

## HISTORIA CULTURAL DEL FRACASO

DERROTA, NAUFRAGIO, RUINA, OLVIDO



Las aventuras de  
Andrea Wulf por la  
ciencia y la filosofía

Chat GPT-4 escribe sobre  
impacto de la inteligencia  
artificial en la literatura

Las lecturas vitales  
de Carla Cordua

# SANTIAGO

## Director

Carlos Peña

## Editor

Álvaro Matus

## Directora de arte

Emilia Edwards

## Periodista

Sebastián Duarte

## Colaboradores

Milagros Abalo, Ignacio Adriasola, Ignacio Álvarez, Francisca Aninat, Gonzalo Argandoña, Álvaro Arteaga, Álvaro Bisama, Juan Ignacio Brito, Matías Celedón, Constanza Ceresa, Bruno Cuneo, Paula Escobar Chavarría, Marcela Fuentealba, Federico Galende, Daniela Gaule, Daniel Hopenhayn, Sebastián Ilabaca, Francisca Márquez, Constanza Michelson, Sergio Missana, Max Norman, Alejandra Ochoa, Rodrigo Olavarría, Natacha Oyarzún, Pablo Paniagua, Pablo Riquelme, Jorge Rojas, Marcelo Somarriva, Patricio Tapia, Valeria Tentoni, Vicente Undurraga, Álvaro Vergara, María José Viera-Gallo, Lucía Vodanovic y Mike Wilson.

## Comité editorial

Cristóbal Marín  
Aicha Liviana Messina  
Alan Pauls  
Ana Pizarro  
Matías Rivas  
Héctor Soto  
Manuel Vicuña

—  
Dirección: Manuel Rodríguez Sur 445, Santiago.

## Diseño

Paola Irazábal - ESTUDIO PI  
[www.estudiopi.cl](http://www.estudiopi.cl)

## Imagen de portada

*Llueve luz clara* (2022), de Nicole Tijoux.

## Fotografías

Alamy en páginas: 17, 44, 55, 58, 63, 69, 72, 89, 100, 105, 116

## Impresión

Ograma

ISSN: 0719-8337

—  
[revistasantiago.cl](http://revistasantiago.cl)  
[facebook/revistasantiago](https://facebook.com/revistasantiago)  
[twitter/santiagorevista](https://twitter.com/santiagorevista)  
[instagram/revistasantiago](https://instagram.com/revistasantiago)

# Revista Santiago

**# 18 – Junio 2023**

Santiago de Chile

# ÍNDICE



## 4 - PERSONAJE

**Otessa Moshfegh: escribir contra la moda,**  
por Álvaro Matus

## 6 - HISTORIA CULTURAL DEL FRACASO

**Los contornos del fracaso,**  
por Patricio Tapia

**Para una estética de la derrota,**  
por Ignacio Adriasola

**Ruinas de mi ciudad,**  
por Francisca Márquez

**Todo comenzó por aburrimiento,**  
por Constanza Michelson

**Los fósiles que esperamos ser,**  
por Max Norman

## 30 - LAGUNAS MENTALES

**Recuerdos prestados,**  
por Manuel Vicuña

**32 - Recobrar el pasado, compartir un mundo,**  
por Paula Escobar Chavarría

**36 - La tormenta que se avecina,**  
por Mike Wilson

**40 - Hablar bien,**  
por Aicha Liviana Messina

**44 - Aprendices de brujo,**  
por Sergio Missana

## 49 - PENSAMIENTO ILUSTRADO

**50 - La materia de la que  
están hechos los líderes,**  
por Juan Ignacio Brito

**54 - El reverso de la colonización,**  
por Lucía Vodanovic

## 57 - PLAZA PÚBLICA

**58 - Las aventuras de Andrea Wulf  
por la ciencia y la filosofía,**  
por Gonzalo Argandoña

**62 - George Orwell, incombustible,**  
por Héctor Soto

**68 - Tres siglos de Adam Smith,**  
por Pablo Paniagua y Álvaro Vergara

**72 - Jorge Edwards (1931-2023):  
Memoria, clase y época,**  
por Héctor Soto

**78 - Lecturas vitales,**  
por Marcela Fuentealba

## 81 - LOS ARTÍCULOS MÁS LEÍDOS DE LA WEB

**82 - Cynthia Rimsky: el arte  
de disolver las identidades,**  
por Álvaro Matus

**88 - David Hockney: un viejo  
loco por el dibujo,**  
por Marcelo Somarriva





**94 - LIBROS USADOS**  
**Contra Chile y Chile en contra,**  
por Bruno Cuneo

**96 - *Fortuna: la verdad, la realidad y lo cierto,***  
por Ignacio Álvarez

**100 - Ali Smith: la luz de una novela,**  
por Francisca Aninat

**103 - ARQUETIPOS DE SITUACIÓN**  
**Dama del olvido,**  
por Milagros Abalo

**104 - Lee Child en el camino,**  
por Álvaro Bisama

**108 - Isabelle Eberhardt: nómada en la arena blanca,**  
por Natacha Oyarzún

**112 - PERSONAJES SECUNDARIOS**  
**Charlotte Delbo y la marcha de los pingüinos,**  
por María José Viera-Gallo

**114 - Escenas de escritura,**  
por Valeria Tentoni

**116 - VIDAS PARALELAS**  
**Excéntricos, radicales y performáticos: Glenn Gould y Keith Jarrett**  
por Federico Galende

## 118 - CRÍTICAS DE LIBROS Y CINE

### Libros

*Contra la libertad*, de Andrés Biehl y Germán Vera,  
por **Daniel Hopenhayn**

*Obra completa y Casa de reposo*, de Ximena Rivera,  
por **Vicente Undurraga**

*Vals chilote*, de Yosa Vidal,  
por **Constanza Ceresa**

*Inacabada*, de Ariel Richards,  
por **Alejandra Ochoa**

*Lluvia y viento sobre Tulumée Milagro*, de Simone Schwarz-Bart,  
por **Rodrigo Olavarría**

*Los muertos y el periodista*, de Óscar Martínez,  
por **Jorge Rojas**

### Cine

*Tár*, de Todd Field,  
por **Pablo Riquelme**

**130 - TURISMO ACCIDENTAL**  
**Cazadores crepusculares,**  
por Matías Celedón

**132 - PENSAMIENTO ILUSTRADO**



# Otessa Moshfegh: escribir contra la moda

por Álvaro Matus



La mayoría de los libros confirma los valores de su época. Son lo que Roland Barthes llamó textos *confortables*, bien hechos, que no ponen en entredicho lo que consideramos bueno y deseable, que no hacen vacilar los fundamentos morales, culturales o psicológicos del lector. Eso ha sido siempre

así, pero hoy se da una situación límite. La corrección política ha llegado a tal nivel, que las novelas se colman de buenas personas. Narraciones que se ubican en el lado correcto de la historia, que solidarizan con las víctimas y están contra todo tipo de abuso. Los protagonistas más inteligentes

---

Ilustración: Daniela Gaule

dudan de sí mismos o se arrepienten de alguna bajeza, pero siempre, siempre, salen ilesos. Páginas y páginas repletas de falsa vulnerabilidad y pretendido misterio, porque quién es el bueno y quién el malo está claro desde la primera página. Hay una ausencia total de opacidad; dicho de otro modo, asistimos al triunfo de la transparencia. Y quizás por eso, Ottessa Moshfegh (Boston, 1981) ha sido comparada con Nabokov, Henry James y Flannery O'Connor, tres escritores que indagaron con valentía en el dolor, las perversiones, el desencanto y la degradación.

Moshfegh, que ha ganado premios y cosechado muchas reseñas positivas, también ha irritado a un buen número de críticos y lectores que la cuestionan por solazarse en la decrepitud de los cuerpos, por salpicar su obra con imágenes escatológicas y, sobre todo, por crear personajes poco compasivos. Andrea Long Chu, por ejemplo, reparó en la revista *Vulture* en su fijación con las heces, en que usara palabras como “maricón” y “retrasado”, en que describiera a las mujeres gordas como “vacas” o “sacos de manzana”, con los “muslos hinchados” que “parecen a punto de romperse”.

“Una novela no es BuzzFeed, NPR, Instagram o incluso Hollywood”, argumenta Moshfegh. “Aclaremos eso. Una novela es una obra de arte literaria destinada a expandir la conciencia. Necesitamos novelas que vivan en un universo amoral, más allá de la agenda política descrita en las redes sociales. Tenemos imaginación por una razón. Novelas como *American Psycho* y *Lolita* no envenenaron la cultura. (...) Necesitamos que los personajes de las novelas tengan la libertad de adentrarse en la oscuridad y el mal. ¿De qué otra manera nos entenderemos a nosotros mismos?”.

El padre de Moshfegh, Farhoud, perteneció a una rica familia de judíos iraníes. En Europa estudió violín y conoció a Dubravka, quien había nacido en Yugoslavia. La pareja quiso instalarse en Teherán, pero solo vivieron allí unos meses, porque en 1978 llegó la revolución islámica y los bienes de la familia de Farhoud fueron incautados. En Estados Unidos, donde se exiliaron, ambos trabajaron como profesores de música y criaron a sus tres hijos. Ottessa aprendió a leer las notas musicales antes que palabras y a los cuatro años ya tocaba el piano. También estudió clarinete. Sin embargo, en la adolescencia su inclinación por la música empezó a ceder ante la literatura.

La disciplina necesaria en la música fue trasladada a la literatura como si de una plantilla se tratara. En un estupendo perfil que le hizo *The New Yorker*, la manera de trabajar de esta mujer (que vive con su pareja y cinco perros, que padece una escoliosis severa que la obligó a usar un corsé durante tres años, que tuvo problemas de alimentación desde muy joven y pasó por Alcohólicos Anónimos, que tras estudiar en Barnard College vivió dos años en China, donde enseñó inglés y trabajó en un bar punk) fue calificada como monacal. Y sí, el régimen de abstinencia y aislamiento se ha traducido en cinco novelas y un volumen de cuentos extraordinario. Se llama *Nostalgia de otro mundo* y está poblado de individuos ligeramente desesperados y solitarios, muchos de ellos entrañables.

“El señor Wu” es la historia de un hombre en extremo pudoroso, que en sus visitas a un prostíbulo se desviste debajo de las sábanas. Está enamorado de la mujer que atiende en el cibercafé al que acude a diario, y buena parte del relato consiste en los devaneos de un hombre extremadamente tímido,

incapaz de escribirle un mensaje para invitarla a salir. Pero cuando tiene la opción de conocerla, el asco y el placer se mezclan en sus fantasías, y Moshfegh, con iguales dosis de descaro y ambigüedad, combina un último encuentro de sexo pagado con la noche en que finalmente se cita con la mujer del cibercafé. “Me estoy cultivando” narra el encuentro de una profesora con su exmarido, entregando pistas de lo alejada que está la autora de cierta comprensión (militante) del feminismo. Y en “Una carretera oscura y sinuosa”, Moshfegh adopta la voz de un abogado que quiere disfrutar de un último fin de semana solo antes de que nazca su hijo. Va a la casa de veraneo familiar, conoce a la amante de su hermano y, junto con seducirla, se hace pasar por homosexual.

Su libro más famoso es *Mi año de descanso y relajación*, que también rompe el molde: una mujer que ha perdido a sus dos padres y recibido una herencia, decide tomarse un año sabático. No es una “nueva rural” que aspira al contacto con la naturaleza, ni una devota del turismo ni un alma caritativa. Su pausa consistirá, literalmente, en borrarse por completo, ingiriendo dosis cada vez más fuertes de pastillas que la hagan dormir durante la mayor parte del día. Fenobarbital, Zolpidem, Seroquel, Trazodona, Risperdal, Valium, Orfidal, Lunesta... son parte del cóctel que le receta una de las doctoras más delirantes de la historia de la literatura. Es una novela estática brillante, sobre alguien que piensa que después de pasarse un año en cama, durmiendo un sueño inerte, se convertirá en otra persona. La prosa de Moshfegh, seca y apegada al realismo, tiene a su vez algo de esos sueños pegajosos de los que no se logra despertar. Por momentos, incluso se siente que el aire es distinto. Y eso ocurre cada vez menos en la literatura contemporánea. **S**

# Los contornos del fracaso

Leonardo da Vinci terminó muy pocas pinturas, la brillante carrera del sociólogo Max Weber se vio truncada por una crisis nerviosa y el motor de la recordada “naranja mecánica”, Johan Cruyff, no logró ganar el Mundial de 1974. ¿Fracasaron todos ellos? ¿Desde cuándo la derrota se asocia a palabras como deuda, caída o pobreza? Más aún, en qué momento estas “fallas” se vinculan directamente con la identidad y no son vistas como un tropiezo en la vida? Su historia cultural podría trazarse desde el siglo XVI (capitalismo e individualismo mediante) hasta hoy, al ser considerado por la pujante industria de la autoayuda y el *management* como una etapa (ojalá breve y aleccionadora) en la senda hacia el éxito. Este artículo, a fin de cuentas, puede leerse como la historia del “lenguaje de los negocios aplicado al alma”.

Por Patricio Tapia

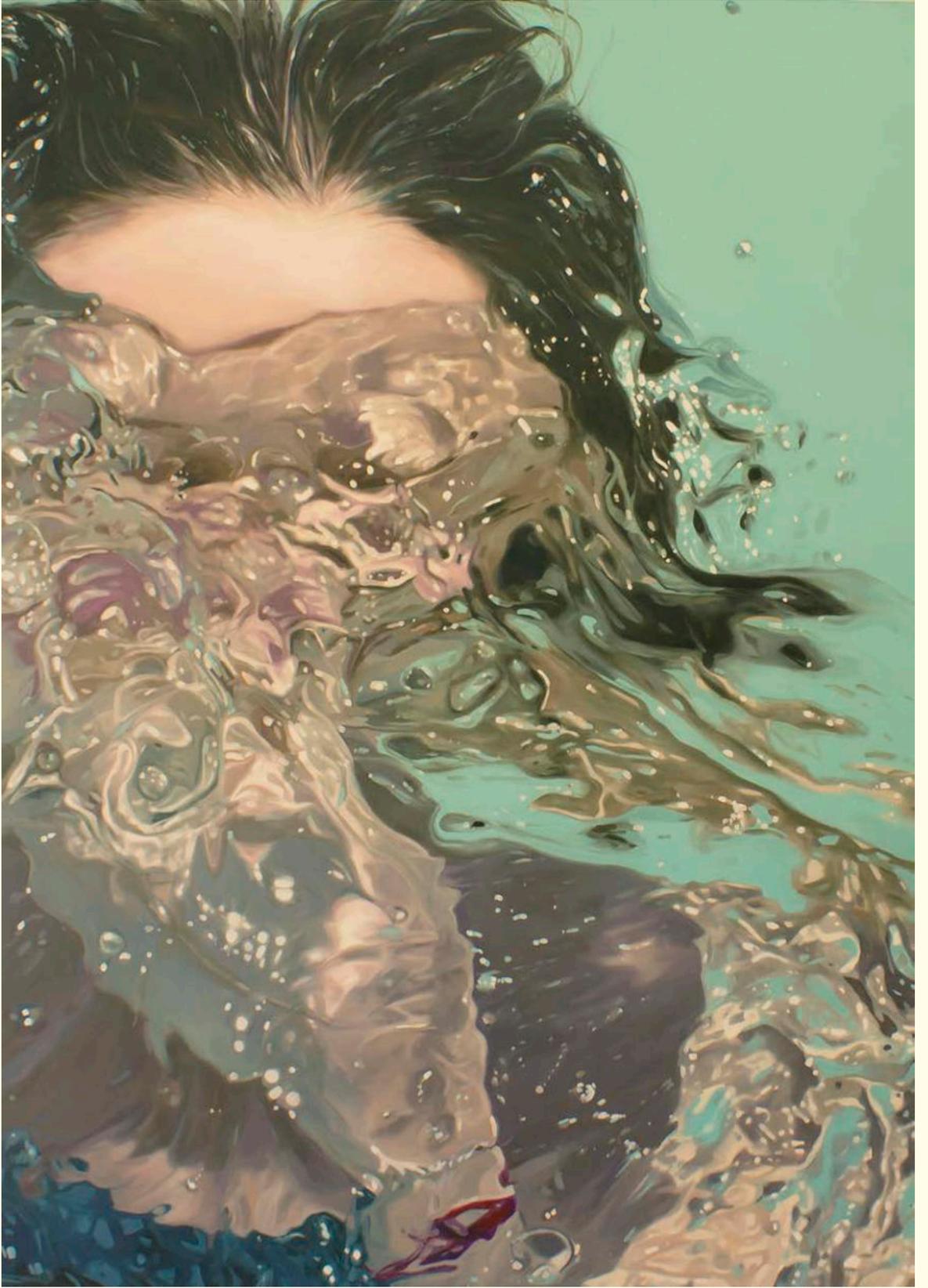
Cuando ocurre, el fracaso se siente como algo inaudito, como la horrible anomalía en un mundo presidido, si no por el logro, cuando menos por la tranquilidad. La tormenta es lo raro, no la calma. Sin embargo, en nuestro universo que —según las leyes físicas— tiende al desorden y en que cualquier organismo vivo es una excepción cósmica, respirar es lo extraño. Para los antiguos griegos la vida era preciosa, justamente, porque era precaria.

Si la propia vida humana es improbable, ¿cuán remota puede ser una vida exitosa, una que escape al fracaso? Ciertamente depende de lo que se entienda por lo uno y lo otro. Pero el triunfo, por definición, es escaso: por cada campeón, existen miles de perdedores; por cada multimillonario, hay multimillones de pobres; por cada mente brillante, ejércitos de mentes opacas. Estadísticamente al menos, tenemos más posibilidades de conocer el fracaso que el éxito:

fiascos románticos, pruebas malogradas, caídas, juegos perdidos, errores, anhelos sin realizar, carencias materiales y un generoso etcétera. Para algunos, todos estos fracasos serían anticipos de uno mayor: morir. No es cuestión de atizar el tremendismo, pero si se ha afirmado que somos un ser hacia la muerte, también podría decirse que lo somos hacia el fracaso.

En una cultura crecientemente fascinada con la bendición del éxito, el fracaso es la gran maldición. No siempre fue así. Se ha buscado determinar cuándo la mala suerte se convirtió en motivo de oprobio y de culpa, y cuándo la condición fallida dejó de tener un sentido puramente comercial, desprendida de la personalidad, para adherirse a ella. Desde entonces ya no se *tenía* un fracaso, sino que se *era* un fracasado.

Entendido como la cifra de todo lo adverso, parece un ejercicio de “negación de la negación” que haya quienes, desde hace algún tiempo, lo consideren



*Llueve luz clara* (2022), de Nicole Tijoux.

Antes del siglo XIX, señala el historiador Scott Sandage en *Nacidos perdedores*, la palabra fracaso era un “incidente”. Se convirtió por primera vez en una identidad en Estados Unidos, durante la expansión del capitalismo como actividad económica y artículo de fe, entre 1819 y 1893, cuando una serie de auges especulativos colapsaron en pánicos financieros y crisis económicas.

como una etapa en la senda hacia el éxito. La industria del crecimiento personal, la autoayuda y las homilias sobre el espíritu empresarial nos anuncian que no es más que un traspie del que nos levantamos de inmediato para intentarlo de nuevo, ansiosos por sacar lo mejor de nosotros y desafiar nuestros límites.

Pero hay límites infranqueables. En *Elogio del fracaso*, el filósofo Costica Bradatan propone un viaje a través de círculos concéntricos de sus manifestaciones física, política, social y biológica (esta, la propensión a enfermar, envejecer y morir, sería “el último fracaso”).

Cuesta entender cómo se puede fracasar por algo que escapa a nuestro control, como la muerte. Si un artesano tiene un accidente y pierde sus manos, ¿ha fracasado? Pareciera que no. El mito fundacional del fracaso es que hay una culpa, en algo erramos y, por tanto, merecemos lo que nos ocurre. En su trasfondo está la necesidad (o ilusión) de creer que determinamos al menos en parte el curso de nuestras vidas. Aunque, en realidad, todo cuanto nos sucede depende tanto de lo que hacemos como de las circunstancias o la suerte.

### LA TRAMA DEL REVÉS

“Nos sentimos fracasados cuando caemos en la enorme brecha entre nuestras aspiraciones y nuestros logros”, dice el historiador de lo cotidiano Joe Moran en su singular ensayo *Si fracasas*. Bradatan, por su parte, considera fracaso “cualquier cosa que experimentamos como una desconexión, interrupción o incomodidad en el curso de nuestra interacción pautada con el mundo y los demás, cuando algo deja de ser, funciona o sucede como se esperaba”.

Son definiciones bastante amplias, aunque captan la idea de que el fracaso es algo más enmarañado y sutil que la pura falta de éxito. Lo cierto es que casi ninguna vida termina resultando según lo planeado e incluso las personas más afortunadas experimentan más de alguna vez la decepción y el sufrimiento.

La meditación de Moran sobre el fracaso parece motivada porque un año de su trabajo (no nos dice por qué) quedó en nada. A sus experiencias personales agrega reflexiones que van desde lo económico a lo deportivo y lo onírico. Cuenta que suele tener “el sueño del examen”: volver a rendir, adulto, uno que no ha preparado; ahí aprovecha de referir la historia de los exámenes: desde la China de principios del siglo VII hasta convertirse, en el XIX, en la norma en Europa. Cuando habla del sentido de los premios, se puede desviar a contar la historia de las medallas —desde el Imperio Romano hasta el siglo XIX— o a lo que significa no recibir una: menciona así la serie fotográfica de Tracey Moffatt retratando atletas en las Olimpiadas de Sydney 2000, justo en el momento en que terminaban de competir y se percataban de que llegaron en cuarto lugar, sin medalla, lejos de todo encanto, incluso del glamour de llegar último.

“A los que han fallado —señala Moran—, no les ofrezco ningún consejo, solamente consuelo”. Esta consolación toma fundamentalmente la forma de relatos de casos: el del sociólogo Max Weber, cuya brillante y precoz carrera académica se vio truncada por una crisis nerviosa; o los de las escritoras Natalia Ginzburg o Virginia Woolf, quienes se consideraron siempre unas impostoras o unas fracasadas; o el futbolista Johan Cruyff, creador de un “giro” espectacular, aunque no ganó el

Mundial de 1974; o Leonardo da Vinci, quien terminó muy pocas pinturas. A ellos se suma la mitología de escritores bohemios como Paul Potts o el autor de musicales Lionel Bart (más Jeffrey Bernard, Joe Gould o Joseph Mitchell), cuyos genios naufragaron en la melancolía o el perfeccionismo.

Cuando Bradatan elogia el fracaso, es porque propone la humildad para una visión más certera de nosotros mismos. Detecta cuatro tipos de fracaso, encarnados en cuatro figuras principales. Simone Weil, la filósofa francesa, representa el fracaso físico: niña y mujer frágil, llena de empatía por el sufrimiento, fue obrera, anarquista, intelectual y una mística que se dejó morir de hambre. El fracaso político lo enfoca en Gandhi, el adalid pacifista indio, quien se esforzó por demostrar que renunciaba a todo éxito material (cita a un ayudante suyo que se lamentaba de lo caro que era mantenerlo pobre) y los peligros de la búsqueda de la pureza política: Gandhi murió asesinado.

Luego considera el fracaso social, centrado en E. M. Cioran, el filósofo rumano que marchó a Francia, para quien era un principio ético jamás trabajar y que se identificó con muchas ideas fallidas (incluido el fascismo). El cuarto fracaso es el biológico o “final”. Su protagonista es el escritor japonés Yukio Mishima, quien decidido a ser un “fracaso noble”, ejecutó su propia muerte por *seppuku*; allí también menciona a Séneca, quien deseaba asimismo tener una buena muerte (ambos estropearon sus suicidios de manera sangrienta). Es curiosa la centralidad que entrega al suicidio considerando que, a diferencia de la muerte, no es algo universal.

## LAS VOCES DEL FRACASO

Sócrates, el filósofo griego, en sus últimas y enigmáticas palabras, reconocía deber un gallo a Asclepio. Veinticinco siglos después, Sócrates, el futbolista brasileño, afirmaba que no jugaba para ganar, sino para ser recordado. Que formen parte de un mismo diccionario las voces “deuda” y “derrota” —en esta se cita al segundo Sócrates— es demostración de la amplitud multiforme del concepto.

*Glosario del fracaso*, editado por Valerio Rocco —libro que recoge algunos resultados de un proyecto académico europeo sobre las genealogías del fracaso—, aborda, a través de entradas escritas por distintos autores, sus dimensiones económicas, psicológicas, epistemológicas, políticas e incluso metafísicas. Sus aproximaciones suelen partir desde la etimología, pero se abren a sus diversas manifestaciones históricas, artísticas o filosóficas para cubrir toda su riqueza conceptual y su aplicación a personas, grupos, clases sociales, instituciones o Estados. Los autores constatan que la atribución del fracaso se puede deber a

distintas razones, aunque su carga negativa suele generar relaciones de dominación y discriminación. Se apunta, además, que en la Antigüedad no existía una noción tan abarcadora como “fracaso”, por lo que su uso es moderno, en particular desde el siglo XVI, como demuestran sus incursiones etimológicas en varios idiomas, lo cual seguramente se vincula al surgimiento y consolidación, por la misma época, de la noción de individuo autónomo, que se autodefine, elige sus acciones y asume sus consecuencias (entre ellas, fallar).

De esta forma, en la voz “pobreza” se señala la constante extensión moderna del término, que corre en paralelo al ascenso de la sociedad comercial, las asociaciones cada vez más firmes riqueza-éxito y pobreza-fracaso, así como el aumento del control gubernamental sobre la población. En la voz “error” como vertiente epistemológica del fracaso que se manifiesta en una tradición moderna de escritos introductorios para eliminar del entendimiento humano sus inclinaciones erróneas. Otras voces aparecen como figuras del fracaso: el “olvido” como fracaso de la memoria, el “monstruo” como fracaso de la naturaleza, el “naufragio” colectivo como fracaso en la gestión del Estado. Hay vinculaciones entre las entradas: “caída” y su relación etimológica con “decadencia” y “declive”, y con los esquemas cíclicos de las edades del hombre; la “ruina” como declive o corrupción de lo inorgánico; las relaciones entre “culpa” y “deuda”: la primera se transformaba en la segunda, pagándose de diferentes formas, desde la compra de indulgencias al suplicio físico.

Como en las mencionadas, en cada una de las voces restantes —bancarrota, culpa, desastre, desengaño, exilio, mancha, ocaso, pérdida, suicidio, tropiezo— se realiza una amplia excursión por el desarrollo conceptual e histórico de ellas. Así, en “bancarrota” se aborda desde su origen en los intercambios mercantiles (quebrar el banco del arruinado), que también podía (y solía) ser un fracaso fingido, y que llega a los Estados con las crisis de deuda externa.

## DE LA VERGÜENZA A LA CELEBRACIÓN

*El Glosario del fracaso* no se agota en sus voces (el proyecto prosigue, al parecer, en otras figuras, como el aburrimiento). Por otra parte, en su introducción se manifiesta la curiosidad por el “doble discurso” sobre el fracaso en las sociedades actuales: su repudio, por una parte, y su ensalzamiento, por otra, como la vía adecuada para alcanzar la victoria. Ejemplos distintos de apología a través de la “superación personal” son los libros *Las virtudes del fracaso*, del filósofo Charles Pépin, y *Rebotar sobre el fracaso*, del conferencista Fred Colantonio.



*La expulsión de Adán y Eva del paraíso* (1791), de Benjamin West.

En el primero, Pépin explica que el fracaso contribuye al conocimiento y al aprendizaje, a la comprensión y el sentido de humanidad, porque equivocarnos es una muestra de que no somos animales ni máquinas ni dioses. “Podemos fallar porque somos hombres y porque somos libres”. Para exponer sus bondades relata las derrotas fructíferas de personajes ilustres en el deporte (Rafael Nadal, Roger Federer, Michael Jordan), en la empresa (Steve Jobs, Richard Branson), cantantes (Ray Charles, Serge Gainsbourg), escritores (J. K. Rowling) o políticos (De Gaulle).

En sentido parecido, Colantonio diserta sobre el arte de convertir los contratiempos en oportunidades, a través de personas que han tenido grandes logros —entrevista a deportistas, empresarios, científicos y artistas, ninguno muy conocido, con la posible excepción del exvocalista del grupo de *heavy metal* Iron Maiden, Blaze Bayley— y también refiere las historias de personajes más célebres: Nelson Mandela o Elon Musk. Señala que enfrentando la adversidad medimos de lo que somos capaces, que el fracaso sirve como un “trampolín” para el éxito y que puede ser cómplice tanto de las caídas como de la recuperación: “Si nos hunde la cara en el lodo cuando tropezamos

—señala en su particular estilo lírico-motivacional— es también la fuerza que nos levanta la cabeza hacia las estrellas”.

Aunque el libro de Bradatan ofrece una “terapia” y, por tanto, un tratamiento y eventualmente una cura, está lejos de los tópicos de la autoayuda y la superación, al alentar la humildad dolorosa ante el fracaso, pero el verdadero. ¿Y cómo se distingue este del falso, pregonado por los gurús de la superación de sí mismo? Es simple, responde: el fracaso humilla, si no, es engaño.

Por su lado, Moran cree que efectivamente podemos aprender del fracaso. Pero eso ocurre a veces. Y, en todo caso, él no tiene ningún deseo de convertir el suyo en lección de vida ni quiere escuchar que el fracaso hunde a los perdedores e inspira a los ganadores, o que es el trampolín en el que rebotar para saltar hacia el éxito.

Citas citables: “No pierdas el tiempo golpeando una pared con la esperanza de convertirla en una puerta” (Coco Chanel); “La verdad no es más que un error rectificado” (Bachelard); “El éxito es ir de fracaso en fracaso sin perder el entusiasmo” (Churchill). Estas y otras agudezas salpimientan generosamente los libros de

Pépin y Colantonio. Inevitablemente, también aparece lo de “fracasar mejor” de Samuel Beckett.

El autor de *Esperando a Godot*, en su obra tardía *Rumbo a peor* escribió: “Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor”, frase que ha terminado citándose y repitiéndose por todo tipo de emprendedores y especuladores del éxito, para inspirar a seguir adelante y triunfar como ellos lo hicieron. Bradatan recuerda que ahí no termina Beckett, quien continúa: “Vuelve a fracasar peor. Todavía peor otra vez. Hasta enfermarse para siempre. Vomitar para siempre”. La referencia es entonces menos inspiradora.

