

VEKA DUNCAN  
NATURALEZA MODERNA

CARLOS VELÁZQUEZ  
SOÑAR CON FOGWILL

LUIGI AMARA  
EL JARDÍN COMO FICCIÓN

NÚM. 407 SÁBADO 24.06.23

# El Cultural

[ Suplemento de **La Razón** ]

## EL REINO DE SPOTIFY

NAIEF YEHYA

## EL *BOY SCOUT* QUE ESCRIBÍA

DANIEL HERRERA

## PLAGIA BIEN SIN MIRAR A QUIÉN

RAÚL CASAMADRID

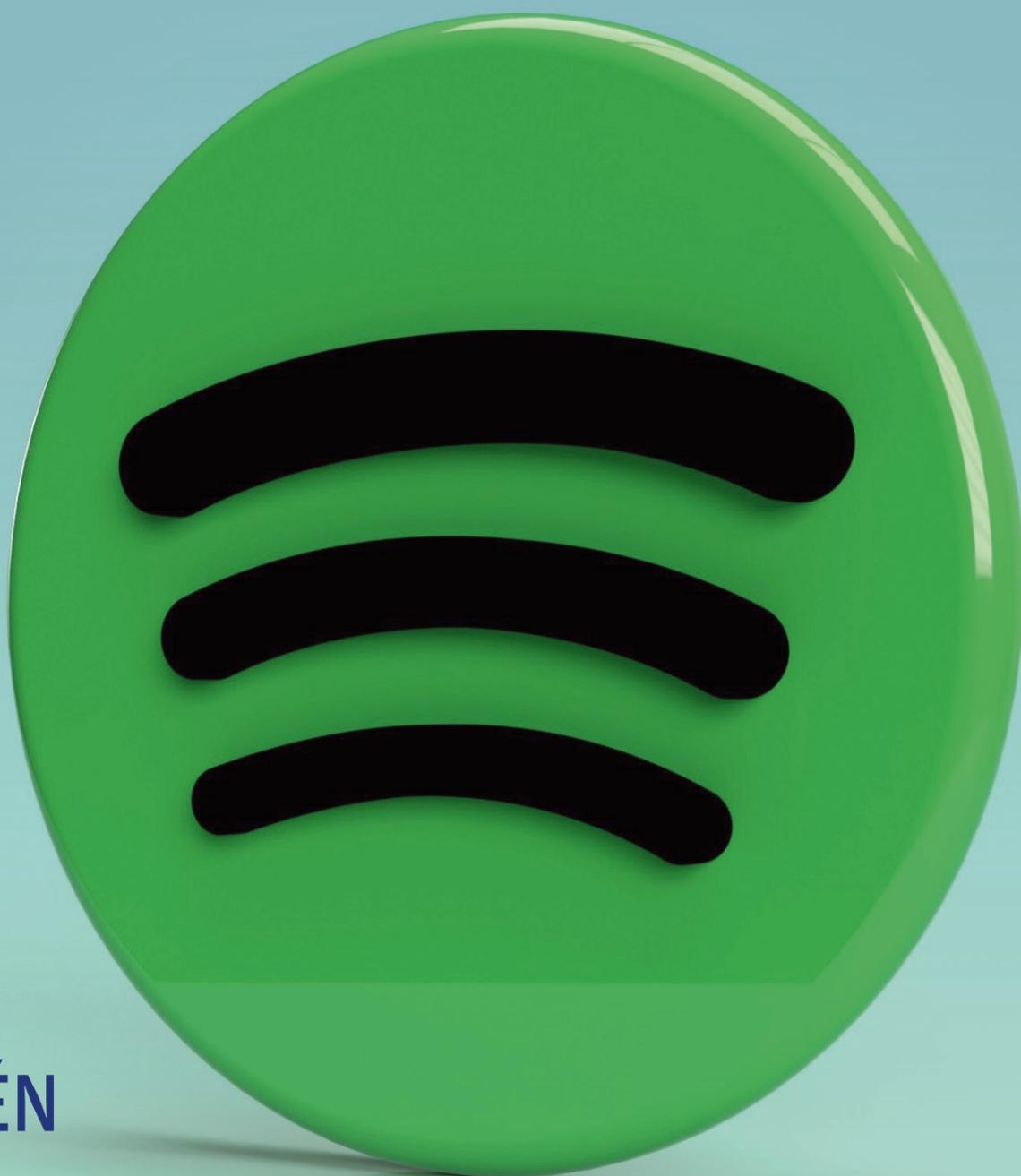


Foto > Bastian Riccardi / unsplash.com

A sólo unas décadas de funcionar como instrumento indispensable, tanto en el plano laboral como en el entretenimiento y la interacción social, la promesa civilizatoria de internet se ha transformado en un puñado de corporaciones que dominan el ciberespacio, con rendimientos descomunales. En lugar de la democratización cultural anunciada por la red en sus inicios, hoy modela los gustos y el consumo, o por lo menos los influye, a través de recursos que comprenden el espionaje y la inteligencia artificial enfocados en cada usuario —concebido tan sólo como un consumidor. Naief Yehya se ocupa de la música transmitida por streaming y su principal negociante.



## Música para zombis EL REINO

# DE SPOTIFY

NAIEF YEHYA

@nyehya

La abundancia sin límites de la música eventualmente equivaldrá a su eliminación. Y esto no quiere decir que avancemos hacia el silencio sino a un ruido gris, permanente, soso, predegerido, autogenerado e imposible de callar.

### LOS ÉXITOS DE AYER SON DE HOY

No se trata de que la música que se hace hoy sea mala o no tan buena como la *de antes*. El problema es que el medio se ha vuelto escandalosamente el mensaje. La era de los discos, casetes, CDs y música en la radio parece tan remota como el Medioevo. Aquellas maneras de escuchar que parecían universales, irremplazables e íntimas tan sólo llegaron al siglo XXI para ser abandonadas o convertidas en curiosidades de fanáticos, nostálgicos y excéntricos. El *streaming* (o corriente de datos, que consiste en transmitir digitalmente por internet, sin el propósito de descargar un archivo) comenzó a popularizarse en 2001 con listen.com, creció con Pandora en 2005 y luego comenzó a consolidarse como la forma dominante de escuchar música, audiolibros y *podcasts* en aplicaciones móviles.

Es claro que durante décadas estuvimos sometidos a los gustos de los programadores de radio, a la *payola* (los arreglos entre disqueras y estaciones

para programar cierta música a cambio de pago), a los precios estratosféricos de los discos importados y los caprichos personales de administradores y de ejecutivos. Asimismo, parece remoto el tiempo en que escuchar música era una experiencia *per se* y no simplemente el ruido de fondo de todas las actividades sociales o individuales.

Involucrarse con la música popular en el siglo XX era un compromiso que nos definía y determinaba más allá del gusto musical. Uno solía ser lo que escuchaba. Oír metal, disco, punk o progresivo eran formas de identificarse, pertenecer a una tribu, expresar descontento. Cada generación experimenta el fervor por su música de diferentes maneras y esperar que las pasiones musicales de hoy se manifiesten de manera idéntica a las del pasado es una necedad que sólo significa no entender lo que está pasando.

Lo que sí puede evaluarse es la creciente popularidad y demanda actual de música del siglo pasado por audiencias jóvenes. Los catálogos más populares, los que las disqueras se disputan, corresponden a viejas bandas como los Beatles o los Rolling Stones, músicos que están en sus setentas u ochentas como Bob Dylan, Bruce Springsteen, o bien que han muerto, como David Bowie, Prince y James Brown. Las grandes empresas musicales parecen sentirse muy

Foto ▶ Isa Yehya

DIRECTORIO

**El Cultural**

[Suplemento de **La Razón**]

Twitter:  
@ElCulturalRazon

**Roberto Diego Ortega**

Director

@sanquintin\_plus

**Julia Santibáñez**

Editora

@JSantibanez00

Facebook:  
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

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

Director General Editorial ▶ Adrian Castillo Coordinador de diseño ▶ Carlos Mora Diseño ▶ Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

cómodas explotando los viejos *hits* sin riesgo y muestran cada vez menos interés en invertir en artistas nuevos.

El 70 por ciento del mercado estadounidense actual está en la música del pasado. De acuerdo con la empresa de análisis MRC Data, las doscientas canciones nuevas más populares (lanzadas en los últimos dieciocho meses) representan menos del 5 por ciento de todas las canciones que se escuchan en las diversas plataformas de *streaming* (una tasa que es la mitad de lo que era hace tres años), de acuerdo con el crítico Ted Gioia.

Gran parte de las novedades que se promueven caben en el molde de lo probado y repetido. El siglo XXI padece hasta ahora de una severa crisis de identidad musical.

#### EL MEDIO ES EL MENSAJE Y REQUIERE DE SUSCRIPCIÓN

El cambio definitivo en el horizonte musical tuvo que ver con ciertas innovaciones en internet que transformaron todo. Por ejemplo, la aparición de recursos como el sistema Napster para distribución de archivos, creado en 1999, que dio lugar a la primera red importante de lo que se conoce como *peer to peer* (P2P o red de pares); LimeWire, el cliente de la red Gnutella, lanzado en 2000 y, muy particularmente, el índice y motor de búsqueda Pirate Bay, establecido en Suecia en 2003.

Surgieron muchos otros servicios, como Kazaa y Torrent, que permitían compartir fácilmente y de forma gratuita archivos de audio y video en la red. A partir de 2001, sitios como estos utilizaban sobre todo la tecnología de BitTorrent para distribuir archivos grandes. En vez de tener que compartir un archivo desde un solo servidor, al *torrentear* se fragmenta en cientos o miles de partes que se envían a los clientes que estén corriendo el programa BitTorrent. Así cada usuario, al descargar el archivo, también lo está distribuyendo y una vez que todas las partes se han transmitido, el programa las ensambla con gran rapidez y eficiencia.

