* de novelas —que reciben el nombre usual de *sagas* en la propaganda entusiasta— y que se integran en el ambiente de los lectores casuales, los especializados, la crítica formal e informal, exactamente de la misma forma que la literatura, y a veces incluso con más éxito. Nuevas generaciones se inician en la lectura con novelas gráficas entendidas para niños y jóvenes como *Nimona* (2015) de Noelle Stevenson. Narraciones secuenciales de otras épocas —como las de Frans Masereel o Max Ernst— son revisitadas al ser entendidas como novela gráfica. Libros experimentales como *Aquí* (2014) de Richard McGuire

“ARTE SECUENCIAL EN LIBRO SERÍA UNA DEFINICIÓN BÁSICA DE LA NOVELA GRÁFICA COMO SE ENTIENDE EN LA ACTUALIDAD Y BUSCARÍA APROVECHAR EL HECHO DE QUE EL LIBRO COMO OBJETO TIENE UN PRESTIGIO CULTURAL MAYOR QUE LA REVISTA O EL DIARIO”.

Alberto Chimal presentará su nuevo libro de cuentos, *Manos de lumbre*, publicado por Páginas de Espuma, el viernes 19 de octubre, en el marco de la Feria del Libro del Zócalo.

Cortesía ▶ Sexto Piso

Powerpaola, *Virus tropical* (2009).

son comentados en publicaciones sobre arte contemporáneo y otros como *Fun Home* (2006) de Alison Bechdel se integran a las grandes tendencias del mercado editorial o de la lucha política y social de su momento (la novela gráfica de Bechdel, autobiográfica y con un claro discurso contra la homofobia, hace ambas cosas a la vez). Los libros de arte secuencial se unen también a la resistencia del libro impreso contra el digital mediante ediciones lujosas, bellamente impresas y encuadernadas, que ofrecen una experiencia imposible de reproducir en un lector de libros electrónicos. Un ejemplo reciente, y una historia de gran humanidad y enorme poder expresivo, es *Lo que más me gusta son los monstruos* (2017) de Emil Ferris, cuyos dibujos, desprovistos de bordes convencionales, están hechos exclusivamente con bolígrafos de colores.

La novela gráfica ha sido también, por supuesto, objeto de abuso en nuestra época hipercomercializada. La editorial Marvel, especializada en superhéroes, lanzó una colección de *novelas gráficas* en 1982 para vender sus productos de siempre en el formato de mayor tamaño del álbum europeo (región que no ha padecido los mismos prejuicios contra el arte secuencial que se han visto en el continente americano), y desde entonces es razonable decir que muchísimas narraciones gráficas que no merecían recordarse han sido fijadas en libros, con la idea de que la presentación lujosa hará que se les perciba como mejores de lo que realmente son. En años recientes, las grandes compañías de entretenimiento, en busca de nuevas *propiedades intelectuales* para explotar en todos los medios posibles, han aprendido que pueden encontrarlas en el arte secuencial. El caso más evidente es, de nuevo, el de Marvel, parte ahora de un conglomerado que incluye a uno de

los estudios de cine más poderosos de Hollywood, creado exclusivamente para hacer adaptaciones de cómics producidos por su rama editorial. Más allá de estas películas, por supuesto, ha habido literalmente cientos de novelas gráficas llevadas al cine, y algunas han dado para versiones estupendas, como *Persépolis* (2007) de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, basada en la novela gráfica (2003) de aquella.

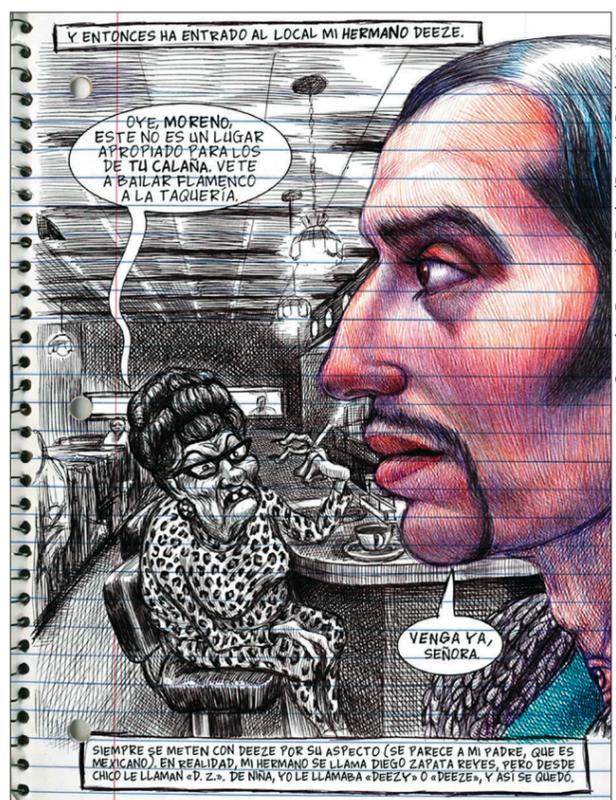
El auge actual podría terminar, naturalmente, y el concepto de *novela gráfica* podría ser olvidado o reducirse al conocimiento de un grupo pequeño de fieles. Esto podría ocurrir, por ejemplo, si la precariedad del trabajo creativo acabara por volver imposible el sostenimiento de dibujantes y guionistas fuera de las grandes corporaciones globales, que prefieren reciclar una y otra vez sus propiedades y son reacias a cualquier innovación; si éstas decidieran dejar de recurrir al arte secuencial como fuente, o si (más apocalípticamente) el gusto por el video y el audio se impusiera por completo y realmente terminara por volver minoritaria, *arcaica*, la lectura en general. De momento, la novela gráfica sigue presente en el caldo de experiencias constantes que ofrecen (o imponen) los medios occidentales, y se mantiene como una opción más entre todas.

EN AMÉRICA LATINA, la costumbre de la novela gráfica también ha servido para reducir los prejuicios con los que crecieron varias generaciones nacidas en el siglo pasado. Nuevos creadores se han acercado al arte secuencial sin falsos pudores y han utilizado no sólo la prensa sino los medios digitales para crear obras y hasta público. La figura más importante del momento debe ser la colombiana Powerpaola (seudónimo de Paola Gaviria), cuya novela gráfica *Virus tropical* (2009) fue base de una película animada del mismo título, estrenada este año con gran éxito, dirigida por Santiago Caicedo y con la propia artista como diseñadora de producción. En ambas versiones, *Virus tropical* ha sido comparada con *Persépolis* porque comparte varios rasgos con ella, incluyendo su carácter autobiográfico y el hecho de que está realizada en blanco y negro; sin embargo, la historia de Powerpaola es más contemplativa, y al mismo tiempo refleja, de modo muy claro y específico, la situación de violencia e incertidumbre de muchos de nuestros países en las últimas décadas. Otros creadores de talla internacional se agregan a Powerpaola, son publicados internacionalmente y en algunos casos se integran en el mercado del *primer mundo* como sólo ha podido hacerlo un puñado de

“LA NOVELA GRÁFICA SIGUE PRESENTE EN EL CALDO DE EXPERIENCIAS CONSTANTES QUE OFRECEN (O IMPONEN) LOS MEDIOS OCCIDENTALES, Y SE MANTIENE COMO UNA OPCIÓN MÁS ENTRE TODAS”.

novelistas de nuestra región: Roberto Bolaño, digamos, o Valeria Luiselli. Por ejemplo, es notable la trayectoria del argentino Liniers (Ricardo Siri), quien ha sido portadista de *The New Yorker*, ha ganado el Premio Eisner (que se suponía reservado para artistas de habla inglesa, como otros galardones de la cultura pop globalizada) y actualmente está bajo contrato con la distribuidora de contenidos King Features, la misma que en el siglo XX llevó a creadores como Alex Raymond (*Flash Gordon*) o George Herriman (*Krazy Kat*) a numerosos periódicos de Estados Unidos y el resto del mundo.