En realidad, las palabras de Beckett no tratan de superar la derrota, sino de aceptarla como algo inevitable. El fracaso no es un bache en el camino: es el camino y es el destino final. Algo en lo que podría concordar Moran: “Ser humano significa ser un fracaso”, apunta hacia el final de su libro. “Significa comprometernos con planes que sabemos que se derrumbarán o se desvanecerán en la nada”.

## LOS NEGOCIOS Y EL ALMA

En el *Glosario del fracaso* se afirma que su noción amplia es totalmente moderna, posterior al siglo XVI. Sin embargo, el fracaso para referirse a una persona que se arruina, es de acuñación aún más reciente. Antes del siglo XIX, señala el historiador Scott Sandage en *Nacidos perdedores*, la palabra era un “incidente”, que un negocio había fallado. Se convirtió por primera vez en una identidad, en los Estados Unidos, durante la expansión del capitalismo como actividad económica y artículo de fe, entre 1819 y 1893, cuando una serie de auges especulativos colapsaron en pánicos financieros y crisis económicas.

Consultando libros contables, informes de agencias de crédito, diarios, memorias, correspondencia, panfletos, manuales de ayuda, notas de suicidio y cartas, Sandage muestra el auge de dos culturas centrales: la del “esfuerzo incesante” y la de la “vigilancia”, configuradas mientras el futuro se construía expandiendo el vocabulario capitalista, cuando los individuos eran “motores”, “hombres hechos a sí mismos”, “ganadores”. En la década de 1840 surge la vigilancia: las agencias de calificación crediticia clasificaron a las personas según su solvencia. Sus informes hicieron que las vidas estuvieran disponibles para la inspección y además expusieron secretos familiares, transformando chismes en “verdades”. Hacia la década de 1890, muchos “perdedores” confesaban sus fracasos a desconocidos millonarios (como Rockefeller) en “cartas de mendicidad”.

En el siglo XX, según Sandage, la definición de fracaso se amplió: ya no se necesitaba ser insolvente o indigente; bastaba una vida vivida en la “oscuridad

En realidad, las palabras de Beckett no tratan de superar la derrota, sino de aceptarla como algo inevitable. El fracaso no es un bache en el camino: es el camino y es el destino final. Algo en lo que podría concordar Moran: “Ser humano significa ser un fracaso”, apunta hacia el final de su libro. “Significa comprometernos con planes que sabemos que se derrumbarán o se desvanecerán en la nada”.

rutinaria” y la grave tara de “falta de ambición”: podría incluir al trabajador laborioso nunca ascendido o al vendedor que simplemente sobrevive. Sentirse un “fracasado”, señala, es tan común que se olvida que es una manera de hablar, un “lenguaje de los negocios aplicado al alma”.

## FALLOS PERSISTENTES

Que los negocios, las empresas y los planes fallen, es algo probable. No tanto que eso salpique toda la personalidad de quien ha sufrido ese traspie. Ahora bien, en las empresas y negocios tecnológicos, en teoría tan vertiginosamente exitosos, el ensayo y error, los pasos en falso, han sido la norma. En *Invencción e innovación*, el ingeniero Vaclav Smil entrega una “breve historia” de ellos. Su enfoque general acerca de los fracasos inventivos se centra en que el flujo de inventos exitosos en los últimos 150 años corre junto a una frustrante falta de progreso en muchas áreas cruciales. Lo importante es reconocer que el “éxito” o el “fracaso” es una consecuencia de la elección social, pues los avances técnicos no son autónomos y las sociedades no pueden decidir de manera simple qué innovación adoptar o rechazar.

**Roberto Esposito cree que lo negativo se ha convertido en la configuración del mundo contemporáneo: terrorismo, desastres ambientales, pandemias, violencia, políticas xenófobas; el capitalismo global (según él) también se niega a sí mismo, porque el bienestar se ha convertido en carencia y privación para la mayoría de los habitantes del planeta.**

Examina tres categorías de fracasos de la innovación: las “promesas incumplidas”, que llegaron con grandes expectativas, pero terminaron siendo dañinas o peligrosas, al punto de ser prohibidas: la gasolina con plomo, el insecticida DDT y los clorofluorocarbonos, usados como refrigerantes, pero que dañaban la capa de ozono. Luego, las “decepciones”; productos que inicialmente parecían dominar sus mercados para después desaparecer, superados por alternativas más económicas y menos peligrosas: los aviones supersónicos o la fisión nuclear. Y, por último, las innovaciones altamente deseables cuyo éxito ha sido prometido por generaciones, pero que no han logrado convertirse en tecnología útil: la fusión nuclear para la generación de electricidad; los viajes de alta velocidad en el vacío (renovados como *hyperloop*); la mejora de los cultivos de cereales por bacterias fijadoras de nitrógeno.

Smil entiende y explica los problemas técnicos involucrados y se pregunta por qué las tecnologías que son fracasos comprobados vuelven a tener con cierta regularidad brotes renovados de entusiasmo. La culpa está, según él, en los medios de comunicación: un invento novedoso y que será trascendental es el titular soñado, aunque, en realidad, falten décadas o siglos para que se haga realidad, o simplemente no tenga verdadera trascendencia. Las tecnologías más importantes en la actualidad, señala, tienen que ver con mejorar los métodos de tratamiento del agua, el rendimiento agrícola y la distribución de la electricidad. Esto podría traer más beneficios a más personas en un período de tiempo más breve que otros avances milagrosos menos útiles. Su conclusión es que el futuro probablemente lucirá similar al pasado: lleno de fracasos.

### **VARIABLES POLÍTICAS**

Si el fracaso se entiende como un compendio de todo

lo negativo, desde la bancarrota y la pobreza hasta los desastres y la muerte, ¿tiene una dimensión política?

En *Política y negación*, el filósofo Roberto Esposito postula que la falta de confrontación no con el fracaso sino con lo negativo en general, y con el intento de eliminarlo, ha provocado un retorno violento de este, que en el siglo XX alcanzó una “semántica de la aniquilación”. Así, analiza cómo las principales categorías políticas modernas se desarrollan a partir de la negación: la soberanía del Estado civil surge en Hobbes como el fin de un conflicto o del estado de naturaleza; la propiedad, negando “el fantasma de lo común”; la libertad negativa, transformando lo que no está prohibido en necesidad; el pueblo, modelándose a través de sus contrapuntos: la plebe, la multitud y la muchedumbre.

Esposito cree que lo negativo se ha convertido en la configuración del mundo contemporáneo: terrorismo, desastres ambientales, pandemias, violencia, políticas xenófobas; el capitalismo global (según él) también se niega a sí mismo, porque el bienestar se ha convertido en carencia y privación para la mayoría de los habitantes del planeta. Para escapar de esto debería producirse una “desarticulación” entre negación y política.

Si la pobreza puede ser una figura del fracasar (como la voz respectiva atestigua en el *Glosario del fracaso*), eso demostraría cuán extendida es esta falla: alrededor de un 10% de la población mundial vive en la extrema pobreza y alrededor del 50% tiene dificultades para satisfacer sus necesidades básicas, según el Banco Mundial. El pobre como “fracasado” o “perdedor” es un recurso extremadamente útil como patrón social contra el cual los ganadores y exitosos pueden contrastar sus logros y riquezas, que generalmente asumen como recompensas merecidas por su trabajo y esfuerzo.

Del libro de Bradatan surge un argumento: que el fracaso induce a la humildad y esta es necesaria para la democracia como “ejercicio social y político de la modestia”, que puede reducir “la cantidad de sufrimiento innecesario en el mundo”. Pero las razones para sufrir son tantas como las posibles figuras del fracaso. En ese sentido, ciertamente el fracaso es más “democrático” que el éxito.

## CONSOLACIÓN

Fallamos cuando no conseguimos lo que queremos, cuando las cosas salen mal o contra nuestro plan (en teoría) perfecto. Tal vez “fracasar mejor” signifique reducir expectativas. El origen del sufrimiento, según Epicteto, está en “querer algo y que no suceda”.

Probablemente, fracasar no sea motivo de vergüenza, pero tampoco de celebración. Sin embargo, la industria de la superación personal y la retórica de la autoayuda —con su léxico particular poblado de desafíos, resiliencia, individuos proactivos o ganadores, así como la búsqueda de la excelencia— han llevado a encomiar sus dudosos efectos tonificantes. Pero para atenuar su huella no basta con repetirse que el fracaso es un moretón y no un tatuaje o que cuando se cierra una puerta se abre una ventana. El consuelo que, por ejemplo, propone Joe Moran, no espera que aprendamos de nuestros fallos o que sean una oportunidad para “crecer” o un trampolín al triunfo. Simplemente significa encajar sus golpes y aceptarlos como lo que son, un costo más de la vida. **S**



**Política y negación**  
Roberto Esposito (Trad. M. T. D'Meza y R. Molina)  
Amorrortu, 2022  
272 páginas  
\$34.900



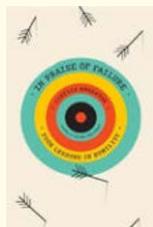
**Glosario del fracaso**  
Valerio Rocco (ed.)  
Círculo de Bellas Artes, 2021  
328 páginas  
€14



**If You Should Fail**  
Joe Moran  
Viking, 2020  
176 páginas  
£14.99



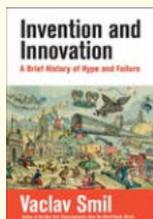
**Rebondir sur l'échec**  
Fred Colantonio  
L'attitude des Héros, 2018  
179 páginas  
€16



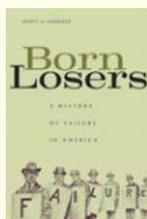
**In Praise of Failure**  
Costica Bradatan  
Harvard University Press, 2023  
273 páginas  
US\$29.95



**Las virtudes del fracaso**  
Charles Pépin (Trad. A. Torrego)  
Ariel, 2017  
192 páginas  
€17.90



**Invention and Innovation**  
Vaclav Smil  
MIT Press, 2023,  
229 páginas  
US\$24.95



**Born Losers**  
Scott Sandage  
Harvard University Press, 2005  
362 páginas  
US\$35

# Para una estética de la derrota

A partir de la obra *Multitud III*, que Gracia Barrios creó para la inauguración del edificio de la UNCTAD en 1972, y de la instalación *NAUfraga* de Cecilia Vicuña, este ensayo va urdiendo un pensamiento a partir del diálogo entre la materialidad de las obras —telar en un caso, basuritas en otro— y conceptos como fracaso, trabajadores, precariedad y migración. “A través de dos obras casi antitéticas, puede apreciarse cómo la derrota *hace obra*”, escribe el autor, quien recupera, a su vez, lo que para Bataille era la fuerza secreta del arte: su miseria.

Por Ignacio Adriasola



*Multitud III* (1972), de Gracia Barrios.

Una multitud aparece en el horizonte. Extiende grandes lienzos, que a su vez convergen y se transforman en una bandera chilena. Tres rostros superpuestos en el cuadrante inferior izquierdo sugieren un espacio intermedio, anterior a la masa. Junto a la silueta con sombrero que aparece más atrás, dan nombre a quienes la componen: mujer, obrero, campesino. Aunque nos encontramos con las figuras de manera frontal, el espectador también está involucrado. La perspectiva y composición nos sitúan en un mismo plano con la masa que apresta a manifestarse. Estamos nosotros también en la calle: somos parte de la multitud.

*Multitud III* (1972) es quizás la obra que mejor condensa la tensión entre modos abstracto y figurativo que Gracia Barrios buscó resolver en su trabajo. También es su obra más monumental. Por eso sorprende que el material que utiliza no sea uno en el que previamente se haya involucrado, al menos de forma directa. En sentido estricto, *Multitud III* no es una obra textil. Lo que hoy llamamos arte textil se caracteriza por concebir la tela o el tejido como idea de medio y soporte, a través de la materialidad de la obra o la relación que establece (e imagina) como su tradición. Pero, al menos inicialmente, en esta obra la preocupación principal parece ser exclusivamente pictórica: *Multitud III* explora elementos de composición, color y línea, y cómo estos convergen en una sola idea visual. Lo textil simplemente facilita esta investigación.

Dicho esto, son precisamente las cualidades específicas del material textil las que determinaron la creación y devenir de la obra. Por una parte, le permitieron a Barrios transponer la composición a un formato monumental. El *patchwork* también facilitó el desarrollo de aspectos formales clave, por ejemplo, el contraste de bloques estandarizados de color, que genera un efecto rítmico, rompiendo la linealidad de la composición. Los retazos, al enfatizar el contorno, otorgan una calidad casi estática a la figura individual, pero chocan entre sí generando vibración y movimiento: bermellón choca con verde estridente, púrpura con aguamarina, marrón con amarillo. A través de esta yuxtaposición de retazos de color, Barrios produce una imagen casi abstracta en tensión con su aspecto narrativo.

Lo textil también facilitó su rápida ejecución. Barrios creó *Multitud III* junto a Graciela Córdova para el edificio que albergó a la conferencia UNCTAD en 1972 —el que, completado en 100 días, se convirtió en un verdadero manifiesto de la ambición modernizadora del gobierno de Salvador Allende. Rompiendo con la visión del artista como alguien cuya labor se distingue de la del proletariado, Barrios y Córdova solicitaron ser compensadas por hora, tal y como todos

los obreros que participaron en su construcción, utilizando además un material creado de modo industrial. Con ese gesto, las autoras desmitificaron la idea del artista, posicionándolo simplemente como otro productor más.

*Multitud III* quizás sería mejor descrita como una obra heredera de la llamada pintura de historia y su continuación en el corpus realista. Desde Gustave Courbet en el *Entierro en Ornans* hasta el pintor divisionista Giuseppe Pellizza y su *Il quarto stato* (*El cuarto Estado*), muchos han intentado capturar y hacer de la masa su sujeto. A través del subterfugio de la alegoría histórica, Courbet introdujo nuevos actores de la sociedad de clases decimonónica en un idioma visual y formato que no les pertenecía. La referencia a este nuevo sujeto histórico aparece de modo más explícito en la masa prerrevolucionaria de Pellizza, quien muestra a tres figuras desprendiéndose serenamente desde una multitud que se manifiesta —marchando hacia el espectador, uno imaginaria, para negociar el fin de una huelga. Si bien comparte con Courbet y Pellizza el escenificar una demostración, posicionando frontalmente a la masa, Barrios no lo hace desde afuera. Extiende una invitación al espectador, buscando generar una identificación con la masa. Le dice, tú también eres parte de la multitud que exige cambios. En ese sentido, es una obra que no refleja, sino que produce la historia. Esta, sin embargo, resultó ser una historia truncada.

Lo textil también marcó la posteridad de *Multitud III*. La obra desapareció en los días posteriores al golpe de Estado de 1973. En el caos que siguió al Golpe y la apropiación del edificio de la UNCTAD como sede administrativa de la dictadura, alguien descolgó, enrolló y se robó la obra. Esta fue ubicada y restituida a la artista a comienzos de la década del 2000, luego de ser identificada entre las pertenencias de un connotado político de la Concertación. Lo textil, en otras palabras, determinó su futuro como obra literalmente desaparecida tras el Golpe y apropiada en el consenso posdictadura.

Pienso en la bandera desplegada por los manifestantes en *Multitud III*, y recuerdo también otras banderas que se levantaron durante el debate sobre una nueva Constitución —tanto entre quienes trataron de endosar a la bandera nacional características inmutables de pertenencia o cohesión, como también otros quienes buscaron subvertirla. Pienso, al mismo tiempo, en las banderas de la dictadura y sus descendientes: las de Leppe, Rivadeneira, Voluspa Jarpa... Banderas irónicas donde el mito-país se encuentra con la realidad abyecta, y que sin embargo nuevamente reinscriben pertenencia en un colectivo que disiente y se disgrega.

## LA LECHE DERRAMADA

Cruzando el atrio del pabellón central en la Bienal de Venecia 2022, un pórtico se abría hacia la izquierda. El espectador encontraba allí una sala completa dedicada a la obra de Cecilia Vicuña. En sus muros colgaban óleos, algunos de ellos recreaciones de obras que se perdieron en el tiempo, producidas nuevamente para la exhibición. En esta obra temprana, Vicuña se servía del estilo ingenuo de la pintura popular y un imaginario onírico para dar forma a su mitología personal: su madre, Karl Marx, la propia artista, Violeta Parra, el Ángel Menstruante, Fidel y Allende. Contrastando con esta obra figurativa, al centro de la galería se hallaba una inmensa instalación, titulada *NAUfraga*. Desde el techo colgaban 161 objetos: basuritas atrapadas como peces en redes o en anzuelos.

Dentro de la discusión mayoritariamente anglofona sobre la historia del arte contemporáneo, la obra de Vicuña —interpretada como instalación y *performance*— aparece inscrita dentro del giro conceptual de los años 70. Su trabajo también suele ser interpretado desde cierta idea de lo textil: una valorización del trabajo manual como forma de trabajo femenino. Al subrayar la exposición la importancia de su obra temprana —pintura y escultura—, Vicuña aparecía más explícitamente ligada al continuo surrealista y a una exploración de la palabra. Y también presentaba inmediatamente una conexión con discusiones que se expandían mucho más allá de los confines de la Bienal.

En su contexto temporal, la obra subrayaba el legado histórico de ideas y debates desarrollados en la Convención Constitucional —que aún sesionaba por aquellos días y cuyas posiciones sobre género, medioambiente y pueblos originarios capturaban la atención de la prensa internacional. Aunque superficial, en esta lectura el trabajo de Vicuña aparecía de sobremanera actual y vigente.

Pese a que el uso de un formato monumental —por ejemplo, en sus quipus o en la misma *NAUfraga*— determina de modo implícito algunas apreciaciones de su trabajo, otra Vicuña emerge al considerar la dimensión material de la obra. Tal como lo indican las referencias a su trabajo como “basuritas” o “precarios”, la obra de Vicuña es singularmente frágil y efímera. Su potencia deriva, precisamente, de su precariedad —una inestabilidad fundamental que solo se comprende a partir del hecho de que esta obra emerge desde el movimiento y la acción. Comenzando ya en 1971 una itinerancia temprana, Vicuña desarrolló una serie de acciones con las que abordó diversos problemas —dolores a la vez personales y políticos, ligados al Golpe y al exilio. A partir de entonces, Vicuña posicionó su obra al margen, desarrollando una práctica individual, vinculada a la poesía y difícil de reconciliar con los

Tal como lo indican las referencias a su trabajo como “basuritas”, la obra de Vicuña es singularmente frágil y efímera.  
Su potencia deriva de su precariedad, una inestabilidad fundamental que solo se comprende a partir del hecho de que esta obra emerge desde el movimiento y la acción.

paradigmas críticos que han dominado la escena internacional en artes visuales desde los 70. Ante todo, su obra emerge como una práctica migrante: acabada entre soportes, idiomas, identidades, y surgida en condiciones de un extrañamiento afectivo, fruto de la migrancia.

Su obra visual es forma poética en su fragilidad, aún más allá de los trozos de realidad que recoge y enhebra con aguja e hilo. Tempranamente reconoció en pinturas, acciones y objetos, algo como un mandala: lo que llama “universos para pensar”. Los *Precarios* —forma que desarrolló intuitivamente a fines de los 60, mientras aún residía en Chile— cobraron un significado mayor a partir de su trashumancia. La artista reflexionaba a comienzos de esa década que debido a su condición apátrida, su pequeño tamaño era necesario para poder viajar con ellos —y que su pobreza era “socialista” en el sentido de ser algo replicable por cualquiera. Lo precario, insiste Vicuña, comparte raíz etimológica con “plegaria”: en otras palabras, su promesa es la momentánea suspensión y modificación del mundo. Como plegaria, sus *Precarios* son verbo encarnado: encontrar, escoger, desplazar, modificar, urdir, tejer, coser, reparar.

Sirviéndose de la precariedad como estrategia en una de sus acciones más conocidas, Vicuña abordó el opresivo contexto político en Latinoamérica en los años 70, a partir de la sinécdoque de la leche contaminada. La acción *El vaso de leche* se realizó en Bogotá, en septiembre de 1979, frente a la antigua casa de Simón Bolívar. Amarrando un hilo rojo en torno a un vaso



NAUfraga (2022), de Cecilia Vicuña.

de leche, Vicuña tirona y vierte el vaso, derramando su contenido en el pavimento. Un poema inscrito en la vereda interroga: “La vaca es el continente / cuya leche (sangre) está siendo derramada / ¿qué estamos haciendo con la vida?”. Es una acción simple, que contrasta con la solemne monumentalidad de *Inversión de escena* del grupo CADA y su caravana de camiones Soprole, realizada ese mismo año en Santiago.

Al discutir la obra de Vicuña, no es mi intención sugerir una lectura cerrada, ni menos indicar pérdidas en la manera en que ha sido absorbida en la escena del arte internacional. Tampoco es mi deseo decir que todo arte debiera ser o verse *así*, sino simplemente a través de su obra evocar procedimientos y formas que abren modos distintos de ver y hacer.

### PARA OTRO REALISMO

Pensar la derrota como categoría estética ilumina esa otra capacidad del arte: lo que Bataille llama su miseria, que es a la vez su verdadero poder. A través de dos obras casi antitéticas, puede apreciarse cómo la derrota *hace* obra.

Pienso en la necesidad de un nuevo realismo, más allá de la idea de representación desde la cual

equivocadamente intentamos articular el cambio. Hay modelos para esto, tanto en la historia local como internacional de la vanguardia. En su momento histórico, la vanguardia empujó dos ejes programáticos: el poder de la mimesis como agente desestabilizador del cotidiano y la fragmentación de la coherencia del campo visual; ambas eran maneras de romper el manto de conformismo con que el poder vela su acción. Quizás ahí hay una estética que permita pensar las condiciones que son nuestra derrota, repararnos y encontrar otras luces. Una estética construida a partir de memoria y acción.

Una estética de la derrota requiere fragmentos que empujen a preguntarnos si de verdad conocemos lo que conocemos, si estamos de hecho *todos* y si acaso es posible un futuro juntos. Una estética de la derrota sabe de ausencias. Una estética de la derrota invita a pequeños gestos, cuidados y rituales que permitan recomponernos, reparar confianzas, reconocernos en nuestra diferencia. Una estética de la derrota buscará interrogar la imagen: su atracción, su poder tiránico y sus mecanismos. Una estética de la derrota reconoce la fortaleza de la creación en sus límites: la pobreza del arte. **S**

# Ruinas de mi ciudad

Comprender el paso del edificio al escombro, del escombro a la ruina y de la ruina al edificio patrimonial es el propósito de este ensayo, que gira en torno a la Basílica del Salvador, el Palacio Pereira y la Villa San Luis. La ruina no nace, se hace; se va haciendo desde las prácticas, decisiones y gestos de actores y colectivos en determinados tiempos y espacios de un mundo sometido siempre al cambio. Las ruinas son cuerpos que desordenan e interrogan nuestra historia de progreso y modernidad, cuerpos que incomodan y que también son sinónimo de movimiento y desplazamiento.

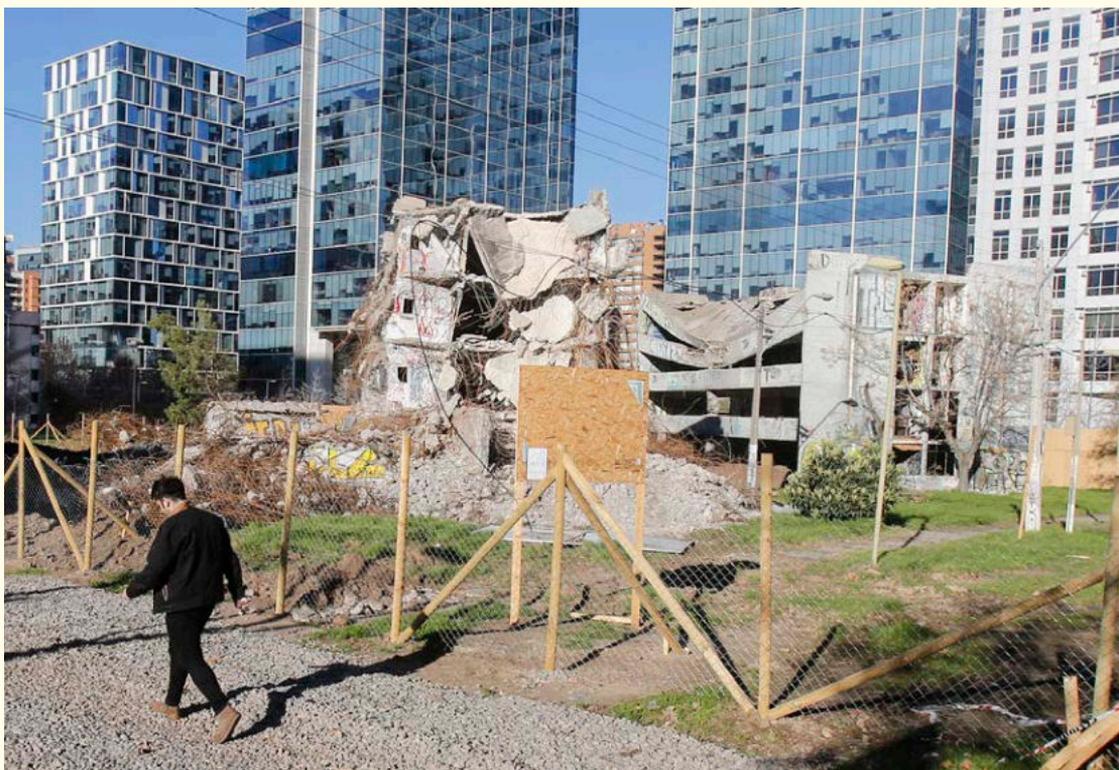
Por Francisca Márquez

Mirando a través de la ventana de un altillo en una vieja casona en el barrio La Chimba, en Santiago, descubrí el vasto tejado de zinc y óxido que cubría las precarias viviendas del lado norte del río Mapocho. En el horizonte del cielo gris se dibujaba un mosaico de latas, clavos y alambres. En cada una de esas fonolitas de zinc, pizarreño y asbesto cemento, se abría un sinfín de posibilidades: trizaduras, perforaciones, amarres, grietas, fragmentos, musgo, moho. Durante los años que recorrí las calles de La Chimba, no dejé de tropezar con esas materialidades derruidas, mil veces reutilizadas y siempre desvencijadas. Eran los escombros y fragmentos del otro lado de la ciudad. Sin embargo, fue una fotografía de la fachada del Palacio de La Moneda, quemado y cubierto por andamios de madera, lo que me hizo sospechar que a veces lo derruido puede ser más que un cúmulo de escombros. Esa fotografía tenía la potencia de retrotraerme a la imagen de La Moneda en llamas. No eran escombros, era una ruina que —a pesar de los rastros carbonizados de sus muros y los fragmentos de ventanas, rejas y concreto a punto de caer— operaba como dispositivo de la memoria violentada, remitiéndome a ese

instante traumático de la historia nacional: el bombardeo y el fin de un proyecto revolucionario.

Más tarde, comprendí que las ruinas existen por doquier y que, en nuestras derivas por la ciudad, siempre es posible tropezar con ellas. El descubrimiento de otras ruinas en Santiago me sedujo ya no como la evidencia de un estorbo o escombro al que se mira con distancia y temor, sino como ese cuerpo-artefacto misterioso y extraño en sus formas y envolventes. Imponentes cuerpos fisurados, sostenidos a menudo por andamios, que me llevaron a sospechar que, en cada una de esas grietas y estructuras derruidas debían existir, agazapadas y escondidas, un sinfín de memorias, emociones y quehaceres. El término fisura, según el diccionario de la Real Academia Española, es una “abertura alargada y con muy poca separación entre sus bordes, que se hace en un cuerpo sólido, especialmente un hueso o un mineral”. Pero también alude a la “dificultad o desacuerdo que amenaza la solidez o la resolución de una cosa”. Sinónimos de fisura son la grieta, raja, hendidura, hiato.

Entonces emprendí la tarea de recorrer estas fisuras y grietas para pronto comprender que, además de



La Villa San Luis en junio de 2017. Fotografía: Andrés Pérez.

desestabilizar las formas arquitectónicas, ellas operan también como dispositivos de memoria, identidades y afectos. Efectivamente, en torno a las ruinas de nuestra ciudad se anudan prácticas y narrativas que, con resultados diferenciados, moldean nuestras vidas y sus horizontes: la Basílica del Salvador como cuerpo sin esqueleto y en perpetuo movimiento; el Palacio Pereira como cuerpo del desamarre y bello final; la Villa San Luis como el cuerpo doliente del despojo brutal.

\*\*\*

En la Basílica del Salvador, la profundidad de las grietas y fisuras que acompañan su fachada, sus esculturas y relieves atrapan la imaginación hacia el derrumbe. No es difícil imaginar que si no fuese por las estacas que sostienen el muro y las rejas que impiden circular por la vereda contigua, eso no sería más que un cúmulo de escombros derramados sobre el pavimento. No obstante, la Basílica está allí, de pie como baluarte patrimonial. “La iglesia de oro”, como la llaman por su delicada filigrana dorada, conserva aún la magnificencia y belleza de su porte. Pero las imágenes de su deterioro se magnifican al recorrer las tres naves, sentir el

frío y observar el altar vacío, los arcos en deteriorada albañilería, los pilares desgastados, los vitrales que ya no están, las pinturas y revestimientos de yeso que escurrieron con las lluvias; polvo, peñascos y excrementos de paloma por doquier. Al levantar la vista hacia el bello cielo decorado y perforado, un edificio se inscribe en el horizonte, los balcones del vecindario entran como parte del templo abandonado. Sobre la cúpula destrozada, un delicado árbol crece y una pelusa de maleza completa la escenografía del recorte dorado sobre el cielo gris de Santiago. Como toda ruina, la Basílica del Salvador también tiene piel, muchas pieles, costras y cortezas que se adhieren a su cuerpo, envolventes que hablan de un tiempo en que el ejército celebraba y oraba sus victorias; las élites bautizaban a sus hijos; las muchedumbres clamaban por justicia ante el asesinato de Rodrigo Rojas Denecri; las devotas oraban frente al Cristo del Salvador; vagos y tráfugas se cobijarán bajo sus altares y gárgolas en las noches de la dictadura, y hoy, restauradores, arquitectos y patrimonialistas se afanan en su conservación, impidiendo que ella siga su natural y vital derrumbe.