Esta tecnología no es ilegal, sin embargo, con ella se pueden hacer cosas ilegales, como por ejemplo piratear música, programas, videojuegos o películas. En 2010 LimeWire perdió un juicio contra la Recording Industry Association of America, que les ordenó suspender sus operaciones por violar la ley de derechos de autor. Muchos otros juicios, confiscaciones de equipo y encarcelamientos crearon un ambiente de terror en contra del *torrenteo*; sin embargo, lo que eventualmente llevó al declive esta práctica fue la aparición de servicios de paga de muy fácil uso que permitían la transmisión, el *streaming* de música y películas. Esto, que parece conveniente, implicaba que uno no era propietario de ese material y el acceso dependía de estar al corriente con las mensualidades. Por supuesto que aún se puede *torrentear* y obtener archivos de forma gratuita, pero hubo un cambio cataclísmico en la actitud popular hacia el uso y consumo de lo que hay en la red. Con esto, uno de los ideales fundadores del ciberpunk: "la



Fuente > flypaper.soundify.com

información quiere ser libre/gratuita", se fue mucho al demonio.

#### SALVACIÓN Y PERDICIÓN DE LA MÚSICA

Spotify fue fundado en 2006, en Suecia, por Daniel Ek y Martin Lorentzon, ambos neófitos del negocio de la música. Inicialmente decidieron crear un servicio gratuito, como las redes sociales, que fuera financiado por anunciantes. Estaban seguros de que la única forma de competir con los sitios pirata y compartir archivos entre usuarios sería ofrecer un servicio sin costo que fuera muy simple de utilizar, muy rápido (285 milisegundos era el tiempo límite para empezar a tocar una canción) y que no tuviera el carácter ilegal de aquellos.

Antes de tener ninguna licencia, Spotify comenzó a invitar a algunos cientos de usuarios y permitirles compartir sus propios archivos ilegalmente. Pasaron tres años para que este material pirata fuera eliminado de la plataforma y en 2014 Spotify retiró de su servicio los *torrents*, para limitarse al *streaming* de la música en sus servidores, y se sumó al modelo *freemium*: una opción gratuita, con interrupciones comerciales (para atraer usuarios), y una *premium*, que ofrece música ilimitada y sin cortes por un precio.

En 1999, el año del surgimiento de Napster, la música grabada en todo el mundo generaba alrededor de 24 mil millones de dólares anuales. A partir de la primera década del siglo XXI esta cifra fue disminuyendo de forma vertiginosa, y para 2014 llegó a 14 mil millones. Sin embargo, los ingresos volvieron a aumentar y en 2021 rompieron récord, al alcanzar 25.9 mil millones de dólares. Dos terceras partes de esta cifra provenían del *streaming*, lo cual hizo creer a los observadores que este sistema estaba salvando a la música. En plena crisis, Spotify hubiera sido una empresa del montón,

pero tuvieron el atrevimiento de establecer un pacto con el diablo, en este caso, con el triunvirato monopolístico que es dueño del 69 por ciento de la música grabada, las tres grandes empresas del entretenimiento: Universal, con el 32, Sony, el 21; y Warner, el 16 por ciento. Estas aceptaron, a cambio de volverse socios con toda clase de privilegios. Así, Spotify contaba con el catálogo más prodigioso de la historia y las tres empresas tuvieron ingresos fantásticos gracias a este sistema que sólo beneficia a los grandes sellos y las superestrellas.

Mientras tanto las disqueras independientes, pequeñas y medianas, lo mismo que numerosos artistas, enfrentaban el dilema de decidir si valía la pena estar en Spotify, ya que la forma en que esta empresa paga por cada *stream* nunca será una opción para generar ingresos a músicos que no tienen una popularidad inmensa. Antes de criticar a Spotify y las demás plataformas de *streaming* por la miseria que ofrecen como regalías, es importante señalar que desde hace décadas las empresas del entretenimiento, y en particular las gigantes, se han esmerado en castigar a los creadores con migajas a cambio de su trabajo. Fueron los tres gigantes los que impulsieron a Spotify que sólo diera centésimas de centavo por cada *stream*.

Los sellos sienten la obligación de *estar* en Spotify para darse a conocer, aunque sus ganancias y lo que pueden ofrecer a sus artistas es, en su inmensa mayoría, casi inexistente. Aquí lo que importa es la escala. El pago promedio por *stream* en Spotify es de 0.00318 dólares; en YouTube es de 0.002; Amazon, 0.004; Google, 0.0055; Apple, 0.00675; y Tidal, 0.00876. De esta cantidad, el monto principal toca a quien tiene los derechos de grabación (del *master*), que es usualmente la disquera (puede ser entre 80 por ciento en el caso de las grandes empresas y 50 por ciento, de las independientes) y una parte va a quien tiene los derechos de la canción (otra vez, la empresa se queda con alrededor de una tercera parte y el autor con el resto). Esto para superestrellas como The Weekn'd (su canción "*Blinding Lights*" ha tenido 3.6 billones de *streams*) y Ed Sheeran ("*Shape of You*" ha sido escuchada 3.5

“EL CAMBIO DEFINITIVO EN EL  
HORIZONTE MUSICAL TUVO QUE VER  
CON INNOVACIONES EN INTERNET  
QUE TRANSFORMARON TODO. POR  
EJEMPLO, LA APARICIÓN DE NAPSTER”.

billones de veces) se traduce en millones de dólares mensuales.

Por otro lado, el problema no es solamente lo poco que se compensa al músico cada vez que alguien escucha su trabajo, sino que la suma total de las regalías mensuales se pone en un fondo común para todos los artistas, y lo que se asigna a cada uno es el porcentaje equivalente a cuántas veces se ha escuchado en relación con toda la demás música. De tal manera, si uno cree que está apoyando a un artista al escuchar su música día y noche en un *bucle*, en realidad está ayudando a los artistas que de cualquier forma ganan más. Una de las peores consecuencias de este sistema es que obliga a todos los músicos a competir, sin importar su género. Incluso cuando los grupos marginales, oscuros y de culto alcanzan un público mayor en esta plataforma, esto no se traducirá forzosamente en ingresos, ya que dependen del número de *streams* que tengan todos los demás. De las decenas de millones de artistas en la plataforma de Spotify, unos 43 mil son responsables del 90 por ciento de los *streams*. En el Reino Unido, 82 por ciento de los músicos obtienen menos de 200 dólares al año y sólo 7 por ciento ganan más de mil. Cerca de 30 mil artistas han lanzado una campaña para exigir que se les pague por lo menos un centavo de dólar por *stream* y para eliminar el sistema de distribución de las regalías.

La imposición del *streaming* como estándar implica en buena medida oír música en baja resolución. La calidad con la que se transmite es con frecuencia menor a la de otros formatos, debido a la compresión necesaria. En modo gratuito, la calidad básica de una canción en Spotify es de 128 kbps (kilobits por segundo, que determinan la velocidad de transmisión: entre mayor este número, mejor es la calidad del sonido). Un archivo convencional en MP3 es de 320 kbps, que es la calidad más alta que ofrece Spotify, mientras que un CD tiene usualmente 1411 kbps. Por tanto, es claro que la mayoría de los usuarios están dispuestos a sacrificar la calidad por la cantidad, la facilidad de uso, el acceso a bases de datos enormes y *playlists* convenientes. En 2019, el número de *streams* rebasó el billón y desde marzo de ese año este sistema de distribución representa cuando menos el 80 por ciento de los ingresos de la música grabada. Las plataformas que se han apoderado de la difusión de la música han cerrado en gran medida otros canales y estrangulado a los músicos, convirtiendo al auditorio en zombis.

#### LISTAS Y ATOMIZACIÓN

La dinámica de la monetización en Spotify ha empujado a los artistas a producir más canciones y que sean cada vez más cortas; de hecho, basta con que alguien escuche treinta segundos de una canción para que eso

“LA IMPOSICIÓN DEL *STREAMING* IMPLICA EN BUENA MEDIDA OÍR MÚSICA EN BAJA RESOLUCIÓN.

LA CALIDAD CON LA QUE SE TRANSMITE ES CON FRECUENCIA MENOR A LA DE OTROS FORMATOS, DEBIDO A LA COMPRESIÓN NECESARIA”.

cuenta como un *stream*. Asimismo, hoy la tendencia es hacer álbumes con docenas de canciones para que el escucha se mantenga enganchado. Un ejemplo al azar: en Spotify, la “edición de lujo” del disco *Tusk*, de Fleetwood Mac, incluye 84 canciones. El álbum dejó de ser un concepto, una propuesta o una forma de acercarse a la creación para volverse una *playlist* – una serie de elementos ordenados, una lista de reproducción, un archivo de archivos, un folder virtual y una pequeña estafa para recolectar centavos.

Spotify depende de las *playlists* para sobrevivir, manipular a sus escuchas, conmovierlos, mantenerlos entretenidos, comprometidos y conectados. Con el fin de defenderse de sus principales competidores (Apple Music, Pandora, Deezer, Amazon), Daniel Ek decidió convertir su empresa en una de recomendaciones musicales, en lugar de ser un simple distribuidor.

El poder de Spotify se expresa en sus listas de recomendaciones, las cuales pueden ser creadas por IA o por empleados humanos de la empresa que hacen colecciones de canciones; algunas tienen millones de seguidores, con lo que se vuelven recursos poderosos e influyentes para hacer que la gente escuche determinadas cosas.

El algoritmo de Spotify depende de tres características: contenido lírico y lenguaje, características de las canciones y hábitos de escucha del pasado. Las listas *personalizadas* seleccionan canciones afines a lo que uno escucha. Éstas pueden tener carácter específico (romántico, para bailar, para estar triste) o general. Además está la función Autoplay, que se encarga de imponer al escucha música cuando termina de oír una selección de canciones o un álbum, para no dejar un vacío. La nueva opción que se ofrece es un DJ, una inteligencia artificial (IA) que programa música e interrumpe para comentar y supuestamente informar respecto a lo que se ha elegido, alternando canciones conocidas y nuevas, también en función del historial del usuario.