En México, durante mucho tiempo los narradores gráficos del siglo XXI fueron comparados con los de la llamada *época de oro* del cómic nacional, es decir, las décadas inmediatamente posteriores a la Revolución, durante las cuales hubo una industria fortísima de tiras, historias episódicas y sobre todo revistas legendarias, de *Pepin* hasta *Kalimán*. Ningún historietista de la actualidad podría aspirar a la penetración de aquellas revistas y periódicos: aunque rara vez fueron recogidas en libros y hoy estén en su mayoría totalmente olvidadas, series de aquellos años —*Mamerto y sus conocencias* de Hugo Tilghmann, *Segundo Primero*, *Rey de Moscabia* de Carlos Neve, *Los supersabios* de Germán Butze y



Cortesía ▶ Reservoir Books/Penguin Random House

Emil Ferris,

Lo que más me gusta son los monstruos (2017).

“ES UN REALISMO MÁS SUELTO QUE EL DEL CUENTO O LA NOVELA EN PROSA, MENOS LITERAL, QUE PUEDE ENCUADRARSE EN SUBGÉNEROS DE MODA PERO TAMBIÉN COMPLEMENTAR SUS OBSERVACIONES SOBRE LA SOCIEDAD EXISTENTE”.

muchísimas más, hasta *La familia Burrón* de Gabriel Vargas— circulaban por centenas de miles de ejemplares en un país mayoritariamente iletrado y de un atraso incluso peor que el actual.

EN LA ÚLTIMA DÉCADA se ha podido ver un cambio sustancial en cómo se percibe a sí mismo el arte secuencial del país, que se ha mantenido activo y con obras brillantes incluso en los periodos de mayores dificultades para la publicación, y ahora se reconoce en un momento de fertilidad: una etapa menos masiva, pero con una variedad y calidad artística que no pide nada a las de sus precursores del siglo XX y se ha encontrado —o creado— su propio público.

Una vez más, la causa es en parte tan simple como el cambio que trae el término *novela gráfica* a las expectativas de creación y lectura. La corriente principal de nuestra narrativa secuencial es, como en la literaria, el realismo: la representación de *la vida tal como es*. En esa semejanza —y en la noción de que puede decir algo que se considere valioso, como el realismo literario— está su impulso para decir lo que le interesa. Pero este es un realismo más suelto que el del cuento o la novela en prosa, menos *literal*, que puede encuadrarse en subgéneros de moda pero también complementar sus observaciones sobre la sociedad realmente existente con juegos intertextuales, experimentación formal o imaginación fantástica... y a veces todos a la vez. No es tan extraño: después de todo, entre las figuras más influyentes y queridas de hoy —que se dieron a conocer todavía en el siglo pasado— están lo mismo el fallecido Manuel Ahumada (*El cara de memorándum*) que Jis y Trino (con *El Santos* y el resto de su obra, tanto a cuatro manos como en solitario).



Manuel Ahumada,
El cara de memorándum
(2012).

Cortesía ▶ Editorial Resistencia.

Una lista incompleta de lo que muchos lectores mexicanos de novela gráfica frecuentan hoy incluye narraciones históricas como *Grito de victoria* de Augusto Mora, *Che: Una vida revolucionaria* de José Hernández o *La pirámide cuarteada. Evocaciones del 68* de Luis Fernando; *Cindy, la Regia* de Ricardo Cucamonga, que pronto llegará al cine con su mezcla crítica social despiadada y humor políticamente incorrecto; *Jours de papier* de Tania Camacho y Esteban Martínez, con su mirada a la vida de pareja en clave de comedia; *Madame Mactans* de Cecilia Pego, una obra delicada y compleja que trata la violencia desde el punto de vista (y la agencia) de una mujer; las estampas líricas, ásperas, de José Quintero y su *Buba*; la secuencia de *Uncle Bill, El instante amarillo* y *Habla María* de Bernardo Fernández Bef, en la que el autor-personaje se va destapando poco a poco hasta renunciar por completo a la ficción; la deslumbrante *Salón Destino* de Carlos Vélez, narración sin palabras sobre el amor y la búsqueda del propio interior; *Más allá de las ciudades* de Alejandra Gámez y Axur Eneas, más la obra individual

de cada uno de ellos, en la que hacen, cada cual a su modo, el acto difícilísimo de balancear la autobiografía con evocaciones de ensueño y de cultura pop.

CREADORES MEXICANOS que publican en Estados Unidos como Inés Estrada (*Alienation*) y Charles Glaubitz (*Starseeds*) apuntan a una tendencia más de la novela gráfica reciente: su posibilidad de cruzar fronteras como nunca antes. Junto con ellos, apenas empieza a llegar hasta nosotros una nueva generación de creadores *mexicoamericanos*, que producen desde Estados Unidos obras que exploran la cultura mexicana, en especial sus tradiciones prehispánicas y su cultura popular, sin los prejuicios racistas del propio México. Dos ejemplos que desearía ver pronto en las librerías de acá: *Pollomán* de Gonzalo Álvarez y *Códice Valtierra* de Emmanuel Valtierra y Xiu Ramírez.

Estos, y los muchos que me falta nombrar, son el presente de la novela gráfica local y parte de la nueva fase de ese término que (sospecho) no vamos a olvidar fácilmente en esta ocasión. Ojalá sea así. □

Cortesía ▶ La Cifra Editorial.



Carlos Vélez, *Salón Destino* (2016).

La era digital ha propiciado cambios decisivos en el ámbito de las telecomunicaciones. El antiguo predominio de la televisión —y antes de ella, la radio— se diluye ante el dinamismo y la retroalimentación constante de las plataformas actuales. Un ejemplo es el fenómeno de los youtubers, nuevos comunicadores y empresarios que disponen de difusión global inmediata, y la aprovechan para encontrarse con su público —que puede sumar millones de suscriptores—, sin los condicionamientos del pasado, aunque con nuevos riesgos.

¿PROFESIÓN?

YOUTUBER

IGNACIO HERRERA CRUZ

El 13 de abril de 2018 hubo un tiroteo masivo en Estados Unidos, lo cual se ha vuelto habitual en ese país. Pero en esta ocasión el hecho involucraba circunstancias poco habituales.

El primero de ellos fue el lugar: la sede de la compañía YouTube en San Bruno, California, en el corazón del Valle del Silicio, motor creativo de la revolución digital; el segundo, la identidad del perpetrador: una mujer de origen iraní, Nasim Najafi Aghdam, quien se suicidó tras herir a tres empleados con una pistola de nueve milímetros; el tercero fue la causa de su ira: a su parecer, la empresa no le retribuía adecuadamente por su actividad.

Nasim pensaba, como muchos otros a lo ancho del orbe, que sus aficiones, gustos y causas —en su caso, los derechos de los animales y el veganismo— podían redituarse para vivir a través de las vistas de sus videos y la publicidad que los acompaña. Su frustración y rabia crecieron por lo poco que recibía y la resolvió a balazos. Una aspiración acuada apenas en este siglo, ser youtuber famoso y rico, en términos coloquiales *influencer*, había sido truncada por la realidad.

La plataforma para compartir videos comenzó a operar el 23 de abril de 2005. Se inauguró con "Yo en el zoo", el video personal que subió uno de los fundadores, de su visita a la sección de elefantes en el zoológico de San Diego. La meta de YouTube consistía en que fuera fácil subir videos a la red y que de esta forma pudieran compartirse ampliamente. Un año más tarde tenía 25 millones de visitas al día. En 2018 se calcula que

“LA PLATAFORMA COMENZÓ A OPERAR EL 23 DE ABRIL DE 2005 CON ‘YO EN EL ZOO’, EL VIDEO PERSONAL QUE SUBIÓ UNO DE LOS FUNDADORES, DE SU VISITA AL ZOOLOGICO DE SAN DIEGO”.

cada minuto se suben a la plataforma cuatrocientas horas de video: una enormidad.

AL PRINCIPIO, los videos más populares captaban situaciones cotidianas o graciosas de personas comunes. Pero en febrero de 2006, "Lazy Sunday", un sketch del programa *Saturday Night Live*, resultó un cañazo visto decenas de miles de veces, en ese entonces algo extraordinario.