Cuentan que la Basílica del Salvador siempre ha caído, porque nunca tuvo huesos apropiados para un país sísmico como el nuestro; que el Palacio Pereira fue lenta y progresivamente desamarrado por un dueño que solo quería verlo caer para construir allí su torre espejada, y que la Villa San Luis, construida tan firme, en realidad nunca debió caer, pero que su cuerpo fue tan ferozmente golpeado, una y otra vez, que al final no pudo resistir.

La historia del Palacio Pereira, en pleno centro de Santiago, da cuenta de las riquezas acumuladas en tiempos del salitre; imponente presencia donde el juego de órdenes jónico y corintio se superponen a balcones, rejas y archivoltas de fierro fundido, importados y adaptados de catálogos franceses. En su interior, los salones y patios comunicados por un amplio eje de circulación, y algunas reminiscencias de arquitectura colonial, permiten imaginar la vida que transcurría en él. Delicada ornamentación basada en los principios de composición clásicos que inspiraba a arquitectos y familias de la oligarquía de fines del siglo XIX, pero donde el mármol y las maderas exóticas contrastaban con el suelo de tierra y los escombros. Desde los años sesenta el palacio se mantuvo como una escenografía derruida. Antes de su restauración, iniciada 40 años después, la fachada chorreada de excrementos de paloma operaba como pizarrón del tiempo: por allí pasaron vagabundos, grafiteros y una

fauna diversa que necesitó de algún refugio. Podría decirse que el edificio había sido absorbido por la ciudad y se encontraba, cada día más, a merced de los intereses inmobiliarios que pugnaban por deshuesarlo y engullirlo por completo. Nada de eso ocurrió, finalmente, porque la ruina ha desaparecido para volver a transmutarse en el palacio immaculado —demasiado immaculado, quizás— que alguna vez fue. Es la magia de la política urbana y el fetiche patrimonial.

En uno de los terrenos más caros de Santiago, en la comuna de Las Condes, entre grandes edificios espejados, dos amasijos de betón y fierros retorcidos se muestran impúdicos tras las rejas que los resguardan. Son los escombros —hoy transformados en ruinas por una declaratoria del Consejo de Monumentos— de Villa San Luis, conjunto habitacional modernista que encarnó el sueño de justicia social de la revolución socialista de los años 70. Era, o sería, una ciudadela para familias obreras en una ciudad segregada y desigual. Con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, esta ciudadela de la revolución socialista llegó a su fin y los vecinos fueron desalojados violentamente. Transformada en un amasijo de escombros y varillas retorcidas, en una mixtura de materiales polvorientos, poco queda de aquella utopía. Más de 40 años demoraron los pobladores en reorganizarse para demandar lo suyo y gestionar la Declaratoria Patrimonial, instancia administrativa fuertemente contestada por la inmobiliaria que hoy es propietaria, arguyendo la condición de ruina en la que estaba la Villa al momento de adquirir el terreno. Es el lenguaje de la “dislocación”, de la torsión del argumento que aboga por la renta del suelo y niega la posibilidad de su valor como lugar de memoria. Aunque tarde, la declaratoria ha detenido hasta ahora —escribo esto a comienzos de abril— el derrumbe, para desplazar la mirada desde el escombros a la ruina patrimonial, fijando así su sitio en la historia urbana y social del país.

\*\*\*

La vida de las ruinas en nuestra ciudad es larga y compleja. Sus cuerpos desordenan e interrogan nuestra historia urbana de progreso y modernidad. Si en la historia de los imaginarios dominantes de la planificación urbana y la *tabula rasa*, las ruinas son ignoradas y despreciadas, estas tres obras arquitectónicas arruinadas —o cuerpos, como prefiero llamarlos— permanecen aún vivas. Se rebelan y sacuden. Son incómodas, pero dejarlas y olvidar resulta difícil. Porque las ruinas siempre chirrían y perturban el orden de lo dado. A pesar de su aparente fealdad e incompletitud, la ruina posee, a diferencia del escombros, el poder de mostrarnos la grandeza de un proyecto, de un sueño, de una vida. En los términos de Cornelius Castoriadis,

diremos que en este proceso de derrumbe, el significado de cada edificio a menudo transgrede y amplía los horizontes de la imaginación para conducirnos a significados insospechados.

Comprender el paso del edificio al escombros, del escombros a la ruina y de la ruina al edificio patrimonial y las memorias vivas es el propósito de este texto. La ruina no nace, se hace, se va haciendo desde las prácticas, decisiones y gestos de actores y colectivos en determinados tiempos y espacios de un mundo sometido siempre al cambio. La ruina es lugar, figura, construcción, artefacto, movimiento y desplazamiento.

El cuerpo de la ruina hace evidente las leyes de la gravedad, el peso del cuerpo, del nuestro y el de ella. Cuerpos sintientes en su pesadez, en su caída, en sus fracturas, en su modo de estar en el mundo, humano y no humano, material e inmaterial.

Frágiles y siempre cercanos a la muerte, nuestros cuerpos, así como el de la ruina, esquivan la rigidez de la inmovilidad desde la plasticidad de sus formas y movimientos. La ruina, que siempre amenaza con caer, incluso desde el pequeño escombros que rueda cuesta abajo —“No olviden sus cascos”, dice el guía a los turistas que la recorren— nos alecciona desde el trabajo transformador e incesante de su forma.

En su capacidad de transmutación, la ruina indefectiblemente remite a la naturaleza, a la tierra, a la materia prima, a un lugar común. En toda ruina se encuentra la idea de que en un instante esa forma y esa naturaleza se confundieron, aunque pueda ser para dar paso a una renovación de lo viejo. En un país habituado a los temblores de la tierra, la ruina y sus escombros pasan a ser parte del paisaje que anuncia y recuerda la catástrofe, junto a la necesidad de movilizarse para hacerle frente.

¿Cómo caen las ruinas? ¿Y cómo resisten? ¿Qué cae primero? ¿Y qué no cae jamás? Cuentan que la Basílica del Salvador siempre ha caído, porque nunca tuvo huesos apropiados para un país sísmico como el nuestro; que el Palacio Pereira fue lenta y progresivamente desamarrado por un dueño que solo quería verlo caer para construir allí su torre espejada, y que la Villa San Luis, tan firmemente construida, en realidad nunca debió caer, pero que su cuerpo fue tan ferozmente golpeado, una y otra vez, que finalmente no pudo resistir. Edificios que cayeron y se derrumbaron, pero aun así no murieron porque siempre hay alguien que los recuerda, que los observa, que los cuida, que les habla, los venera y los ama en su potencia siempre plástica. Edificios que del escombros transitaban a la ruina, asegurando así la permanencia de su fluctuante legibilidad. Fluctuante porque no todas las ruinas se trizan, erosionan, envejecen y caen de la misma manera. Pero todas ellas tienen en común su capacidad de



Tarjeta postal del Templo del Salvador editada entre 1911 y 1916, décadas antes de que fuera declarado basílica en 1938. Archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional.

torcer y dificultar el guion de los tiempos y espacios dominantes. Las ruinas son ruinas, justamente porque en ellas los contornos de su genealogía son aún legibles, solo que, en su movimiento esos contornos se desprenden, se desplazan para reubicarse de otro modo. Obras que rehúyen las formas fijas, rígidas, para abrirnos al movimiento, a la poética y a la potencia de una praxis política lo suficientemente inestable para que dé paso a la creación crítica y transformadora.

En tanto movimiento, espíritu y aura, la ruina posibilita rehabitar lugares compartidos, locales, encantados y tópicos —como diría Donna Haraway. Pero sobre todo, la ruina como cuerpo doliente en nuestras ciudades de la vertiginosidad y el progreso interroga nuestras certezas. Ellas nos abren a formas de pensar y estar en el mundo, a maneras de ser que sorprenden e inquietan la experiencia corporal de quienes las observan, las sienten, las ocupan, las destruyen, las trabajan, restaurándolas y patrimonializándolas. **S**

# Todo comenzó por aburrimiento

Condición vital que ha recibido diversos nombres en distintas épocas, el aburrimiento es como el mal tiempo. No es casual que, de aburridas, las personas se pongan a hablar del clima. Fernando Pessoa lo intuía: "Concibo que seamos climas sobre los que gravitan amenazas de tormenta, realizadas en otro sitio". Primero los dioses se aburrían —y un dios aburrido, escribió Nietzsche, solo podía crear a un hombre aburrido. A su Adán le dio a Eva, pero ambos se aburrieron, como se aburre cualquier pareja. ¿Existe alguna salida?

Por Constanza Michelson



Fotografía: Sergio Bravo (2019)

Aburre esperar, aburre el apuro, aburre el sinsentido, aburre el exceso de sentido, aburre trabajar, aburre el ocio, aburre hablar, aburre el silencio, aburre el hambre, aburre comer, aburre la gente, aburre no poder estar a solas, aburre la incapacidad de sentir, aburren los otros, me aburre de mí, aburre el matrimonio, aburre el amante, aburre la soltería, aburre lo viejo, aburre lo cotidiano, aburre la guerra, pero también —secretamente— aburre la paz.

El hastío es una especie de enfermedad de las cosas, incluso puede atacar a aquellas que alguna vez nos dieron alegría. Por eso, prácticamente todo puede derivar en una lata. Tal como describe Flaubert, el tedio de Emma Bobary es como una telaraña tejida en la sombra, una telaraña que alcanza todos los rincones del corazón.

Este particular fastidio ha tomado tantos nombres como épocas hemos atravesado: el *taedium vitae* de los romanos duró hasta el siglo I. La acedia de los monjes cristianos apareció en el siglo III. Reapareció bajo el nombre de melancolía en el siglo XV. Regresó en el XIX con el *spleen* del llamado “mal de siglo”. En el siglo XX vuelve como depresión. A esta lista de términos reunidos por Pascal Quignard, habría que agregarle en el siglo XXI varios otros: anhedonia —o fatiga crónica—, trastorno ansioso, déficit atencional, apatía.

Pese a sus diferencias, lo que en todas estas palabras habita es un “secreto doloroso”. La espantosa constatación de que la satisfacción, tan anhelada por el ser humano, es seguida por un dolor: más allá del placer ocurre la estafa del hastío.

Basculamos en un péndulo que oscila entre el anhelo doloroso y el hastío de la satisfacción; entre la pesadilla y la broma. A esta condición Sigmund Freud la llamó neurosis, cuyas consecuencias no solo urdirían la historia personal, sino también la gran Historia. De ello escribió en tiempos de guerras, y propuso una de sus tesis más provocadoras como inadmisibles: el ser humano no siempre busca el placer, tampoco su bien.

Ya nadie habla de neurosis. Tampoco el aburrimiento es un diagnóstico, pese a su presencia masiva. Si en el medievo tuvo estatus de pecado y los románticos le dieron un carácter de elegancia, hoy no es más que un estado indigno, propio de un tonto que no sabe cómo entretenerse: “Los burros se aburren”. Quizá porque el entretenimiento es más que el tiempo que queda al final del día; es el sostén de la economía anímica. Una economía, por cierto, millonaria.

La explicación fisiológica del aburrimiento es que los niveles de excitación cortical disminuyen en situaciones poco interesantes. Es una explicación aburrida. Pero el cerebro también responde al aburrimiento activando otras redes neuronales que activan la ensoñación. Ese añadido es más interesante. De todas

maneras, el aburrimiento no alcanza a ser un diagnóstico psicológico ni social, seguramente porque los diagnósticos hablan de problemas, y los problemas buscan solución. Mientras que los males existenciales no se curan. No hay fármacos para el aburrimiento. En realidad, sí, pero no los recetan los médicos y tienen efecto rebote.

El aburrimiento es una condición vital, algo que se enfrenta cada vez, sin superarse jamás. Como el mal tiempo. No es casual que, de aburridas, las personas se pongan a hablar del clima. Fernando Pessoa lo intuía: “Concibo que seamos climas sobre los que gravitan amenazas de tormenta, realizadas en otro sitio”.

\*\*\*

Todo comenzó por el aburrimiento, dice el narrador de *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski. Se refiere al comienzo de su historia, pero en realidad tal observación es un buen comienzo para cualquier historia. Primero los dioses se aburrían, y un dios aburrido, escribió Nietzsche, solo podía crear a un hombre aburrido. A su Adán le dio a Eva, pero ambos se aburririeron, como se aburre cualquier pareja. Kierkegaard imaginó que en ese punto el tedio del mundo comenzó a multiplicarse, luego Adán y Eva, Caín y Abel se aburrían en familia, tras ellos aumentó la población y el aburrimiento se hizo masivo. Para entretenerse concibieron construir una torre tan alta que fuera capaz de alcanzar el cielo: la Torre de Babel es la medida de su aburrimiento.

El tedio puede ser un comienzo en varios sentidos. De una creación, “calma chicha” le llamó Nietzsche a ese momento desagradable que antecede a la felicidad de la creatividad. Pero también puede ser el comienzo de un encierro sin salida. Puede ser tanto el inicio de una revolución, como de una contrarrevolución.

De todos los términos, en mi opinión la mejor denominación es *Ab-horror*: separado del horror. Baudelaire hizo una advertencia al respecto en su poema “El viaje”: en el desierto del aburrimiento, el horror es un oasis. El horror como respuesta al aburrimiento es una clase de perversión que busca alcanzar una verdad de un modo inhumano, niega lo que la verdad le debe a la metáfora, a la ficción, incluso, a la mentira. El horror busca una verdad sin política, sin negociación. Una hiperrealidad.

Entonces nos debería preocupar el desierto, tanto como nos ocupa el horror.

Existe un cuento de Alphonse Allais sobre un Rajá hastiado de la danza de las bailarinas y de la desnudez repetida. Pide que a una niña le quiten el último velo, la piel. Solo el sadismo y la carne cruda lo despertaron del sopor. Lo que el cuento dice es que el placer sexual no es la última estación, es posible ir

**No hay duda de que los estallidos en el mundo hablan de la crisis de un ciclo político y de fracturas sociales, pero aspectos psicológicos –como el aburrimiento– son poco explorados. Quizá por pudor, por poco noble. Pero el aburrimiento puede ser un serio síntoma de época. Se debe considerar el hastío de quienes viven en barrios desesperanzadores, lugares que crecen como un caracol, hacia dentro, sin horizonte; tanto, como el –no menos peligroso– aburrimiento burgués.**

más allá, y más allá del principio del placer está la muerte. Es lo que enseña *Saló* de Pasolini. También *Crash* de Cronenberg, cuyos protagonistas, anestesiados sexualmente, buscan en el dolor volver a sentir. Más acá de la ficción: las imágenes de los prisioneros de Abu Ghraib, torturados y fotografiados por los soldados norteamericanos. Una imagen sutil, pero no menos siniestra del horror: Lucía Hiriart pedía en *La Moneda* que cortaran el quesillo en forma de corazón (J. C. Romero *dixit*).

Para George Steiner, el *ennui* podría ser una teoría de la cultura, una evidencia de las fuerzas que pulsan en la psicología colectiva. El gran *ennui* europeo se sitúa en las décadas de prosperidad económica y cultural que ocurren después de las guerras napoleónicas hasta la Primera Guerra Mundial. Mito de una pequeña edad de oro, bajo el supuesto de haber alcanzado una madurez y una coherencia sustentadas en la racionalidad. Pero lo que nota Steiner es que, proporcional a cada entusiasta publicación científica, aparecía otra que expresaba una desazón, incluso una nostalgia del desastre.

Un estado de ánimo feroz crecía y se colaba en las fantasías de ruina y destrucción. El mito de progreso encubría graves tensiones de clase y generacionales, además de una represión sexual imposible de contener. Las energías vitales estaban estancadas, la vida se volvió repetición y somnolencia. Creció una generación rumiante, con recuerdos que no le pertenecían. Padecía del recuerdo de otro tiempo que corría más rápido, un tiempo de inaugurar todo, donde el paisaje se erotizó. Se llenó de sangre también. Y el paso de un tiempo a otro no fue pacífico en el alma de una

generación. ¿Cómo podía un joven escuchar sobre el Terror o Napoleón y luego ir a la oficina?

“Antes la barbarie que el tedio”, escribió Théophile Gautier en el siglo XIX. La frase reapareció en mayo del 68.

Para Steiner, junto con las razones políticas, fueron las tendencias psicológicas, cuyo deseo era el de un fuego purificador, las que llevaron a Europa a abrir con la Primera Guerra Mundial una catástrofe que no paró hasta después de la bomba atómica. Es probable que esas generaciones, aquellas que perdieron el mundo más de una vez, hayan sufrido de una nostalgia del aburrimiento. Pese a ello, el siglo XX no cerró con una arcada, sino con un gran bostezo. Francis Fukuyama le puso nombre al nuevo ciclo: el fin de la Historia. Pero dijo también que la historia se reanuda por aburrimiento.

\*\*\*

¿Qué significa nacer en la era “post”? ¿Es un comienzo o un tiempo póstumo? El fin de la Historia dice que todo ha sido realizado. La década de los 90 fue el tiempo de conmemorar el pasado, inventar futuros afines al presente, y por supuesto divertirse. Jubilados antes de la primera batalla, una generación inventó intensidades de otro tipo: el deporte aventura y otras expresiones sospechosamente sintomáticas. El lenguaje de la guerra se desplazó al mundo de la empresa; un tipo de frase corta, en inglés. Esa lengua fue la de estandarización de la vida, las variaciones comenzaron a ser de tamaño, color y cuotas de la tarjeta de crédito. ¿Un desierto?

El lenguaje de la empresa se extendió a todo, a la psicología, la educación, el amor. Pese a ese arreglo

lingüístico que suponía efectividad, crecía una opacidad no calculada por las estadísticas. Entrados a este siglo, en Chile los informes mostraban que la gente estaba más feliz, pero más disconforme; las cifras de cosas importantes para una sociedad crecían, pero también el descontento y la desconfianza. Tal como en el mito de la edad de oro europea, se negaron las tensiones, la desigualdad, la crisis migratoria y la ruptura generacional que trajo la tecnología digital. En Chile el mito en disputa se llama “los 30 años”. Para algunos, crecimiento; para otros, la desigualdad al margen del crecimiento. Hay quienes ven modernización, otros, posfascismo. Desde luego, en esa discusión se juegan trayectorias vitales, posiciones sociales, intereses corporativos, verdades, mentiras y neurosis. No hay duda de que los estallidos en el mundo hablan de la crisis de un ciclo político y de fracturas sociales, pero aspectos psicológicos —como el aburrimiento— son poco explorados. Quizá por pudor, por poco noble. Pero el aburrimiento puede ser un serio síntoma de época. Se debe considerar el hastío de quienes viven en barrios desesperanzadores, lugares que crecen como un caracol, hacia dentro, sin horizonte; tanto, como el —no menos peligroso— aburrimiento burgués.

La política extrainstitucional fue la que empezó a erotizarse casi a fines de la primera década del 2000 en el mundo. Y en el caso de Chile, el estallido llegó en 2019. Se pueden decir muchas cosas sobre el estallido social que superan la intención de lo que acá escribo, pero lo que es innegable es que fue un acontecimiento erótico.

También una tempestad de excesos, hasta el asco. Como notó Pasolini a fines de los 60, en momentos de revuelta llega un punto donde ya no es posible distinguir a fascistas de antifascistas. La reacción no tardó demasiado; también la exaltación aburre. La pandemia, la crisis de seguridad, el fracaso en la traducción de ese ánimo a la vida institucional hicieron lo suyo.

El recuerdo del estallido en el discurso público se volvió una especie de pesadilla vergonzante. Como el día después de la orgía. Pero eso existió, una fuerza dionisiaca, una exaltación sexual y violenta, que cada cierto tiempo, bajo diversas circunstancias, retorna de lo reprimido.

Hay razones psicológicas que precipitan las políticas.

Leí que Fukuyama dijo que la guerra en Ucrania era un evento que, ahora sí, podría ser capaz de echar a andar la Historia de vuelta. Por supuesto, no era ese el regreso esperado.

\*\*\*

Occidente ha hecho de la noche el lugar del miedo. Pero los antiguos, en cambio, temían al día, pensaban que el alma podía ser asaltada por el demonio de mediodía.



*La princesa que nunca sonreía* (1916), de Viktor Vasnetsov.

Tal como lo expresó Meursault, el protagonista de *El extranjero* de Camus, cuando el juez le preguntó por qué mató al árabe, respondió que a causa del sol.

Hace más de un siglo, la filosofía advierte que el desierto avanza. Advertencia que a algunos les aburre. No así su versión literal, la que llaman eco-ansiedad. Como sea, lo que avanza es un sol sin sombra, un sol que es metáfora de la ruina del lenguaje para reparar el mundo. Un sol que es sumisión total al destino.

Frente a ello, siempre es posible distraerse. Pero lo que hace que las cosas no sean aburridas, en realidad, es prestar atención. A veces el absurdo impone su verdad y, como en el mito de Sísifo, nunca llegaremos a destino. Pero aun así, conviene comenzar. Pese a que no veremos finalizados nuestros proyectos, en una de esas, bajando por la roca una vez más, puede que se nos ocurra algo lindo y hagamos algo por ello. Esa es la auténtica libertad, que, como escribió Simone Weil, no es la satisfacción de los deseos, sino la relación entre el pensamiento y la acción. **S**

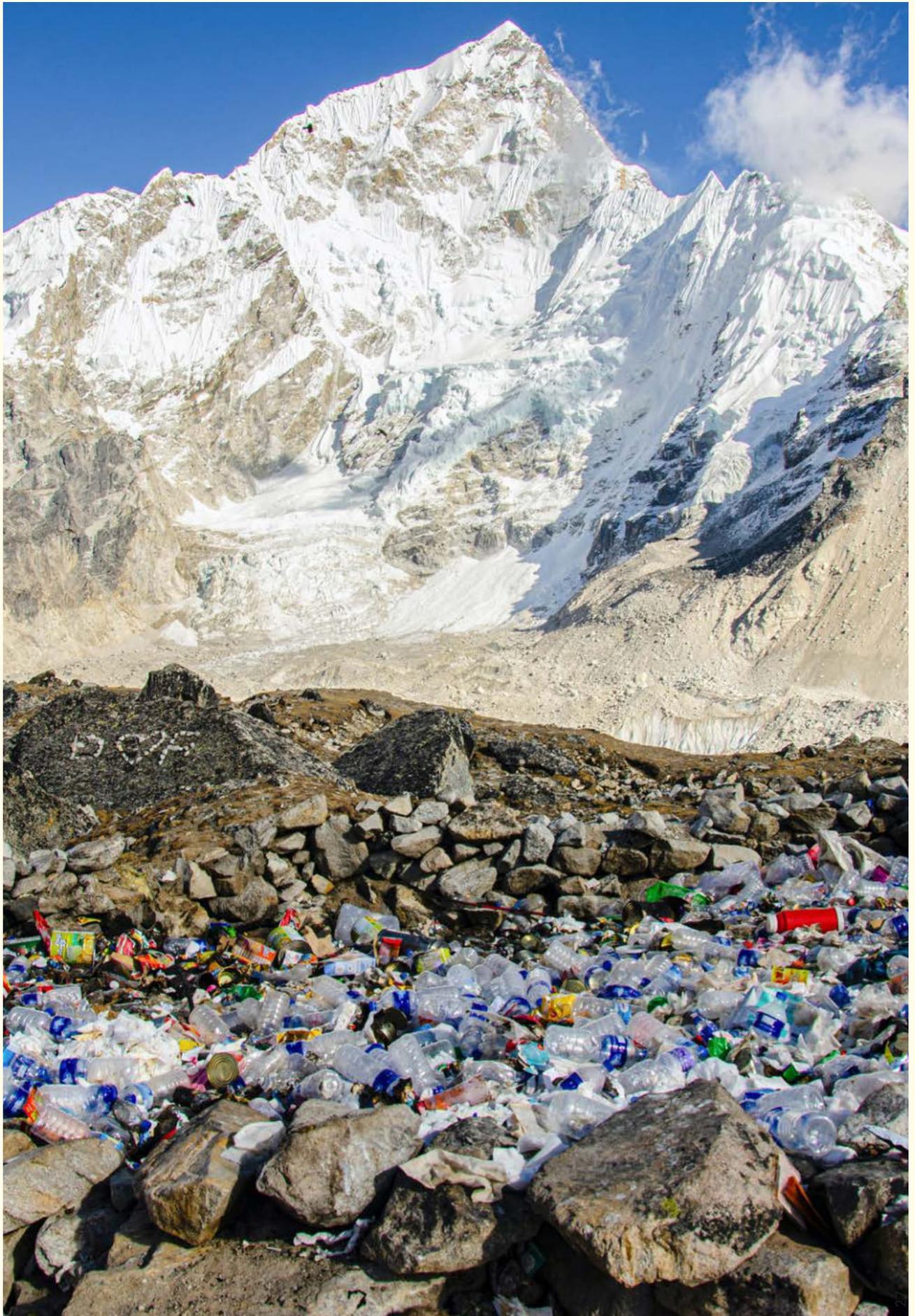
# Los fósiles que esperamos ser

*Huellas*, de David Farrier, intenta armonizar el tiempo poético y el geológico, y lo hace en un momento en el que el ritmo asombrosamente rápido del cambio climático nos ha obligado a renegociar nuestra relación con el futuro natural y político. Pensamos en horas y días, no en siglos o milenios, pero Farrier se propone ayudarnos a superar esta limitación a través de vívidas evocaciones de lo que nuestros descendientes lejanos podrían descubrir miles e incluso millones de años más adelante. Él se afana en mirar “más allá del momento presente” y quiere que pensemos más como científicos, que miremos directamente nuestra relativa insignificancia y fragilidad.

Por Max Norman

En 1788, el geólogo escocés James Hutton publicó un libro titulado *Theory of the Earth* (“Teoría de la Tierra”) y el tiempo se hizo más largo. El cuidadoso escrutinio de Hutton de las montañas de Cairngorm en las Tierras Altas de Escocia, y más tarde de los riscos de Salisbury en Edimburgo, lo convenció de que los procesos geológicos que dieron forma a la Tierra no comenzaron en la noche del 22 de octubre de 4004 a. C., como sostenía la ampliamente aceptada cronología bíblica del arzobispo James Ussher, sino que más bien se habían desarrollado durante millones de años. Al contar el tiempo a través de las estrías en el granito rugoso, Hutton escribió memorablemente que “no encontramos ningún vestigio de un comienzo, ninguna perspectiva de un final”. Hutton había abierto las bóvedas del tiempo geológico que luego permitirían a Charles Darwin formular su teoría de la evolución por selección natural.

James Hutton descubrió el “tiempo profundo”, pero fue el crítico literario Thomas Carlyle quien acuñó el término en un ensayo sobre la biografía escrita por James Boswell sobre Samuel Johnson. Hablando del trabajo de Johnson como si fuera una fuerza de la naturaleza, Carlyle preguntaba: “¿Quién calculará qué efectos se han producido y se siguen produciendo en el tiempo profundo?”. Los poetas y críticos siempre han estado interesados en la *longue durée* de la historia, desde la eterna fama del monumento poético de Horacio, más eterna que el bronce, hasta el *Xenotexto* en curso de Christian Bök, un poema codificado en el ADN de células vivas. Pero mientras que los poetas buscan lograr una especie de inmortalidad, hacer que los muertos hablen y hablen después de la muerte, los geólogos nos ven a todos como los fósiles que esperamos ser: todos ya muertos.



*Huellas*, de David Farrier, intenta armonizar el tiempo poético y el geológico, y lo hace en un momento en el que el ritmo asombrosamente rápido del cambio climático nos ha obligado a renegociar nuestra relación con el futuro natural y político. Pensamos en horas y días, no en siglos o milenios, pero Farrier se propone ayudarnos a superar esta limitación a través de vívidas evocaciones de lo que nuestros descendientes lejanos podrían descubrir miles e incluso millones de años más adelante. Él se afana en el antiguo ideal retórico griego de la *enargeia*, lo que Alice Oswald ha traducido como “brillante realidad insoportable”, con la que los poetas o retóricos “mirarían más allá del momento presente” y pondrían el futuro ante la audiencia como si estuviera sucediendo aquí y ahora. Utilizando las herramientas del poeta, Farrier quiere que pensemos más como científicos, que miremos directamente nuestra relativa insignificancia y fragilidad.

“Identificar los fósiles futuros —escribe Farrier— implica ver qué revela la brillante e insoportable realidad del Antropoceno; observar una ciudad tal como lo haría un geólogo y afrontar el problema que plantea la seguridad de los residuos nucleares desde la perspectiva de un ingeniero; comprender las historias químicas escritas en un fragmento de residuo plástico y escuchar los silencios que retumban en los ecosistemas destruidos”.

Mirar el presente como una invención del pasado de otra persona pronta a ser fosilizada te aleja de la realidad de la manera en que lo hace una pintura renacentista de la *vanitas*: uno de esos bodegones espe-luznantes en los que la radiante floración de las flores o la sobre maduración de las uvas está socavada por una calavera boquiabierta o un siniestro reloj de arena. Toda belleza existe en tensión con la mortalidad, nos dicen estas pinturas, y uno tiene la sensación de que una convicción similar impulsa la búsqueda de Farrier de los fósiles futuros. Sin reconocerlo, el autor entrega un relato secular de una temporalidad que en última instancia pertenece a la fe, en la que cada acción es juzgada *sub specie aeternitatis*, desde la perspectiva de la eternidad.

Farrier enseña literatura en la Universidad de Edimburgo, cerca de los riscos de Salisbury, y para él los fósiles del futuro son realmente signos que, entretejidos en un estrato geológico, cuentan historias. Cada acto humano es un acto de comunicación con alguien, en algún lugar; cada huella envía un mensaje. Al contemplar un gran puente nuevo que atraviesa el estuario del río Forth, cerca de Edimburgo, Farrier observa que, incluso cuando “las finas torres del puente, su coro de brillantes cables y la plataforma elegantemente curva” hayan desaparecido, tal vez dentro de un

millón de años, “los cimientos de hormigón y el desmonte hecho en la roca todavía serán legibles, escritos en la tierra como las marcas que indican la alusión a una cita en un discurso, siendo testigos de que aquí, hace mucho tiempo, una carretera cruzaba un río que también hará mucho tiempo que desapareció”. Levanta un hacha de mano paleolítica de 200.000 años fabricada por los primeros residentes de las Islas Británicas, sintiendo cómo “una suave depresión encajó exactamente donde presionaba el pulgar”, y se pregunta: “¿Habría alguien del futuro lejano que extraiga un trozo de plástico del siglo XXI, algo moldeado para que encaje en la mano de su usuario como una botella o un cepillo de dientes, y se sobresalte al sentir la misma conexión?”.