Para todo esto es importante tratar de discernir qué es un algoritmo, esa invocación extraña que utilizamos para referirnos a lo que sucede al interior de esas *cajas negras* ineluctables, donde nuestra información personal se transforma en las recomendaciones o imposiciones que ofrecen los servicios o plataformas digitales de nuestra vida en línea. En este caso, como en el de Netflix y otros recursos,

se trata de reunir la información que las aplicaciones rastrean para espiar comportamientos, actividades, preferencias, lo que más escuchamos, nuestras relaciones con otros usuarios, los dispositivos que usamos, si nos gusta experimentar cosas nuevas o preferimos lo viejo y conocido, así como localización, horarios en que elegimos cierta música, nuestras fusiones favoritas, las que rechazamos y quién sabe cuántos datos personales más. Esta información se usa para calcular factores que supuestamente son un fiel retrato de nuestro gusto. Es de imaginar que pronto habrá más herramientas de IA involucradas en anticipar y moldear nuestros deseos. Lo que sí es claro es que las recomendaciones siempre se inclinan por lo más convencional, menos provocador y rara vez tratan de incitar al escucha a ir más allá o salir de su *zona de confort*.

Otra labor para los algoritmos consiste en hacer que reconozcan y clasifiquen la música, lo cual no resulta tan sencillo y no basta con analizar el sonido, ritmo, instrumentación o letra. La clasificación se lleva a cabo a partir de diversos elementos que incluyen el sonido, pero también contexto, historia y quién escucha.

Así apareció este concepto de *clusters*, que es una forma de clasificar y organizar la música por coincidencias estilísticas, instrumentales, de procedencia y de contexto, entre otras variables –que pueden coincidir con el concepto de *género*. Spotify cuenta con un experto en estas clasificaciones, Glenn McDonald, que ha creado un auténtico mapa de estos *clusters* en donde propone seis mil distinciones para clasificar música en el sitio: <https://everynoise.com/>

#### IMPOSTORES ARTIFICIALES Y CREADORES FALSIFICADOS

El 9 de mayo de 2023, Forbes reportó que Spotify había retirado 7 por ciento de canciones generadas con IA por el servicio Boomy (un sitio en el que se pueden componer canciones con sólo elegir algunas características y con la posibilidad de editar, hacer arreglos, incluir voces o instrumentos), lo que representa decenas de miles de canciones. La empresa respondió así a Universal, que se quejó porque Boomy estaba usando *bots* para incrementar el número de *streams*. Boomy permite crear música y ayuda a los autores a subir sus piezas a varias plataformas, a cambio de un porcentaje de regalías



Ilustración > Califro / shutterstock.com

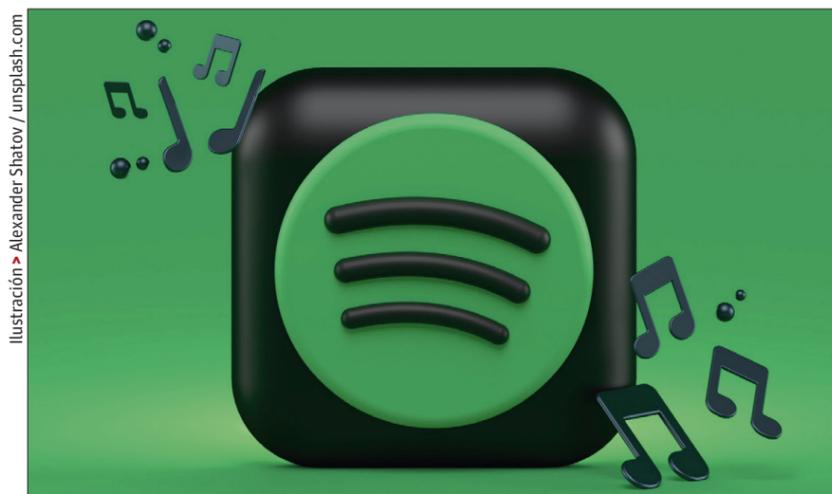


Ilustración > Alexander Shatov / unsplash.com

(usualmente, el 20 por ciento, aunque los derechos de lo que se crea en Boomy pertenecen a la plataforma).

De esta manera, en poco tiempo se han generado más de 14 millones de canciones (el 13.83 por ciento de toda la música grabada en el mundo, según ellos). El problema explotó cuando alguien posteó en TikTok una canción que hizo con IA a partir de música de The Weeknd y Drake, con la cual alcanzó a tener millones de *streams* antes de ser retirada de las plataformas. Por ahora, la autoría de la música realizada con herramientas de IA está siendo evaluada y las leyes cambiarán sin duda en un futuro cercano, para regular el uso de algoritmos y la incorporación de fragmentos de canciones, voces o instrumentos de músicos humanos en composiciones generadas a través de IA. Spotify está en pláticas con Boomy para aprobar el regreso de la música retirada, mientras que este último servicio prepara un juego de herramientas para permitir a los usuarios crear sus propias canciones al fusionar música existente o al generar piezas en cualquier estilo (una de las apuestas de la empresa consiste en ofrecer a los usuarios la posibilidad de crear su propia música, así la plataforma podría monetizar doblemente).

Spotify comenzó a utilizar IA desde 2013, tanto para análisis acústico como para crear listas, como sus Release Radar, Discover Weekly y Daily Mix. El año pasado Music Business Worldwide (MBW) reveló que Spotify estaba comisionando música (alguna mediante IA y otra por contratistas humanos) con la intención de intercalar composiciones de artistas falsos en las listas de recomendaciones más exitosas y de esa manera no pagar regalías por canciones tocadas millones de veces. Spotify respondió de manera enérgica: "No creamos y nunca hemos creado artistas 'falsos' para ponerlos en nuestras listas de reproducción" "Categoricamente falso, punto final. No poseemos los derechos, no somos un sello, toda nuestra música tiene licencia de los titulares de los derechos y les pagamos, no nos pagamos a nosotros mismos".

Esta negativa de ningún modo resolvió el escándalo. Es difícil demostrar que un músico no existe, pero es muy sospechoso que un artista tenga una o varias canciones con millones de *streams* (únicamente en Spotify)

y ninguna otra presencia en el mundo de la música, los conciertos, internet, las redes sociales, SoundCloud o la vida real. Es posible, aunque resulta poco probable, que músicos misteriosos que se han embolsado millones de dólares en pago por cientos de millones de *streams* no sean cazados por disqueras y agentes.

Los presuntos *músicos falsos* están principalmente en las listas de estilo instrumental, electrónica, ambiental, atmosférica, *chill*, Deep Sleep, Peaceful Piano, Yoga Music, Music for Meditation. Deep Watch, una banda con cinco canciones en Spotify, no tiene presencia en la red, ni biografía (¿qué?, ni que fueran los Residents), ni conciertos, pero suma casi 50 millones de *streams*, por haber sido incluida en la lista Ambient Chill, inmediatamente después de una pieza de Max Richter. Según la investigación de MBW, quizá buena parte de las canciones más populares de creadores desconocidos como Deep Watch, Piotr Miteska y Karin Borg son obra de dos productores que trabajan en Estocolmo: Andreas Romdhane y Josef Svedlund (alias Quiz y Larossi), quienes tienen una larga y prolífica carrera trabajando para artistas famosos.

Del mismo modo, la productora de música para cine y televisión Epidemic Sound, que representa a una cincuenta de los músicos que trabajan bajo seudónimos y cuenta con uno de los principales inversionistas de Spotify (Creandum), probablemente haya sido contratada para crear música para Spotify a través de alguna compañía fantasma. De acuerdo con MBW, los artistas falsos han generado más de 500 millones de *streams*. Spotify declaró que el éxito de sus listas de "estados de ánimo" y la continua demanda de material instrumental y ambiental los ha llevado a buscar músicos para incluirlos en sus exitosas listas. Utilizar músicos falsos (humanos e IA) es en particular irritante para los miles de

.....  
**“PASAMOS DE UN TIEMPO EN QUE LOS MÚSICOS NO RECIBÍAN NI UN CENTAVO A LA ACTUALIDAD, CUANDO SE LES RECOMPENSA CON MILÉSIMAS DE CENTAVO EN UN SISTEMA LEGAL”.**  
 .....

creadores que apenas ganan centavos cada año por sus *streams* (especialmente en las categorías de música atmosférica y de estados de ánimo) y son ignorados por la empresa que prefiere incluir en sus listas más populares a sus protegidos hechos en casa.

Aparte del dilema que representa la música generada por IA, tenemos también el de la música *escuchada* por *bots*, es decir, piezas que son repetidas por algoritmos una y otra vez con la intención de manipular el sistema de regalías. Esto fue lo que dio lugar a la queja de Universal contra Boomy. El Centre National de la Musique detectó en 2021 que, en Francia, entre el uno y el dos por ciento del *streaming* es responsabilidad de *bots*.

#### MATARON A LOS PIRATAS Y AHORA TODOS SOMOS REHENES

Como otras empresas de alta tecnología, Spotify vive en la paradoja: vale 23 mil millones de dólares y nunca ha tenido ganancias. En 2017 registró un déficit de 1.5 mil millones de dólares y en 2022 las pérdidas fueron de 236 millones de dólares. Sin embargo, el servicio tiene hoy 433 millones de usuarios, cien millones de ellos activos diariamente. El año pasado Spotify pagó 2.48 mil millones de dólares en regalías a los propietarios de derechos de las canciones (en esencia, los tres grandes). Al inicio de los años setenta se producían anualmente unos cinco mil discos en Estados Unidos, en 2013 la cifra llegó a 40 mil 541 elepés. Hoy se agrega un promedio de cien mil canciones diarias a Spotify.

Estas cifras no causan más que vértigo y una sensación que va de la angustia a la risa. Es un ejemplo de la desproporción inasible de los fenómenos culturales en un tiempo de reproducción digital. Spotify tiene más de cien millones de canciones en su catálogo, millones de ellas nunca han sido escuchadas ni tocadas. Hay un archivo completo de canciones ignoradas en *forgotify.com*. Así, más que una democratización y popularización de la música, vivimos una verdadera masificación del olvido.