Tras la experiencia de la industria musical, a la que Napster le había propinado una herida severa, la cadena NBC, propietaria de los derechos de autor del programa, no sabía bien cómo reaccionar: demandar a YouTube por infringir su propiedad intelectual o aprovechar la oportunidad para amplificar el alcance del material. Luego de vacilaciones legales optó por la segunda vía, lo cual posicionó a YouTube sobre sus competidores.

El crecimiento de YouTube le acarreo muchos problemas y grandes riquezas a los socios primarios, tres exempleados de Pay Pal —Chad Hurley, Steve Chen y Jawed Karim. La cantidad de videos que se agregaban diariamente obligaba a contratar servidores de mayor capacidad y la amenaza de demandas ruinosas estaba a la vista.

Por lo tanto, decidieron vender y el comprador, en octubre de 2006, fue Google —ahora Alphabet—, que había fracasado con su propio sitio, Google videos. La operación alcanzó la suma exorbitante de mil seiscientos millones de dólares —que a la luz de los resultados parece módica, pues el surgimiento de los teléfonos inteligentes y las tabletas aumentó el número y la ubicuidad de las pantallas en el mundo. Ya no fue necesario mantenerse en un lugar fijo para disfrutar de los videos y la marca YouTube estaba posicionada como el primer sitio en la red para buscar y ver contenidos audiovisuales.



Con los años y de forma acelerada, YouTube se volvió varias cosas simultáneamente, entre ellas el sustituto de la vanguardista MTV durante los años ochenta del viejo siglo. Los videos musicales son los líderes en visitas, "Despacito" ha rebasado los cinco mil millones de vistas. YouTube es una rocola donde se puede escuchar casi todo tipo de música;

una oferta que va de lo irracional a lo explicativo; un almacén de programas, películas y documentales que antes fueron colecciones especializadas y restringidas; una televisión de alcance internacional con transmisiones en vivo; un estudio con creaciones propias mediante un servicio de paga, y también, muy importante, una plataforma que genera sus propias estrellas: los youtubers, cada uno en sus diferentes géneros.

TENEMOS LA VERTIENTE más popular, la de los *gamers*, aficionados a los videojuegos que comentan de forma divertida mientras juegan. La mayor estrella de YouTube que no pertenece a una corporación es el sueco Felix Arvid Ulf Kjellberg, PewDiePie; en nuestro idioma están los españoles elrubiusOMG y Vegetta777, el salvadoreño Fernanfloo y en México, Hueva, que van de los cuatro a los sesenta millones de suscriptores.

Es tal la ascendencia de los *gamers* que ha surgido otra plataforma, Twitch, que tanto por su interactividad entre usuarios y consumidores, como por el auge de los *eSports* es un importante competidor por los dólares en internet ante YouTube.

Además de los *gamers* tenemos a los *unboxers*, aquellos especialistas que vuelven un arte el abrir paquetes, o los *haulers* que muestran lo que compraron, o aquellos que graban sus reacciones a otros videos, o los especialistas que comparten sus viajes y conocimientos. Inclusive hay sitios que critican, informan y

“LOS YOUTUBERS RESULTAN DEPENDIENTES,
POR AHORA, DE UNA SOLA COMPAÑÍA
QUE DECIDE, BASADA EN SUS ALGORITMOS
Y SU RENDIMIENTO, CON CUÁNTO
REMUNERARLOS, QUÉ CENSURAR, A QUIÉNES
PROMOVER Y A QUIÉNES NO”.

analizan los videos producidos en la misma plataforma.

Están, por supuesto, los creadores de su propio contenido, quienes viven de subir videos a la red. Ellos serían los youtubers más específicos. Desde mayo de 2007, su desempeño es remunerado por decisión de esta empresa, que hizo atractivo especializarse en la producción de contenidos, más aún cuando la prensa comenzó a divulgar que un puñado de youtubers podían recibir cifras millonarias en dólares, simplemente por explotar sus habilidades.

Si a eso le agregamos los cambios en el mercado laboral, donde cada vez se hace más difícil conseguir trabajo constante y bien remunerado, más una sociedad que hace de la celebridad una meta que premia el sentirse especial, los aspirantes a estrellas de YouTube tuvieron el incentivo para volcar su energía en ser famosos.

Los youtubers se apoyan en un circuito del cual forman parte Facebook e Instagram, en menor grado Twitter, y al cual contribuyó la difunta Vine. Promocionan sus producciones y actividades y mantienen informados así a sus seguidores/clientes/consumidores. Es talla presión por conseguir suscriptores que se han generado sitios semitolerados que venden visitas y crean falsos consumidores, los conocidos como *bots*.

YouTube aprendió una lección que impartió desde 1897 Georges Méliès en Montreuil: fundar un estudio para reunir talento y técnica en un solo sitio al servicio de la producción de imágenes, y los denominó *spaces*. Actualmente, estos centros que cuentan con alta tecnología se encuentran en Nueva York, Los Ángeles, Berlín, Londres, Dubai, Tokio, Sao Paulo, Mumbai y Toronto; en ellos la empresa recluta, educa y se asocia con youtubers.

EN MÉXICO, como en otras naciones subordinadas, las posibilidades creativas, de fama y de ingresos que ofrece YouTube no pasaron desapercibidas. Es un fenómeno de apropiación de tendencias culturales que se repite a lo largo de la historia: a fines del siglo XIX, un grupo de escritores y un enorme ilustrador (Julio Ruelas) adaptaron el simbolismo decadente francés, cuyas mejores demostraciones se dieron en la *Revista Moderna*, en particular

en su primera etapa (1898-1903), dirigida por Jesús E. Valenzuela.

Asimismo, a partir de la segunda mitad de los años cincuenta del siglo XX, jóvenes y empresarios en México asimilaron el rock & roll al que Elvis Presley y Hollywood dieron notoriedad. Brotaron conjuntos como Los teen tops o Los locos del ritmo y generaciones sucesivas evolucionaron con ese estilo de vida y de música durante las décadas siguientes.

No es de extrañar entonces que YouTube tuviera el mismo efecto en la generación del siglo XXI. El 27 de febrero de 2007, Gabriel Montiel Gutiérrez abre su canal en la plataforma, luego se suman sus amigos, que se conocerán como el *Crew*, nace entonces Werevertumorro y comienza la profesionalización de los aficionados en nuestro país. No necesitan saber escribir o cantar o tocar un instrumento: les basta con empatizar con quienes están al otro lado de la pantalla, hablarles de manera similar, comportarse como lo harían ellos y —eso sin duda— saber editar el material.

Así se produjo un cisma generacional. Si bien internet no ha desplazado a los medios audiovisuales tradicionales, sus ofertas se colocan por lo menos en una situación de igualdad o quizá superan a figuras de otros medios en importancia y reconocimiento. Si alguien no conoce el saludo: “¡Hola, guapuras! ¿Cómo están el día de hoy? Yo soy Yuya” —emitido con una voz chillona por Mariand Castrejón Castañeda, nombre de guerra: Yuya—, o no sabe quiénes son Los polinesios, es evidente que no es parte de la quinta generación formada en la era del mundo audiovisual.

La primera generación de ese tipo (1895-1920) vio el surgimiento y la expansión del cine. La segunda (1921-1945) vio la consolidación del cinematógrafo, su transformación del cine silente al sonoro y la implantación del radio como medio masivo. La tercera (1946-1970) se crió con los avances de la televisión, como el

color y los satélites. La cuarta (1971-1995) es la generación en la que ya es posible acumular no sólo sonidos sino también videos. Esta quinta generación (1996-) es la de internet y su difusión planetaria, que dispone de materiales antes inaccesibles y cuenta con una mayor libertad de expresión.

Los youtubers se han desarrollado en la nueva economía sin seguridad laboral, donde profesiones como el periodismo, las ventas, el transporte, que operaron de cierta manera durante décadas, son sacudidas por las nuevas tecnologías. En el caso concreto de los youtubers resultan dependientes, por ahora, de una sola compañía que decide, basada en sus algoritmos y su rendimiento, con cuánto remunerarlos, qué censurar, a quiénes promover y a quiénes no.