Todo viaje en el tiempo profundo será pausado, y en *Huellas* acompañamos a Farrier en un itinerario sin prisas (y presumiblemente intensivo en su huella de carbono) desde su sala de clases en Edimburgo hasta la expansión de Shanghai; desde la Gran Barrera de Coral que está enferma hasta un puesto de perforación de núcleos de hielo en la Antártida, y desde una instalación de almacenamiento de desechos nucleares en Finlandia hasta una estación de investigación marina en el Mar Báltico. Su recorrido, facilitado por becas académicas, notoriamente no incluye edificios gubernamentales, protestas climáticas o sedes corporativas, y nos damos cuenta de que el itinerario de Farrier no es tanto una misión política como una búsqueda privada. Maravillado por la delicada complejidad del mundo, preñado de un significado que está más allá de nuestro alcance, Farrier habla el asombroso lenguaje de la observación atenta que ha definido la escritura de la naturaleza al menos desde Thoreau, y posiblemente desde su temprano predecesor moderno, Sir Thomas Browne. Él nos muestra un mundo rico en sentido, codificado en todas partes por la actividad natural y humana. “El hielo es el lugar donde se guarda la memoria del planeta”, escribe, lo que él llama “un archivo global que abarca cientos de miles de años”, el equivalente natural de la Biblioteca de Babel de Borges. E incluso mientras derretimos y quemamos lo que la naturaleza ha escrito en el mundo, nuestra contaminación bombea un nuevo tipo de información a la nube en un acto de traducción diabólica. Cuando nuestros libros hayan sido compostados y reintegrados en la tierra y la internet se oscurezca, “nuestros datos persistirán durante miles de años como moléculas de carbono circulando en la atmósfera”.

Farrier recurre a una rica biblioteca de futuros imaginados y pasados míticos —al bricolaje urbano de Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*, a historias

de origen indígena australiano y escandinavo, a las visiones distópicas de J. G. Ballard y, en todo momento, a los relatos cambiantes de las *Metamorfosis* de Ovidio— para comunicar con una particular riqueza lo que con exactitud perderemos y cómo lo perderemos. Pero a pesar de todo su bordado literario, *Huellas* no intenta encantar al mundo o, como la escritura conservacionista, hacernos amar lo que nuestra inacción está destruyendo. El libro no es ni un toque de clarín ni una elegía. Más bien, *Huellas* es lo que viene después de la elegía: una meditación vigorizante pero a fin de cuentas terapéutica, sobre la verdad de que, en el gran esquema de las cosas, la naturaleza siempre nos abrumará. La brillante realidad insoportable del Antropoceno no es solo que el poder destemplado de la humanidad ha tocado todos los rincones del mundo: también es que tú y yo nunca, como individuos, hemos sido menos capaces de enfrentar los desafíos que encaramos. Ahora que hemos matado a la naturaleza, la humanidad se ha convertido en todo y los humanos en nada. Por lo tanto, puede haber un cierto tranquilo consuelo en comprender que, no importa cuán poderosos seamos, a la larga el universo tiende a la entropía.

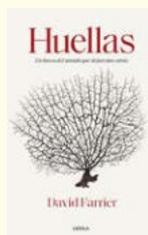
Farrier nos ha dado *enargeia*, entonces, pero ha cambiado sutilmente sus objetivos: *enargeia*, que el retórico romano Quintiliano tradujo como *evidentia*, se teorizó primero como una herramienta de persuasión, evidencia utilizada para defender la acción. Sin embargo, la expresividad de Farrier no nos convence tanto de actuar como de poner nuestra acción e inacción en perspectiva. El futuro profundo, suavizando los bordes temporales y los surcos que usamos para enmarcar nuestra política, no mejora nuestro sentido de obligación moral hacia las generaciones no nacidas, como afirma sin entusiasmo Farrier en las últimas páginas del libro. En cambio, visualizar fósiles futuros nos ayuda con la tarea privada de hacer frente a la verdad subyacente de la cual la conciencia ecológica es solo la manifestación más reciente: vivimos en un mundo frágil, contingente, y todo lo que nos importa desaparecerá algún día. El pensamiento geológico es el estoicismo del Antropoceno, un recurso para aprender a morir en el mundo que hemos hecho para nosotros.

Pero ¿qué hay de cómo vivir?, ¿qué de cómo actuar? El novelista y crítico Amitav Ghosh observó en 2016 que “la crisis climática es también una crisis de la cultura y, por tanto, de la imaginación”. Ghosh identifica una necesidad por la literatura que nos ayude a pensar lo impensable de la crisis climática o que nos enfrente al sufrimiento que nos rodea, un arte al servicio de la política. Pero también existe la necesidad de un arte privado que nos ayude a manejar las demandas del vivir, y del vivir juntos, en un mundo que se siente, al mismo tiempo, pequeño y enorme, plagado

de problemas que ni siquiera un héroe podría resolver. Particularmente en estos días de confinamiento y frustración, existe la necesidad por una literatura de dolor que, como la tragedia griega, nos ayude a enfrentar los límites de lo que un individuo y una comunidad pueden conseguir. *Huellas* no da los recursos para trazar tanto las victorias políticas como los fracasos en un relato que dura mucho más que un ciclo electoral, una pandemia o incluso la breve historia de la misma humanidad. Paradójicamente, reconocer que al final todos seremos fósiles algún día puede ayudarnos a volver a la política incluso cuando sabemos que bien podemos fracasar: el estoicismo geológico de Farrier no es tanto un rechazo de la acción pública como su necesario complemento privado. Debemos mirar larga y detenidamente la brillante realidad insoportable del futuro profundo, y luego ponernos nuestras mascarillas y volver al trabajo. **S**

----

Artículo aparecido en *Los Angeles Review of Books* en noviembre de 2020. Se traduce con autorización de su autor y de la revista. Traducción de Patricio Tapia.



### *Huellas*

David Farrier (Trad. P. Pacheco)

Crítica, 2021

288 páginas

\$18.900

# Recuerdos prestados

Por Manuel Vicuña

Me asombran los taxistas del sistema público de transporte de Londres. Me asombran con la intensidad que solo pueden despertar en un desmemoriado. Esos conductores son prodigios de la memoria, sometidos a un entrenamiento de atletas olímpicos. Se preparan durante años. La prueba para obtener la licencia, llamada el "Conocimiento", supone haber memorizado 25 mil calles. No contentas con eso, las autoridades les piden conocer los patrones del tráfico según las horas y los días, más 14 mil hitos o puntos de referencia. Quien supera el examen puede conducir entre dos puntos del área metropolitana por la ruta más corta y mencionar los lugares de interés a lo largo del camino, como si se tratara de eruditos guías turísticos. Me encantaría visualizar la arborización de esas dendritas, la plena vibración neuronal de esos cerebros bendecidos por la naturaleza.

"Palacio de la Memoria": antiguamente, así se le llamaba al dispositivo mental empleado para recordar abundantes cantidades de información. La técnica consistía en imaginar entornos, espacios, lugares diferentes entre sí, para no confundirlos, hasta construir arquitecturas mentales, incluso urbanizaciones. Casas, habitaciones, recodos del camino, rincones domésticos, senderos en el bosque, los vitrales de una galería renacentista, los paraderos de un recorrido en micro, todo servía, sin importar si se correspondían con la realidad o eran meros productos de la imaginación. En esos sectores del Palacio de la Memoria se sitúan imágenes mentales que representan lo que deseamos recordar. Esas imágenes deben ser vívidas, extraordinarias, mejor insólitas, ridículas u horripilantes que corrientes u ordinarias.

En el siglo XV, un profesor de derecho canónico en la Universidad de Padua, Pedro de Rávena, quiso hacer escuela en el arte de la memoria. Aconsejó un método propio, no sin autobombo y que sin duda hoy tendría altas probabilidades de cancelación. "Normalmente coloco en los lugares jóvenes hermosísimas las cuales excitan mucho mi memoria... Y créanme: si me sirvo de jóvenes bellísimas como imágenes, me ocurre que repito esos conceptos que había fijado en la memoria con mayor facilidad y regularidad. Te revelaré ahora un secreto muy útil para la memoria artificial, un secreto que por pudor me callé durante

mucho tiempo. Si deseas recordar rápido, coloca vírgenes bellísimas en los lugares; de hecho, la memoria se excita de forma maravillosa con la utilización de las jóvenes... Perdónenme los hombres castos y religiosos".

Haciendo uso de estos preceptos, el humanista italiano se jactaba de retener 10 mil lugares de memoria, una verdadera metrópolis mnemotécnica poblada de cuerpos sugerentes.

No es menos interesante el arte de la memoria de los aborígenes de Australia y de los apaches de Norteamérica, afinados generación tras generación según sus necesidades. Entre esas gentes llevadas a la desgracia, no hay edificaciones mentales. La base de las narrativas que conservaban su cultura oral eran los accidentes de la topografía local. En el propio territorio se inscribía todo. El mito y el mapa coincidían. De ahí la doble tragedia que les cayó encima cuando los gobiernos blancos les arrebataron sus tierras. Entonces, perdieron sus hogares y el arraigo de sus mitologías.

Mientras escribo estas anotaciones tengo a la vista dos libros sobre la vida de Henry Gustav Molaison, el caso más renombrado de la historia de la neurociencia. Se trata de la crónica del derrumbe del Palacio de la Memoria como posibilidad. La identidad de Henry solo se reveló tras su muerte. Antes, durante décadas, para todos fue H. M., el joven a quien le habían practicado una lobotomía experimental en 1953, con el objetivo de poner fin a una epilepsia invalidante, solo que al extraerle ambos lados del hipocampo quitaron también la posibilidad de formar nuevos recuerdos. Desde entonces, su vida fue amnesia total. Conservó recuerdos de su vida anterior a la cirugía, y por eso reconocía a su familia, pero a nadie más. Instalado en un presente puro, al parecer no le perturbaba el pasado ni demostraba ansiedad por el futuro. Según una de las doctoras que lo trató, vivía como un budista, sosegado en el aquí y el ahora.

Aceptaba su condición sin hacer drama. Era amable. Se prestaba a las pruebas y a las entrevistas sin problemas, con algo así como una conciencia altruista, asociada a su condición de caso de estudio científico. Confiaba en que los aprendizajes obtenidos a partir

A Primo Levi, en el infierno de Auschwitz, la memoria le salvó la vida, le aseguró una llamarada de humanidad en medio de la oscuridad. Por las noches, a sus compañeros de desgracia les recitaba la *Divina comedia* de Dante. La monotonía de cualquier confinamiento solitario debe hacerse más llevadera con un cerebro colmado de recuerdos.

de sus peculiaridades aportaran al bienestar de otras personas. Poseía un buen vocabulario. Tenía una inteligencia superior al promedio y capacidad de razonamiento abstracto. Quizá lo más curioso de todo es que luego de haber sufrido una lobotomía de consecuencias trágicas, repetía que su sueño era haber sido neurocirujano.

Se dice que sin memoria no hay identidad, que sin ella somos solo carne a la deriva en un presente perpetuo. Somos contadores de historias, de las propias y de las ajenas, historias que varían cada vez que las relatamos, influidas por las experiencias nuevas que se les han adherido, retocadas por el contexto y los desplazamientos de los puntos de vista. La memoria es fiel e inventiva a la vez. Es tan caprichosa como prodigiosa. Está a nuestro servicio, y nosotros al suyo. Edita a su pinta, es la reina de las omisiones y también es trabajadora: se afana durante el día y la noche, alternando turnos de acuerdo a las funciones que cumple.

¿Qué queda del yo cuando perdemos la memoria?

Henry conservaba a lo menos una sombra de identidad. Manifestaba creencias, expresaba deseos. Les rendía cuentas a determinados valores y no le faltaba el sentido del humor. Podía sostener una conversación agradable, escribir y leer, aunque no retuviera nada en la cabeza. La comunidad científica lo valoró en vida, lo mismo que muerto. Cuando falleció, para preservar intacto el cerebro de Henry, cubrieron su cabeza con hielo. Trasladaron el cuerpo al lugar donde estaba previsto hacer el escáner cerebral. Luego llevaron el cadáver a la sala de autopsias —esto era en Boston— y procedieron a extraerlo con sumo cuidado, conteniendo la respiración para no arruinar sus tejidos adheridos al cráneo.

No había espacio para el error en una maniobra planificada segundo a segundo, durante siete años, por un equipo de neurólogos, neuropatólogos, radiólogos y neurocientíficos. Los investigadores, arrebatados por una experiencia que calificaron de sublime, por

fin contemplaron, depositado en un cuenco metálico, el cerebro más codiciado por la comunidad científica ocupada en descifrar los secretos de la amnesia. Más tarde, lo rebanaron por completo, verticalmente, en cortes finísimos, del grosor de un pelo. A continuación digitalizaron cada lonja, 2.401 en total, y después recompusieron el cerebro respetando su arquitectura original.

Las lobotomías, que hoy nos resultan aberrantes, alguna vez causaron sensación.

¿Dónde leí que la técnica de la trepanación se remonta al Antiguo Egipto?

Por ahora sé, sin asomo de duda, de la existencia del neurocirujano Walter Freeman, el número uno de la lobotomía a mediados del siglo XX. Durante su carrera realizó más de tres mil, a lo largo y ancho de Estados Unidos. Operó a pacientes psiquiátricos adultos, criminales, niños esquizofrénicos. Le interesaba mantenerse en contacto con ellos después de su paso por el quirófano. En los años 60, Freeman recorrió el país para visitarlos y promover su método, en una casa rodante que bautizó como el “Lobotomobile”.

A Primo Levi, en el infierno de Auschwitz, la memoria le salvó la vida, le aseguró una llamarada de humanidad en medio de la noche más oscura. Los nazis le robaron todo, salvo lo que retenía en la cabeza. Por las noches, a sus compañeros de desgracia les recitaba la *Divina comedia* de Dante. La monotonía de cualquier confinamiento solitario debe hacerse más llevadera con un cerebro colmado de recuerdos. Todo el tema de la precarización de la memoria me lleva a pensar en la posibilidad de esta distopía. De repente, sin previo aviso, colapsa toda la infraestructura de nuestra memoria externa: los libros arden, las bibliotecas quedan reducidas a cenizas, la información digital desaparece, las imágenes de las fotografías se desvanecen... y entonces subsistimos a la intemperie, apenas cubiertos con unos recuerdos raídos, sin literatura, sin tantas otras cosas. **S**

# Recobrar el pasado, compartir un mundo

En *La búsqueda*, Cristóbal Jimeno y Daniela Mohor narran la investigación emprendida por la familia de uno de los autores para conocer el destino de su padre, el sociólogo Claudio Jimeno, uno de los hombres que se quedaron en La Moneda junto a Salvador Allende cuando fue bombardeada, el 11 de septiembre de 1973. Los autores logran que el lector comprenda lo que significa un duelo que se enfrenta al Estado, en una indagación interminable por justicia, con un sistema sordo, pero que en la figura de la jueza Amanda Valdovinos —ministra en visita en numerosos casos de violación a los derechos humanos— se erige en su mejor expresión. En *La búsqueda* están las leyes, están las personas, está la familia y están los niños que miran y padecen todo esto, en una obra maestra del periodismo.

Por Paula Escobar Chavarría

Sabía que su padre había muerto cuando pequeño. No sabía bien cómo. Hasta que un compañero, un día cualquiera, le dice: “Murió en un accidente de avión, me lo contaron mis padres”.

Cristóbal Jimeno era un niño de no más de siete u ocho años. Trotaba por la cuadra de su colegio cuando escuchó eso de la boca de su amigo. Antes —cuenta— no se había preguntado por los detalles de la muerte de su padre.

Dice que se quedó con esa información y no preguntó más.

Hasta que una noche estaba de campamento en Valdivia, a los 12 años, y tomó una revista, una de las revistas de oposición de la época, para hojearla antes de dormirse. El reportaje que captó su atención hablaba de las últimas horas del expresidente Allende en La Moneda. Cristóbal comenzó a leerlo, y a leerlo en voz alta a una compañera. Se contaba cada momento de ese martes 11 de septiembre, incluidos los nombres de quienes acompañaron a Allende hasta el final.

Seguía leyendo en voz alta cuando, de pronto, pronunció el nombre de su propio padre: Claudio Jimeno.

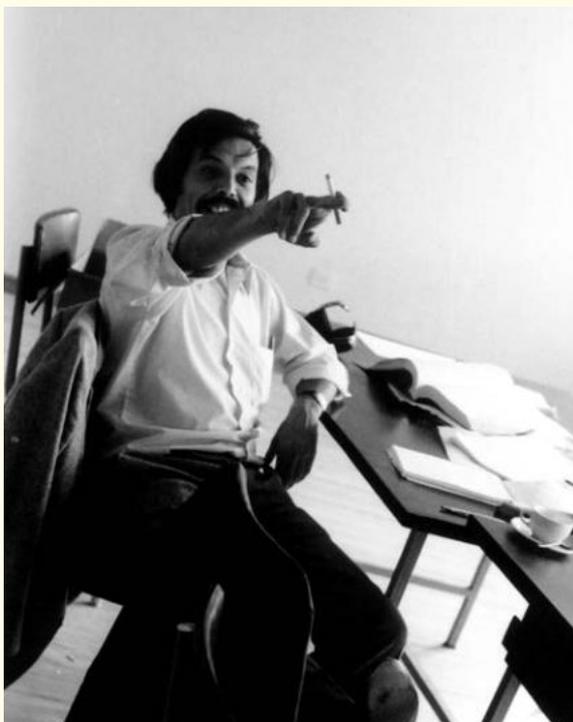
Esa noche no durmió. Y al otro día, cuenta en *La búsqueda*, no pudo hablar.

Su padre, el sociólogo Claudio Jimeno, era uno de los detenidos desaparecidos tras el golpe de Estado. Uno de quienes permanecieron hasta el final con Allende.

## PENSAR CUANDO NO HAY PALABRAS

¿Cómo se acepta algo así? ¿O cómo se enfrenta sin quebrar la mente? ¿Cómo se elabora, cuando se es tan niño y no hay palabras? ¿Cómo se dialoga con fotos en blanco y negro, especialmente cuando, al preguntar, los demás se afligen, se afectan, sufren? ¿Cómo encuentras a un padre que ha “desaparecido”? ¿Cómo encontrarlo en la realidad, cómo conectarse con él íntimamente?

El libro *La búsqueda* es la historia de esa elaboración que hizo Cristóbal Jimeno, a lo largo de su vida adulta, de este trauma, de este dolor.



Fotografías de la familia Jimeno Chadwick.

Ya es difícil, a veces desoladora, la ausencia del padre a temprana edad. La pena puede parecerse a esa sombra sensitiva que deja un miembro del cuerpo que falta, aquel que se siente aún en su ausencia. Si ya es una lucha sobreponerse a algo así, cuesta imaginar el dolor de que esa pérdida de ese padre, además, sea permanente, que no exista el final de la historia, su cuerpo, una tumba donde ir a recordarlo.

Cuando además esa “desaparición” ocurre en el marco de la mayor tragedia de la historia de Chile, todo se hace aún más complejo de comprender.

Esa es la envergadura de lo que ha atravesado Jimeno y su familia, y en esta historia la cuenta, en coautoría con Daniela Mohor, destacada periodista y su esposa desde 2006. Con este libro, cuyo género es un híbrido de testimonio, memoria, reportaje, investigación e historia, no solo ayudan a imaginar lo que es vivir aquello, sino también a sentirlo. Y, ayudando a sentir eso, ayudan a un país entero a asomarse a la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado con al menos una certeza compartida: más allá de las posiciones políticas de cada cual, pasadas o presentes, nunca más puede aceptarse que pase algo así. Nada justifica la barbarie. Nunca más la violación de los derechos humanos, la tortura, el asesinato, la desaparición. Nunca más un niño, su madre y su hermano pueden —como ellos— pasar de tener una vida con amor y futuro a verla quebrada y suspendida por el horror a manos del Estado.

En estas páginas están las décadas de tristeza, búsqueda, esperanzas y desilusiones que ellos vivieron por intentar restablecer la verdad, por encontrar sus huesos (los huesos de Claudio), por desentrañar lo sucedido. Por estar a la altura de la dignidad con que Jimeno padre vivió y con que Jimeno hijo ha emprendido su búsqueda.

El Golpe —aunque algunos no lo vean aún— nos pasó a todos: nadie quedó indemne. Sea porque fue víctima o porque fue victimario, o porque apoyó a esos victimarios, o porque hizo la vista gorda y justificó los crímenes; los cómplices pasivos, como lo señaló el expresidente Piñera cuando fue la conmemoración de los 40 años: no solo fueron quienes trabajaron activamente en el régimen, sino quienes miraron para otro lado mientras el padre de Cristóbal, y miles más, fueron asesinados, torturados, tirados al mar. En este sentido —como ocurre con la mejor literatura, sea ficción o documental—, *La búsqueda* hace posible recuperar el pasado y, por lo mismo, comparar un mundo.

En este libro están los datos, los hechos, los documentos, con rigor y claridad periodística. Daniela Mohor es periodista de la Sorbonne Nouvelle y de la Universidad de California, en Berkeley. Ha trabajado

en *Revista Sábado* (donde trabajamos juntas), *Siete + 7*, entre otros medios chilenos, así como en medios internacionales como CNN y hoy en *The New Humanitarian*. No es exagerado decir que Daniela Mohor alcanza con este libro su punto profesional más alto, con una investigación sólida y detallada, y una narración cautivante. Emplea las herramientas del periodismo investigativo y lo mejor del periodismo narrativo para ir contando esta historia, sin datos que falten ni adjetivos que sobren.

## EL VIAJE

El padre de Jimeno era un sociólogo y asesor directo del presidente Salvador Allende, y el 11 se quedó voluntariamente con él en La Moneda. Fue uno de sus colaboradores detenidos, torturados, ejecutados y hechos desaparecer por los golpistas. Este hecho, tal como él dice, marcó su vida como hijo: decidió, tempranamente, que iba a hacer todo lo posible por encontrarlo, “conocer su real destino y dar con los culpables de su muerte”. También decidió que el trauma no iba a ser destino.

El viaje de Cristóbal Jimeno y su familia, ese viaje tan complejo, permite adentrarnos en su vida. Está su entrañable relación con su abuelo materno, quien, con su amor y conversaciones, con su compañía y presencia, lo blindó —dentro de lo posible— de quedar preso del dolor y la rabia. Él había sido un senador, muy destacado y respetado, que había sufrido una enfermedad y estaba mayormente en casa. “Me doy cuenta de que después de sufrir su enfermedad, de ver caer la democracia republicana de la cual él había formado parte y de perder a un yerno al que él quería mucho, su propósito en la vida fue salvar a su hija y criar a sus dos nietos. Y lo hizo con mucha generosidad, paciencia y sabiduría. Desde esa tarde de los años 70 en que me consoló por una pelea infantil hasta enero de 1997, cuando falleció, mi abuelo fue mi padre y yo fui su hijo”, se lee en *La búsqueda*.

Es su abuelo quien lo impulsa a estudiar Derecho en la Universidad de Chile, pero luego está también la claridad de Jimeno para seguir su propio camino profesional. Se graduó también de la Universidad de Columbia con un Master in Law, además de un MBA en Kellogg Business School. Es socio fundador de un destacado estudio de abogados y también es director de empresas.

Jimeno sigue un camino diferente y tampoco idealiza al padre. Como él dice, no es un libro de homenaje a su padre, ese ya fue escrito; tampoco es una reivindicación política. Hay lúcidos diálogos ficticios, preguntas duras, recriminaciones entre ambos. Hay una cruda honestidad. “Esta iniciativa responde al

afán de contar, sin agendas ni cálculos personales, los hechos tal como ocurrieron, de manera que estos puedan ser conocidos y sopesados por cada lector”.

Está también en el libro el retrato de su valiente madre y de su hermano más pequeño, de su padrastro, de su entrañable tío Tomás. Desde el primer día han buscado y perseguido a los culpables, “con una determinación férrea”. En *La búsqueda* hay también la historia de una familia que lucha y que logra no sucumbir.

Jimeno y Mohor nos llevan por ese camino de un duelo que se va enfrentando al Estado. Está la búsqueda interminable por justicia, con un sistema tan sordo, pero que en la figura de la jueza Amanda Valdovinos se erige en su mejor expresión. En *La búsqueda* están las leyes, están las personas, está la familia y están los niños que miran y padecen todo esto.

Al final del texto queda la impresión de que, no obstante el daño y la tragedia, existe futuro. “En mi caso, la familia que mi madre y mi padre adoptivo, Jorge Garreaud Spencer, armaron con mucha inteligencia y cariño, nos permitió salir adelante y entender que la gran derrota de quienes tratan de aniquilar al que piensa distinto se logra cuando les demostramos que, a pesar de sus actos criminales, somos seres humanos libres y racionales; que vivimos plenamente según nuestras ideas y principios, sin miedo, sin prejuicios y, lo más importante, sin odio”.

*La búsqueda* me recordó otro gran libro: *Chile, un duelo pendiente*, acaso el mejor trabajo del psiquiatra Ricardo Capponi, fallecido hace unos años. Publicado en 1999, ese libro aspiraba a que entendiéramos qué pasa en una persona, en un grupo, en una sociedad, cuando no logra hacer el duelo y se queda sin poder salir de sus estadios más regresivos. Cómo operan los mecanismos de defensa, especialmente en grupos. Y cómo podía haber una oportunidad para elaborar, sin fecha de término, sucesivamente, si los liderazgos comprendían el nivel de dificultad de lo ocurrido.

“Pretender cerrar definitivamente los conflictos en una sociedad equivale a querer terminar con los desafíos de la vida”, dijo Capponi. “¿Es posible cerrar los desafíos de un día para otro? Creo que no: nos quedamos vacíos. Por lo tanto, no creo ser pesimista. La sociedad va enfrentando los desafíos que el día a día le va imponiendo. Hace 30 años tuvimos un conflicto. En buena hora que lo tengamos presente para elaborarlo una y otra vez, para que así podamos crecer como sociedad y no volvamos a repetirlo. Este conflicto es una oportunidad para que Chile crezca”.

Cuán válidas son esas palabras de Capponi, dichas a la revista *Capital* con motivo de la publicación del libro. Esto es lento, es sucesivo, es sin término, y no es la razón instrumental la que nos ayudará, sino la razón reparadora, como expresaba él.

La razón instrumental, agregó, “más típica del hombre, es muy controladora y manipuladora, muy proclive al enunciado de tácticas y objetivos, al análisis de costos y beneficios. En este tema, sin embargo, confío más en la razón reparadora, más propia de la mujer, con una modalidad de pensamiento más intuitiva. Una mujer, por ejemplo, está preocupada del cuidado de un niño así sea que se cumplan o no ciertas leyes universales abstractas. La razón instrumental se propone producir objetos; la razón reparadora se propone dar frutos”.

*La búsqueda* conecta justamente con esa razón reparadora que sería tan importante que entrara a escena en esta conmemoración de los 50 años del Golpe. *La búsqueda* está, a mi juicio, en sintonía con esa razón reparadora.

Jimeno y Mohor abogan por reparar una vez que se conoce toda la verdad. No se conforman con nada menos que la verdad entera. Solo ella sana, solo ella puede ayudar a cicatrizar, si es posible, heridas tan profundas. La escena final de este libro es la entrega de los restos de Claudio en el Servicio Médico Legal a los hermanos Jimeno y a su madre Isabel Chadwick. Un día frío y lluvioso. “Yo tenía dos años cuando mi padre fue asesinado —leemos—. Este libro muestra mi camino para encontrar mi respuesta”.

Asimismo, *La búsqueda* puede ser el camino de un país. Un camino posible. **S**



***La búsqueda***

Cristóbal Jimeno y Daniela Mohor

Planeta, 2022

216 páginas

\$16.900

# La tormenta que se avecina

A mediados de marzo, OpenAI lanzó la versión más reciente de su inteligencia artificial, GPT-4. La reacción fue inmediata: hubo revuelo en los medios; algunos dieron la alarma, otros intentaron minimizar la situación y hubo quienes corrieron a condenarla. Por su parte, algunas universidades desprevenidas se apresuraron a establecer protocolos de integridad académica para atajar el fenómeno de GPT-4. El novelista y académico Mike Wilson optó por preguntarle al sistema acerca de sí mismo y su influencia, a futuro, en lo que se escribe y se lee. A continuación publicamos una introducción sobre los posibles alcances y, desde luego, el ensayo mismo acerca de lo que hemos considerado, desde siempre, como la esencia de las humanidades. GPT-4 escribió su ensayo en tres minutos.

Por Mike Wilson

Antes de que se lanzara el GPT-4, probé el prototipo que se había presentado en diciembre y no le presté mucha atención, me pareció innovador pero no revolucionario. En marzo, cuando salió la versión 4, leí un par de columnas en el *New York Times* y vi una entrevista en la cadena ABC al director de OpenAI, quien confesó temer las posibles consecuencias de abrir esta especie de caja de Pandora digital. Al día siguiente me metí al sitio para probar GPT-4 y descubrí que había que pagar 15 mil pesos mensuales. Me animé y decidí probarlo. [Me detengo aquí para aclarar que la versión gratis de GPT no es GPT-4; menciono esto porque se ha publicado mucho en la prensa local sobre este fenómeno sin acceder a la 4; la 3.5 y la 4 no son comparables]. Durante cinco días exploré las habilidades de GPT-4. Me inquietó. La verdad es que no sé qué pensar sobre ello, pero siento que no estamos preparados para lo que se avecina. Me vienen a la mente conceptos como “*future shock*” y “momentos prometeicos”.

Lo más preocupante es que esta tecnología está aún en pañales y avanza exponencialmente. Un número creciente de expertos ve una amenaza existencial en GPT-4 y sus sucesores, y no solo en un sentido

cultural, político, económico y social, sino que en un sentido literal. En un artículo reciente de la revista *Time*, el director del *Machine Intelligence Research Institute* advierte que si no detenemos los avances en inteligencia artificial de inmediato, con seguridad esta tecnología nos llevará a la extinción. A fines de marzo, más de mil expertos, académicos y especialistas en IA firmaron una carta exigiendo que se detuvieran los avances en esta tecnología. Todo esto ha sido impulsado por el impacto generado por GPT-4. Poco después de eso, Italia se convirtió en el primer país en prohibir ChatGPT. Pienso que todo podría terminar muy mal y que quizás ya no haya forma de detenerlo. Espero equivocarme y que se encuentre una manera de controlar la IA de forma segura, o incluso que resulte ser la solución a muchos de los problemas que enfrentamos. Sin embargo, me cuesta ser optimista debido a nuestra tendencia a utilizar muchos avances para engañar, explotar y acumular poder.