El *streaming* se planteaba como una alternativa honesta frente a la piratería, una opción eficiente y justa para los creadores. Sin embargo, pasamos de un tiempo en que los músicos no recibían ni un centavo de su trabajo a la actualidad, cuando se les recompensa con milésimas de centavo en un sistema perfectamente legal, que sólo nutre la voracidad corporativa y explota a los creadores. El establecimiento de sistemas de membresía y pago no solamente ha cimentado la deprecación, sino que ha venido a clavarle la estaca en el pecho al espíritu rebelde y disidente de la música y del ciberespacio. Las revoluciones musicales son espontáneas e impredecibles, suceden sin programa ni agencias de publicidad. En estos años turbulentos, amargos y confusos debe aparecer una corriente artística que refleje la ignominia, el desconsuelo y la rabia de lo cotidiano. Lo único que nos queda es esperar que la *spotificación* del espíritu no haya aniquilado del todo la resistencia y la creatividad. ■

En este 2023 recordamos cuarenta años de la desaparición de uno de los narradores más lúcidos de la literatura mexicana contemporánea. Fallecido en un accidente aéreo el 27 de noviembre de 1983, Jorge Ibargüengoitia no deja de ser leído; tal vez incluso siga sumando lectores, a los que atrapa con su sarcasmo y manera cáustica de contar la realidad. Daniel Herrera aprovecha la efeméride para analizar un aspecto intrigante e íntimo del guanajuatense, que explica en parte la excepcionalidad de su estilo.

Jorge Ibargüengoitia

## EL BOY SCOUT

# QUE ESCRIBÍA

DANIEL HERRERA

@puratolvanera

En 1958, el guanajuatense compró un *Libro de ingresos y egresos. Sistema Roca* para anotar su vida económica. A lo largo de todo 1959, únicamente apuntó dos palabras: "Sin ingresos". Su estreno como escritor fue, por decirlo de manera amable, complicado. Ese año de pobreza no fue el único que vivió así. ¿Cómo pudo Jorge Ibargüengoitia, repudiado por colegas e incluso por su propio maestro, Rodolfo Usigli, terminar viviendo en París con holgura y mudándose de una ciudad a otra para dedicarse exclusivamente a escribir?

Por extraño que parezca en estos días, lo hizo sólo a través de su obra literaria. No necesitó de ningún tipo de ayuda extraliteraria para conseguir el éxito. Claro, es de esos casos raros del siglo pasado: un escritor que sí estudió para escribir. Hizo licenciatura y maestría. Fue profesor, escribió reseña, crónica y artículos, ganó becas y premios e hizo todo lo posible por vivir de la creación. Venía de una familia oligárquica caída en desgracia y no tuvo la ayuda económica o los contactos políticos para conseguir lo que buscaba. La mayoría de sus amigos no estaba involucrada en el mundo literario. Nada más complicado para un autor tímido y con poca vida social. Es un claro ejemplo de que fue su obra y nada más la que lo llevó adonde quería llegar.

EN 1962 TENÍA YA más de treinta años y seguía sobreviviendo como podía. En ese momento, Ibargüengoitia era un fracasado. Había dejado la escuela de ingeniería y se había matriculado en la Facultad de Filosofía y Letras. Con el título en mano había dado muchas clases en distintas universidades de México y de Estados Unidos. Vendió lo que quedaba de su herencia, el casco de una hacienda en Guanajuato, y compró un terreno en Coyoacán para construir su casa. Caminaba mucho para ahorrar y no gastar en el camión. Vivía aún en un departamento con su madre y su tía, porque se había quedado sin dinero mientras levantaba la casa. A esa edad, su padre ya tenía una vida

hecha. Su abuelo había levantado un imperio agrícola y había luchado contra los franceses, aunque en realidad eso último siempre fue una mentira.

Jorge ya trabajaba en la *Revista de la Universidad de México*. No ganaba mucho escribiendo reseñas de teatro, además de que atraía la animadversión del mundo teatral nacional. Seguramente con gran preocupación, su madre y su tía, las dos mujeres que dependían de él, veían que *Jorgito* se iba a morir de hambre y a lo mejor ellas también. El panorama no era alentador. No había forma de que, en ese entonces, cuando la pobreza le arañaba la espalda, previeran un trampolín que lo llevara a una vida apacible de trabajo literario por la mañana y calmos paseos vespertinos por las calles de París, junto a la artista plástica Joy Laville. Para explicar el camino desde Guanajuato hasta París debo retroceder a cuando nuestro autor era un joven veinteañero que no sabía bien qué hacer de su vida.

ME PARECE COMPLICADO entender cómo un autor pudo ser *boy scout* en su

juventud, debo decirlo. Es, en apariencia y por decir lo menos, contradictorio. No presté mucha atención cuando, hace años, me enteré de que Ibargüengoitia fue un integrante entusiasta de esa estructura juvenil que aboga por valores como la honradez, la buena ciudadanía —lo que eso signifique— y las habilidades al aire libre. Con el tiempo me pregunté cómo alguien que estuvo en ese organismo, que siempre he ligado a la derecha más reaccionaria, pudo escribir las páginas más lúcidas de la literatura nacional.

Mientras leía más sobre su vida y obra fui comprendiendo que se trata de un escritor de moral muy clara. No la de un autor puritano y católico, pero sí la de un *boy scout* que puede sobrevivir en el bosque mientras reflexiona a distancia sobre la humanidad, en especial sobre la idiosincrasia mexicana. No le había dado mucha importancia a este fenómeno que es posible distinguir al fondo de las obras de Ibargüengoitia, pero leyendo a Alejandro Ramírez Lámbarry, quizá el mayor especialista que existe en la actualidad sobre el escritor, encontré que Jorge tenía, en su vida personal, la carga católica que siempre lo obligaba a revisar todas sus relaciones interpersonales. Sin importar que en entrevistas renegara de esta visión religiosa, según lo que Lámbarry descubrió en sus cuadernos personales, los Ejercicios Espirituales de los jesuitas pesaban sobre la conciencia del autor. Con este dato se puede cerrar un círculo que ayudaría a explicar su obra: procede de la provincia, del Bajío. Su familia perteneció a la oligarquía ranchera guanajuatense. Fue educado en el catolicismo y, por decisión propia, quiso ingresar a los *Boy Scouts*.

Entonces, ¿cómo pasó de ser un escritor pobre a uno que vivía exclusivamente de sus obras? Lámbarry explica que fue de los pocos creadores que lograron el sueño de los modernistas: el nacimiento del escritor profesional, es decir, aquél que vive sólo de su escritura. Como autor tiene una ventaja sobre otros narradores, misma que no



Jorge Ibargüengoitia (1928-1983).

Fuente > twitter.com



he leído —al menos no de forma explícita—, en ninguno de los estudios de su obra que he leído.

No es que no se aborde de manera colateral; la señalan Vicente Leñero en *Los pasos de Jorge Ibarguengoitia*, su biografía sobre la obra teatral del guanajuatense, y también Lámbarry. Pero quiero aquí hacer hincapié en la ventaja literaria que el mismo autor sabía tener cuando decidió ingresar a la narrativa, después de pasar diez años escribiendo teatro.

**EN 1963 YA HABÍA TRABAJADO** con tesón para lograr éxito como dramaturgo y había recibido, casi siempre, patadas. Ya su maestro Usigli lo había despreciado públicamente y una de sus mejores obras, *El atentado*, ganó el Premio Casa de las Américas, tan importante y reconocido en su momento, aunque luego nadie se preocupara por llevarla a escena. Entonces dio un paso a la narrativa. Lo que se perdió el teatro, sin darse cuenta, lo ganó la novela. El mismo autor lo explicó de esta forma: “*El atentado* me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela”.

Al año siguiente, *Los relámpagos de agosto* recibió el Premio Casa de las Américas, ahora en novela, y en ese momento Ibarguengoitia se decantó por la narrativa y el periodismo. Todavía le tomaría varios años más, algo así como veinte, conseguir el tan anhelado éxito. Tuvo que tomar trabajos ajenos a la literatura. Ya antes había buscado ser agricultor y lo abandonó por el arte, pero ahora quería escribir de tiempo completo y no cejó en su empeño hasta conseguirlo. Para ello continuó bregando con clases, con becas aquí y allá. Por fin en 1978, Carmen Balcells aceptó ser su agente literaria. Lo había logrado. Tantos años de escritura y tantas horas frente a la máquina lo habían recompensado. Lo irónico es lo poco que vivió esa vida. En noviembre de 1983, el avión en el que viajaba rumbo a un encuentro literario en Bogotá se desplomó a unos kilómetros de Madrid. Es una ironía que tal vez él mismo habría apreciado.

El asunto, entonces, es cómo logró, con su primera novela, una voz muy particular, que seguiría desarrollándose en las siguientes décadas pero que ya tenía una característica muy evidente: la ironía, escondida detrás de cierto humorismo. Si algo no le gustaba a Ibarguengoitia es que lo catalogaran como humorista. Afirmó en 1982, entrevistado por René Delgado: “Mi interés nunca ha sido hacer reír a la gente... No creo que la risa sea sana ni interesante ni que llene ninguna función literaria. Lo que a mí me interesa es presentar una visión de la realidad como yo la veo”.

Al parecer, el supuesto humorismo le quitaba seriedad y peso a su obra, por lo menos en su propio momento histórico, como si fuera sencillo sacar esa sonrisa para burlarse de la desgracia nacional que termina siendo personal y conseguir que, al mismo tiempo, el lector no se deprima. Además, hacerlo creando estructuras literarias complejas, utilizando un lenguaje coloquial. Yo no veo a Ibarguengoitia solamente como humorista: pienso que lo suyo era la ironía, tan particular como su altura o sus ojeras. Proviene de cómo veía el mundo y de un razonamiento crítico constante sobre aquello que observaba. Esta ironía se mezcla con distintos géneros literarios, en general considerados como *menores* porque están enfocados al gran público. Así, cuando se internaba en alguno de ellos no podía evitar esa mirada suya, tan única.