El idioma ha sido una gran ventaja para los youtubers mexicanos, que aprovechan tanto un legado cultural que va del cine de oro a las telenovelas y *El chavo del ocho*, como el tamaño de la economía y población para colocarse en un lugar puntero.

Es muy difícil predecir el destino de los canales que en estos momentos se ubican en el candelero en un panorama tan cambiante, pero hay al menos tres casos para seguir de cerca en los próximos dos años, antes de que lleguemos al fin de esta generación audiovisual y demos el paso a la siguiente.

El primero es *Luisito comunica*, un vloguero con seis años de experiencia en el medio, quien con un estilo directo y artificialmente sencillo ha conseguido 18 millones de suscriptores y ha popularizado una forma de narrar sus aventuras que es por ahora el modelo a imitar en América Latina.

El segundo es *Badabun*, una compañía pensada para generar contenidos específicos para el medio, que por lo mismo es objeto de una fuerte crítica.

El tercero es Alex Montiel —hermano de Werevertumorro— quien tiene una doble vertiente: es un difusor del cine comercial muy bien reportado y actúa un personaje, *El escorpión dorado*, que toma muchos rasgos que dibujaron Jis y Trino en *El Santos*, es decir, un gandalla, irreverente y agresivo, convencido de que las reglas no se le aplican.

Los youtuberos en México ya alcanzaron su madurez. A partir de aquí será más difícil innovar y abrirse paso a los consumidores sin una estrategia de negocios. Esperemos a ver qué sucede en Estados Unidos, que permanecerá como la vanguardia en el futuro inmediato, por lo menos en la década de los veinte, para asimilar las reacciones de creadores y espectadores.

Será entonces cuando podamos recordar estos tiempos para saber si vivimos en YouTube —y por extensión, en los balbuceos de la transformación de internet, de un medio donde predominaban las palabras a uno dominado por las imágenes— como una era primitiva o una experimental y dorada. No tardaremos mucho en saberlo. ■



Fuente > thewimm.com

Este ensayo regresa a un planteamiento desdeñado por generaciones de escritores que de algún modo siguieron el viejo precepto de cultivar el arte por el arte. En contraste, el filósofo y novelista Jean-Paul Sartre (1905-1980) planteó la necesidad ética de una literatura responsable no sólo con su propia exigencia y búsqueda, sino también con su momento histórico y político, aunque de ningún modo apegada al dogma o sus doctrinas: como un ejercicio radical de libertad compartida.

Jean-Paul Sartre

¿QUÉ ES LA LITERATURA

COMPROMETIDA?

HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ

En 1948, Jean-Paul Sartre publicó la obra *¿Qué es la literatura?*¹ En ella reunió seis artículos publicados previamente en la revista *Les Temps Modernes*, donde planteaba sus ideas a propósito de la *literatura comprometida*. De esta manera, Sartre rompía con la tónica de los libros de narrativa que antes había publicado, como *La náusea* y *El muro*. El punto de inflexión radica en que su discurso cambiaba a una concepción donde la escritura y la política se ligaban de manera indisociable. Antiguo maestro de filosofía y uno de los escritores que defendía el individualismo a ultranza, el autor retomaba algunas ideas respecto a la manera en que la conciencia participa del fenómeno creativo, a lo cual sumaba su concepción del existencialismo, que le permitía hablar de la postura de cualquier escritor como el resultado de la "condena a ser libre" que había trabajado previamente. Debido al cambio de perspectiva que le dio el cautiverio en un campo de concentración en Trèves, Alemania, y su participación en la Resistencia contra la invasión nazi, Sartre se alejó del individualismo y elaboró una compleja teoría de la manera en que el escritor estaba implicado en la situación política.

LA TRASCENDENCIA de *¿Qué es la literatura?* a la cual hemos aludido produjo una respuesta superficial por parte de algunos escritores, quienes argumentaban que el autor no debía comprometerse puesto que escribía para sí mismo; algunos entendían la escritura como la entrega de un mensaje personal y otros se limitaban a decir que la poesía no debía comprometerse porque produciría un arte similar al del Partido Comunista.² Sartre retomó la idea de que la poesía no era un sistema en que la palabra buscara una función denotativa, como sí sucedía en la prosa, por lo cual consideraba un despropósito comprometerla.³ La poesía, como la música, no buscaba crear referencias

con el mundo exterior, sino "ensamblajes particulares que fueran elementos en sí mismos", según Sartre.

También argumentó que el fenómeno literario radica en una "creación dirigida" que se debe al encuentro de dos libertades: la del escritor, a quien nadie obliga a optar por la escritura como medio de expresión, y la del lector, quien elige el libro pertinente para cumplir un proceso que radica en una propuesta precisa: "Cada libro propone una liberación concreta a partir de una alienación particular".⁴ Debido a esta explicación, que va desde el origen del fenómeno literario, Sartre construyó una teoría ambiciosa sobre cómo es que el escritor compromete su libertad y la de su lector en este ejercicio voluntario. El autor quiere que el lector se comprometa, pero que ese compromiso sea un acto de libertad. De tal suerte, el ejercicio no puede librarse de uno de los elementos constitutivos de la literatura: la cuestión de tratar los asuntos y las situaciones del ser humano.

Para Sartre, la literatura es un espacio donde la conciencia es estimulada de una manera estética. Precisamente en este factor de la literatura radica su carácter de transmisora de sensaciones, emociones y experiencias complejas, y no sólo como un factor de belleza o manierismo. A este fenómeno literario, Sartre lo comparaba con el funcionamiento de un "extraño trompo" que no funciona si no está en movimiento; por esta causa describía al fenómeno literario como un ejercicio al que hay que entrar "de súbito" (*d'emblée*): "Nada está hecho si el lector *no se introduce de súbito* y casi sin guía a la altura de ese silencio".⁵

Concluía que el fenómeno literario se potencia con la búsqueda de nuevas formas narrativas, pues la literatura necesita una actualización constante ya que los fenómenos que vive cada individuo no pueden transmitirse desde una perspectiva arcaica o rebasada. Esto implica que



El escritor y filósofo francés, en 1948.

Foto: Franceculture.fr

la literatura comprometida representa una revitalización de los temas, situaciones y técnicas narrativas: que cada época tenga nuevos recursos para dialogar con su presente.

CON LOS AÑOS, se ha querido tergiversar lo que Sartre escribió. Para abundar en la vigencia de la literatura comprometida, vale la pena recordar que los novelistas David Grossman y Mario Vargas Llosa discutieron acerca de "La responsabilidad del escritor" en *El País*, mayo de 2014.⁶ En ese diálogo, Vargas Llosa se negó a abordar o, al menos, referir la complejidad de las tesis de Sartre y las simplificó así:

Cuando yo era estudiante universitario, las ideas que tenían más arraigo en América Latina yo creo que venían de Francia y venían de pensadores, ensayistas, como Sartre, como Camus, y quizá para un joven que descubría una vocación literaria las ideas que más podían acercarlo eran las teorías de Sartre, sobre todo las que desarrolló en ese libro que se llama *Situations II*, creo que se tradujo en español como *¿Qué es la literatura?* Es un libro que yo leí con una enorme pasión y que para mí fue enormemente útil; ¿qué es lo que decía Sartre de la literatura y la vocación literaria en ese tiempo? Nos decía

que la literatura no era una actividad gratuita, que las palabras eran actos y que las palabras que un escritor escogía para poner en sus historias o en sus obras de teatro o ensayos, repercutían inevitablemente en la vida y dejaban en ella una huella, producían cambios y que eso significaba que el escritor tenía una responsabilidad, tenía una gran responsabilidad al usar las palabras, escribir y dirigirse a un público y que no debía actuar irresponsablemente ni frívolamente como lo habrían hecho algunos escritores del pasado o del presente, pensando que el papel aguanta todo y que se puede escribir sin ningún sentido de la responsabilidad cívica, histórica, moral, cultural que tiene la palabra escrita. Sartre nos decía que esto significaba que escribiendo uno podía también cambiar el mundo, que era una manera de actuar que influía sobre la realidad y permitía enmendarla, corregirla, mejorarla o empeorarla.