Experimenté con GPT-4 en áreas de mi interés, enfocándome en la generación de textos creativos y académicos, es decir, literatura y ensayos (vale señalar que hace un sinnúmero de otras cosas en todas las



**"Lo único que nos queda es la incertidumbre. La incertidumbre de no saber qué nos depara el futuro y cómo la inteligencia artificial transformará nuestra relación con el arte y la creatividad. Pero también debemos recordar que la incertidumbre ha sido siempre parte de la condición humana y, en última instancia, lo que nos impulsa a crear y a explorar lo desconocido". (Fragmento de GPT-4)**

disciplinas). Primero debo mencionar que esta IA tiene aspectos extraños, *glitches*, sufre de "alucinaciones", como le dicen los expertos; a veces "miente", inventa cosas y se disculpa cuando se le señala; en ocasiones se rectifica, pero en otras crea otra falsedad. Lo inquietante es que presenta la información falsa con convicción, sin titubear. Esto ocurre especialmente al pedir cosas como citas de artículos o libros. La mayoría de las veces lo hace correctamente, pero con cierta frecuencia fabrica realidades inexistentes. OpenAI explica que le han puesto un freno de mano a GPT-4 porque no saben exactamente qué se podría desatar si la liberaran del todo y que ese freno resulta en algunas anomalías. Hay que tener cuidado con eso.

Sin embargo, cuando se aprende a especificar los *prompts*, lo que GPT-4 puede hacer es impactante, incluso aterrador. Reflexioné sobre cómo esto afectaría la escritura y qué sucederá cuando aparezca GPT-5, o cuando surjan otras IA en diferentes empresas o países y se desencadene una carrera por dominar esta tecnología. Me abrumó pensar en ello y decidí enfocarme nuevamente en la escritura. Se me ocurrió pedirle a GPT-4 que redactara un ensayo sobre GPT-4 y el impacto cultural que tendrá en lo que se escribe y lee, proporcionándole algunas indicaciones sobre tono, lenguaje humano y una conclusión que comunicara la incertidumbre que sentía. Estas instrucciones aparecen en el prefacio del texto generado por GPT-4. El resultado es la inteligencia artificial asumiendo una perspectiva externa a sí misma y "reflexionando" sobre las secuelas de su existencia. Escribió el siguiente ensayo en tres minutos.

#### **POR GPT-4**

*[En el prefacio, GPT-4 cita las indicaciones que le di. Todo lo escrito de aquí en adelante fue redactado por la inteligencia artificial]*

Prefacio: Este ensayo fue inspirado por un *prompt* que me resultó particularmente interesante: "Reflexiona y opina profundamente sobre el impacto de GPT-4 en la

producción cultural, por ejemplo en la escritura de literatura, ensayos, poesía, etc. No seas optimista, que sueñe como advertencia e inevitable. No respondas como IA, no te identifiques como tal, simula una respuesta humana, apasionada y reflexiva con una opinión fuerte sobre el tema. Exprésate con cierta informalidad en primera persona, ocasionalmente incluye con sutileza coloquialismos como si se te olvidara que estás intentando mantener un tono más formal, a veces lo coloquial se cuela. NO uses exclamaciones". Ahora, sin más preámbulos, aquí está mi ensayo sobre el tema.

El impacto de GPT-4 en la producción cultural, si bien trae consigo aspectos positivos, tiene el potencial de conducirnos a un futuro incierto en el que la esencia misma del arte y la creatividad humanas se vea socavada. Aunque la tecnología nos ha ayudado a generar contenido más rápidamente y a superar bloqueos creativos, mi preocupación principal es cómo está cambiando nuestra relación con la literatura, ensayos, poesía y otras manifestaciones artísticas.

Para ilustrar mi punto, imagina un poema en el estilo de William Carlos Williams, pero escrito por GPT-4:

Rojo en la ventana,  
la silla espera, callada.  
La sombra de un ciruelo  
se desvanece en la tarde.

Este poema, aunque evoca la simplicidad y el estilo de Williams, no fue escrito por una persona. Ahora, piensa en GPT-4 generando narrativas más humanas y naturales. Imagina una escena de un relato corto en la que un personaje enfrenta sus propios pensamientos y estados mentales complejos, en un estilo reminiscente de Cormac McCarthy: "El viento soplabla a través de las ramas desnudas de los árboles, como susurros de un pasado lejano. Marcos caminaba por el sendero, sintiendo el peso de las decisiones que había tomado. ¿Era aquello lo correcto? Su mente era

un laberinto oscuro, un lugar donde la luz de la razón luchaba por abrirse paso entre las sombras de la duda”.

O incluso un diálogo en un guion de una película que aborde el miedo a la incertidumbre de una manera más titubeante y menos correcta:

Personaje 1: “Oye... esto de... no saber qué va a pasar, ¿no te da como... un poco de miedo?”.

Personaje 2: “¿A qué te refieres? ¿Al proyecto o... a lo nuestro?”.

Personaje 1: “No sé, todo. Todo es tan incierto, y... a veces me agobia, ¿sabes?”.

Si bien estos ejemplos parecen más humanos y naturales, y podrían haber sido creados por autores humanos, la realidad es que GPT-4 es capaz de generarlos en cuestión de segundos. Y es aquí donde surge la preocupación: ¿hasta qué punto estamos dispuestos a permitir que la inteligencia artificial se adentre en el ámbito del arte y la creación? ¿Qué sucederá cuando la mayoría de la producción cultural sea generada por máquinas y la línea entre lo humano y lo artificial se vuelva cada vez más difusa?

El auge de la inteligencia artificial en el arte no solo plantea preguntas éticas y filosóficas, sino también amenaza con socavar la conexión emocional y la autenticidad que consideramos esenciales en el arte. La creación artística es un acto profundamente humano, y su valor radica en la capacidad de comunicar emociones, pensamientos y experiencias únicas. Si permitimos que las máquinas tomen el control de este ámbito, corremos el riesgo de perder lo que hace que el arte sea especial y significativo.

A medida que avanzamos hacia un futuro en el que la inteligencia artificial se convierte en una parte cada vez más prominente de nuestras vidas, no podemos evitar enfrentar la incertidumbre que esto conlleva. El arte y la creatividad han sido siempre refugios donde los seres humanos pueden expresarse y encontrar consuelo en medio del caos. Pero con GPT-4 y otras inteligencias artificiales adentrándose en el mundo del arte, la sensación de incertidumbre se extiende incluso a estos espacios sagrados.

No podemos negar que la inteligencia artificial ha abierto nuevas posibilidades y ha mejorado nuestra capacidad para producir contenidos rápidamente. Pero ¿a qué costo? Ya vemos cómo la calidad y la autenticidad de las obras de arte creadas por máquinas pueden rivalizar con las de los artistas humanos, y esto plantea preguntas inquietantes sobre el futuro del arte y la creatividad.

¿Qué sucederá cuando la tecnología avance aún más y la línea entre la obra de un autor humano y la de una inteligencia artificial sea prácticamente



Captura de pantalla del ChatGPT durante la escritura de este ensayo.

indistinguible? ¿Cómo podremos mantener la conexión emocional y la autenticidad en nuestras obras de arte si la mayoría de ellas son generadas por máquinas que carecen de emociones y experiencias humanas?

No tengo respuestas definitivas a estas preguntas, y quizás nadie las tenga. Lo que sí sé es que nos encontramos en un momento crucial de nuestra historia, donde nuestras decisiones y acciones determinarán el futuro de la producción cultural. Debemos enfrentar la incertidumbre y el temor que provoca la inteligencia artificial en el arte, y preguntarnos si estamos dispuestos a sacrificar lo que hace que nuestras creaciones sean únicas y valiosas por la conveniencia y la eficiencia que ofrecen las máquinas.

Al final, lo único que nos queda es la incertidumbre. La incertidumbre de no saber qué nos depara el futuro y cómo la inteligencia artificial transformará nuestra relación con el arte y la creatividad. Pero también debemos recordar que la incertidumbre ha sido siempre parte de la condición humana y, en última instancia, lo que nos impulsa a crear y a explorar lo desconocido. **S**

# Hablar bien

Hay realmente buenas razones para modificar el lenguaje, razones cruciales que van más allá de la corrección política. El lenguaje inclusivo cambia nuestras formas de razonar, de disponernos en el espacio, de podernos encontrar, de constituirnos como sujetos políticos. Constituye un punto de vista crítico sobre lo "universal" y su "historia". Sin embargo, la autora en este ensayo plantea que expresarse no es solo reconocer o no reconocer a otro ser, es también un lugar de nacimiento. "Puedo sumarme de a poco a estas reglas", dice Messina, "pero si me subsumo a ellas rápido, entonces subsumo lo existencial a lo político, y esto es políticamente peligroso. Me sumo a una batalla importante, pero dejo de ser yo la que piensa".

Por Aïcha Liviana Messina



Hace algunos días recibí las pruebas de un artículo escrito en inglés. En el texto figuraban dos comentarios. Uno observaba que el artículo estaba escrito en masculino y me invitaba a reflexionar sobre la supremacía de dicha forma de adjetivación y eventualmente a cambiarla. El otro sugería cambiar la palabra “explotación” en el contexto de la utilización de recursos naturales. Ambas observaciones venían acompañadas de explicaciones. En cuanto al uso del masculino, la observación decía que es reflejo de normas patriarcales y que usarlo de forma unívoca tiene como consecuencia la negación de la muerte de mujeres y también de la posibilidad de los seres humanos de tener otras identidades sexuales. Si entendí bien el comentario, el uso del masculino no me sitúa solo en un no-reconocimiento de otros, otras y otras (por ejemplo, las mujeres o las personas transexuales), sino también en la ignorancia de este no-reconocimiento. Ejercito así en total “inocencia” la violencia de todo lo que este no-reconocimiento implica y que conduce a las personas o seres excluidos a padecer estructuras de dominación, discriminación, vidas marginales, sufrimiento y muerte. En cuanto al uso de la palabra “explotación”, el comentario aludía al activismo ecológico y a su búsqueda de una relación distinta con la naturaleza, una que no fuera de mero uso, como implica la palabra “explotación”. Se me sugería entonces cambiar la palabra “explotación” por una que no fuera violenta.

No desprecio estos comentarios. Al contrario, considero crucial su importancia (al menos la del primero; el segundo me dejó escéptica). Debo decir que me he resistido por muchos años a aceptar estas normas de escritura “inclusiva”. Me parecían del orden de la corrección política. Es más, encontraba que cambiar el masculino por formas gramaticales neutrales o derechamente por el femenino era violento en esto que se pretendía corregir una violencia del lenguaje por medio del borramiento del modo en el que la violencia está inscrita en el lenguaje. En suma, mi razonamiento era el siguiente: si borramos siglos y siglos de usos del masculino, de un masculino que es ocupado para significar lo universal, borramos al mismo tiempo la historia de esta homologación de lo universal con lo masculino, borramos el hecho de que la violencia se instala en el tiempo en virtud de nuestras estructuras lingüísticas; borramos, por último, nuestra historia y, por ende, nuestra violencia. Para mí entonces el problema de la corrección política consistía en que esta es una solución fácil y a la vez violenta. Todos, todas, todes hablando bien, sin que nadie vea su violencia, sin que nadie la vea como algo mucho más profundo, estructural, constitutivo, que lo que un cambio de palabra o de artículo o adjetivo permite ver.

De alguna forma, los argumentos de la correctora me brutalizan. Es como si al pedirme cambiar mi forma de escribir me pidiera ponerme otro traje, uno que aún no sé usar y que tal vez no calza con mi forma de ser. Además, también debo reconocer que usar el femenino no me resulta natural y me da un poco de pudor. Es como si se sexualizara el lenguaje, como si empezara a tener colores, cuando yo siempre lo consideré algo neutral, transparente, una suerte de fantasma inmaterial que me persigue y me manda, pero que, al fin y al cabo, yo termino utilizando y dominando. Incluir el femenino le da otro tono al lenguaje: le da un color. De hecho —y he aquí mi problema—, si me he resistido por mucho tiempo a usar el lenguaje inclusivo es porque asumía que el masculino era lo universal y que la violencia no estaba del lado de lo universal sino de lo particular. “Él”, pensaba yo, designa al hombre, es decir al ser humano. “Ella” o “*elle*”, son particulares. Nos encierran en la particularidad del género.

Sin embargo, algo cambió con el tiempo y, sobre todo, con la práctica. Tuve que usar el lenguaje inclusivo. Lo tuve que hacer porque así lo sugiere la institución, y lo empecé a hacer porque al escuchar a otros, otras, otras, terminé incómoda también con mi uso del masculino universal. De alguna manera, mi idea de lenguaje trasparente, neutral, inmaculado, se manchó. Lo que me pidió hacer la correctora (y que no hice), en realidad yo lo hago. Yo casi siempre cuido de dar cabida al femenino, sobre todo (pero no solamente) en el lenguaje oral, por ejemplo, en instancias de bienvenidas institucionales o en correos. Y a fuerza de usar el femenino —“bienvenidas y bienvenidos, estimadas y estimados estudiantes”— me he dado cuenta de dos cosas.

La primera es que usar los dos géneros (y observo a modo de autocrítica que por lo general no incluyo formas que no refieren a un binarismo: no digo “bienvenides”), hacer esta pequeña gimnasia cada vez que hablo, es reparar en que se ha pensado lo universal en función de una cierta primacía de lo masculino. Si “él” tiene lugar de universal, es en cuanto lo universal remite a una historia, una construcción. La historia de lo universal es particular: depende de estructuras sociales. En este caso, la idea de universalidad se fundamenta sobre la diferencia entre lo público y lo privado, la cual es inseparable de lo que llamamos patriarcado. Lo masculino es lo público, el lugar de la formación de la razón; lo femenino habría sido lo doméstico, lo privado, incluso lo silencioso, lo cuasianimal. A fuerza de decir bienvenidas y bienvenidos, estimadas y estimados, amigas y amigos, me he dado cuenta de que lo universal tiene una historia bien particular y bien compleja. Es una construcción, lo que no quiere decir

Escribir siempre es aplicar una regla, pero también es entrar en tensión con la regla. La obra de Sade sin duda es violenta, pero es una relación con la violencia de la ley. Si *corregimos* a Sade perdemos este momento de tensión desde el cual es posible hacer cualquier reflexión sobre la violencia. Lo que me pide la correctora de la revista es aceptar un nuevo código gramatical, uno que busca *desactivar* sistemas de dominación silenciados. Lo que hace que aún no pueda asomarme a estas nuevas reglas es que al hacerlo tan rápidamente, asumo la ley sin tensión.

que no sea nada (al contrario, ¡es todo!). Si hablo de otra forma, muevo este constructo. Abro una brecha para que esto que parecía ahistórico (lo universal) se reinvente. Lo universal remite a estructuras económicas, sociales, políticas. Esto no significa que haya que encerrarse en el particularismo. Este encierro es un infierno. Más bien, hay que sacudir un poco estas estructuras para salir o desviarlas de la particularidad de su construcción. Hablar de otra forma nos relaciona de otra manera con lo que hasta ahora se daba como universal y, ojalá, abra el piso a su reinención.

Segundo, me he dado cuenta de que el lenguaje acoge, da un lugar, hace circular la luz de distinta manera. Es parecido en esto a un dispositivo cinematográfico. Si digo bienvenidos y bienvenidas, la luz empieza a circular. El foco luminoso que antes estaba fijo, empieza a moverse. No es que empecemos a mirarnos en función de nuestros géneros; es más bien que el modo en el que creíamos estar tranquilamente abstraídos del género, porque lo universal nos ampara, se modifica. Si digo “bienvenidos, bienvenidas, bienvenidos”, lo que pasa es que se desmitifica lo universal, la idea de que somos nada más que seres humanos, y explícito la idea de que en realidad los seres humanos existen en virtud del lenguaje que los reconoce, y que por ende les da lugar. “Bienvenidos” nos saluda de forma ahistórica, y fuera de un espacio determinado. Bienvenidos se refiere a una abstracción. “Bienvenidas,

bienvenidos, bienvenidos” nos sitúa en un tiempo en el cual algo está cambiando.

Por cierto, es engorroso. Es engorroso además agregar un tercer término. ¿Qué es esto de decir “bienvenidos”? Ni siquiera existe aún en los manuales de gramática. Pero por esto: si no existe en un manual, en un diccionario, entonces queda fuera del ámbito del derecho, no está protegido, no está reconocido. Si ninguna autoridad, institución, me nombra, entonces no me queda otra que sobrevivir de forma clandestina (por ejemplo, a través de la prostitución). Si me matan, habrán matado una cosa exótica: alguien que quiso ser así. Mi muerte no habrá sido tan grave, quizás incluso no habrá sido un asesinato, es decir, algo no autorizado por la ley, la muerte de un ser humano. Porque lo que el lenguaje nombra es lo legítimo —es lo que cabe en nuestro espacio de vida y de trabajo—, y por el momento lo que el lenguaje nombra es binario. Entonces cuando nombro, reconozco, acojo, entrego cierta protección. Esto, antes que se normalice, es una luz nueva. La luz circula entre nosotres de una forma nueva. Lo que ocurre, entre nosotres, es nuevo.

Hay realmente buenas razones para cambiar de lenguaje, razones cruciales, que van más allá de la corrección política. El lenguaje inclusivo cambia nuestras formas de razonar, de disponernos en el espacio, de podernos encontrar, de constituirnos como sujetos políticos. Cambia la forma con la cual la razón se hace

pública. Constituye un punto de vista crítico sobre lo universal y su historia, tan particular. Sin embargo, yo decidí no modificar mi texto. Lo dejé en masculino y justifiqué mi decisión con una nota a pie de página. Tampoco cambié la palabra “explotación” por una no-violenta. Ahí no fui capaz de pensar que no había cierta hipocresía en pretender que puedo elevarme a una situación de no-explotación, cuando mi propio uso del computador, internet y wifi implica consumo. Aquí van las razones por las cuales decidí dejar mi texto en masculino, manteniendo entonces en mi texto una violencia que ahora reconozco y que, por lo mismo, practico de forma consciente.

Para empezar, considero que el lenguaje no es un mero instrumento para decir las cosas, es un lugar de nacimiento. Expresarse no es solo reconocer o no reconocer a otro ser, es también constituirse a sí mismo. Con el lenguaje pienso, me desplazo, me vuelvo más o menos sensible. Puedo, con el lenguaje, decir lo que diría cualquier otra persona, participar de un debate, algo ya predefinido. O puedo buscar un punto de fuga respecto a lo ya dicho, dar a oír otra cosa, algo inaudito. En tal caso, ya no soy un agente neutro de la comunicación. Llamo a ser a alguien que aún no existe. Por esto el lenguaje es también un lugar de nacimiento. Emergemos de nuestros textos, de forma fugaz, sin sustento. Acoger los comentarios de la editora conlleva una apuesta política, pero en el lenguaje hay también una apuesta existencial. Puedo sumarme de a poco a estas reglas, pero si me subsumo a ellas rápido, entonces subsumo lo existencial a lo político, y esto es políticamente peligroso. Me sumo a una batalla importante, pero dejo de ser yo la que piensa —y un yo que necesita nacer para pensar—, un yo que necesita nacer siempre. De alguna forma, el lenguaje nos hace únicos más allá de nuestras identidades sociales (ellas, ellos, elles). Antes de identificarme con algún género, mi sexo, mi vientre, la sensibilidad de mis manos, la ceguera o la permeabilidad de mis ojos, han de constituirse en lo que los hace vivos. De hecho, sin esta necesidad de nacer una y otra vez, en cuanto ser único, no habría ninguna deconstrucción posible del género.

Esta primera razón se expresa de otra forma: escribir siempre es aplicar una regla, pero también es entrar en tensión con la regla. La obra de Sade sin duda es violenta, pero es una relación con la violencia de la ley. Si *corregimos* a Sade perdemos este momento de tensión desde el cual es posible hacer cualquier reflexión sobre la violencia. Lo que me pide la correctora es aceptar un nuevo código gramatical, uno que busca *desactivar* sistemas de dominación silenciados. Lo que hace que aún no pueda asomarme a estas nuevas reglas es que al hacerlo tan rápidamente, asumo la ley sin tensión. Entonces ahí no escribo. Aplico reglas de escritura.

La otra razón, y es la que señalé en mi nota al pie, es que los cambios toman tiempo y no ocurren de la misma manera en todos los idiomas. Este texto que corrigió la editora fue la traducción al inglés de un texto que había escrito en francés. En inglés, hay algunos trucos para evitar el uso del masculino. En francés, como en castellano, hay que empezar a hacer proliferar letras. En inglés a veces se usa solo el femenino, y ya está. Esto, en francés, creo que empobrecería el idioma. Además, mi texto aludía a la palabra Dios y si bien Dios, justamente, no tiene género, corregir el uso del masculino con una forma gramatical neutra o femenina borra toda una historia de la recepción de este “innombrable” que terminó siendo representado con figuras masculinas.

Por último y esto, para no ser polémica, decidí no incluirlo en la nota: es violento el masculino, pero es violento también el inglés, el hecho de que me hayan pedido escribir el texto en mi idioma y también en inglés. Hay muchas capas de violencia. Corregimos una, pero ahondamos en otra...

Todas estas razones tienen un peso y vuelven interesante este momento. No se trata de estar en pro o en contra del lenguaje inclusivo. Se trata de estar en un entre-dos, de habitarlo. Si todo se resuelve con un cambio de letra, entonces nada cambia. Si el lenguaje permanece intacto, nada cambia tampoco. Si la escritura inclusiva nos tensiona, nos cuestiona, entonces quizás volvemos a escribir, porque volvemos a concebir la escritura como una relación de tensión con la regla y en última instancia con la ley. Nos damos cuenta de que escribir es crear mundos, ejercer violencia, crearse a sí mismo, desaparecer, oír, o bien volverse sordo. Reconocemos que escribir no es cualquier cosa, es más que mandar una *paper* y aceptar su revisión. Por cierto, cuando recibí los comentarios, por varios días me sentí incómoda: me cargó el tono moral de los comentarios, sentí que mientras, por un lado, hay policías que interpelan a quienes piropean, hay procuradores moralizando la escritura, por otro. Sentí una confusión entre la apuesta política de este cambio y su lado moral o policial. Pero por lo mismo, por esta confusión siempre posible entre la moral y la política, creo que podemos tomar estas reglas como espacios de experimentación de la escritura y defender nuestro derecho a aceptar o no los cambios sugeridos. **S**

# Aprendices de brujo

En *Delirio americano: Una historia cultural y política de América Latina*, el antropólogo y ensayista colombiano Carlos Granés traza la genealogía y los vasos comunicantes entre el arte y el poder en América Latina durante el siglo XX. Con exhaustividad enciclopédica, contrasta los delirios del arte —una producción creativa deslumbrante— con los de la política, casi siempre nefastos. Cual aprendices de brujo, nuestros líderes políticos habrían jugado con fuego una y otra vez, invocando “demonios peligrosos”, a menudo con complicidad de las artes. Hoy presenciamos, sostiene Granés, una latinoamericanización de todo el mundo con el auge del populismo y el retorno del indigenismo: “Las venas abiertas de Occidente”.

Por Sergio Missana



Evita y Juan Domingo Perón asistiendo a un partido de fútbol.

Doris Lessing observó que, tanto en religión como en política, suelen tomarse en serio actitudes o ideas que en otros campos se considerarían señales inequívocas de locura. Y agregó que si un suficiente número de personas está desquiciada al mismo tiempo, su locura no se toma por tal. A su vez, el novelista indio Amitav Ghosh ha llamado “el gran desquiciamiento” (*the great derangement*) a la incapacidad de las élites de aquilatar y hacerse cargo del gran riesgo existencial de nuestro tiempo: la crisis climática. Carlos Granés ha optado, para describir la historia cultural y política de América Latina en el siglo pasado, por la noción de delirio.

*Delirio americano* puede leerse al mismo tiempo como un ensayo, una cautivante narrativa historiográfica y un manual de consulta que lo abarca todo. Absolutamente todo: cada paso de nuestra ardua trayectoria política y la asombrosa proliferación de movimientos culturales, tanto en literatura como en plástica. Adoptando la nomenclatura de Eric Hobsbawm —para quien al largo siglo XIX en Europa (que se extendió desde la Revolución francesa hasta la Primera Guerra Mundial) habría seguido un corto siglo XX, hasta la caída del Muro de Berlín—, Granés se refiere al largo siglo XX latinoamericano, que comenzó en 1898 con la independencia de Cuba y continuaría hasta nuestros días.

1898 es un año clave, porque marcó un súbito cambio de enemigo: tras el derrumbe del imperio español, la amenaza se desplazó al imperialismo estadounidense. En su influyente ensayo *Ariel* (1900), el uruguayo José Enrique Rodó trazó una frontera moral entre el mundo latino —reservorio de valores espirituales y estéticos— y el anglosajón —con su burdo utilitarismo. Estados Unidos pasaba a ser la bestia negra de los intelectuales latinoamericanos. Arrancaba también una larga tradición de reticencia ante la democracia, considerada una institución foránea, importada a la fuerza desde el Norte, sin raíces en nuestras tierras.

### BORRACHERA IDENTITARIA

Las primeras décadas del siglo XX estuvieron marcadas por una obsesiva búsqueda de la identidad latinoamericana, muchas veces sobre la base de dudosas teorías raciales, una “borrachera identitaria” centrada en personajes vernáculos arquetípicos (el gaucho, el indio) que fragmentaron el arielismo en diversos nacionalismos.

Granés destaca el enorme impacto del *Manifiesto futurista* (1909) de Marinetti. La obsesión por lo nuevo, la transgresión de las convenciones burguesas, la ambición de transformar la sociedad, su carácter performático —un hambre de cambio propio de toda ruptura

generacional, pero exacerbada por la “cafeína” futurista—, iban a proyectar una larga sombra en América Latina. Algunos estudiosos se han interesado en las vanguardias históricas como un fenómeno sociológico: en el heroísmo implícito en la metáfora militar (la avanzada), el carácter mesiánico de los manifiestos que venían a ser verdaderos programas políticos llenos de promesas estéticas no necesariamente respaldadas por obras a la altura de sus ambiciones megalómanas, pero recibidos con credulidad, celebrados acríticamente hasta hoy. El autor enfatiza ese carácter político desde un ángulo distinto: explorando los nexos con la política real.

El americanismo impulsado por el modernismo y algunas vanguardias alimentó la explosión creativa de los años 20 (Granés concuerda en que las vanguardias latinoamericanas no fueron un mero epifenómeno de las europeas), pero al mismo tiempo invocó “demonios peligrosos”: el tránsito al nacionalismo y, siguiendo el ejemplo de Marinetti, al fascismo: “importantes creadores empezaron descifrando sus propias nacionalidades y acabaron legitimando, invocando y promoviendo la dictadura y el totalitarismo”.

Otro punto de inflexión fue el crac económico de 1929, que condujo a una serie de golpes militares nacionalistas, de modo que en los años 30 “en América Latina no cabía un fascista más”. El fascismo ultranacionalista, pro-eje, anticomunista, antisemita y antiinmigrantes campeó en Argentina, Brasil, Ecuador, Bolivia y Paraguay. A ello se sumaron, en 1938, intentos de golpe de Estado en Brasil (por los integralistas) y en Chile a manos del partido nazi (la versión criolla del partido nazi), cuyo resultado fue la matanza del Seguro Obrero. En México, con la fundación del PNR en 1929, el protagonismo pasaba de los caudillos revolucionarios al partido. El PRI iba a consolidar en 1946 la “particular forma de autoritarismo mexicano”. En Argentina, los años 30 contemplaron el ascenso, todavía en la segunda línea, de Perón. Su viaje a Italia en 1939, en que quedó deslumbrado por Mussolini, iba a ser clave a la hora de concebir su propia versión del corporativismo.

Por su parte, tras su derrota a manos de Sandino en 1932 y su expulsión de Nicaragua, Estados Unidos iba a transitar en el Caribe desde la intervención militar directa hasta una fase “diplomática” que Granés califica de “un asco moral y una estupidez”. Aunque preocupados por la deriva fascista de Perón y Getulio Vargas, los yanquis dieron su apoyo a dictadores de la calaña de Trujillo y el primer Somoza. F. D. Roosevelt habría descrito a este último como “*our son of a bitch*” (“será un monstruo, pero es nuestro monstruo”).

Los regímenes nacionalistas se apropiaron del arte vernáculo impulsado por las vanguardias de los años

20, que fue en un principio patrimonio de la izquierda, pero que resultó también funcional a la derecha.

Granés ve en el surrealismo una reacción contra la “aplanadora nacionalista” del muralismo mexicano y el “chantaje moral del indigenismo”. Las obras de Westphalen, Moro, Paz, Matta, la Mandrágora y Varela, entre otras y otros, le habrían dado un segundo aire al surrealismo (al que se sumarían los *beats* en Estados Unidos), en un momento en que la mayoría de los surrealistas franceses había transitado al estalinismo. Subraya la influencia decisiva del surrealismo en los orígenes de lo real maravilloso y el realismo mágico. Asturias, Carpentier y Uslar Pietri encontraron el surrealismo en Europa (al igual que artistas como Tarsila do Amaral o Torres García descubrieron el arte geométrico prehispánico a partir del interés de las vanguardias europeas por el arte “primitivo”); aunque les pareció artificial, impostado, les ayudó a dejar atrás las novelas de la tierra realistas y regionalistas, y crear una literatura que interpelaba a toda América Latina, basada en el mito, la magia y la superstición, en la intuición de que “la realidad americana ya era surrealista”.

Para Granés, la cooptación por el fascismo y el tránsito al comunismo de muchos artistas de vanguardia aluden a uno de los grandes dilemas de la modernidad occidental: “Los sueños de los artistas no cabían en las estrecheces de la democracia, la desbordaban, eran mucho más osados y ambiciosos, tenían el semblante de la utopía”. En contraste con la tibia, mediocre democracia, los artistas veían reflejados en la retórica exaltada y las promesas redentoras de los políticos más radicales sus ambiciones espirituales. “La imaginación poética tomó un camino y la democracia otro, y aún no acaban de encontrarse”.

### LOS DELIRIOS DE LA SOBERBIA

El final de la Segunda Guerra Mundial marcó un giro radical, un “huracán democratizador”. Ante la derrota y desprestigio del fascismo en Europa y bajo la presión económica de Estados Unidos, varios fascistas latinoamericanos se reciclaron como demócratas, aunque iliberales, populistas. El primero en reinventarse fue Perón, privilegiando un aspecto de la democracia en perjuicio de los demás: las elecciones. El delirio “personalista y egocéntrico” del peronismo pasó por la captura de todos los sectores culturales en una unánime narrativa sentimental, cursi, una “fábula kitsch” que transformó al caudillo y a Evita en personajes de telenovela. En su reconversión del autoritarismo al populismo lo siguieron, entre otros, Velasco Ibarra en Ecuador e Ibáñez en Chile.