La aplicó al escribir la novela de memorias que terminó siendo *Los relámpagos de agosto*, una parodia lúcida de los generales de pacotilla que quedaron vivos después del último momento de la Revolución Mexicana. Después lo hizo con la novela rosa. De ahí surgió *Estas ruinas que ves*, recreación de cómo una ciudad de provincia se vuelve escenario principal de un amorío que es imposible. Lo hizo también con la novela de denuncia social latinoamericana: escribió *Maten al león*, una hilarante obra donde los revolucionarios son tan estúpidos y superficiales como los dictadores.

Luego transitó a la novela negra. *Dos crímenes* es una historia sin detective, que termina enredando a sus personajes en una serie de traiciones donde nadie sabe para quién trabaja. Y a la novela periodística. *Las muertas* es un macabro ejemplo de cómo la maldad también la esgrimen los ineptos. Y, finalmente, lo hizo con la novela histórica. *Los pasos de López*, su último libro, es una obra verosímil que no se ciñe a la verdad histórica, pero resulta más creíble que aquello con lo que nos alimentaron por años en la escuela. Nunca la historia nacional se había convertido en algo tan atractivo.

**DE NUEVO, ¿CÓMO LOGRÓ** que todas sus novelas tuvieran al mismo tiempo esa mirada y ese lenguaje tan bien construido? ¿Por qué su primera novela no

fue algo menor, que antecedió al gran nombre que luego sería? La respuesta está en su etapa como escritor de teatro y guiones de cine. Es ahí donde experimentó y trabajó desde la novatez de un joven que esperaba crear la gran obra del teatro nacional. Esos años le dieron la experiencia necesaria. De ese modo, cuando llegó a la narrativa, todo estaba ya en su sitio.

No sé por qué, pero cuando se habla de Ibarguengoitia no se repara tanto en su etapa como dramaturgo, sino más en su vida como narrador y periodista. Me parece una visión equivocada. Sus obras teatrales tienen una calidad que no desmerece frente a su obra narrativa, pero creo que alcanzó cuotas todavía más altas cuando decidió abandonar la dramaturgia.

Finalmente me gustaría hilvanar sobre aquello que me sigue extrañando: entender a un autor que se dedicó a desmembrar a la ridícula clase media mexicana y al *boy scout* con una endeble moral católica. Después de leer a los estudiosos de su obra pienso que detrás del humorista, de un irónico como él, no estamos ante un comediante, pero tampoco ante un autor de sátira. La mirada de Ibarguengoitia no está llena de maldad y amargura, lo suyo es una comicidad fina que ataca su objeto de estudio, pero sin destruirlo.

En esta mirada se exponen los defectos más repugnantes de la clase media mexicana, desde el general de la Revolución que se enriquece con sus puestos hasta el primo aprovechado que llega de visita al pueblo de su niñez. Cada uno de sus personajes revela aquello que lo identifica como mexicano: mezquindad, ignorancia, cobardía, corrupción, maldad, oportunismo. Pero Ibarguengoitia no desea desaparecer los defectos de la clase media mexicana. En todo caso, la rescata del fango y la convierte en protagonista de sus libros. No la arregla, no la enaltece, la deja así, tal como la encontró; luego nos la enseña con mirada irónica, con esa sonrisa de lado.

Me ha quedado claro todo. Ibarguengoitia seguía siendo un *boy scout*. Al parecer no fue, en su juventud, el más entusiasta de los valores *scout*, pero ahí estuvo. Y no dejó de serlo cuando se convirtió en escritor. Al final, un humorista es un moralista que sabe reír. Tal vez por eso nos parece tan cercano, tan sencillo de comprender, tan poderoso a cuarenta años de su muerte.

O tal vez es porque ese México que él retrató, el que está en el pasado pero que nos parece poderosamente actual cuando lo leemos, no es posible dejarlo atrás. Justo como cuando abrimos *Dos crímenes* y las primeras líneas dicen: “La historia que voy a contar empieza una noche en que la policía violó la Constitución”. □

“IBARGÜENGOITIA NO DESEA DESAPARECER LOS DEFECTOS DE LA CLASE MEDIA. EN TODO CASO, LA RESCATA DEL FANGO Y LA CONVIERTE EN PROTAGONISTA DE SUS LIBROS”.

*El siguiente ensayo aborda algunos temas que entrañan la noción y la práctica del plagio, así como su devenir a través de la historia. De este modo trasciende el prejuicio de la condena a rajatabla, para interrogarlo y relacionarlo, por ejemplo, con la actividad de los antiguos amanuenses –custodios del saber antes del surgimiento de la imprenta–, pero también con el ideal imposible de la originalidad absoluta en el trabajo intelectual o artístico, que se vincula sin remedio con su herencia.*

# PLAGIA BIEN SIN MIRAR A QUIÉN

RAÚL CASAMADRID

@fcocasamadrid

En el mundo globalizado del milenio –que navega entre la universalización del conocimiento y las tecnologías de la información– la creación artística, y particularmente la escritura, conserva un lugar primordial, *de élite*.

En el área académica, investigar implica contribuir al conocimiento y comprensión del ser humano, lo que demanda un denodado y auténtico esfuerzo de voluntad creativa. Si bien sabemos que no hay nada nuevo bajo el sol y que las temáticas originales no son propiamente inéditas –más allá del *collage*, el *ready-made* y antes de la impresión 3D y el chat-GPT–, continúa siendo imperativo dejar de lado cualquier hábito cuestionable que conlleve una conducta equiparable al plagio.

Mucho se ha escrito sobre el tema de la probidad académica, las coincidencias azarosas, la involuntaria falta de referenciación, el descuido sin malicia y la franca copia textual de material ajeno, ya que en años recientes, gracias a internet, resulta más sencillo alcanzar material bibliográfico al cual antes sólo podía accederse mediante puntuales visitas físicas a bibliotecas y centros de estudio.

En cuanto al asunto de la originalidad, el especialista en letras clásicas Raúl Torres señala: “A más tardar desde el siglo II antes de Cristo, sabemos que quien afirme ser autor original es un desvergonzado, un ladrón o un ignorante, como lo han hecho constar lo mismo Polibio que Cicerón, Burton o Goethe”.

Y es que las nuevas investigaciones no parten de cero, sino que se fundamentan y nutren de todo el bagaje cultural acumulado y sistematizado a través de registros científicos e históricos. De ahí que sea imprescindible referenciar cada cita.

**RECORDEMOS QUE COPIAR** no siempre tuvo el significado de plagio; en la antigüedad, cuando la escritura sustituyó a la memoria oral de las comunidades rudimentarias, se convirtió en la forma más

“LOS COPISTAS TUVIERON UNA LABOR FUNDAMENTAL E IMPORTANTÍSIMA, AL MENOS HASTA LA APARICIÓN DE LA IMPRENTA MODERNA, QUE CONSUMÓ GUTENBERG EN 1440”.

idónea para guardar el conocimiento ancestral y conservar la historia y tradiciones de la comunidad. De ahí que copiar fuera más bien una acción noble y más: un oficio.

Los amanuenses o copistas tuvieron una labor fundamental e importantísima, al menos hasta la aparición de la imprenta moderna, que consumió Gutenberg en 1440. Entonces, los libros a los que antes sólo era posible acceder mediante el ingreso a claustros monásticos y las bibliotecas de altos dignatarios inundaron, a lo largo del siglo XVII, muchas calles tanto de las principales ciudades europeas y novohispanas: desde entonces, la lectura se volvió accesible para un mayor número de personas y surgió la figura del *autor*.

El término del latín original, *copia*, quiere decir “abundancia”; de ahí la idea de “reproducir”. En ese sentido, copiar lo ajeno no tendría que ver con un plagio. Camilo Ayala Ochoa, en su libro *Letras impostoras. Reflexiones sobre el plagio*, puntualiza que plagiar proviene “del verbo latino *plagiare*, que deriva de *plagium*” y se refiere

a la apropiación de esclavos –*servi*–, ajenos. De donde surge el concepto de secuestro o robo de la propiedad de otra persona.

La Real Academia Española (RAE) define el término *plagio* como una mala práctica, una forma de engaño que compromete la honestidad y la integridad académica; según el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, plagiar es la acción de “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias”. María Moliner, en su *Diccionario de uso del español*, ha definido el sustantivo como el “hecho de copiar o imitar fraudulentamente una obra ajena; particularmente, una obra literaria o artística”.

La palabra *autor*, a su vez, viene del vocablo latín *auctor*, que tiene varios significados, entre ellos: aumentador, productor, creador, antepasado y fundador. La noción de *autor*, tal como la conocemos hoy en día, está ligada a los preceptos de originalidad, autoridad, propiedad moral, intelectual y económica, y tiene sus orígenes en el Renacimiento, cuando la trascendencia de las obras de arte comenzó a recaer en el creador que les dio origen.

**AL RESPECTO, FOUCAULT** señala la particular función que desarrolla el autor como parte integral del texto; sin embargo, el filósofo francés desconfía del “libro” y la “obra” como unidades del discurso, pues sospecha que el producto autoral no es inmediato ni evidente. Ya Michel de Montaigne concebía la relación entre el autor y sus textos como la que existe entre un padre y un hijo; mezclaba en sus ensayos los pensamientos filosóficos de autores clásicos con los propios, presentando así, de manera adelantada, una mezcla variopinta de un estilo moderno y fragmentario de escritura, donde la originalidad no consiste tanto en la exposición de ideas nuevas sino en la estructura con que éstas aparecen presentadas. Hoy sabemos –apunta Julia Kristeva– que “todo texto se construye como un mosaico de citas: todo



Fuente > unsplash.com

texto es absorción y transformación de otro texto”.

Por otra parte, para que ocurra un plagio son necesarios, al menos, tres elementos: un autor, una obra y un copista. Bourdieu señala que el creador artístico se enfrenta siempre a la aceptación o negación dentro del campo social en que se confecciona, donde la obra es valorada junto a la percepción de “novedad” u “originalidad” que produce.