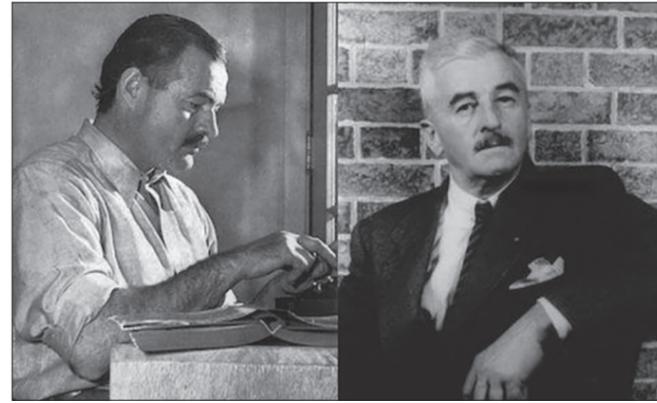
En los asertos del Premio Nobel de Literatura 2010 vemos cómo dejó fuera la noción de que la poesía no debía comprometerse. No habló de la literatura como "una liberación concreta a partir de una alienación particular", ni de cómo el escritor crea a través de la libertad para encontrarse con la libertad de su lector. Así, lo que dijo Sartre sobre el compromiso del escritor permanece como un referente, se esté o no de acuerdo con él, pues el compromiso se vuelve imperativo cuando las directrices políticas parecen trastabillar.

ASIMISMO, EL ESCRITOR Javier Cercas publicó el ensayo "El hombre que dice no", donde aborda la literatura comprometida de manera banal y cita a Franz Kafka para atacar a Sartre, aun cuando Kafka es mencionado en *¿Qué es la literatura?* como un modelo de *literatura comprometida*:

En lo que sigue abordaré un asunto terriblemente pasado de moda; tan pasado de moda que, en realidad, ni siquiera sé muy bien cómo formularlo: "la responsabilidad del escritor" suena pomposo, aunque no más que "la vigencia de la figura del intelectual"; "el compromiso del escritor" o la "literatura comprometida" suena antediluviano. De hecho, todas esas expresiones empezaban ya a sonar pomposas y antediluvianas hace treinta y cinco años, cuando yo cumplía dieciocho y, justo a la semana siguiente, moría en su casa de la calle Edgar-Quinet, en el barrio de Montparnasse de París, Jean-Paul Sartre, quizá el gran intelectual francés del siglo XX y sin duda la encarnación perfecta del escritor comprometido. Para mí, sin embargo, Sartre era por entonces lo contrario de un escritor, o por lo menos lo contrario del escritor que yo hubiese querido ser.⁷

Es importante discutir la contradicción: si las propuestas de Sartre en

El próximo 19 de octubre, el autor presenta en la Feria del Libro del Zócalo su ensayo *La literatura comprometida y Jean-Paul Sartre. Una reflexión sobre el fenómeno literario y lo político*, publicado bajo el sello de la UANL.



Ernest Hemingway y William Faulkner.

Foto > Especial

¿Qué es la literatura? no tuvieran vigencia en la actualidad, autores como Cercas o Vargas Llosa no se sentirían obligados a debatirlas. Por esa razón considero un problema vigente continuar la discusión de lo que realmente señaló Sartre, y la manera en que lo han querido simplificar.

Por su parte, Sartre mantuvo coherencia a partir de los conceptos vertidos en libros como *El ser y la nada*, *¿Qué es la literatura?*, *Lo imaginario* y en la serie de novelas *Los caminos de la libertad*. Así logró una congruencia relevante en su filosofía y sobre todo en su literatura. Sartre focalizó su crítica a la figura del escritor francés, ya que consideraba que la lengua gala se había quedado congelada en una época anterior, pues no había escapado de ser el recipiente de los modos de la burguesía del siglo XVIII. Veía en la postura de los autores franceses una suerte de evasión de su propio contexto, de su propia época, a pesar de que durante la ocupación nazi quedó demostrado que la nacionalidad era determinante para salvar la vida. En ese sentido, erigió una crítica sobre la figura de la llamada *universalidad*: "universal quiere decir que no está comprometido con nada". De tal manera, tendencias como el *nouveau roman* (*nueva novela francesa*) o la literatura de los escritores rusos eran descartadas por Sartre para formular esa respuesta urgente a la crisis política y la amenaza estalinista.

En cambio, asumía que los escritores norteamericanos que habían surgido en la primera mitad del siglo XX representaban el compromiso literario por antonomasia:

En cuanto a los americanos, no es por su crueldad ni por su pesimismo que nos han conmovido: hemos reconocido en ellos hombres desbordados, perdidos en un continente muy grande como lo estábamos en la Historia y que intentaban, sin tradición, con los recursos de los extremos, entregar su estupor y su abandono en medio de los eventos incomprensibles. El éxito de Faulkner, de Hemingway, de Dos Passos, no fue el efecto del esnob, o al menos, no al inicio; fue el reflejo de la defensa de una literatura que, sintiéndose amenazada porque sus técnicas y sus mitos ya no iban a permitirle enfrentar la situación histórica, se apropió de métodos extranjeros para poder cumplir su función en nuevas coyunturas. De esta forma, en el

mismo momento que afrontábamos al público, las circunstancias nos imponían romper con nuestros predecesores: ellos habían optado por el idealismo literario y nos presentaban los eventos a través de una subjetividad privilegiada; para nosotros, el relativismo histórico, presentando la equivalencia *a priori* de todas las subjetividades, daba al evento viviente todo su valor y nos llevaba, en literatura, por el subjetivismo absoluto, al realismo dramático.⁸

De tal manera, Sartre consideraba que en los escritores estadounidenses de *la generación perdida* había esa propuesta técnica que revolucionaba lo que se entendía por literario. Simultáneamente, ofrecía una perspectiva crítica de lo que pasaba en un país donde las diferentes posturas políticas se encontraban en pugna: el imperialismo de los halcones, el colonialismo de los seguidores de la doctrina Monroe, el esclavismo, la obsesión por la especulación bursátil y, en contraposición, la libertad, la abolición de la esclavitud, la democracia y un creciente anticapitalismo. Todo esto había sido tratado cabalmente por los autores antes mencionados. En la idea de Faulkner de que el pasado aún no había pasado, Sartre observa una noción loable, fundamental para su trilogía *Los caminos de la libertad*.

Esta perspectiva esclarecía cualquier malentendido acerca de que Sartre planteara convertir la literatura al modo del *realismo socialista*. Su perspectiva era opuesta a que el arte debía supeditarse al partido comunista o al régimen estalinista; para él, la literatura debía ser una exploración que se actualizara constantemente y que implicara la libertad del lector. El escritor no podía convocar lo más legítimo del hombre, la libertad, para crear mayor sujeción. La libertad personal surge como respaldo de la libertad de los otros. ■

NOTAS

- ¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Folio, París, 1948.
- ² Sartre, *op. cit.*, p. 11.
- ³ Sartre, *op. cit.*, p. 18-20.
- ⁴ Sartre, *op. cit.*, p. 78.
- ⁵ En Sartre, *op. cit.*, p. 51.
- ⁶ "La responsabilidad del escritor", *El País*, 31 de mayo de 2014 (versión revisada el 15 de enero de 2017, <http://bit.ly/1LhZlME>).
- ⁷ "El hombre que dice no", en *Letras libres*, 16 de diciembre de 2015 (sitio web de la revista, versión revisada 15 de enero de 2017, <http://bit.ly/2iFZurE>).
- ⁸ Sartre, *op. cit.*, pp. 227-228 (traducción mía).