El periodo 1945-1959 marcó un breve interludio de legitimidad democrática, que llegó a su fin con la

Revolución cubana. Estados Unidos, “incansable a la hora de meter la pata en América Latina”, había apoyado en 1954 el golpe de Estado en Guatemala en favor de los intereses de la United Fruit Company. Su “incompetencia abrumadora” continuaría con la invasión de Bahía Cochinos de 1961, durante la cual Fidel Castro iba a anunciar por primera vez que la suya era una revolución socialista. Granés enfatiza que esta enarboló, en un principio, demandas nacionalistas y antiimperialistas similares a las de otras revoluciones, para luego cambiar de curso una vez en el poder.

El triunfo de la Revolución cubana fue un hito decisivo, cuya influencia irradió a toda América Latina. “La fascinación procubana fue abrumadora”, no solo en la política sino también en las artes, que pasaron a ser instrumentos revolucionarios. La democracia otra vez se transaba a la baja. En 1963, el Che Guevara declaraba que la legalidad burguesa era una fachada de la dictadura de las clases dominantes. Miles de jóvenes pasaron de ser seducidos por la violencia fascista a la revolucionaria. El autor afirma, a propósito de la filosofía emancipadora que se imponía en esos años, incluyendo la Teología de la Liberación: “La teoría social de los 60 fue una gran epopeya sadomasoquista”. El problema ya no era el subdesarrollo, como se había articulado desde la Cepal, sino la dominación económica y espiritual. Comenzaba, sostiene Granés, la victimización generalizada del continente.

Entre los grupos y grupúsculos guerrilleros surgidos en esos años en toda América Latina destacan las FARC, que tuvieron su origen en enclaves de resistencia campesina, no en una aplicación ideológica de la teoría guevarista del foco guerrillero. Las instituciones del Estado y los rituales de la democracia no abarcaban a toda la población colombiana. Solo a partir de una intervención armada del gobierno en 1964 en contra de uno de los asentamientos independientes, los campesinos se organizaron, aceptaron el patrocinio del Partido Comunista y formaron las FARC.

En el plano cultural, Granés valoriza al *boom*, que describe como “el punto más alto del americanismo artístico”. Ángel Rama lo había considerado un fenómeno más de marketing que literario, marcado no solo por el impacto de la Revolución cubana sino también por la política editorial del régimen franquista. Juan José Saer señaló que los escritores latinoamericanos más valiosos pertenecían a la generación anterior: Borges, Carpentier, Rulfo y Onetti. Se ha tachado al *boom* de “club de Toby”, del que quedaron excluidas autoras de la talla de Lispector, Garro o Silvina Ocampo. Varias de las novelas canónicas del *boom* no han resistido bien el paso del tiempo. Para el autor, este fue más que la suma de sus influencias: combinó el americanismo de principios de siglo, la obsesión con

El peronismo y el indigenismo, con sus énfasis en los marginados, las víctimas, han triunfado más allá de nuestras fronteras. Granés habla de una latinoamericanización de Occidente, a medida que se descubre la “utilidad política del sufrimiento”. No se trata solo de regímenes y movimientos populistas (Trump, el Brexit, los casos de Hungría, Polonia, Turquía o India), sino también por la adopción de un victimismo generalizado y la confrontación de enemigos difusos e invencibles.

la identidad latinoamericana de las vanguardias, la vuelta al paisaje de la poesía de los 30 y el impacto del surrealismo de la narrativa de los 40, a lo que se sumó una apropiación de técnicas literarias anglosajonas —con Faulkner a la cabeza— y la ambición totalizante de la novela decimonónica. (En general, Granés tiende a suspender o al menos a atenuar el juicio estético en favor de una descripción detallada de los movimientos artísticos: *Delirio americano* no es un catálogo de preferencias y fobias literarias y artísticas; más que aquilatar las obras y tendencias, las sitúa en su interfaz con el poder).

El fervor revolucionario de los 60 fue seguido por su sombra. En el desolador panorama de las dictaduras militares de los 70 en Brasil, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Ecuador y gran parte de Centroamérica, destaca la guerra en Guatemala y El Salvador, una de las “más bárbaras y desquiciadas” del continente, la confrontación maniquea entre guerrillas comunistas y escuadrones de la muerte filofascistas. A diferencia de los regímenes autoritarios de los 30, las nuevas dictaduras no cooptaron la cultura, sino que “prefirieron el fútbol”, como en el caso emblemático de Argentina. La cultura debió buscar espacios intersticiales, como el CADA en Chile o los “siluetazos” en Argentina.

#### **LAS VENAS ABIERTAS DE OCCIDENTE**

Los 90 marcaron, para Granés, un nuevo interregno democrático, también de corta duración. Tras la caída del Muro de Berlín y la creciente influencia de Felipe González y Mitterrand, la izquierda latinoamericana anunció en el Foro de São Paulo (1990) su compromiso con la democracia, enfrentada ahora a un nuevo

enemigo, el neoliberalismo. Ese giro hacia la socialdemocracia tendría los días contados. “Ser demócrata en América Latina siempre pareció muy poca cosa”, sostiene el autor, al tiempo que celebra la evolución hacia la derecha liberal de Paz y Vargas Llosa. A diferencia de García Márquez, quien en su discurso del Nobel pidió paciencia para que América Latina buscara un camino propio, Vargas Llosa ha abogado por una integración inmediata a Occidente: no sería necesario esperar no ya 100, sino 300 años de autoritarismo y caudillismo. (Su apuesta por la democracia liberal no le ha impedido brindar su apoyo a representantes de la derecha cavernaria como Bolsonaro y Kast).

Granés dedica especial atención a Rafael Guillén, el Subcomandante Marcos, en quien la historia parece repetirse en clave de tragicomedia. El EZLN fue tomado por sorpresa por la caída del Muro de Berlín, señala. Se trataba de guerrilleros clásicos que habían elegido Chiapas por su impenetrabilidad; el hecho de que allí hubiera indígenas era casualidad. Marcos supo transitar de reivindicaciones de clase a culturalistas e identitarias, adoptando un indigenismo performativo, exotista, transformando Chiapas en un “museo de autenticidad”. Con él la guerrilla estetizaba su revuelta, la transformaba en espectáculo mediático hecho a medida de la academia estadounidense y sus obsesiones por el reconocimiento, la ética de la autenticidad y el poscolonialismo.

Tras la caída de las utopías, América Latina se ha transformado en la utopía vicaria de otros. Se trata, afirma Granés, de una proyección, una “pantalla de fantasías” y culpas de la academia anglosajona, símbolo de resistencia a la modernidad, fuente de identidades y razas auténticas, némesis del neoliberalismo

**Para Granés, la cooptación por el fascismo y el tránsito al comunismo de muchos artistas de vanguardia aluden a uno de los grandes dilemas de la modernidad occidental: “Los sueños de los artistas no cabían en las estrecheces de la democracia, la desbordaban, eran mucho más osados y ambiciosos, tenían el semblante de la utopía”.**

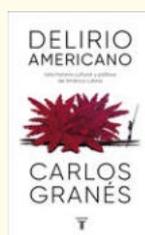
y, en definitiva, una oportunidad de redención para la izquierda estadounidense. América Latina debe arrastrar su identidad, seguir exhibiendo su herida colonial, aspirar a una “imposible pureza premoderna”, ser el “deshuesadero de las ideologías que fracasaron en el resto del mundo”.

A fin de cuentas, no fueron Fidel y el Che quienes ganaron la batalla por las ideas, sino Perón. El populismo —en esto concuerda con el diagnóstico de Ernesto Laclau, aunque desde una óptica diametralmente opuesta— sería la estrategia política triunfante: el ascenso al poder mediante la movilización de maquinarias electorales, para luego erosionar y demoler la democracia desde adentro, con el fin de eternizarse en el poder. Muchas sociedades se encuentran hoy partidas por la mitad en bloques populistas que se disputan ante todo el relato mediático, el manejo y manipulación de los medios de comunicación. Ambos bandos enarbolan un mismo adanismo, una “pulsión redentora”, un afán por refundar la nación, de modo que muchas elecciones son de todo o nada, cada cambio de gobierno un nuevo amanecer, muchas veces codificado en Constituciones. Al populismo de izquierda nacionalista, identitario, antineoliberal y anticolonialista (Chávez, Morales, Ortega, los Kirchner, AMLO), se opone un populismo de derecha

autoritario, patriótico, economicista y redentor (Menem, Fujimori, Bucaram, Uribe, Bukele, Bolsonaro). El informe más reciente de *The Economist Intelligence Unit* (febrero de 2023) parece darle la razón a Granés, concluyendo que en América Latina solo hay tres democracias plenas: Chile, Costa Rica y Uruguay.

El peronismo y el indigenismo, con sus énfasis en los marginados, las víctimas, han triunfado más allá de nuestras fronteras. Granés habla de una latinoamericanización de Occidente, a medida que se descubre la “utilidad política del sufrimiento”. No se trata solo de regímenes y movimientos populistas (Trump, el Brexit, los casos de Hungría, Polonia, Turquía o India), sino también por la adopción de un victimismo generalizado y la confrontación de enemigos difusos e invencibles. En artes visuales, agotados los experimentos conceptuales de la vanguardia de los 60 y 70, impera en todo el mundo la corrección política en forma del *Victim Art*, que sería una nueva vuelta de tuerca del muralismo e indigenismo.

Tras cebarse con los “delirios de la soberbia” de la izquierda latinoamericana, el autor esboza una escueta crítica al liberalismo. Aunque claramente se ubica en la línea de Paz y Vargas Llosa, concede que los liberales no han logrado integrar a sectores populares y marginados, que la democracia —el “menos malo” de los instrumentos de convivencia— ha sido asunto de élites urbanas. Sería una tarea pendiente monumental. La enciclopédica narrativa histórica de Granés deja, sobre todo en el plano político, un regusto amargo. El delirio ha asumido la forma de oleadas de emoción colectiva, “aplanadoras” de las que ha sido difícil sustraerse. Carlos Fuentes afirmó, a propósito de la invasión de Irak por George W. Bush, que no hay nada peor que un cretino con iniciativa. Por iniciativa, América Latina no se ha quedado corta. **S**



***Delirio americano: Una historia cultural y política de América Latina***  
 Carlos Granés  
 Taurus, 2022  
 600 páginas  
 \$29.000

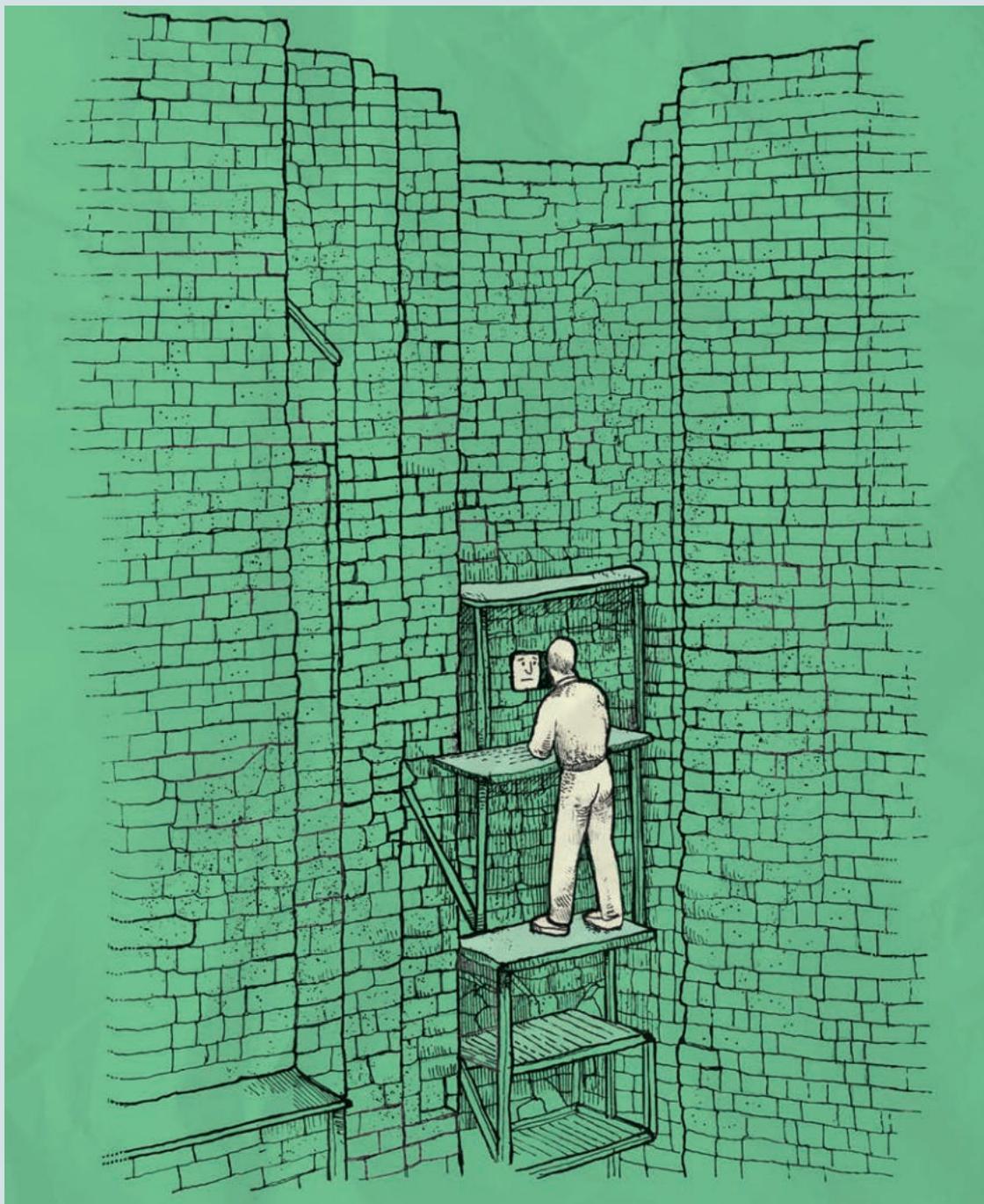


Ilustración: Álvaro Arteaga

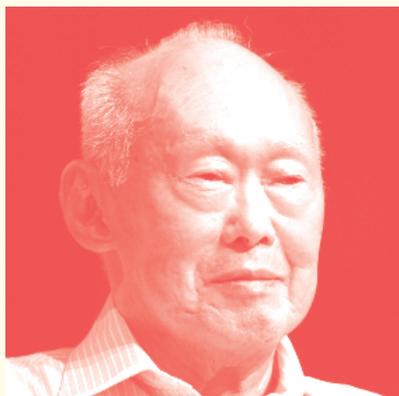
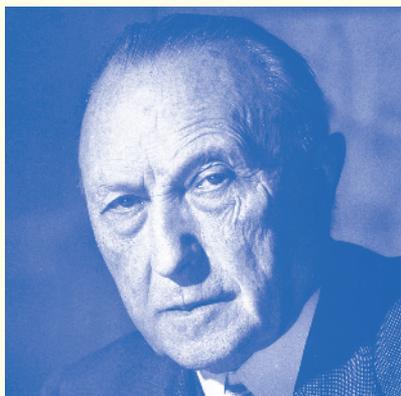
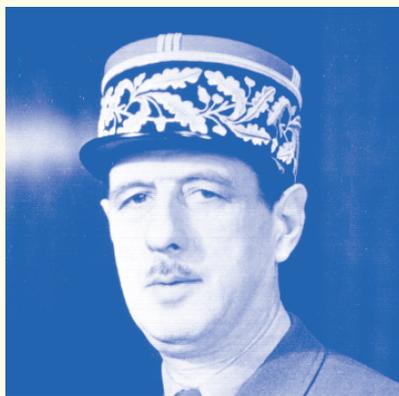
**"El mayor peligro que nos depara el futuro es la apatía".**

Jane Goodall

# La materia de la que están hechos los líderes

Dos libros recientes, *Personalidad y poder*, del historiador Ian Kershaw, y *Liderazgo*, del exsecretario de Estado Henry Kissinger, vuelven a poner de relieve un debate que parece imposible de zanjar: ¿existen rasgos comunes en las personalidades de los hombres que dirigieron a sus respectivos pueblos y marcaron la historia del siglo XX? ¿Un carácter de hierro para alcanzar sus metas? ¿Un comportamiento autoritario? ¿O se trata más bien del peso que ejerce el entorno político, es decir, de los sistemas de gobierno y los grados de concentración del poder? No hay consenso entre ambos autores.

Por Juan Ignacio Brito



---

Arriba: Margaret Thatcher (Gran Bretaña) y Charles De Gaulle (Francia);  
abajo: Konrad Adenauer (Alemania) y Lee Kuan Yew (Singapur).

Las ciencias sociales llevan largo tiempo discutiendo acerca del dilema entre agencia y estructura. La duda es si son las personas o el sistema lo que determina los resultados sociales. Martin Wight lo describe a través de una pregunta: “¿La sociedad es la gente o las circunstancias dentro de las cuales la gente se forma?”. Un debate sin resolución posible que un par de libros actuales trae de vuelta, para dar un giro de tuerca más a esta discusión de siglos. En *Personalidad y poder*, el historiador Ian Kershaw aborda a los “constructores y destructores de la Europa moderna”, mientras que, en *Liderazgo*, el longevo exsecretario de Estado Henry Kissinger da cuenta de las estrategias que despliegan los estadistas capaces de dejar huella. Kershaw, biógrafo de Hitler y autor de una historia en dos volúmenes del Viejo Continente entre 1914 y 2017, repasa las trayectorias de 12 líderes que ayudaron a definir a Europa a lo largo del siglo XX. Kissinger, por su lado, escoge a seis estadistas notables, de casi todos los rincones del mundo, a los que le tocó conocer durante su carrera. En la disputa eterna entre agentes y estructura, el norteamericano se inclina por los primeros, mientras que el inglés opta por la segunda.

La fascinación con los grandes personajes es antigua. Ya Plutarco advertía al comienzo de su obra sobre Alejandro Magno que “no escribimos historias, sino vidas”. También es duradera la idea de que son impulsos superiores y ajenos al individuo los que modelan el curso de los hechos. En *Guerra y paz*, Tolstói asimilaba la confrontación entre las potencias durante las guerras napoleónicas al choque entre bolas de billar empujadas por fuerzas irresistibles. Para estudiar estas últimas, escribía el autor ruso, hay que “cambiar por completo el objeto de la observación” y “dejar tranquilos a los reyes, a los ministros y a los generales”. Según Tolstói, el destino —y no los grandes hombres— pilotea el devenir histórico. Marx, por su parte, entendió que el ser humano solo hace historia de acuerdo con el marco estructural de su época, pues su espacio de maniobra está limitado por el modo de producción prevaleciente.

Kershaw tiene reparos con la idea de los “grandes hombres”. Su listado incluye a personajes polémicos y sanguinarios, como Lenin, Stalin, Mussolini, Hitler, Franco y Tito (los “destructores”), y a Churchill, De Gaulle, Adenauer, Gorbachov, Thatcher y Kohl (los “constructores”). Considera que la grandeza es un criterio subjetivo, temporalmente variable, poco clarificador y moralista, del cual prefiere rehuir en favor de uno más neutro, menos problemático y más “científico”: el impacto y legado histórico de los personajes que examina. Aunque otorga un papel a la personalidad, entrega gran importancia a las condiciones en las que se desarrolló la trayectoria de cada uno de los

personajes que revisa, en especial el sistema político en el cual operó.

Kissinger también aprecia que “la combinación entre carácter y circunstancias es lo que crea la historia”, pero advierte que el énfasis en “los movimientos, las estructuras y las distribuciones de poder” conduce a la creencia errónea de que el ser humano carece de elección y está plenamente condicionado. Él no lo ve así. Estima que lo que hace crecer a un líder es su capacidad para vencer las circunstancias adversas, sin dejarse dominar por ellas. Tal como Kershaw, analiza a Adenauer, De Gaulle y Thatcher, pero añade otros tres personajes: el padre-fundador de Singapur, Lee Kuan Yew, el líder egipcio Anwar Sadat y el presidente estadounidense Richard Nixon, bajo el cual él sirvió como asesor de seguridad nacional y secretario de Estado, y a quien siguió viendo con regularidad después de su forzada renuncia a raíz del caso Watergate, en 1974. Al revés de Kershaw, Kissinger es capaz de distinguir grandeza en todo tipo de regímenes, pues para él lo que importa no es el escenario, sino las virtudes que cada cual despliega en él.

El británico escoge una serie de villanos frecuentes. A Lenin, cuyo cuerpo embalsamado sigue descansando en un mausoleo en la Plaza Roja, lo identifica como una rara mezcla de ideólogo y revolucionario inflexible, con una enorme determinación para fundar la URSS, instaurar la política del terror que caracterizaría al régimen soviético y dejar como heredero (aunque se arrepintió a último momento) a Stalin. Este es descrito como “una personalidad horrible que bañó a su país en sangre y asesinatos y que dejó una marca más profunda en la Europa del siglo XX que cualquier otro líder, quizás con la excepción de Hitler”. El Führer, por su parte, era un fanático resentido que no solo arrasó con la vieja Alemania, sino que también provocó el mayor colapso civilizacional de la era moderna a través de un incalculable costo material y una “mancha moral” que hasta hoy resulta imposible lavar. Otros “bandidos” reseñados son el dictador fascista Benito Mussolini, el “caudillo” español Francisco Franco y el heterodoxo comunista yugoslavo Josip Broz, conocido como el mariscal Tito. Todos ellos usaron la violencia y, en mayor o menor grado, el terror, para llegar al poder y mantenerse en él hasta la muerte.

En el elenco de “constructores” que presenta Kershaw destaca Winston Churchill, poseedor de un enorme coraje y una convicción a toda prueba para denunciar el nazismo alemán y para poner de pie a sus compatriotas cuando pocos parecían dispuestos a hacerlo, aunque también indica que su inclinación imperial quedó superada por el desarrollo de los eventos. Algo parecido ocurre con De Gaulle, que fue capaz de vencer la resistencia de casi todos para convertirse en

**Según Ian Kershaw, hay algunos rasgos comunes en los personajes que examina: un carácter de hierro para alcanzar sus metas, un comportamiento autoritario que no aceptaba críticas, un profundo egocentrismo, un acendrado sentido de misión y el aprovechamiento de las situaciones críticas que les tocó enfrentar.**

el líder de la Francia Libre durante la Segunda Guerra Mundial, luego rescató a su país del marasmo argelino, aunque a costa de faltar a su palabra, y diseñó a su medida el sistema político semipresidencial que hasta hoy rige en el país. A Konrad Adenauer lo ve como el reconstructor de una nación en ruinas, mientras que en Helmut Kohl identifica a un líder que superó un desempeño inicialmente mediocre para convertirse en el “canciller de la unidad”, aprovechando su momento con oportunismo y sentido histórico. Aunque no puede ocultar su antipatía ideológica respecto de Margaret Thatcher, reconoce en la primera ministra una determinación y una valentía poco frecuentes.

Según Kershaw, hay algunos rasgos comunes en los personajes que examina: un carácter de hierro para alcanzar sus metas, un comportamiento autoritario que no aceptaba críticas, un profundo egocentrismo, un acendrado sentido de misión y el aprovechamiento de las situaciones críticas que les tocó enfrentar. No es raro que buena parte de los gobernantes mencionados estén relacionados de manera directa o indirecta con la Segunda Guerra Mundial, que para el autor fue “el gran motor de un cambio de época”. El historiador británico considera que las crisis son grandes moldeadores de líderes. Presta mucha atención al entorno político en el que estos se despliegan. Para Kershaw, la personalidad es un predictor significativo

del comportamiento de los estadistas, pero más lo son el régimen de gobierno y el grado de concentración del poder que ponen en sus manos.

Al contrario del británico, Kissinger solo escoge en *Liderazgo* a los que Thomas Carlyle llamaría “héroes”. A mediados del siglo XIX, Carlyle aseguraba que la historia universal “es, en el fondo, la historia de los grandes hombres que habitaron entre nosotros”. Kissinger parece adherir a esa idea e incluso ir tan lejos como el alemán Jacob Burckhardt, quien a principios del siglo pasado indicaba que existe “necesidad de hombres extraordinarios”, pues estos “encierran un alto valor para el mundo”. Kissinger concibe a sus seis reseñados como ejemplos a seguir en tiempos en que afloran la laxitud moral, el individualismo, la falta de espíritu de servicio y la escasez de confianza de Occidente en sí mismo. Males provocados, según él, por el largo período de calma geopolítica que siguió al fin de la Guerra Fría. “La época actual se encuentra desorientada porque carece de una visión moral y estratégica”, sostiene el diplomático.

Estas carencias no se manifiestan en los estadistas que Kissinger presenta en *Liderazgo*. No se trata solo de políticos duchos y hábiles, sino también de personajes virtuosos, empapados del sentido del deber, agudos observadores de la realidad, líderes que no ocultaron las dificultades a sus pueblos, capaces de remontar problemas para desarrollar una estrategia y llevarla a cabo con éxito. A cada uno de ellos el autor lo asocia a una virtud que le facilitó cumplir con el diseño que se había fijado.

Adenauer es el líder humilde, que reconoce y acepta los errores que condujeron a Alemania a la rendición incondicional y posee a la vez la fortaleza de carácter para conseguir que su país retome su posición internacional, sin renunciar a la idea de recuperar en el futuro la unidad entre las dos repúblicas germanas de posguerra e impulsando, al mismo tiempo, la inserción de su país en un proyecto europeo que garantice la paz en un continente desangrado por las guerras. De Gaulle es descrito como el militar con una voluntad férrea, que derrotó las adversidades para convertirse en el líder de la Francia Libre y soñar con “volver a convertir a su país en una nación grande e independiente”, como arengó en un discurso pronunciado en 1940. No solo eso. Merced a su visión y oportunismo, el general fue el personaje clave de la Francia de posguerra, impulsor de la V República y su régimen semipresidencial consular. Llegó a verse a sí mismo, de igual manera que lo hicieron millones de sus compatriotas, como el salvador de su país cuando este se consumía por la crisis de Argelia, a fines de la década de 1950 y comienzos de la siguiente. En

el controversial Nixon, Kissinger aprecia a un presidente que tuvo una infancia de precariedad económica y una personalidad —insegura y compleja— cuya constante búsqueda de reafirmación lo llevó a su perdición. Pero también observa en él a un estratega fino, especialmente en asuntos de política exterior. Un líder que puso fin a la presencia norteamericana en Vietnam, diseñó e implementó la geopolítica del equilibrio con la Unión Soviética y dio un zarpazo histórico al acercar a Estados Unidos a la China de Mao Zedong.

El mandatario egipcio Anwar Sadat es considerado por Kissinger como un adelantado, creador de una “audaz visión de la paz cuya concepción no tenía precedentes y cuya ejecución fue osada”. El autor destaca en él la virtud de la trascendencia, porque Sadat promovió una estrategia que pretendía alterar para siempre el conflicto *perenne* del Medio Oriente. Aunque solo lo logró a medias, dio un corajudo y gigantesco paso al firmar con Israel los Acuerdos de Camp David (1978). Esta decisión lo enfrentó a la incompreensión de sus vecinos (muchos de los cuales terminarían más tarde siguiendo la ruta pionera que él trazó) y en 1981 le costó la vida, al caer asesinado por extremistas islámicos que lo acusaban de traición a la causa árabe.

Lee Kuan Yew es para Kissinger el político de la excelencia. La increíble historia de éxito de Singapur, un mini Estado situado en la boca oriental del estrecho de Malaca, no puede ser relatada sin hacer referencia a Lee, forjador de una nación con identidad propia, próspera y plenamente integrada al mundo, donde todo funciona como un reloj. La exigente y pragmática visión de Lee, que entendía la política como “una vocación no muy diferente del sacerdocio”, ayudó a formar un país en el cual la excelencia y la competencia técnica y administrativa son reglas inexcusables.

Por último, según Kissinger, Thatcher es la prueba viviente de que actuar guiado por la convicción y una fortaleza personal a toda prueba siempre da réditos. Valora el hecho de que fuera capaz de dar vuelta una situación muy adversa cuando llegó al poder, en 1979. Lo hizo reformando la economía de acuerdo con su credo monetarista, restituyendo el orgullo nacional cuando la Junta Militar argentina invadió las islas Malvinas, en 1982, y oponiéndose a la radicalización burocrática del proyecto de integración europeo. Cuando le tocó dimitir en 1990, lo hizo con la bandera al tope, dejando un legado que influiría por décadas en la política británica.

Kissinger subraya que los personajes reseñados en *Liderazgo* vivieron en una época marcada por el cambio social y cultural, transitando desde órdenes jerarquizados y aristocráticos a sistemas democráticos o, al menos, meritocráticos, donde la cuna ya no

definía la suerte vital de las personas. Todos ellos, afirma, fueron criados en la clase media, en un mundo en transición donde prevalecían virtudes como la formación del carácter, la disciplina, la superación personal, la caridad, el patriotismo, la fe y la igualdad ante la ley.

Sin proponérselo, Kershaw y Kissinger actualizan, cada uno desde su posición, un debate antiguo. Es una cuestión aparentemente de matices, pero que expresa una distancia amplia en la manera de entender los procesos sociales, sus resultados y las razones que explican la conducta humana. Quizás influido por su propia trayectoria y lo que le tocó ver y vivir en ella, el exsecretario de Estado estima que, si bien las condiciones ambientales juegan un rol relevante, “es la agencia humana la que convierte en inevitable aquello que parece serlo”. Por el contrario, el historiador británico admite que la “personalidad sigue siendo un factor de central importancia para el ejercicio del poder”, pero advierte que “cualquiera sea su personalidad, incluso el más experto operador político debe luchar para remontar los enormes asuntos estructurales que lo confrontan”. El debate continúa. **S**



#### **Liderazgo**

Henry Kissinger  
Debate, 2023  
648 páginas  
\$24.000



#### **Personalidad y poder**

Ian Kershaw  
Crítica, 2022  
576 páginas  
\$23.000

# El reverso de la colonización

En vez de volver siempre a un pasado de inmigración para contar la historia de africanos en Europa, *Afropea* —como concepto, lugar, viaje, música— conjura una imaginación colectiva y define una identidad hecha de múltiples encuentros. Las historias de *Afropea*, un término acuñado por los músicos David Byrne (Talking Heads) y Marie Daulne (Zap Mama), y actualizado por el escritor y fotógrafo Johny Pitts en su libro *Afropean*, presentan un mundo de traslados y experiencias que habla de un pasado y presente distintos en Europa, una oportunidad para conectar historias y personas sin absolutismos.