Para Barthes, esta percepción puede otorgarle al autor una función más bien performativa, como la de un actor representando un papel, quedando la obra en manos del propio lenguaje, que compartiría su aspecto creativo con el lector; de ahí su famosa frase: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”. No obstante —según Antoine Compagnon—, dicha frase “no es más que una metáfora, cuyos efectos fueron muy estimulantes; tomarla al pie de la letra sería como detenerse en las faltas de ortografía en una carta de amor”.

**LA FUNCIÓN DEL AUTOR** creció, se extendió y expandió; hoy está más vivo que nunca, pues al interpretar cada texto, los lectores se convierten también en autores. Sin embargo, en el mundo real, la autoría no se puede repartir a voluntad. Existe, por supuesto, el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR), donde se pueden registrar libros y revistas, tanto impresos como editados de forma electrónica. Sin embargo, sabemos que ante un plagio, aun documentado de forma flagrante, muchas veces nada puede remediarse por la vía legal.

Por lo común, los plagios transcurren de manera desapercibida y al ser descubiertos el castigo no pasa de una tenue reprimenda, una pálida llamada de atención y, con suerte, una cierta condena social, más de orden moral que civil o penal.

Por ley, un autor tiene la facultad y prerrogativa de poder autorizar tanto sus dichos como los derechos de su obra; subvertir esta norma, adoptar el lenguaje, ideas o conclusiones de otra persona y presentarlas como propias representa, a todas luces, un plagio. Esta acción ocurre cuando se retoma la producción, oral, escrita, gráfica, audiovisual o de cualquier índole sin reconocer debidamente la fuente o el autor, y se adjudica como propia.

En consecuencia, el editor Camilo Ayala Ochoa señala la delgada línea que existe entre un plagio y el texto original con una paradoja no desprovista de cierto humor: “Si uno utiliza a un autor comete plagio mas, si usa a muchos autores, hace investigación”; y luego añade otra: “El que plagia a uno es un plagiario y el que plagia a muchos es un erudito”.

**SIN DUDA, ES NECESARIO** desarrollar mecanismos para detectar esta forma de usurpación. Xicoténcatl Martínez Ruiz, editor e investigador del tema, comenta que el *software* de similitudes es una herramienta que al arrojar el número porcentual de semejanzas de un determinado texto con uno previo puede auxiliar en esta labor,

pero el problema de las malas prácticas en las publicaciones académicas es también ético, dado que la voluntad de plagiar denota la intención de apropiarse de un bien ajeno.

Un plagio puede ser intencional, pero también producto del desconocimiento de las convenciones para citar y referenciar, aunque de ninguna manera la ausencia de intencionalidad evade la falta moral, ética, académica y jurídica en que incurre el plagiario; por ello es necesario advertir sobre las sanciones que deben aplicarse a este acto y reforzar en los estudiantes el correcto manejo de los sistemas de referencias y citas.

El Centro Internacional para la Integridad Académica (International Center for Academic Integrity) define su propósito como “el compromiso de defender cinco valores fundamentales: honestidad, confianza, responsabilidad, respeto y justicia”. En el extremo opuesto a estos principios se encuentra la deshonestidad académica que rompe con la ética; por ejemplo con el ciberplagio o *copy-paste* de citas sin fuente; armar documentos con partes de impresos cuya fuente se omite; falsear precisiones bibliográficas; inventar datos o manipular tablas, gráficos y metodologías con el fin de comprobar hipótesis o sostener argumentos.

A quien duplica una información, repite, replica o imita algo se le llama, comúnmente, *copión*; incluso, de forma muy popular, a quien reproduce o calca una idea u objeto se le suele endilgar el calificativo de *pirata* (videopirata, ropa-pirata, ministra-pirata). Pero debe quedar claro que esta práctica escala sobre la deshonestidad con un mayor grado de perversión, pues consiste en hacer pasar obras ajenas (literarias, arquitectónicas, musicales, científicas, industriales) como propias, usufructuando no sólo el producto, sino también la propiedad intelectual y la autoría del creador original.

**EL PLAGIO ESTÁ TIPIFICADO** claramente en la Ley Federal del Derecho de Autor, que en su Artículo 13 reconoce los derechos de autor en todas las ramas del arte (literatura, música, teatro, danza, pintura, escultura, caricatura, arquitectura, cine, radio, televisión, programas de cómputo, fotografía y cualquier obra de arte aplicado, incluyendo el diseño gráfico y textil). Pero en el Artículo 14 especifica que “no son objeto de la protección como derecho de autor a que se refiere esta ley las ideas en sí mismas, las fórmulas, soluciones, conceptos, métodos, sistemas, principios, descubrimientos, procesos e invenciones de cualquier tipo”. Es muy delgada, entonces, la línea entre la originalidad auténtica y el plagio

“UN CASO MÁS CERCANO ES EL DE LA LEGENDARIA MELODÍA ‘MARÍA BONITA’, QUE AGUSTÍN LARA LE VOLÓ DESCARADAMENTE A SU COMPADRE, EL MORELIANO CHUCHO MONGE”.



Fuente: limewire.com

o la copia, pues es innegable que lo que subyace al interior de toda obra artística es y será, siempre, una idea.

Por otro lado, la evolución del ser humano siempre se ha apoyado en su capacidad: así aprendemos a hablar, a caminar, a comer, a pensar y a realizar miles de gestos y señas; por naturaleza, hombres y mujeres somos *copiones*; cuando no sabemos qué hacer, le copiamos al de junto. Entre algunos plagios ilustres recuerdo el del enorme guitarrista Jimmy Page, a quien “se le pegó” una tonada que se convirtiera después en uno de los *riffs* más famosos del planeta; se trata de la progresión musical de “Taurus”, una melodía original del grupo estadounidense Spirit, compuesta por el líder de esta banda, Randy California. Led Zeppelin la inmortalizó con el título de “Stairway to Heaven”. La demanda de los herederos de la canción original, escrita en 1968, no progresó y apenas en marzo de 2020 un tribunal de apelaciones ratificó el fallo de 2016, donde se dictaminó que la melodía del grupo inglés, que se estrenó en 1971, no era un plagio, pese a que la banda gringa fue telonera de Led Zeppelin en 1969 y compartieron escenario interpretando “Taurus”.

Otro caso es el de John Fogerty, líder de Creedence Clearwater Revival, a quien Fantasy Records, la disquera donde el grupo grabó sus grandes éxitos, acusó de robarse “Run Through the Jungle”, ¡una melodía escrita por el propio Fogerty! Por fortuna, en enero de 2023, luego de cincuenta años de pleitos, el destacado guitarrista y cantante californiano recuperó los derechos de todas sus composiciones, los que durante años le fueron esquilados por magnates de la industria disquera.

Un caso más cercano es el de la legendaria melodía “María Bonita”, que Agustín Lara le *voló* descaradamente a su compadre, el moreliano Chuchó Monge. Cuentan que durante su luna de miel con la diva María Félix, en Acapulco, y ante la insistencia de su esposa porque le dedicara una canción, al músico poeta no se le ocurrió más que inventar una letra alternativa para “El remero”, melodía del autor de “La feria de las flores”, “Creí” y “México lindo y querido”, entre muchos otros éxitos internacionales de los años cuarenta. Finalmente llegaron a un arreglo amistoso, cuando el *Flaco de Oro* restituyó los derechos patrimoniales a las herederas del compositor.

Imagínate nomás. ■

## AL MARGEN

Por  
**VEKA  
DUNCAN**

@VekaDuncan

EXPOSICIÓN  
**NATURALEZA  
MODERNA**

“LA SINGULARIDAD  
DEL PEDREGAL  
SE VE REFLEJADA  
EN EL PROPIO  
ENTORNO,  
PARTICULAR  
EN CUANTO AL  
PAISAJE ARTÍSTICO  
MEXICANO”.

En el año 280 de nuestra era, el volcán Xitle sepultó el sur de la Ciudad de México. La apariencia actual de este pequeño volcán no debe engañarnos. Lo que pasó entonces debió ser uno de los fenómenos geológicos más trascendentes del centro del país: dio como resultado 80 kilómetros cuadrados de paisaje rocoso, que se extienden del Ajusco a Coyoacán. Se calcula que esto se debió a un flujo de lava que duró entre dos y nueve años, tras una explosión de gran magnitud. Eso es lo que hoy llamamos el Pedregal, una maravillosa y tangible metáfora de que efectivamente la vida brota después de la destrucción. Igual a como sucedió en Pompeya, Cuicuilco, una de las civilizaciones más antiguas del Valle de México, quedó también sepultada por lava y dejó escasos vestigios de su existencia.

Después del trágico hecho, esa tierra fue considerada como inhóspita durante siglos, pero en su lugar la naturaleza dio forma a un particular entorno, del que surgió una biodiversidad muy propia. Muchos encontraron ahí inspiración, desde pintores como José María Velasco —y, por ende, alumnos suyos, entre ellos Diego Rivera—, hasta exploradores decimonónicos que buscaron entre sus negras rocas evidencias de nuestro pasado. No es de sorprender que, conforme avanzó el tiempo, los caballetes dieran paso a los restiradores y el Pedregal se convirtiera en una tierra a ser conquistada por los arquitectos, desde Juan O’Gorman hasta Luis Barragán.

ESTA HISTORIA ES EVOCADA HOY en su propio entorno en *Modthern Nature*, una instalación de gran formato de la artista mexicana Gabriela Galván en Arte Abierto, dentro de Artz Pedregal —se trata de la primera exposición a gran escala que hace la artista en el país en los últimos diez años. El área está compuesta por un jardín sensorial que conjuga rocas y especies endémicas de la zona con obra audiovisual, resultado de una investigación de largo aliento sobre las transformaciones naturales y humanas de este ecosistema, desarrollada a través de una colaboración con especialistas de la UNAM y la Reserva Ecológica el Pedregal de San Ángel (REPSA). La exposición también sale al espacio público llevando esas mismas plantas y rocas endémicas a convivir con los jardines de la plaza comercial, plantando un recordatorio del entorno en el que se encuentra Artz y, por extensión, el foro Arte Abierto. El contraste es interesante, pues se trata de regresar un poco de la naturaleza salvaje a un paisajismo artificial, diseñado por manos humanas.