LA NOTA
NEGRAPor
**FRANCISCO
HINOJOSA**

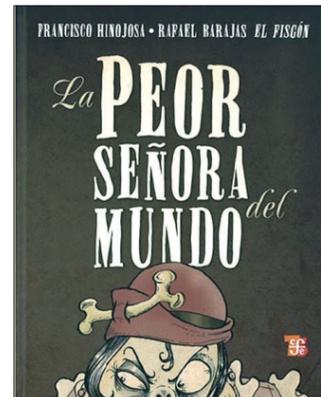
@panchohinojosah

CUANDO SALGA ESTA NOTA publicada en **El Cultural** se presentará por tercera ocasión un espectáculo basado en un cuento mío: *La peor señora del mundo*. Nació gracias a una invitación que me hicieron José María (Chema) Arreola y Nelly R. Plascencia a participar en un proyecto que manejan desde hace algunos años: Libros Vivos y Rock & Libros, en el que han participado Juan Villoro, Xavier Velasco, Fernando Rivera Calderón, Los Caifanes, Paco Huidobro y Rodrigo Murray, entre otros. La idea es acompañar la lectura de algunos textos con música: un grupo de rock cuyo vocalista, en vez de cantar, lee. La idea me gustó desde el principio y acepté con entusiasmo el reto de estar en escena y colaborar a darle forma al proyecto.

El cuento que más he leído a públicos, que van de los diez o quince a los mil escuchas, es precisamente *La peor señora*. El principal problema que le vi a la propuesta fue que la duración máxima de la lectura no superaría los dieciocho minutos: tiempo insuficiente para armar un "concierto". Lo que se me ocurrió para que funcionara fue escribir algunas acotaciones, reflexiones e instructivos que acompañaran al texto original para darle más espesor y para ofrecer una versión ampliada del cuento. Entre los añadidos hay instrucciones para exprimir unas gotas de limón en el ojo de un niño, un anuncio de las peores croquetas para perro, una mención a las migraciones forzadas, otras al significado de la soledad y la función de una muralla, la definición de un pellizco y algunos más.

Luego conocí al grupo: Yayo, Fores, Paco y Bryan, integrantes de la Orquesta Basura, cuyo nombre se refiere a que sus instrumentos están fabricados con materiales reciclables. A falta de recursos económicos para hacerse de ellos, de ser instrumentistas y compositores pasaron a ser también lauderos: con una raqueta o el rin de una llanta arman una guitarra y un bajo; con una máquina de escribir, un acordeón; con una lata grande de atún Dolores, una jarana; con tubos de PVC, un clarinete; y con botes de basura y maíz palomero, una batería, entre otros.

Hicieron la tarea como los más aplicados del salón: compusieron música y letras a velocidad récord, con un gran sentido del humor y con ritmos muy diversos. Algunos de los añadidos que escribí son leídos en vivo al público y otros se grabaron para ser proyectados

LA PEOR
SEÑORA

“HA TENIDO VIDA
PROPIA: SE HA
ADAPTADO VARIAS
VECES EN TEATRO
Y LO ELIGEN
PARA REPRESENTAR
COMO ESPECTÁCULO
UNIPERSONAL”.

sobre la pared. El lugar de los ensayos (y de las primeras tres funciones) ha sido y será el auditorio Bajo Circuito, cuyo dueño amablemente nos prestó sus instalaciones. El preestreno fue el 5 de septiembre, únicamente para espectadores adultos, tanto por el horario nocturno como porque se vendieron bebidas alcohólicas. El lugar se llenó con mayores de 18 años.

Cuando terminé de escribir *La peor señora* (en 1992) quedé satisfecho con la experiencia escritural, pero con la convicción de que nadie querría publicar el libro. Lo entregué a mi editor en el Fondo de Cultura Económica, Daniel Goldin, que lo dio para ser leído por los asesores de su confianza. Los tres dictámenes resultaron negativos. A pesar de ello, Daniel decidió sí publicarlo. Y la respuesta fue más o menos inmediata: en ciertas escuelas no se permitió que entrara a formar parte de sus bibliotecas, y cuando sí era aceptado, no faltó que saltaran algunos padres de familia para reclamar que educaran a sus hijos con libros cuya protagonista es una señora violenta.

Después de veintiséis años, el cuento ha tenido vida propia: se ha adaptado varias veces en teatro y es uno de los que muchos actores eligen para representar como espectáculo unipersonal. Lo leen nuevas generaciones, pero también ha quedado en la memoria de muchos adultos.

Función hoy, 13 de octubre, en Bajo Circuito a las 12 horas. Habrá más, aún por confirmar. Por lo pronto estará en la Feria del Libro de Oaxaca el jueves 25 de este mes. ■

LA CANCIÓN
6Por
**ROGELIO
GARZA**

@rogeliogarzap

MÉXICO HUELE A MUERTE. Cave y las Semillas del Mal cayeron en una tierra de muertos. Una ironía que se presentaran en la fosa nacional sobre la que vivimos un dos de octubre, a cincuenta años de una masacre. Mejor escenario imposible para el que ha hecho de la muerte un pilar de su obra musical y literaria, como el bellissimo disco *Murder Ballads* sobre asesinos y crímenes o la novela *The Death of Bunny Munro*. Tan irónico como el esnob que coreó y aplaudió *Stagger Lee*, mientras condena los narcocorridos por violentos y sexistas. En el trabajo de Nic Queiv hay más mujeres muertas que en Juárez y ningún fan le hace el feo ni sale a matar cristianos. ¿Cuál es la diferencia? El tipo de licencia artística. No es lo mismo conducir un Jaguar negro con estilo inglés que una camioneta de redilas en narcoñol, aunque en ambos lleves cadáveres.

Y credibilidad. Al cantar desde el dolor y el sufrimiento, Nic no escatima en clavos ni cicatrices. ¿Cómo lidiar con la muerte paterna, si fallece el día que sales de los separos por robo y no lo alcanzas? Caminando del brazo de Morfeo durante décadas para apaciguar el espíritu. Pero en 2015 uno de sus hijos murió tras lanzarse desde un acantilado en LSD. ¿Cómo no creerle desde la primera línea de la canción inicial, “Jesus Alone”? *You fell from the sky, crash landed in a field*. Catorce canciones malditas del cuevario y cinco del ambiental *Skeleton Tree*. Los viejos colmilludos que le acompañaron son un bandononón de gospel, folk, blues y rock del duro y oscuro; las interpretaciones del *dandy dark*, tirándole a chamánicas, hipnotizaron por igual a las fansis de *Peaky Blinders* que a los vampiros de ala ancha.

NICK CAVE:
CADÁVERES EN
LA CAJUELA

Fuente > indierocks.mx



“CON ‘THE WEEPING
SONG’ BAJÓ DE LAS
ALTURAS Y CAMINÓ
COMO UN YISUS
DE NEÓN ENTRE
LOS MORTALES”.

El tal Queiv es un dios pop, convirtió el Pepsi Center en *El extraño mundo de Nick*. Y se construyó una escena ególatra bien ensayada que comenzó con “The Weeping Song”, cuando bajó de las alturas y caminó como un Yisus de neón entre los mortales, para ascender en medio de la humanidad y cachondearla. Regresó al escenario en éxtasis a través de *Stagger Lee* y en su procesión subió a una veintena de fans para que corearan y le idolatrasen en *Push the Sky Away*. La segunda venida de Cristo en esta ciudad. Eyaculaciones espirituales cantadas por esa voz barítónica, violentas y tiernas, cayeron sobre los creyentes aztecas que le ofrendaban la víscera palpitante: “Do You Love Me?”, “From Her to Eternity”, “Loverman”, “Red Right Hand”, “Into My Arms”, “Tupelo” y “The Mercy Seat”. La *Pimpinela style* fue “Distant Sky”, a dúo con la grabación de la soprano Else Torp. Cerró con una canción alucinante salida de las *Crónicas marcianas* de Bradbury: “Rings of Saturn”, para flotar en un vientre espacial, cálido y seguro, sin tener que regresar a donde todo huele a muerte. *And I'm there and I'm also not there...* ■

BREAKING BAD proponía el resquebrajamiento de un universo moral. La idea del bien y el mal cuestionada por un hombre que se ve enfrentado a la muerte al ser diagnosticado con cáncer. Un profesor con insalvables carencias económicas. Para exacerbar el dramatismo tiene un hijo discapacitado y su esposa se encuentra embarazada. Decide amasar una fortuna que heredarle a su familia cocinando metanfetamina. La clave en *BB* es cómo relata de manera magistral la transformación emocional de Walter White.