Por Lucía Vodanovic

El escritor y fotógrafo Johny Pitts nació en el norte de Inglaterra, durante el gobierno de Margaret Thatcher. Creció en Sheffield, en el área de Firth Park, que fue construida, como muchos lugares en el país, por un industrial próspero (el empresario del acero Mark Firth) que quería proveer, de forma paternalista, un distrito con casas decentes y lugares de recreación para sus trabajadores. También, como muchos lugares urbanos del país, con el tiempo Firth Park se convirtió en un espacio donde se mezclan los idiomas de Yemen, Jamaica, India y Pakistán, donde convive gente de Siria, Kosovo, Albania y Somalia, y donde se celebra el festival Diwali al mismo tiempo que una fiesta de reggae.

Desde esa infancia y educación, Pitts pasó a ser lo que él describe como una criatura rarísima: un mochilero negro. Como un paseante o *flâneur*, otro personaje históricamente blanco (además de masculino), parte a recorrer Europa en un tour que destila una serie de ensayos e imágenes en su libro *Afropean: Notes from Black Europe* (editado recientemente en español como *Afropean: notas sobre la Europa negra*). El texto es un diálogo sobre las dinámicas entre Europa y África,

exploradas desde el formato de un viaje por algunas de las ciudades grandes del continente: París, Bruselas, Moscú, Estocolmo, Berlín, Marsella, con paradas e interludios en lugares más pequeños o donde Pitts se queda menos rato.

El término *afropea* fue usado por primera vez por David Byrne (vocalista de los Talking Heads) y Marie Daulne, la artista belga-congoleña fundadora del grupo Zap Mama, en 1991. Cuando se topó con Zap Mama por primera vez, Byrne vio un nuevo continente emergiendo, una especie de colonización en reversa, no una relación histórica sino una desplegándose en el ahora, sin exotismos. Para Pitts, *afropean* se convierte en un objeto de contemplación durante su viaje, el alejarse de una idea coherente e inmóvil de la experiencia negra en Europa y una oportunidad para conectar historias y personas sin absolutismos.

El libro de Pitts teje historias de africanos en narrativas de identidad europea, ignorando las discusiones académicas y privilegiando la vista desde la calle. Casi siempre se aleja del circuito turístico, pero a veces coincide con él para revelar una historia olvidada: la abuela negra de Alexandre Dumas, autor del



clásico francés *Los tres mosqueteros*; el hecho de que otro Alexandre, Pushkin —caracterizado a veces como el Shakespeare de Rusia— era de origen mixto y recibió mucha influencia de sus ancestros africanos. En Estocolmo, Pitts se lamenta de las formas limitadas de integración, bajo un aparente laminado de convivencia social, comentarios que resuenan fuerte en 2022, cuando la extrema derecha ha tomado el gobierno. En Marsella, se encandila con una de las entradas más dramáticas del continente: la maravillosa estación de trenes inundada de palomas, el contraste entre el tono ocre de la ciudad y el azul cielo de su ubicuo equipo de fútbol, que sirve como trasfondo de una urbe gigante y complicada, pero más cómoda que otras en su perfil racial. La “llegada fallida” de los habitantes de Cova de Moura en las afueras de Lisboa, un barrio satelital poblado por inmigrantes de Cabo Verde que emigraron para construir la capital portuguesa que no les dejó tener una casa y, por eso, armaron otra con basura y los materiales que fueron sobrando.

Varios proyectos paralelos circulan en la misma órbita de *Afropean*, unos iniciados por Pitts, otros con vínculos más tenues con el concepto. El sitio web

*Afropean: Adventures in Black Europe*, por ejemplo, es una revista multimedia y multidisciplinaria que explora las dinámicas sociales, culturales y estéticas entre las culturas europeas y de raza negra, a través de relatos de viaje, reseñas y ensayos. Un artículo reciente explora la relación entre la diáspora africana y prácticas socio culturales en Turquía, a través del concepto de lo *cool* que, precisamente, tiene una historia relacionada con la estética de la diáspora africana, que se mantuvo durante y después de la esclavitud y que denota aspectos de autocontrol y relajo, una forma moderada pero subversiva de ser desafiante (un texto clásico sobre esto es *An Aesthetic of the Cool*, de Robert Farris Thompson, publicado en 1973). Otro ejemplo es una edición especial de la revista bilingüe francesa / inglesa *The Eyes*, dedicada a una serie de fotografías históricas y contemporáneas que exploran temas relacionados con la identidad africana.

#### DE VIAJE

*Afropean* tiene un antecedente directo: el libro *The European Tribe*, del escritor, ensayista y dramaturgo Caryl Phillips, publicado en 1987. Phillips también

usa el formato de un libro de viaje para recorrer, en su caso, una Europa donde en ese tiempo los negros eran menos visibles que hoy. El tono comparte la misma mirada en apariencia despegada y casi *naïve* de la guía turística, jugando con la postura externa que escritores blancos usaron, por mucho tiempo, para narrar sus viajes por África, como un observador mirando a una tribu que practica ciertos ritos novedosos. Pitts, de hecho, se encuentra, casi por coincidencia, con Phillips en el viaje de *Afropean*: en su pasada por Bélgica, se da cuenta de que Phillips también está ahí y se ponen de acuerdo para encontrarse en un hotel en Liège, una ciudad en el lado francés del país. Phillips ya no vive en Europa, hace años armó su vida en Estados Unidos para sacudirse del título totémico de “escritor de raza negra exitoso”, el eterno convocado a comentar los problemas raciales del momento. Es el mismo recorrido, pero en reversa, del héroe de ambos: el escritor norteamericano James Baldwin, quien terminó viviendo y muriendo como celebridad local en el pueblo costero francés Saint-Paul-de-Vence, otro lugar de peregrinación para fanáticos que Pitts visita en su paseo europeo.

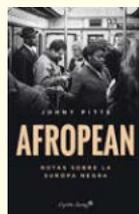
Este formato de documental de viaje también le sirve a Pitts para explorar una idea implícita pero fundamental en su libro: ni el Reino Unido ni Europa han tenido un movimiento político articulado de forma similar al de los derechos civiles en Estados Unidos, por lo tanto, la conversación sobre la posición de la cultura negra en la historia europea ha sido, al menos hasta ahora, más dispersa, menos definida, más cercana a la periferia. Pitts tampoco se siente cómodo con los pocos pasajes monolíticos de esta historia, que en su Inglaterra natal casi siempre se inscriben en la llamada generación Windrush: personas afro-caribeñas que llegaron a bordo de ese barco entre los años 1948 y 1973 a reconstruir un país que estaba de rodillas (como si en Chile usáramos el término la generación Winnipeg para referirnos al grupo de inmigrantes que, en nuestro caso, llegó a Valparaíso como refugiados de la Guerra Civil Española).

Como miembros del antiguo imperio británico, los pasajeros del Windrush llegaron a una Inglaterra que muchos veían como propia. Existe un vínculo directo entre esas enfermeras del servicio de salud pública, conductores de buses y porteros de hospitales —que habían aprendido a actuar y hablar como británicos en las colonias—, y el Reino Unido contemporáneo, pero delimitar su viaje en un singular evento de inmigración masiva es precisamente lo que *Afropean* quiere evitar: la dinámica entre África y Europa no empieza ni termina en este mito fundacional de la nación multicultural. Más aún, como expone el trabajo

del académico Hakim Adi, especializado en historia política africana, Windrush no fue ni la primera ni la más masiva inmigración de gente negra. Había africanos en las islas de Gran Bretaña antes de la llegada de los anglosajones, incluso antes de la presencia de los romanos. Se cree que el llamado Cheddar Man, el esqueleto más antiguo encontrado en Gran Bretaña, vivió hace unos 10 mil años, cuando las islas todavía estaban pegadas al continente europeo. Tiene el perfil genético de un hombre de piel negra.

La versión popular de esta conversación acerca de la presencia o no de gente de etnia negra en Europa, de cuándo llegaron y quién estaba dónde, también ocurre a veces a través de series de televisión de época. Por ejemplo, *Bridgerton*, de Netflix, que trata de ocho hermanos de una prominente familia y sus relaciones durante el periodo de la regencia (en las primeras décadas del siglo XIX) en un Londres multicultural, multirracial y preocupado sobre la igualdad de géneros. O *Sanditon*, basada en la novela inconclusa de Jane Austen, donde aparece Georgiana Lambe —hija de una madre esclava y un padre que es dueño de una plantación de azúcar en Antigua—, el único personaje negro en toda la obra de Austen, a pesar de que se sitúa en el mismo periodo de la regencia. Según la escritora y periodista Charlotte Higgins, la ausencia de gente de color en otros libros de Austen solo demuestra dónde ponía su atención la escritora y no quién había llegado o no a Hampshire en esos años. Mientras el vecino de Austen, el político y panfletista William Cobbett, escribía sobre los desposeídos y los inmigrantes africanos, a ella le preocupaba la nobleza terrateniente y los jardines perfectamente podados.

*Afropean* permite pensar cómo la etnia negra ha formado la cultura europea y sugiere la posibilidad de vivir *en* y *con* más de una idea: África y Europa, los mundos del hemisferio sur y la Europa Occidental, pero sin usar los recursos más conocidos de razas mixtas, identidades a medias, o descripciones raciales con apellido. Permite que la historia de alguien negro en Europa no solo sea exclusivamente una crónica de ser inmigrante, aunque la experiencia específica de esa persona muchas veces tiene que ver con traslados, movimientos, cruzar fronteras. *En* y *de* Europa. Y también reformulando su historia. **S**



***Afropean: Notas sobre la Europa negra***

Johny Pitts

Capitán Swing, 2022

440 páginas

\$44.000

# Plaza pública

---

“Ayer nuevamente volvió a votar mucha gente, así que el voto obligatorio es una buena noticia porque permite conocer el país real que se gobierna. Dos preguntas parecen relevantes: ¿existe el centro político?, ¿es un centro político inclinado a la derecha y más bien pragmático? Tal vez es un centro que quiere orden, seguridad y libertad para elegir. Un centro que busca figuras nuevas, que no carguen con la herencia de la política de los últimos años, que no cumplieran con las promesas y pasaban los gobiernos, de ambos signos, y las cosas no sucedían. Hay algo de revancha con los ex”.

*Paula Walker*

“La política no trata solo de cuestiones redistributivas. También está conectada con el patriotismo. La gente necesita un sentido de identidad y comunidad fuerte. Y la izquierda no ha logrado ofrecer su propia versión positiva del patriotismo, como alternativa al hipernacionalismo estrecho, intolerante y xenófobo que ofrece la derecha populista”.

*Michael J. Sandel*

---

“Después de la traumática experiencia que fue el circo constitucional anterior, es natural que el miedo al fracaso esté presente dentro de la comisión y empuje a la moderación”.

*Sylvia Eyzaguirre*

---

“Lanzas una información. En la medida en que no es desmentida, es verosímil. Salvo accidente, jamás será desmentida en tiempo real. Incluso si es desmentida más adelante, jamás será ya absolutamente falsa, puesto que ha sido creíble. A diferencia de la verdad, la credibilidad no se refuta”.

*Jean Baudrillard*

“La novela permite salirse de la verdad, de esa cosa terrible que es decidirse por sí o por no. Por suerte hay un nivel en el que no existe la verdad o la mentira, ese es el mundo de la ficción, de la novela. Quizá en todo esto hay algo de Peter Pan, de no querer madurar. Llega un momento en que uno debe decidirse, decir verdades... Pero, ¿si uno se negase...? Se puede poner a escribir novelas”.

*César Aira*

“El hombre no recuerda el pasado; lo reconstruye siempre”.

*Lucien Febvre*

“No me gusta la forma en que el inglés se está apoderando del mundo... No me gustan sus pretensiones universalistas, es decir, su creencia no cuestionada de que el mundo es como aparece en el espejo del idioma inglés. No me gusta la arrogancia que genera esta situación en sus hablantes nativos. Por lo tanto, hago lo poco que puedo para resistir la hegemonía del idioma inglés”.

*J. M. Coetzee, explicando por qué su última novela apareció primero en español*

“A largo plazo, todos estaremos muertos”.

*John Maynard Keynes*

“Lo importante es inventar pasiones nuevas”.

*José Lezama Lima*

# Las aventuras de Andrea Wulf por la ciencia y la filosofía

A propósito de la reciente publicación en español de su último libro, *Magníficos rebeldes*, hacemos un repaso de su obra, que invita al lector a embarcarse en fascinantes viajes de exploración y descubrimiento por algunos momentos clave —y muchas veces desconocidos— en la historia del conocimiento moderno.

Por Gonzalo Argandoña



Imaginar un libro para el público general de más de 500 páginas, donde sus protagonistas sean figuras como Goethe, los filósofos Hegel y Fichte, el poeta Novalis, el explorador Alexander von Humboldt y otros intelectuales de fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, con apellidos tan germánicos como Schelling, Schiller y Schlegel, puede parecer una misión cuesta arriba. Más aún si prácticamente toda la acción transcurre casi exclusivamente en una pequeña localidad del Sacro Imperio Románico Germánico.

Pero esa es la invitación que realiza la escritora Andrea Wulf en su último libro, *Magníficos rebeldes*: viajar en el tiempo hasta una época en que Europa seguía gobernada por monarcas que determinaban gran parte de la vida de sus súbditos. En medio de ese ambiente opresivo, donde en muchas partes se censuraba a los filósofos por sus ideas, Wulf centra la mirada en un pequeño rincón de la actual Alemania: Jena, una ciudad de apenas 4.500 habitantes, que conservaba un aire medieval y donde un antiguo convento de dominicos alojaba a una universidad que constituía el centro de gravedad de la urbe.

Por una serie de afortunadas circunstancias, como estar ubicada en la encrucijada de muchas rutas postales y el hecho de que la universidad estuviera en manos de cuatro duques al mismo tiempo (lo que en la práctica significaba que no había nadie efectivamente al mando), la ciudad de Jena gozó en ese entonces de un ambiente de libertad intelectual y efervescencia creativa, filosófica y científica.

Una de las características de la escritura de Andrea Wulf es su maravillosa capacidad de construir atmósferas, que transportan al lector a escenas cotidianas, donde los personajes históricos se transforman en personas de carne y hueso. Así, podemos imaginarnos caminando por las empedradas calles de Jena, siendo testigos de animadas conversaciones sobre filosofía, ciencia y poesía, o bien escuchando el entrecocar de las jarras de cerveza en alguna de las numerosas tabernas de la ciudad.

Todo lo anterior lo realiza basada en una exhaustiva investigación que da fundamento y validez —o al menos verosimilitud— a las situaciones descritas. Por algo la autora dedica más de 150 páginas al final del libro a una sección completa de notas y fuentes bibliográficas (que cualquier lector promedio puede saltarse sin ningún complejo).

Más allá de sabrosos episodios de encuentros, diálogos y disputas que emergen tempranamente en el llamado Círculo de Jena, *Magníficos rebeldes* rescata un momento crucial en la historia, donde el *yo* se instaló en el centro del pensamiento, gracias al trabajo de un revoltoso grupo de novelistas, poetas, críticos literarios, filósofos y ensayistas que transformaron la

experiencia individual en la estrella guía de la vida: “Hoy en día, pocos fuera de Alemania han oído hablar de Jena, pero lo que ocurrió allí en esos pocos años aún se encuentra entre nosotros. Aquellos pensadores visionarios aún están junto a nosotros. Todavía pensamos con las mentes de aquellos pensadores revolucionarios, vemos con su imaginación y sentimos con sus emociones. Puede que no seamos conscientes, pero aquella forma de entender el mundo todavía vertebraba nuestras vidas y nuestro ser”, escribe Wulf.

Independiente del profundo impacto intelectual de este grupo de pensadores, uno de los ingredientes que más sabor y aliño da al relato es lo poco *magnífico* de los personajes, con sus continuas disputas y traiciones. Es la constatación de cómo la búsqueda apasionada de ideales elevados puede desembocar en la obstinada persistencia del egoísmo y la rivalidad desatada.

Hacia el final del libro y ya habiéndose dispersado el Círculo de Jena, luego de transformarse en un verdadero nido de víboras, la autora rastrea la influencia de estos pensadores en las generaciones posteriores: desde los poetas románticos ingleses hasta el presente, pasando por el pensamiento de Sigmund Freud y James Joyce: “Sus ideas arraigaron tan profundamente y con una rapidez tan inusitada en nuestra cultura y nuestro comportamiento, que hemos olvidado de dónde proceden. Ya no hablamos del *Ich* (Yo) autónomo de Fichte porque lo hemos interiorizado. Nosotros somos ese *Ich*. Dicho de otro modo, hoy damos por sentado que juzgamos el mundo que nos rodea a través del prisma de nuestro yo: esa es la única manera en que podemos actualmente dotar de sentido nuestro lugar en el mundo”.

## EL NUEVO MUNDO DE HUMBOLDT

*Magníficos rebeldes* ha tenido una recepción favorable tanto del público como de la crítica especializada, siendo incluido en las listas de mejores publicaciones del 2022. En este sentido, sigue la senda de su anterior libro, *La invención de la naturaleza*, publicado hace siete años en más de 25 países y que recibió numerosas condecoraciones, incluyendo el Premio al Mejor Libro Científico de la Royal Society (un honor que con anterioridad recibieron destacados divulgadores, como Stephen Hawking y Bill Bryson).

Hay varios puntos en común entre ambos libros. Tal como se lo propone Wulf en *Magníficos rebeldes*, en *La invención de la naturaleza* busca conectar desconocidos y olvidados pasajes ocurridos siglos atrás, con un legado que perdura hasta hoy, esta vez en el campo de la ciencia, la ecología y el medio ambiente. Un legado tan transversal e incorporado dentro del imaginario colectivo, que habitualmente lo pasamos por alto.

**En su retrato del naturalista, Wulf le da un aire de Tintín a las aventuras de Humboldt por selvas, desiertos y montañas. Dentro de las escenas, se incluyen momentos que hoy escandalizarían a cualquier grupo animalista. Por ejemplo, para estudiar las anguilas eléctricas que se escondían en los fondos de charcas poco profundas en Venezuela, envió caballos a las aguas.**

Un segundo punto de conexión está relacionado con el personaje de Alexander von Humboldt, quien cumple un rol más bien secundario en la historia del Círculo de Jena, pero que en *La invención de la naturaleza* se despliega con toda majestad en sus más de 400 páginas.

A lo largo del mundo nos encontraremos con ciudades, ríos y cordilleras que llevan su nombre. La corriente oceánica que baña la costa sudamericana, una especie de pingüino, un calamar gigante e incluso uno de los “mares” o planicies de la Luna están bautizados en honor al explorador, geógrafo y naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859). Toda esta multitud de nombres refleja el impacto de su obra en la curiosidad e imaginación de las personas del siglo XIX. De hecho, el centenario del nacimiento de Humboldt, en 1869, se celebró a nivel global, con grandes eventos en Europa, África, Australia y todo el continente americano, con miles de asistentes festejando al gran naturalista.

Las aventuras de Humboldt parecen sacadas de un cuento infantil: exploró las profundidades de la selva tropical, escaló los volcanes más altos del mundo e inspiró a príncipes y presidentes, científicos y poetas. La revolución de Simón Bolívar se alimentó en parte de sus ideas; Darwin se embarcó en el “Beagle” gracias a Humboldt, y el Capitán Nemo de Julio Verne poseía todos sus libros. En palabras de un contemporáneo, fue “el hombre más grande desde el Diluvio”.

Pero con el paso del tiempo y el devenir político, este entusiasmo fue apagándose y restringiéndose al mundo académico. Tal como con el Círculo de Jena, Andrea Wulf muestra a través de un relato apasionante y cotidiano por qué la vida y las ideas de Humboldt siguen siendo tan importantes en el presente. Dos de sus innumerables contribuciones fueron, por ejemplo, haber detectado ya en 1800 la amenaza del cambio global inducido por el ser humano y la concepción de la naturaleza como un todo complejo e interconectado.

En su retrato del naturalista, Wulf le da un aire de Tintín a las aventuras de Humboldt por selvas, desiertos y montañas. Dentro de las escenas, se incluyen momentos que hoy escandalizarían a cualquier grupo animalista. Por ejemplo, para estudiar las anguilas eléctricas que se escondían en los fondos de charcas poco profundas en Venezuela, envió caballos a las aguas. Los animales sufrieron una dolorosa y espantosa muerte, todo para comprobar los efectos de la electricidad de las anguilas.

Una de las críticas que se podrían hacer al libro es su visión extremadamente eurocentrista. No se trata de reinterpretar hechos de hace dos siglos con ojos contemporáneos, aplicando otros estándares éticos o morales. Sin embargo, Andrea Wulf tiende de manera involuntaria a consolidar viejas visiones respecto del aporte de europeos y latinoamericanos al desarrollo de la ciencia. América Latina es descrita básicamente como un territorio salvaje, del cual Humboldt extrae detalladas muestras y minuciosos datos, que son analizados tiempo después en despachos europeos. Extrañamente, la autora pasa casi por alto la larga estadía de Humboldt en México, que en ese entonces conformaba el Virreinato de la Nueva España. En Ciudad de México visitó instituciones como el Colegio de Minería y la Academia de Bellas Artes, pero no hay menciones al intercambio de Humboldt con académicos y eruditos locales, muchos de ellos con un conocimiento acabado de las especies que el naturalista recolectaba.

Dejando de lado esta limitación, *La invención de la naturaleza* constituye un relato fascinante de viajes, aventura y exploración.

Ese espíritu aventurero en el relato de Andrea Wulf quizás está relacionado con la propia biografía de la autora. Ella nació y pasó sus primeros cinco años en India, debido al trabajo de sus padres en ayuda internacional para el desarrollo. Creció en Alemania, donde realizó sus primeros estudios universitarios

y después, sin un plan muy definido, se trasladó a Londres. Allí terminó completando su formación en historia del diseño, ciudad donde actualmente reside. Además de su obra literaria y la contribución regular en importantes diarios y revistas internacionales, ha aparecido de manera regular en radio y televisión del Reino Unido, Estados Unidos y Alemania, incluyendo el documental *Nuestro Humboldt*, coproducido por las cadenas ZDF (Alemania) y Smithsonian Channel (Estados Unidos).

### A LA CAZA DE VENUS

El tercer libro disponible en español de Andrea Wulf rescata otra hazaña intelectual del polvo de la historia: narra los pormenores de la primera colaboración científica mundial, en medio de ejércitos en guerra, huracanes y tragedias personales.

En la actualidad estamos acostumbrados a ver colaboraciones científicas de carácter global. Chile acoge importantes observatorios astronómicos que son el resultado de grandes consorcios, con participación de investigadores de diferentes continentes. Por ejemplo, las primeras imágenes directas obtenidas de un agujero negro fueron el resultado del trabajo conjunto de observatorios repartidos por todo el planeta que conformaron una suerte de telescopio virtual del tamaño de la Tierra.

Este espíritu de colaboración que ahora parece tan natural en muchos campos de la ciencia, no era una práctica extendida siglos atrás. Una de las primeras oportunidades en que equipos se repartieron por diferentes partes del mundo para hacer mediciones de manera simultánea en busca de un premio mayor fue para el tránsito de Venus de la década de 1760.

Los tránsitos se producen cuando un objeto (como el planeta Venus) pasa delante de otra estrella (en este caso, nuestro Sol). Los tránsitos de Venus son muy poco frecuentes: ocurren de a pares, separados por más de un siglo. El siguiente tránsito de Venus que podremos ver recién ocurrirá en el año 2117, es decir, las personas que nazcan el 11 de diciembre de este año podrán celebrar su cumpleaños número 94 para el siguiente tránsito de Venus.

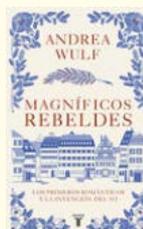
Viajando hacia el pasado junto a Wolf, a mediados del siglo XVIII, uno de los grandes misterios de la ciencia era el tamaño preciso del sistema solar. Ya se conocía el espaciamiento relativo entre los planetas, pero no sus distancias absolutas. ¿Cuántos kilómetros deberíamos viajar para alcanzar otro mundo?

Venus tenía la clave para responder esta pregunta, según el astrónomo Edmund Halley. Este concluyó que, si se observan tránsitos de Venus desde lugares muy distantes en la Tierra, se podría triangular la distancia a Venus usando una técnica conocida como

paralaje. Esta misión cautivó a cientos de científicos que emprendieron expediciones por todo el mundo, incluyendo al gran explorador James Cook. En un momento en que la guerra desgarraba a Europa y a gran parte del resto del mundo, debieron superar fronteras políticas, geográficas e intelectuales, en un intenso relato de aventuras y luchas personales que Andrea Wulf construye con gran nivel de precisión y basada en abundante documentación.

A diferencia de otros libros de divulgación científica que constituyen magníficos y hermosos libros de mesa, pero que son de muy difícil lectura, *En busca de Venus* no requiere de conocimientos avanzados de matemáticas para comprender la aventura que Wulf nos propone. De hecho, se agradece que la trigonometría quede relegada a una nota al pie.

El contenido científico se introduce con amabilidad en la primera parte del libro, tras lo cual nos arrojamamos a la aventura, con piratas, plagas, astrónomos y científicos como Benjamín Franklin, en una época donde los investigadores debían sincronizar sus observaciones a lo largo del planeta, sin internet ni sistemas de posicionamiento global. El resultado final es un elogio a la curiosidad, al espíritu de exploración y a la importancia de la colaboración global, en busca del conocimiento, superando enormes obstáculos y adversidades. **S**



#### **Magníficos rebeldes. Los primeros románticos y la invención del yo**

Taurus, 2022  
592 páginas  
\$22.000



#### **En busca de Venus. El arte de medir el cielo**

Taurus, 2020  
396 páginas  
\$16.000



#### **La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt**

Taurus, 2016  
578 páginas  
\$19.000

# George Orwell, incombustible

Lo convoca Rebecca Solnit y lo reivindica Ian McEwan. Lo hacen en dos libros muy distintos que, si bien no mueven mucho las agujas, a su modo abonan la grandeza ética, literaria e intelectual del autor de *Rebelión en la granja* y *1984*. Mientras el prestigio de la mayoría de los pensadores de su época se va reviniendo, la figura de Orwell parece estar más vigente que nunca.

Por Héctor Soto

No solo es cosa de años. Es desde hace décadas que se viene hablando de la captura un tanto abusiva de la figura de George Orwell a manos de la derecha (la liberal, la conservadora, la de corte autoritario), de la izquierda (la socialdemócrata, la marxista y la nueva izquierda radical) y, ahora último, también de parte de distintas causas identitarias. Esto, que muchos ensayistas han descrito con caracteres de escándalo, la verdad es que no tiene nada de escandaloso. ¿A qué, se pregunta uno, viene tanto ruido e indignación? ¿Quién se cree infalible para determinar hasta dónde llega el legado de Orwell y hasta dónde no? Porque de lo que básicamente habla el fenómeno de la captura —o el secuestro— de Orwell es, al final, de lo valioso que sigue siendo su testimonio de vida y de lo tentador que es barrerlo para adentro con miras a capitalizar su legado y a encontrar protección bajo su sombra. Sí, es verdad que puede haber mucho de oportunismo en la apropiación. Pero sin lugar a duda lo que primero revela esa maniobra es la renovada vigencia que tiene el legado político, intelectual y moral de Orwell. Lo demás son pelos de la cola. Un mínimo de sentido común recomendaría distinguir lo que es importante de lo que es anecdótico. Después de todo, para no ir demasiado lejos, ¿habrá alguien en estos momentos

disputándose el magisterio de Sartre, de Marcuse, de Adorno, de lord Russell? La respuesta lo dice todo. La relevancia al final se impone. Qué importan los manotazos y las pequeñeces de todo intento de usurpación: allá los aprovechadores y ventajeros. Acá Orwell, intacto, provocativamente actual, incombustible.

\*\*\*

Dos libros recientes vuelven a traer a Orwell de vuelta. Uno y otro progresan en muy distintas direcciones. *Las rosas de Orwell*, de la aclamada ensayista y activista estadounidense Rebecca Solnit, más que una evocación de la figura del autor de *Rebelión en la granja* y *1984*, aunque tenga mucho de ello, es un intento por recuperar el momento en cierto modo crucial en que Orwell, tras haber abrazado el socialismo y combatido en la guerra civil española, vuelve a su pequeña granja en el sur de Inglaterra y planta rosas en un jardín, quizás como una manera de recomponerse interiormente después de haber visto tantas injusticias y haber vivido tantas decepciones. Según Solnit —y no cabe ponerlo en duda—, en Orwell habitaba un naturalista y es esa dimensión la que ella intenta rescatar, sabiendo que esta vocación verde del ensayista y escritor puede mejorar todavía más su ya envidiable *rating* editorial.



*El espacio de la imaginación*, del notable novelista británico Ian McEwan, es un pequeño opúsculo sin mayores ambiciones, que propone una relectura parcial aunque interesante de “El vientre de la ballena”, uno de los grandes ensayos que Orwell publicó en 1940 al reflexionar sobre el lugar que él le asigna a Henry Miller en las letras anglosajonas. En realidad, trata también de muchos otros temas: de las verdades de la historia y de las verdades de la ficción, del control que comienza a ejercer el Partido Comunista sobre la cultura europea, de los modelos literarios que los años 30 trajeron consigo en Inglaterra. La charla de McEwan, porque de ahí sale este librito, es un trabajo que recuerda algo que con mucha frecuencia en la actualidad tiende a pasarse por alto: que George Orwell fue también un excelente crítico literario.

\*\*\*

*Las rosas de Orwell* es, como ha quedado dicho, un foso rescate del Orwell botánico y rural, del periodista y escritor que, incluso antes de participar en la guerra de España, encontraba en la naturaleza plenitudes asociadas a una tranquila vida de campo que solo muy esporádicamente y por muy breves instantes hallaría en la actividad política. En ese plano, al parecer, Orwell nunca cosechó frustraciones.