La singularidad del Pedregal se ve reflejada en el propio entorno en el que se encuentra la instalación, bastante particular en cuanto al paisaje artístico mexicano. Arte Abierto es una asociación civil sin fines de lucro que invita a artistas (tanto consolidados como de mediana trayectoria y emergentes) a producir obra en lo que ellos definen como un “espacio abierto”. Lo insólito es que éste se encuentra inmerso en un centro comercial, algo poco común en México, pero que abre posibilidades interesantes. “Se trata de un espacio disruptivo, fuera del mundo académico”, explica Mónica de Haro, directora general de Arte Abierto, en entrevista para **El Cultural**.

De Haro está consciente de que se trata de un proyecto heterodoxo en cuanto a su ubicación y explica que esto es lo que les llevó a plantearse un modelo de la misma naturaleza. “Por el contexto en el que estamos nos parece importante que el público se encuentre con el arte desde otro lugar, buscamos

un diálogo directo”, agrega. Una de las principales maneras de lograrlo es invitar a los creadores a desarrollar una pieza *ex profeso*, sin que ocurra la intermediación de un curador, de modo que no exista ninguna frontera que separe al artista y al espectador. Hay, en cambio, un acompañamiento: “Lo que nos caracteriza es que los proyectos se llevan a cabo de principio a fin de la mano de Arte Abierto, todo el equipo se involucra desde que se está gestando la idea”, puntualiza de Haro.

A TRAVÉS DE ESTA COLABORACIÓN, el lugar se transforma cada seis meses, característica que también se ha vuelto de enorme relevancia para el foro. “Desde los primeros proyectos nos dimos cuenta de que lo que el público quería, siendo un ambiente inusual para entrar en contacto con el arte, era tener una experiencia”, continúa Gabriela Correa, directora institucional de Arte Abierto. Esto se ha convertido en uno de los ejes centrales del sitio, añade De Haro, afirmando que lo que buscan es “generar interés en la gente que quizá no viene buscando oferta cultural, pero llega con la intención de tener una vivencia de



Gabriela Galván, *Modthern Nature*, 2023. Vista de instalación.

esparcimiento”. Al respecto, destaca: “Queremos que el público se involucre y participe; buscamos ofrecer distintas capas de lectura, no sólo lo meramente contemplativo sino una experiencia lúdica y también, para quien quiera profundizar más, brindar capas educativas a través de nuestro programa público”.

Para la exposición de Gabriela Galván, el programa público incluirá *Paisajes paralelos*, una serie de visitas a sitios emblemáticos del Pedregal, como el Museo Anahuacalli, la REPSA, la Casa Estudio Max Cetto y la Ruta de la Amistad. Asimismo, el programa *Recorridos transversales* ofrecerá visitas guiadas con especialistas o investigadores de otras disciplinas; se llevarán a cabo de julio a octubre.

Colocar esta programación como eje de Arte Abierto corresponde precisamente a la diversidad de públicos a la que este espacio se enfrenta. “Es una de las columnas vertebrales de Arte Abierto”, continúa Correa. “Trabajamos con personas que tienen experiencia curatorial y de mediación en museos, pero tratamos de que los formatos sean diferentes porque el espacio es algo completamente distinto. Trabajamos un modelo de gestión cultural que es una suerte de híbrido, porque no somos un museo, pero tampoco una galería; brindamos un foro en el que los artistas pueden expresarse con gran libertad, desarrollando proyectos que en otros lugares sería imposible realizar”.

Esa libertad nos brinda hoy la posibilidad de sumergirnos en el paisaje del Pedregal, dentro del cubo blanco de un espacio expositivo, una experiencia que nos suscita una reflexión crítica sobre cómo los espacios que habitamos al sur de la ciudad lo han modificado irremediamente. ■

**ESTA SEMANA FOGWILL** me visitó en sueños.

"Otra experiencia de la libertad la brindan los sueños de vuelo en los que se flota en el aire o se nada en el aire", dice en su libro póstumo, *La gran ventana de los sueños*. Al leerlo, en lo primero que pienso es un sueño recurrente. Sueño que escribo. Me pregunto qué clase de libertad es la que experimento o anhelo experimentar. Si despierto, la mayor parte de mi tiempo lo dedico a escribir. Entonces ocurre la primera visita.

He escuchado a muchas personas narrar sueños en los que una silueta, siempre humana, se posa a un lado de su cama. Una presencia que nunca logran descifrar por completo. Una figura sin rostro. Que algunos relacionan con un familiar muerto. Pero nunca están del todo seguros de su identidad. No sé si mi sueño estaba condicionado por lo anterior, pero una noche abrí los ojos, en el sueño creo que estoy despierto pero en realidad estoy durmiendo, y veo una percha de pie al final de la cama. Esta sombra, por llamarla de alguna manera, tiene una mano en la cintura y en la otra sostiene un cigarro. Da caladas ocasionales mientras habla consigo mismo. Reconozco su camperita Adidas. Es la misma que aparece en la pintura de la foto de autor de *La gran ventana de los sueños*. Es Fogwill.

**CAMINA HACIA MÍ**, nunca me observa. Sigue en diálogo consigo mismo. Nunca siento miedo. Es como el holograma de Tupac en Coachella. Regresa al final, o el principio, de la cama y despierto. Me siento. Y me pregunto qué hace este loco acá, en Torreón, Coahuila. Por qué acude a mí en sueños. Debería visitar a sus hijos. ¿Soy yo un hijo de Fogwill? ¿Mi padre y mi abuelo visitarían en sueños a alguien en Gotemburgo o en Airdrie?

"Ser viejo es haber empezado a respetar los sueños", dice Fogwill a manera de intro de la intro a su libro. Este año he cumplido cuarenta y cinco y me encuentro lo más alejado posible de la juventud. Pero no he comenzado ningún diario de sueños. Lo que sí llevo es un diario de achaques. Signo inequívoco de que, si no soy viejo, lo seré a menos de que la muerte me sorprenda uno de estos días. Para Fogwill los sueños poseen un género.

El mar es uno de los grandes temas de los sueños. A pesar de que me encanta nadar a mar abierto y releo constantemente "Japonés", uno de mis cuentos favoritos de Fogwill, la segunda visita no ocurre en alta mar o en un



**"CIRCULO EN MI BICICLETA. HAGO ALTO Y REPARO EN EL CICLISTA QUE ME PRECEDE. ES FOGWILL".**

puerto, nos encontramos en la calle. Mejor dicho, lo encuentro.

**CIRCULO EN MI BICICLETA** por una calle adoquinada. Hago alto en un semáforo y sólo entonces reparo en el ciclista que me precede. Es Fogwill. Lleva la misma camperita Adidas. Un pantalón de vestir y zapatos. El semáforo cambia a verde y comenzamos a pedalear. Decido seguirlo. Y varias calles después noto una figura en la acera. Es Fogwill, de pie junto a un aparador, como su *alter ego* en "Muchacha punk". Parece una escena salida de *Tenet*, de Nolan. Fogwill va canturreando. Entonces lo ve. Se ven. El Fogwill ciclista hace contacto visual consigo mismo y el bípedo se ve pasar, pero el universo onírico no colapsa. Ni se altera. No veo a mi doble. Ni despierto con un grito. Sólo despierto con una inmensa sed. Abro mi clóset y sí, ahí está. Una camperita Adidas idéntica a la de Fogwill. Los mismos colores.

"Perdí un sueño de fines de la década de los sesenta: yo era un langostino de tamaño humano y de patitas humanas", dice Fogwill. Y lo que me asombra no es la criatura en la que se ha convertido sino el inventario de sus pertenencias. No sabía que los sueños (como ganar la lotería) se podían atesorar. Como decir: en mi armario tengo diez pares de tenis Jordan, dos de botas Dr. Martens, cuatro pantalones Levi's y un sueño de un comercial de la Coca Cola en el que Fogwill discurre sobre filosofía con el ChatGPT y ridiculiza a la IA. Fogwill en un anuncio de refresco, como si fuera una estrella del fútbol. Y esa fue la última aparición de la semana.

¿Está Fogwill regresando como uno de los soldados de su relato "Los pasajeros del tren de la noche"? ¿Escribo esto para no perder mis sueños sobre Fogwill? ¿O es una antirreseña sobre *La gran ventana de los sueños*? ¿Cuando uno muere, adónde se van todos esos sueños que no hemos extraviado? ¿Los podré guardar en un banco? ¿Podré heredárselos a mi hija? 📌

**TICKETGÁNGSTER NO TERMINABA** de introducirle al respetable su triple preventa, cuando lo empaló con la novedad de la sala de espera antes de la fila virtual. Es un registro con los datos personales que condiciona la entrada a la cola. En esa sala se filtra a los que pueden formarse para intentar comprar sus boletos y reciben un código de acceso. Registrarse no garantiza la compra y la compra no garantiza que el boleto sea válido, pero esa información vale oro. Los que no lograron formarse reciben el aviso de *agotados*, es decir, condenados a la reventa. Y los códigos se venden hasta en cinco mil pesos en redes. Nunca imaginamos que comprar un boleto para un concierto sería tan irregular, impagable y complicado. Que lo digan los miles que se quedaron con las ganas de ir al Corona Capital, el *fest* que se lleva las palmas del *gandallismo* boletero con sus prácticas y precios. Y, sin embargo, se llena.