De *BB* se desprendió *Better Call Saul*, el *spin off* de Saul Goodman, el abogado de trajes en color pastel. *BCS* narra la caída de James Morgan McGill, que estos días va por su cuarta temporada. El planteamiento es similar al de *BB*. La historia de un hombre que tuerce su destino por amor al crimen. Pero pese a grandes momentos, no ha estado a la altura de su antecesora, cumpliendo así el axioma de que nunca segundas partes fueron buenas. Con todo, *BCS* es una de las mejores series del momento, aunque se comienza a evidenciar que atraviesa por un bache. El cariño hace cosas maravillosas, pero *BCS* no alcanzará el paso perfecto de *BB*.

Las mejores narraciones son aquellas que manejan de forma rotunda los puntos de tensión. El ejemplo perfecto es la progresión con la que Walter se convierte en Heisenberg. Al final, en la segunda parte de la temporada ocho, ocurre un hecho curioso. La velocidad de la trama se ralentiza y todo se resuelve en los dos últimos capítulos. Esa lentitud sería heredada por *BCS*. Pero toda la parsimonia que acontece en el arranque de la vida de Jimmy McGill es tolerada por tratarse del planteamiento. El problema es que a diferencia de la circunstancia de Walter, a Jimmy le cuesta ya demasiadas horas cruzarse de acera.

Esto se hace evidente como nunca en el capítulo ocho de la cuarta temporada. Después de un capítulo de antología, "Algo estúpido", se palpa el cansancio de los guionistas y el callejón sin salida en que empieza a caer la serie. El capítulo siete es preciosista, termina con un conflicto, dispone de toda la malicia de Vince Gilligan y en el siguiente se produce la debacle. El mejor episodio de *BCS* sigue siendo la historia de Mike Ehrmantraut, primera temporada, capítulo seis. Por dos sencillas razones. La primera es puro y duro *BB*. Es decir, lo que mejor sabe hacer Gilligan es contar las historias de los malos. Eso no ocurre en el capítulo ocho de la cuarta. La segunda razón es que la trama se ha disparado en demasiadas direcciones. Por ejemplo, los personajes que construyen el túnel ralentizan la trama. En *BB* había historias que se



Fuente > digitaltasy.com

“A DIFERENCIA DE WALTER, A JIMMY LE CUESTA YA DEMASIADAS HORAS CRUZARSE DE ACERA”

desprendían de la columna vertebral, pero la diferencia es que todo era en función del personaje principal de la serie: la meta.

En relación al desdoblamiento de personajes se podría apelar a que la tardanza en la metamorfosis de Jimmy se debe al fuego lento con que Gilligan cocina a su antihéroe. Desafortunadamente las cosas no siempre funcionan así. Las leyes narrativas son implacables. El caso de Walter White fue drástico. Un día el profesor de química descubre que tiene los días contados y se lanza hacia su historia. Jimmy ya perdió todo lo que debía perder. El cariño de su hermano, la empresa de su hermano y a su hermano mismo. Y no es que Jimmy sea un hombre recto. Se la pasa cometiendo delitos menores que han hecho la historia algo repetitiva.

La muerte de Chuck fue un duro golpe para la serie. Era un antagonista inmejorable. Y era el acontecimiento esperado para introducir a otros personajes. El primero de ellos, Huell. El compinche de Saul. Pero a diferencia del tratamiento que recibió Mike, la historia de Huell ha comenzado a desgranarse con torpeza. El capítulo ocho de la cuarta es un tributo a lo inverosímil. Todo lo que ocurre alrededor de su juicio y con las cartas y los teléfonos es demasiado forzado. Además de que le da un rodeo innecesario a la trama. La fatiga de los guionistas asoma.

El acontecimiento del capítulo es que Kim Waxler, abogada y pareja de Jimmy, comienza a torcer su destino. Su gusto por la estafa ya se había manifestado en episodios anteriores. Hacer a Kim cruzarse la acera no es malo, el problema está en el procedimiento. Y el conflicto de fondo persiste. Si ya lo perdió todo, incluso a ella, se presume entre líneas, qué necesita Jimmy para convertirse en Saul. Ya comenzó a usar su nombre de malora, pero no da el paso. Qué acontecimiento más brutal tiene que ocurrirle, además de los que ya le sucedieron, para mudar de piel. Cuántas temporadas más faltan. Cuántos capítulos más como este nos tendremos que fumar. ☐

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ

@charfornication

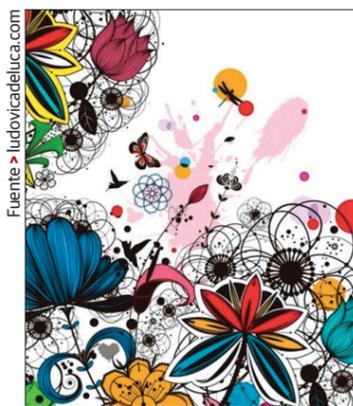
BETTER
CALL SAUL

CON EL MISMO SENTIDO de urgencia con el cual el escorpión los esperaba al fondo de su nido, se iniciaron por fin, el pasado 8 de octubre, los foros sobre las políticas y acciones culturales del nuevo gobierno. Las quince reuniones programadas bajo el título "Transición Cultura: espacios de encuentro y diálogo", se realizan durante octubre y noviembre en el Centro Cultural Digital y son transmitidas por el sitio transicioncultura.mx. Los creadores, asociaciones o grupos culturales de cualquier zona del país pueden participar de manera presencial o en línea consultando ahí los requisitos y los temas a analizar.

El alacrán destaca sobre todo el documento descargable "El poder de la cultura", pues contiene los lineamientos generales sobre cultura del nuevo gobierno recabados entre los "diversos gremios de la comunidad cultural y artística", según asienta la próxima secretaria de Cultura, Alejandra Frausto.

Más allá de la discusión sobre la capacidad de un actor para presidir la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, de los choques entre grupos culturales (¿mafias?) ante el nombramiento en el Fondo de Cultura Económica, del rechazo a la continuidad del director del INAH y al nombramiento en Imcine de la esposa de su director actual, y aún más allá de una posible descentralización de la Secretaría de Cultura a Tlaxcala (¿habrá internet rápido?), las críticas, la especulación y hasta la incertidumbre provocadas por algunas medidas culturales anunciadas por representantes del nuevo gobierno parecen contrarrestarse en este documento, observa el arácnido.

"A lo largo de la historia no se ha registrado ninguna transformación social que no haya sido acompañada de una renovación cultural", "La cultura no es ajena a la situación económica y social del país", "Los programas culturales se



Fuente > ludovicadeluca.com

“YA NO A LA CULTURA DE ARRIBA HACIA ABAJO, ES TIEMPO DE LA CULTURA DE ABAJO HACIA ARRIBA CON TEMAS COMO INCLUSIÓN, DERECHOS HUMANOS Y COMUNITARIOS”.

diseñan desde el escritorio, sin conocer a profundidad lo que sucede en los territorios", "No podemos perder de vista la terrible situación de desigualdad y violencia que vivimos día con día... Nos toca bajar al ruedo y procurar la paz", son algunas frases del documento para confirmar lo anunciado: ya no a la cultura de arriba hacia abajo, es tiempo de la cultura de abajo hacia arriba, con temas como inclusión, derechos humanos y comunitarios, cultura para la paz, redistribución de la riqueza cultural y una agenda digital nacional, entre otros temas.

Con todo, el venenoso sigue un poco en ascuas imaginando cómo conciliar o encaminar, mediante la política pública, el extendido, aparatoso y lento levitán hiperburocrático de la actual Secretaría y su presupuesto (entre 12 mil y 14 mil millones de pesos anuales), hacia este impulso de transformación cultural. El escorpión volverá al tema. ☐

EL SINO DEL ESCORPIÓN

Por
ALEJANDRO DE LA GARZA

@Aladelagarza

CULTURA
Y NUEVO
GOBIERNO

REDES NEURALES

Por
**JESÚS
RAMÍREZ-BERMÚDEZ**

CREATIVIDAD Y
PSICOPATOLOGÍA:
**NEXOS
OCULTOS**

“LA HIPÓTESIS
CIENTÍFICA DE LA
INVESTIGADORA SE
ORIENTÓ MÁS A
LA POSIBLE RELACIÓN
ENTRE LA CREATIVIDAD
LITERARIA Y EL
TRASTORNO BIPOLAR”.

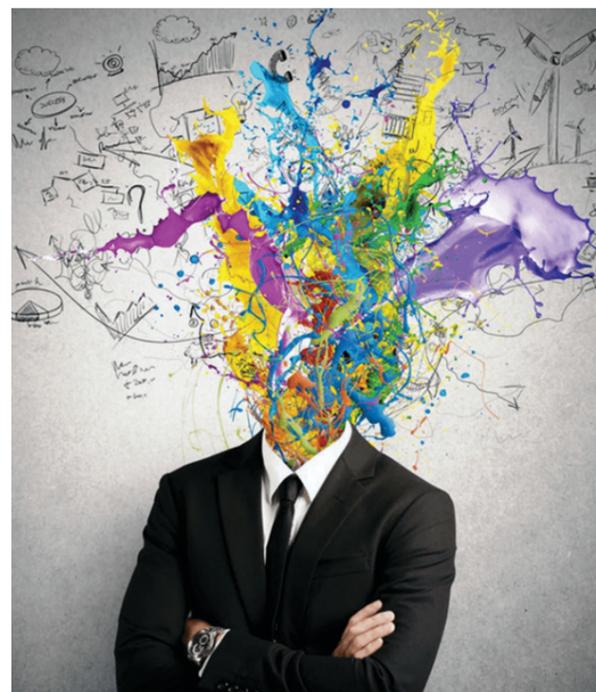
¿Por qué todos aquellos que han sido hombres de excepción resultan ser claramente melancólicos?, se preguntó Aristóteles hace más de dos milenios. Nancy Andreasen es una de las personas que han dado seguimiento a esta pregunta, con las herramientas de la ciencia contemporánea.

En 1964, Andreasen era profesora de literatura del Renacimiento en la Universidad de Iowa; contrajo una infección ginecológica durante el parto de su primera hija y recibió antibióticos intravenosos durante cinco días. Es bien sabido que antes de la era de los antibióticos, las infecciones después del parto fueron una de las principales causas de muerte prematura en mujeres. Agradecida con la penicilina, la profesora decidió estudiar la carrera médica y la concluyó en 1970. En 1973 completó la residencia en psiquiatría, que consideraba “la más creativa de las especialidades médicas” y, posiblemente, la más cercana a la literatura.

La doctora Andreasen conocía los trabajos clásicos del psiquiatra y filósofo alemán Karl Jaspers, quien a principios del siglo XX realizó *patografías*, es decir, biografías clínicas de algunos genios como el poeta Hölderlin, el pintor Van Gogh, el escritor y pintor August Strindberg, y el filósofo y místico Emanuel Swedenborg. Jaspers los diagnosticó como casos de esquizofrenia, a pesar de no haberlos atendido en forma directa. Esta clase de diagnósticos *retrospectivos* o históricos tienen muchos riesgos porque el médico que hace la evaluación no puede garantizar la calidad de las fuentes de información. Nancy Andreasen decidió cambiar el enfoque: en primer lugar, las evaluaciones de los escritores serían directas, con instrumentos válidos y confiables según los mejores estándares del momento. En segundo lugar, la hipótesis de la doctora no se enfocaba solamente en los escritores, sino en sus familiares, ya que ella rastreaba una relación genética, a partir de observaciones de hechos históricos, como los cuatro familiares del filósofo Bertrand Russell, uno de los cuales se suicidó quemándose a sí mismo, o la hija de Einstein, quien fue diagnosticada como portadora de esquizofrenia. Lo mismo se observó en el caso del escritor James Joyce, con su hija Lucia Graves, o en el caso más reciente del músico David Bowie: su hermano recibió un diagnóstico psiquiátrico.

Inicialmente, la doctora Andreasen estudió a quince escritores y quince sujetos de un grupo control. Encontró que el 21% de los familiares de los escritores tenían algún diagnóstico psiquiátrico, en comparación con el 4% de los familiares en el grupo control. El diagnóstico más reiterado era precisamente la depresión mayor. Por otra parte, las actividades creativas también eran más frecuentes en los familiares de escritores (23%), en comparación con los familiares en el grupo control (7%). Además, el 73% de los escritores cumplía los criterios para un diagnóstico psiquiátrico (principalmente trastornos afectivos), en comparación con el 13% de los sujetos del grupo control. Estos resultados animaron a la doctora a continuar la investigación. Aunque inicialmente esperaba encontrar una mayor relación genética con la esquizofrenia, encontró más casos de trastornos afectivos, que a su vez pueden dividirse en personas con depresión mayor (unipolar) y personas con trastorno bipolar. De manera que la investigación publicada al año siguiente incluyó pacientes con esquizofrenia, pero también pacientes con trastorno bipolar, que pueden ser muy elocuentes durante las etapas de manía, en las cuales hay por cierto un aumento de la actividad a todos los niveles. El estudio incluyó un grupo de escritores del Programa Internacional de Escritura de Iowa, mundialmente famoso porque ahí han asistido autores de la talla de Kurt Vonnegut o Philip Roth.

Calificar el discurso verbal de las personas puede ser un ejercicio muy subjetivo. ¿Cómo medir el discurso de los pacientes y los escritores para dar validez científica al estudio? La doctora Andreasen utilizó una escala con



Fuente: businessgrow.com

criterios bien establecidos para calificar aspectos del discurso como la riqueza de ideas, o bien el pensamiento idiosincrático (ideas con un estilo tan personal que resultan de difícil comprensión para los demás). Por otra parte, el discurso de los pacientes y los escritores fue transcrito, y después los investigadores calificaron los textos con una técnica conocida como cegamiento: los investigadores no sabían si calificaban a pacientes o escritores, lo que ayuda a controlar el efecto de los prejuicios. El resultado final fue que el estilo conceptual de los escritores (es decir, la manera de expresar sus ideas) se parecía más al estilo conceptual de los pacientes bipolares en etapa de manía que al de los pacientes con esquizofrenia. Esto empezó a modificar la hipótesis científica de la investigadora, que se orientó más a la posible relación entre la creatividad literaria y el trastorno bipolar.

La doctora Andreasen hizo una investigación más amplia, publicada en 1987, que incluyó treinta escritores y treinta sujetos control. Al analizar los resultados, observó que los escritores tenían más trastornos afectivos, alcoholismo y suicidio; el 7% de los que participaron en el estudio se suicidaron. Por supuesto, debemos tomar en cuenta que el estudio duró quince años. Reunir treinta personas por grupo parece fácil, pero juntar la muestra de escritores profesionales no fue tan sencillo. Además, la doctora se dio a la tarea de evaluar en forma directa a 116 familiares de primer grado de los escritores, y a 121 familiares de primer grado de los sujetos control. La idea de esta segunda parte de la investigación era justamente explorar la posibilidad genética. Y los resultados, aunque no son concluyentes, apoyan en términos generales la hipótesis de una relación genética entre la creatividad y el trastorno bipolar. Podemos ver que en los familiares de los escritores también hay más personas dedicadas a actividades creativas, como las artes o la investigación científica.

Por otro lado, no se encontraron casos de esquizofrenia en ninguno de los grupos. Desde luego, se trata de una enfermedad más infrecuente, que se observa en el 1% de la población general; por el tamaño de su muestra, el estudio no puede descartar por completo la posible relación entre la esquizofrenia y la creatividad literaria, pero ciertamente los resultados no apoyan la posible existencia de una conexión directa o genética entre esos dos asuntos. ¿Por qué todos aquellos que han sido hombres de excepción resultan ser claramente melancólicos?, se preguntó Aristóteles. La réplica de Andreasen sería la siguiente: las evidencias científicas indican una posible relación genética entre la mente creativa y los trastornos afectivos, en particular el trastorno bipolar. ■