**ENTONCES, EL RETORNO DE LUIS MIGUEL** sacudió la venta de boletos. Una gira de cuarenta y cinco fechas. Para empezar, le dijo que no a Ticketgángster y Ocesa. Si Robert Smith dobló a la mafia boletera en otros países, aquí fue Luismi. Al fin, alguien se atrevió a hacerlo. En vez de la mierda de Citibanamex fue con la mierda de Santander, en lugar del Auditorio eligió sedes como la Arena CDMX y el Estadio Banorte, con la producción de Fenix Entertainment y Cardenas Marketing Network (CMN). La venta de entradas fue en su página oficial y se alió con Súper Boletos,



**"SIN CAMPAÑA PUBLICITARIA, SIN DISCO NUEVO Y SIN APARICIONES PÚBLICAS, LA GIRA FUE SOLD OUT".**

FunTicket y E Ticket. Se creyó, ingenuamente, que Micky iba a ser la competencia. Que el respetable dejaría de ser víctima del robo, el engaño, la especulación, la manipulación, la preventa, la reventa, la sobreventa y la discriminación. Pero el negocio sólo cambió de garras, los abusos seguirán igual.

Es que coño, Micky, siempre se puede empeorar. Sin campaña publicitaria, sin entrevistas, sin disco nuevo y sin apariciones públicas, la gira fue *sold out*. Muy rey cucaracho y todo, pero el Sol prevendió, agotó y cada boleto se revendió. Pese a que los seguidores desquiciaron el sistema y su página oficial se cayó varias veces, a los fraudes desde una página falsa —y el precio en la reventa que alcanzó los cien mil pesos—; pese a los tumultos y disturbios en las taquillas, a los revendedores que acapararon con violencia, a las taquilleras que estaban coludidas con los de la seguridad y a la policía que no hizo nada ante las denuncias. Y todo eso seguirá existiendo mientras haya quien pague ciento doce mil pesos por un boleto, cifra histórica del Corona, y cargos por más de ochocientos pesos. 📌

**EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO**

Por **CARLOS VELÁZQUEZ**

@Charfornication

SOÑAR CON FOGWILL

**LA CANCIÓN #6**

Por **ROGELIO GARZA**

@rogeliogarzap

COÑO, MICKY

## FETICHES ORDINARIOS

Por  
**LUIGI  
AMARA**  
@leptoerizo

EL JARDÍN  
COMO FICCIÓN

“LA FICCIÓN  
ENTRA A ESTE  
COTO DE LA  
MANO DE LAS  
TIJERAS, DEL  
TRASPLANTE,  
DEL RIEGO  
PROGRAMADO”.

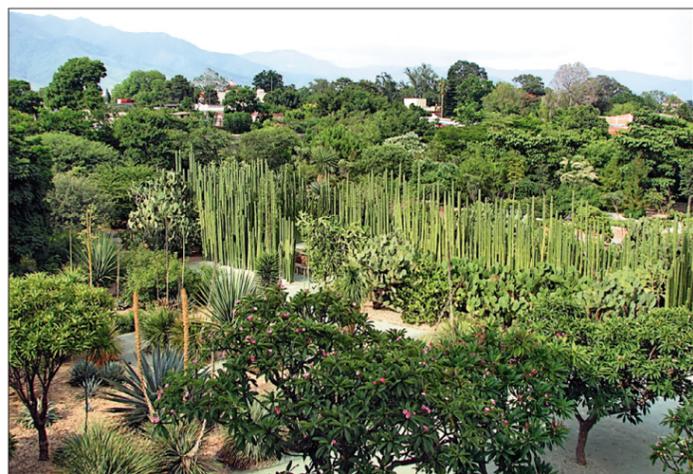
En el principio fue el jardín, y éste se creó en medio del desierto. Como un ensueño que desmiente la inclemencia del sol y la fuerza de los elementos, en todo jardín hay algo de oasis pero también de espejismo, un refugio en que el tiempo parece detenerse y, aquí y allá, se abre en forma de flor al goce de los sentidos. En *Historia y mística del jardín*, Juan García Font aventura que éste “es al espacio lo que la fiesta es al tiempo”. Incluso podría decirse que cada uno alberga una esquirra del paraíso.

En numerosas civilizaciones se encuentra la añoranza de un jardín de las delicias en que reinaba la abundancia y la tranquilidad, donde los seres humanos, al amparo de los árboles y las plantas, convivían en armonía y se entendían con los animales. De aquel lugar mítico y privilegiado —todo jardín lo es— no quedan sino reminiscencias vagas, recuerdos más del orden del anhelo que de la memoria, de allí que la jardinería sea una actividad teñida por la nostalgia. Quizá por la conciencia del paraíso perdido, las distintas encarnaciones de aquel espacio remoto parecen siempre bajo amenaza o en equilibrio precario, a punto de desaparecer como cualquier espejismo. Ese lugar es también lucha continua, esplendor en vilo, tarea interminable, paréntesis que voltea hacia la felicidad originaria.

**EL CUIDADO DE UN JARDÍN** es quizás el jardín mismo, en el sentido de que cabe entender cada uno como un proceso creativo y de atenciones; antes que un lugar o continuación de la casa, se confunde con la raíz de un verbo. Si el cerco y la geometría han sido el modo convencional de contenerlo y controlarlo, no hay que olvidar que incluso el *desmelenado*, aquél que acepta las fluctuaciones del tiempo y se transforma sin cesar hasta volverse irreconocible, requiere de la intervención humana. Tal vez las nociones del mismo como *naturaleza domesticada* o *arquitectura construida con naturaleza* se antojen anticuadas y un tanto tiesas, pero recogen ese aspecto decisivo de dedicación, paciencia y aprendizaje con que el jardinero se esmera en dar forma a su ensueño.

Aunque el paraíso terrenal de la Biblia aparentemente no estaba cercado, la etimología remite a un lugar circunscrito a la manera de los jardines de la realeza, que en la Edad Media dio paso al jardín como *hortus conclusus* —huerto acotado— y, un poco más tarde, al laberinto de setos, en que los límites y los senderos se confunden con una trampa. Jean Delumeau, en *Historia del paraíso*, sugiere que sólo después de la expulsión de Adán y Eva se vuelve necesaria una separación entre el adentro y afuera del vergel, una valla o frontera que resguarde el jardín del mundo exterior, sobre el que pesa la desdicha y el pecado. Se suele pasar por alto, sin embargo, que detrás del origen persa del vocablo (*pairidaēza* significa “cercado circular”, viene del prefijo *pairi*, “alrededor” y *daēza*, “pared modelada”) se encuentra la raíz indoeuropea *dheigh*, que significa “modelar” o “dar forma”, la cual a través del latín se ramificó en la familia del verbo *ingere*: “ficción”, “fingir”, “figura”, “efigie”, “fetiche”, etcétera. Este ramal permite asomarse al jardín ya no como espacio interior domesticado, sino como naturaleza *modelada*, como artefacto vivo y proliferante: como ficción.

Si bien la historia de estos lugares suele centrarse en el estilo, poner el énfasis en el proceso de dar forma al terreno y la fronda —o las rocas y la arena de los jardines zen— llevaría a una concepción más relacionada con la acción creativa y con la manera en que responde y se adapta al cambio y a los accidentes. García Font, atendiendo más a la mística del jardín que a sus lineamientos de diseño o su linaje arquitectónico, ha hecho ver que la jardinería se practica también en



Jardín etnobotánico de Oaxaca.

clave de búsqueda: en los viejos jardines egipcios, por ejemplo, se procuraba la *concentración*, la búsqueda del centro. De los jardines colgantes de Babilonia a los de azotea improvisados en horizontes de cemento, éste ha sido lo mismo campo para la observación botánica que sitio de amores y disfrute; itinerario para la meditación ambulante y zona de diversión y sorpresa; puerta iniciática y enclave de comunidades filosóficas hedonistas; obra de arte y repositorio del saber mágico asociado a las plantas.

**LA FICCIÓN ENTRA** a este coto de la mano del azadón y las tijeras, del trasplante y la poda, pero también del riego programado y la modificación genética. Todo lo que contribuya a manipularlo se vuelve parte de su hechizo verde, en la acepción originaria en que la ficción es equiparable a moldear un material libremente. En esta época en que muchos escritores le dan la espalda a la ficción y se ufanan de mandar a la imprenta engendros imposibles como la “novela *sin ficción*”, la audacia del jardinero de recortar un seto en forma de ovni o de estegosaurio resulta, en contraste, de lo más plausible. Pero aun bajo una idea de ficción menos general, entendida como esa operación que multiplica las posibilidades más allá de los constreñimientos de lo real, el jardín convoca vecindades descabelladas y admite superposiciones que no se encontrarían *al natural*: las nupcias inesperadas del cacto y de la orquídea, por ejemplo; o cortinas de monasteras que dejan pasar la luz entre sus costillas para beneficio de ahuehuetes bonsáis...

La ficción, como anota Juan José Saer, ha sabido emanciparse de muchas cadenas, pero no hasta el punto de renunciar a la realidad objetiva; en todo caso la explora y se sumerge en su turbulencia, en una mezcla entre lo empírico y lo imaginario que expande los alcances de lo dado. En lo que concierne al jardín, la acción humana no puede obviar el desenvolvimiento de la naturaleza ni imponer un ideal fijo a aquello que propende a la exuberancia. Más que una aberración del gusto, un estanque de biznagas —y no de lotos— está condenado a la pudrición. En él, ese límite de lo verosímil lo pauta la supervivencia de las plantas.

Así como la domesticación de la naturaleza sólo puede ser transitoria, la ilusión naturalista (del tipo oriental e inglés, por ejemplo) no se logra sino tras mucho esfuerzo. Pero el jardín, para parafrasear “El concepto de ficción” de Saer, no necesita ser creído en tanto que verdad o naturaleza, sino en tanto que jardín. Es como una novela siempre en construcción que se lee con los pies y se recorre con los sentidos; un espejismo que abraza la contingencia y postula una concepción muy antigua de casa.

Una pequeña Alhambra en el balcón o un jardín colgante en el alféizar de la ventana no quieren ser remedos del bosque o de la selva; al igual que la ficción, procuran volver más habitable el rincón en que vivimos. ■