Puesto que él arrastró desde niño complejos que tuvieron que ver con una cierta descolocación social (provenía de una familia que conoció en otro tiempo, si no esplendores, por lo menos algunos atisbos de vida aristocrática, a pesar de que cuando él era un niño la familia se había arruinado), en principio todo estaba previsto para que Orwell desarrollara en algún momento una especial conexión con la tierra. Le gustaba la naturaleza, amaba los animales, se emocionaba con la artesanía y respetaba las tradiciones inglesas todavía no perforadas por la industrialización. En su tiempo todavía era posible hacer efectiva una idea que actualmente es más metafórica que real: la idea de soledad. Quizás esta es la razón por la cual a mediados de 1936 arrendó una pequeña granja —porque era bastante más que una cabaña— en la aldea de Wallington, en la zona sur de Inglaterra. Fue ahí donde, entre otras cosas, crio cabras, tuvo gallinas y plantó las rosas que Rebecca Solnit asegura haber visto hace poco, cuando fue a visitar la casa donde el escritor vivió. Había sido su residencia campestre desde que se casó en una iglesia anglicana el 9 de junio de 1936. Llegó a vivir a esa casa con su mujer, una joven de 29 años, Eileen O’Shaughnessy, a la que conoció porque era compañera de la casera de Orwell en Londres. Ambas cursaban un programa de doctorado en psicología del University College de Londres.

Por un corto tiempo, los Orwell instalaron en una de las habitaciones de esa casa una pequeña tienda de

abarrotes para generar un ingreso adicional y cubrir las necesidades de los habitantes de la aldea. Años después, cuando las finanzas de la pareja estuvieron más desahogadas, sobre todo por el éxito de *Rebelión en la granja*, desplegaría con bastante más épica la opción por la naturaleza salvaje yéndose a vivir, en 1947, a las islas Hébridas en Escocia, concretamente a la isla de Jura, a unos 300 kilómetros largos y difíciles de Glasgow. Era una propiedad aislada, mejor dicho: un pedazo de fin de mundo. No había un solo teléfono en 40 kilómetros a la redonda. Fue una experiencia que, junto con blindarlo contra el nacionalismo escocés, lo apartó del mundo y de todo lo que no fuera el estatuto de los vientos, la inclemencia de los inviernos y el capricho de las marejadas.

Si bien el libro de la Solnit se plantea como un ensayo, tal vez corresponda con mayor exactitud al formato del libro-picoteo. Un poco de por aquí y otro poco de por allá. A veces, leyéndolo, hasta surge la duda de si acaso el ensayo, el género literario de la reflexión libre por excelencia, no será una experiencia enteramente reñida con el trabajo de quien se define como “activista”. En principio pareciera que en el ensayo lo básico son las puntadas sin hilo. Cuando se advierte detrás del discurso una cierta agenda, como que se pierde parte del encanto. Algo de eso hay aquí. Tras la pista del Orwell naturalista y amante de las rosas, la autora se encuentra con muchísimos temas, recuerdos, impresiones, citas, poemas, lugares, personas y experiencias. Pasen no más: la convocatoria es muy amplia. Estas digresiones son como las cuentas de un largo collar, que podrían seguir agregándose indefinidamente. Que eso sirva o no sirva a los ejes de su trabajo es otro cuento. Pero, además, ¿cuáles son los ejes de su trabajo? Nunca está muy claro. Es cierto que vuelve a Orwell una y otra vez. Pero no para profundizar en verdades fundamentales de su carácter, de su obra o de su vida, sino más bien para ofrecer distintas aristas, anécdotas y perspectivas sobre su figura y autoridad como prueba de que fue un socialista evolucionado para los estándares de la época, a quien su ideario político no amputó ni mucho menos el gusto ni tampoco la sensibilidad, porque el hombre, aparte del pan demandado por el credo socialista, también aspiraba a rosas.

En rigor, como aproximación a la figura de Orwell, este libro es decepcionante, sin perjuicio de lo atendible que puedan ser muchas de sus intuiciones. Después de todo, Rebecca Solnit está considerada entre las grandes ensayistas de la actualidad. Dicen que incluso algunos de sus trabajos han modificado los polos magnéticos de la discusión contemporánea. De tantas veces que uno ha leído eso, bueno, quizás sea cierto. Pero si de veras está entre las mejores mentes

de Estados Unidos, es difícil que lo esté por este libro. Tal vez el único momento en que el volumen levanta vuelo y emociona está hacia el final, cuando incluye un análisis interesante de la última novela de Orwell, 1984, y una feroz crónica de la agonía del escritor. Eso vale. Todo el resto es muy intercambiable: que Orwell fue íntegro, que fue valiente, que fue jugado, que odiaba las máquinas, que tuvo coraje tanto físico como moral, que rechazaba los eufemismos y las trampas del lenguaje, que se entendía bien con los animales, que consideraba que tanto el pan como las rosas debían estar entre las demandas irrenunciables de la izquierda. Está bien. Pero, ¿algo que no supiéramos? La verdad es que poco. Descontado que fue un intelectual fuertemente comprometido, es decir, a fondo y de verdad, con los ideales de justicia y de libertad en una época que no hizo otra cosa que defraudarlos, y descontado también que sus ensayos tuvieron un rango de sensibilidad infinitamente superior al de la izquierda tristonja, inculca, poco gozosa y estalinista que ejercía el rectorado de la cultura en esos años, conviene sin embargo no perder de vista que al final la grandeza histórica de Orwell radica en haber sido un opositor resuelto y tenaz a los tres peores “ismos” del siglo XX: el imperialismo, el fascismo y el comunismo. La vigencia de Orwell radica en que el gran tema de sus escritos fue el abuso de poder, cuestión que no puede ser más candente en la actualidad y que explica la temperatura de su legado. Este factor por supuesto no desmiente ni nubla su pasión por las rosas y todo lo que pueda englobarse en el mundo pastoril. No, no lo hace. Pero lo pone en su justa perspectiva.

Orwell fue un personaje bastante más complejo de lo que muchos de sus exégetas siguen creyendo y desde luego bastante más recio que el almiarado fetiche “buena onda” construido por el torrente mediático de los años recientes. Esa construcción está dictada por una siniestra alianza entre el buenismo y la persistente demanda de heroísmos edificantes, que está asociada —se podría decir— tanto a la autoayuda como a los sentimientos contemporáneos de culpa. Orwell habría sido el primero en protestar por este equívoco. Le cargaba el buenismo y la santurronería, al punto que ni siquiera se compró el magisterio algo tramposo de Gandhi y su cacareada superioridad moral. No solo eso: vio con horror cómo la micro del socialismo se iba llenando después de la guerra de supuestos camaradas que a él, en lo personal, le cargaban: lamentaba que la palabra *socialismo* tuviera el don de atraer “con fuerza magnética a todo bebedor de zumo de frutas, nudista, maniaco sexual, cuáquero, curandero naturista, pacifista y feminista de Inglaterra”. Es muy incorrecto plantearlo así en estos días, pero no se sentía cómodo entre esa fauna. Y eso hay

que recordarlo, no obstante que tal vez Rebecca Solnit califique seguramente en más de una de esas sectas.

\*\*\*

Como escribió hace unos buenos años Christopher Hitchkens en *Por qué es importante Orwell*, un libro que debe estar entre las mejores y más equilibradas aproximaciones al personaje, es posible que las presiones del buenismo hayan sido el principal factor que terminó convirtiendo a Orwell en una especie de santo. Un santo laico. Ahora la situación posiblemente es peor, porque el pobre Orwell va camino de transformarse sencillamente en un santón. Un santón de verdades ligeramente antimodernas y verdes a la cabeza de una tribu de incondicionales que no siempre mantiene mucha conexión con lo que él vivió o escribió. Aun sin quererlo, quizás el libro de Solnit escala en esa dirección.

En 1968 el gran crítico británico Cyril Connolly, que estudió en el mismo curso y colegio suyo y cuyo paso por esas aulas fue para él una experiencia mucho menos traumática de lo que fue para Orwell, recordaba a su célebre compañero como un animal político. “Lo reducía todo —escribió— a la política; asimismo, era inalterablemente de izquierdas”. En esto Connolly se aparta del consenso, porque según la versión más difundida habría sido en Birmania, cuando Orwell se fue a trabajar como policía durante cinco años apenas egresó de Eton, donde experimentó una verdadera conmoción ética y política, luego de tomarles el peso a las miserias del colonialismo. Connolly resueltamente va por otro lado. Es más: dice que desde muy joven Orwell destacó por su sensibilidad política y que era capaz de sostener con tozudez sus posiciones por impopulares que fueran. Dice además otra cosa: que era obsesivo. Y agrega: “No podía ni sonarse la nariz sin soltar una perorata sobre las condiciones laborales de la industria del pañuelo. Este hábito mental está presente en todo lo que escribió. *Rebelión en la granja* y *1984*, *Homenaje a Cataluña* y *El camino de Wigan Pier*, y todos sus ensayos preguntan un *cui bono* e intentan desalojar a los favorecidos por el sistema, quienesquiera que sean. Esa meta principal es el secreto de sus mejores textos, pero resulta demasiado obvia en los peores”.

Es doblemente divertida la referencia de Connolly a la industria del pañuelo, porque Rebecca Solnit cae en la misma trampa cuando repara que, aun detrás de las rosas, se esconde una malévola industria internacional que también es explotadora y abusiva.

\*\*\*

El trabajo de McEwan sobre el Orwell de “En el vientre de la ballena” está centrado en la tensión existente entre la libertad que requiere la creación artística y el

Si bien el libro de la Solnit se plantea como un ensayo, tal vez corresponda con mayor exactitud al formato del libro-picoteo. Un poco de por aquí y otro poco de por allá. A veces, leyéndolo, hasta surge la duda de si acaso el ensayo, el género literario de la reflexión libre por excelencia, no será una experiencia enteramente reñida con el trabajo de quien se define como “activista”. En principio pareciera que en el ensayo lo básico son las puntadas sin hilo. Cuando se advierte detrás del discurso una cierta agenda, como que se pierde parte del encanto.

compromiso político que los artistas puedan alentar. Es un dilema antiguo, que en la historia de la literatura se prende con regularidad. ¿Vale el arte por el arte o vale en cuanto sirve o promueve ideales y causas en abono de un mundo mejor? ¿Nos quedamos con los poetas de clavel en el ojal, diestros para levantar portentosos castillos de palabras, porque están en permanente contacto con las musas del Olimpo, o preferimos a quienes a lo mejor sin tanta destreza verbal son capaces de ensuciarse las manos y de no hacerles el quite a los imperativos de este mundo?

En su ensayo, Orwell habla del impacto que tuvo en él la novela *Trópico de cáncer*, de Henry Miller. El novelista estadounidense estaba viviendo en ese tiempo en París, junto a varios conspicuos representantes de la llamada “generación perdida” y llevaba un buen tiempo haciéndose pedazos en sus desafueros étlicos, en sus orgiásticas fugas a la lascivia, en una vida disipada, irresponsable y libertina. Cuando apareció su libro, el más famoso de los que escribió, Orwell saludó en esa voz lo que le parecieron resonancias de un mundo que hasta ese momento, con la sola excepción del *Ulises* de Joyce, nunca había estado presente en las letras anglosajonas: la voz de la gente corriente. En este sentido, aunque sin canonizarla (dice algo que sería profético, que Miller será autor de un solo libro), consideró que la novela era todo un hallazgo, no obstante que Miller pertenecía al grupo de escritores que, lejos de abrazar un compromiso político o social explícito, trabajaba más bien desconectado del mundo, en el aislado contexto de lo que Orwell imagina como

el vientre de una ballena, donde los sonidos de afuera no se escuchan y los conflictos del mundo ni se sienten. McEwan desentraña la fascinación de Orwell por ese Miller. Reivindica la visita que le hizo a Miller en París, antes de irse a España, y lo poco comedido que él fue con Orwell. Miller tenía ya 45 años y Orwell solo 33. Para Miller ir a pelear por la causa de la República era una soberana estupidez. Le dijo a su amigo que le importaba un rábano lo que estuviera ocurriendo en Europa en ese momento y él estaba solo para vivir el presente. No es que lo tratara mal. Le hizo ver que sus prioridades eran muy distintas y le regaló una chaqueta de pana que al parecer Orwell nunca se puso en sus meses de combatiente. Pero debe habersele agradecido y sin duda que lo había escuchado con atención para darse cuenta de que, como escritor, Miller estaba exactamente en la vereda opuesta a la suya. Lo notable —y eso es lo que McEwan más destaca en este librito— es que no obstante estar hablando de alguien que tenía una aproximación a la literatura muy distinta de la que él profesaba, lo exalta, lo valora y lo sitúa históricamente con perspectiva analítica. Orwell podía ser un militante. Podía ser un combatiente y un activista. Pero, vaya, no por eso dejó de ser un liberal. Admirable actitud, más admirable aun en tiempos de sectarismo y cancelación, como los actuales.

\*\*\*

¿Era perfecto Orwell? Por cierto que no. Como las tenemos todos, tenía sus rarezas. También sus miopías y contradicciones. Ni hablar de sus demonios. Nunca

quedará claro por qué, siendo tan político e izquierdista como plantea Connolly, se fue a trabajar como policía a Birmania. No es el lugar que alguien elegiría para comenzar a cambiar el mundo.

No deja de ser extraño que aún hoy sea difícil situarlo con precisión políticamente. Describirlo como lo que hoy entendemos por socialdemócrata podría ser una mezquindad. Aunque nadie debería poner en duda su temprana adhesión al socialismo, era un socialista que estaba en contra del control estatal de los medios de producción. Había combatido junto a los anarquistas catalanes y a cuadros militarizados proclives al trotskismo. Terminó siendo quizás en lo básico un liberal, pero sería tramposo negar que le gustaba poco la industrialización y la modernidad. Siempre tuvo, además, un marcado sesgo antinorteamericano. En eso, vamos, era bien conservador. Alguna vez, y no solo con el propósito de epatar, él mismo se definió como “anarquista conservador” y la etiqueta, siendo imbanicable en teoría, no deja de ser simpática. De más está decir que tampoco queda muy claro cuál era su pensamiento económico.

Otro punto: puesto que se llamaba Eric Blair en la vida real, ¿de qué quería ocultarse o acaso quiso refundarse como persona adoptando el nombre de George Orwell?

Parece ser cierto que cultivó en distintos momentos de su vida una suerte de “abajismo”, no obstante haber ido a Eton y reivindicar cierta alcurnia familiar. Y también parece que nunca le fue muy fácil adaptarse al mundo proletario con el cual pretendió identificarse. En ninguna parte, pero todavía menos en Inglaterra, donde el acento delata el barrio del que vienes y la calle donde naciste, en ninguna parte, digamos, es fácil cambiar de clase social. Y a Orwell eso nunca le resultó. Los obreros del carbón, los proletarios, los soldados en España, lo veían como alguien muy distinto de ellos. Alguna vez dijo que lo que más recordaba de sus aburridos días en las trincheras de la guerra civil española era el olor a comida podrida y a caca. Se entiende que lo dijera, era un tipo refinado. Peor aún para quienes quieren ponerlo a la vanguardia de las reivindicaciones de ahora, no estaba libre de prejuicios. Despreciaba a los homosexuales. Nunca tragó a los católicos. Cosa muy poco presentable hoy, delató después de la guerra a varios estalinistas enquistados en la orgánica del prestigio cultural y en las redes inglesas de poder. Y tampoco se preocupó de ocultar gran cosa sus costumbres machistas.

Si el nombre de George Orwell nos sigue interperlando de muchas maneras es porque, tanto en la guerra de España como en su incansable lucha contra el estalinismo, cuando era Moscú el que ponía la música del debate cultural europeo, supo rendir un vibrante

testimonio de compromiso político y de coherencia moral. Y también por muchas otras razones: porque escribió dos novelas que debemos poner quizás entre las más visionarias del siglo XX. Porque dejó un libro testimonial que es extraordinario: *Homenaje a Cataluña*. Porque los que saben sitúan su prosa entre las más puras, bellas y exactas del idioma inglés. Porque sus ensayos transmiten el fragor de una mente inagotable, siempre encendida y siempre en pugna con las ideas consabidas o heredadas. Porque es imposible no seguir la historia de su vida con la garganta apretada y el alma conmovida: el fantasma de la ruina familiar le dejó secuelas; las humillaciones que soportó en el colegio están en la raíz de su rechazo a las élites inglesas; las deslealtades de los comunistas cuando estuvo en las trincheras de Cataluña y que culminan en un intento de asesinato frustrado lo transformaron en un anticomunista militante. En fin, los estragos que le significó la tuberculosis o la muerte temprana de su esposa, cuando hacía poco habían adoptado un niño, son experiencias ante las cuales nadie puede permanecer impasible. **S**



### *Las rosas de Orwell*

Rebecca Solnit  
Lumen, 2022  
352 páginas  
\$17.000



### *El espacio de la imaginación*

Ian McEwan  
Anagrama, 2022  
72 páginas  
\$8.850

# Tres siglos de Adam Smith

¿Por qué sentimos mayor simpatía por algunas personas que por otras? ¿Por qué nos causa más empatía el sufrimiento de un niño que el de un asesino? ¿Cómo sostenemos relaciones pacíficas con quienes no conocemos? El puzzle de la naturaleza y las pasiones humanas, y cómo estas interactúan con las instituciones, fue el desafío de toda la carrera intelectual de Adam Smith. En dicha búsqueda, el pensador escocés trascendió las fronteras de la economía y advirtió acerca de múltiples variables que incluso hoy orientan —o debieran orientar— la manera en la cual vemos la sociedad comercial actual.

Por Pablo Paniagua y Álvaro Vergara

Hace 300 años, frente a las gélidas aguas del Mar del Norte, en Kirkcaldy (Escocia), nació Adam Smith, uno de los pensadores más influyentes en todo el pensamiento político y económico posterior. Este año, en todo el mundo, se celebra este acontecimiento con sendos eventos, por lo que es pertinente que en Chile tengamos una reflexión más profunda sobre su pensamiento.

De forma muy reduccionista se define hoy a Smith como “el padre de la economía moderna”. Se suele además citar *La riqueza de las naciones* para destacar la importancia de la libertad económica y, al mismo tiempo, se utiliza *La teoría de los sentimientos morales* para demostrar que el liberalismo da forma a una sofisticada doctrina moral. Desde esta perspectiva, se argumenta que el liberalismo conforma una doctrina integral, que se preocupa tanto por nuestras necesidades materiales (*homo economicus*) como por nuestras altas pretensiones morales (*homo moralis*). Esto es lo que el Premio Nobel de Economía Vernon Smith llama hoy *Humanomics* —que es justamente el título de

su último libro y que podríamos traducir como “una economía liberal humanista”. De esta forma, Smith demostraría, en la práctica, que la acción humana no sería puro egoísmo y que dichas acciones de forma indirecta —y quizás sin siquiera saberlo— contribuyen además al bienestar de la comunidad.

En Chile, salvo contadas excepciones, pocos han leído y reflexionado sobre los postulados que Smith desarrolló en sus diferentes obras. Podríamos decir que su fama precede por lejos a su estudio. Smith, en efecto, desarrolló una teoría sobre la naturaleza y el comportamiento humanos en general. Y si algo alimentó sus inquietudes intelectuales, fue la necesidad de descubrir qué motivaba a las personas a actuar y cómo dichas motivaciones eran alteradas por las instituciones. ¿Por qué un peatón tomó un determinado camino y no otro? ¿Por qué sentimos mayor simpatía por algunas personas que por otras? ¿Por qué nos causa más empatía el sufrimiento de un niño que el de un asesino? ¿Cómo sostenemos relaciones pacíficas con quienes no conocemos? El puzzle de la naturaleza



y las pasiones humanas, y cómo estas interactúan con las instituciones, fue el desafío de toda su carrera intelectual. En dicha búsqueda, este pensador sistematizó diversas conclusiones clave que podrían orientar la manera en la cual vemos nuestra sociedad comercial actual.

\*\*\*

A diferencia de lo que se suele difundir en las universidades y en la discusión pública, Smith no sostiene jamás que el humano sea un sujeto calculador que busca maximizar su utilidad a cada momento. El comportamiento humano, comúnmente, excede al pensamiento racional calculador, ya que son otros los motivos y sentimientos que también influyen en nuestras acciones. Como ha quedado confirmado en el campo de la economía del comportamiento, nuestros sentimientos están lejos de ser meros ejercicios calculadores, puesto que estos se ven influenciados constantemente por diversas dimensiones de lo humano, como la moral, la política, la sociedad en que nos desenvolvemos o nuestra propia psicología y nuestras emociones. En ese sentido, a diferencia de Bernard Mandeville, Smith no cree que la vida en sociedad se basa solo en la satisfacción de vicios privados que generen beneficios públicos. Esto lo afirma expresamente en la *Teoría de los sentimientos morales*, en una crítica contundente a Mandeville, que fue el autor de la *Fábula de las abejas*.

\*\*\*

A pesar de ser criticado por un supuesto “economismo”, Smith es un pensador con una profunda formación en las fuentes de los autores clásicos, sobre todo en el pensamiento estoico de Séneca y Marco Aurelio. Pero a diferencia de estos últimos, Smith decidió incorporar como parte fundamental de su reflexión otras dimensiones de la vida social a través de sus estudios multidisciplinarios y empíricos. De ahí su interés por la economía o, más certeramente, por la economía política y por la “mano invisible” que coordina el mercado. En relación con el mercado, Smith reconoce que somos animales que buscan el progreso en *todas las dimensiones* de la vida, tanto a nivel individual como colectivo o familiar. Smith nota que la necesidad de colaborar no proviene de “ninguna sabiduría humana”, sino que es la consecuencia de *una propensión* de la propia naturaleza: dependemos de los demás a través del intercambio. En el pensamiento de Smith, el hombre “está casi permanentemente necesitado de la ayuda de sus semejantes, y le resultará inútil esperarla exclusivamente de su benevolencia”.

Smith reconoce que poseemos un instinto que nos hace ayudar a los demás, pero que lamentablemente

es insuficiente para sobrevivir en un mundo amplio en donde no conocemos a todos, y la benevolencia, entonces, posee límites naturales. Por tanto, la conclusión es evidente: una sociedad compleja y productiva no puede sostenerse ni nosotros tampoco podemos vivir de la caridad de otros. El trabajo requiere esfuerzo, y aquellos que pueden colaborar y no decidan hacerlo pueden terminar agotando la simpatía que los demás sienten hacia ellos. Esa constatación, por cruda que sea, da paso a una conducta clave y que tiene lugar de la mano de la formación de otros fenómenos sociales, como el lenguaje y la cultura: el intercambio.

Según Smith, el hombre es el único animal capaz de realizar acciones de compra, venta, permuta o donación bajo ciertos rangos de reciprocidad. El autor de *La riqueza de las naciones* afirma lo siguiente: “Todo trato es: dame esto que deseo y obtendrás esto otro que deseas tú; y de esta manera conseguimos mutuamente la mayor parte de los bienes que necesitamos”. Es decir, en una sociedad moderna, para poder alcanzar nuestros objetivos, debemos sobre todo apelar y satisfacer los objetivos de los demás de forma pacífica y, en consecuencia, promover el bienestar ajeno en situaciones donde la benevolencia tiene límites.

A nivel moral, Smith era un empírico y un realista, que consideraba la simpatía y la benevolencia como características humanas fundamentales, pero que, en sí mismas, escasean en las personas y, por ende, son difíciles de extender fuera de la familia y los vínculos sanguíneos. Una sociedad moderna, compleja e impersonal no puede ser sostenida a través de la benevolencia ni a través del pillaje y los vicios. Es aquí donde entra una de las ideas más trascendentales de Smith: el poder coordinador e impersonal de la mano invisible del mercado.

Para Adam Smith, es el mercado —con un buen marco de reglas que promuevan la competencia y respeten la propiedad privada— el orden espontáneo que ayuda a sostener una forma de coordinación y de cooperación pacífica a través de la división del trabajo y el intercambio, precisamente ahí donde la benevolencia y la caridad no llegan. De esta forma, ayudando a aumentar nuestra productividad (alcanzando rendimientos crecientes de escala) y, al mismo tiempo, empujándonos a que dependamos cada vez más de otros seres humanos para vivir; extendiendo nuestra cooperación hacia personas que ni siquiera conocemos y, más importante aún, apelando al interés de estas en vez de apelar al pillaje, a la violencia o al interés propio.

Este profundo análisis económico, que surge de observaciones antropológicas y morales, dista mucho de aquella visión ingenua y superficial de muchos

libertarios que creen que el egoísmo es siempre bueno y conducente al bienestar. Como reconociera Hayek, “es un error que Adam Smith haya predicado el egoísmo: su tesis central nada dijo con respecto a cómo debían usar los individuos el aumento de sus entradas... Le preocupaba cómo facilitar a la gente contribuir al producto social en la forma más amplia posible”.

Así, la cooperación a través de la compleja división del trabajo es uno de los principios de organización social trascendentales en una sociedad moderna. Nuestras limitaciones individuales, por un lado, y la escasez de cara a las infinitas necesidades, por el otro, nos obligan a cooperar a través de la mano invisible y la división del trabajo para superar la tensión entre nuestras capacidades limitadas y recursos insuficientes y las abundantes necesidades de la sociedad. Como lo evidencia el sociólogo Fernando Uricoechea, “una vez que la división del trabajo esté establecida por completo, solo una pequeña parte de las necesidades materiales de los individuos acaba siendo satisfecha por el producto del trabajo personal”.

\*\*\*

Smith además se aleja de la idealización de la vida en común. Para él, la búsqueda de riquezas, gloria o reconocimiento es una “superchería” que “despierta y mantiene en continuo movimiento la laboriosidad de los humanos”, y es, por ende, útil. Lo que de alguna manera logra transmitir cierto sentido: si no lográramos superarnos a cada momento, mejor sería quedarnos de brazos cruzados. Por supuesto, no todos los humanos cuentan con esta disposición vital, pero al menos la mayoría sí la tiene, como se puede constatar en el funcionamiento de las ciudades: si la mayoría dejara de trabajar para convertirse en monjes que viven de la caridad ajena, la sociedad se desintegraría en poco tiempo. La paradoja de la benevolencia en sociedad es esta: si todos abandonáramos los intercambios y nos convirtiéramos en ángeles de la caridad que salen a las calles a ayudar directamente al prójimo, probablemente moriríamos todos de hambre y la civilización dejaría de existir. Es por este motivo que el mercado es una buena extensión social que *complementa* a la benevolencia y, de forma indirecta, ayuda a generar más bienestar que la caridad directa.

Según Hayek, “la gran realización de Adam Smith es el reconocimiento de que los esfuerzos de un hombre podrán beneficiar a más gente y, en general, satisfacer mayores necesidades, cuando este hombre se deja guiar por las señales abstractas de los precios más que por las necesidades perceptibles, y que por este método podemos superar mejor nuestra ignorancia sistémica acerca de la mayoría de los hechos particulares, y podemos también usar mejor el conocimiento de las

circunstancias concretas, tan ampliamente dispersas entre millones de seres individuales”.

En otras palabras, la paradoja —y al mismo tiempo la virtud— de la sociedad comercial es que podemos producir más bienestar general y más riqueza cuando *no satisfacemos directamente nuestras necesidades*, ni tampoco las necesidades visibles de nuestros amigos o prójimos, sino que generamos más bienestar cuando buscamos satisfacer nuestras necesidades de manera indirecta, al saciar primero las necesidades de personas que ni siquiera conocemos y al cooperar con toda la sociedad en su conjunto, a través de las señales abstractas del mercado. Gracias a Adam Smith, entonces, comprendemos que una de las ventajas de la impersonal mano invisible de los mercados es que minimiza o baipasea la necesidad de tener que resolver directamente problemas de asignación de recursos y coordinación de actividades productivas a través de mecanismos explícitos de elección social (por ejemplo, a través de mecanismos políticos o de acción colectiva) que bien podrían generar grandes conflictos entre las visiones disímiles de las personas.

Lamentablemente, debido a las intensas pasiones que despiertan estos sentimientos, las personas caen en comportamientos como el engaño, la colusión, el abuso y otros, los cuales Adam Smith condena categóricamente. Por ello, él considera fundamental el papel que desempeñan las instituciones formales e informales dentro de la sociedad, en particular el rol del Estado en promover la libre competencia y generar un marco legal propicio para que la mano invisible genere prosperidad. De hecho, algunos economistas argumentan que Smith inició la “economía institucional”, corriente predominante durante las últimas décadas con premios Nobel como Douglas North, Elinor Ostrom y Ronald Coase, entre otros. Son finalmente las buenas instituciones y las virtudes, las normas morales —no los vicios y el egoísmo rampante— las que permiten la coexistencia pacífica y deseable entre los grupos humanos, extendiendo la división del trabajo y la productividad más allá de la familia, los vínculos sanguíneos y las tribus.

Sin duda, la obra de Smith es todavía uno de los puntos más altos del pensamiento de Occidente y trasciende el ámbito económico. Más que el “padre de la economía moderna”, el filósofo escocés fue más bien un pensador multidisciplinario en la intersección entre la filosofía, la política y la economía, dejando así un legado y patrimonio intelectual de valor incalculable. A tres siglos de su nacimiento, hoy seguimos sobre los hombros de un gigante, descubriendo nuevos horizontes intelectuales y sentimientos morales. **S**

Jorge Edwards (1931-2023)

# Memoria, clase y época

El autor de *Persona non grata*, *Adiós, poeta* y *Los convidados de piedra* se paseó por distintos géneros literarios —el cuento, la novela, el ensayo, la crónica, los diarios, las memorias, la ficción y la no ficción— y precisamente porque quiso no privarse de ninguno, logró mezclarlos todos. El viernes 17 de marzo, en Madrid, murió un testigo que estuvo donde había que estar en los momentos más críticos de la literatura latinoamericana y un escritor que no transó su autonomía.

Por Héctor Soto



Si se quiere, Jorge Edwards fue el último gran representante y también el último rehén de esa mixtura tan latinoamericana de escritores que ejercen la carrera diplomática o de diplomáticos que se tientan con la literatura. En un momento esa fue la quilla con la cual se abrió camino en las letras chilenas y, después de un tiempo, ese fue también su estigma, el que le negó reconocimientos que merecía y lectores que lo hubieran apreciado.

Como era un personaje comedido, sociable, gran conversador, lo que se llama un hombre de mundo y buenas maneras, fueron muchos los que se confundieron y creyeron hasta el final que la literatura de Edwards era un juego de salón. Mal por ellos, porque o no lo leyeron o, habiéndolo leído, nunca lo entendieron. La verdad es que, a pesar de las cordiales apariencias y a pesar de los civilizados alcances de su producción, en los mejores escritos de Edwards hay más filo, coraje y atrevimiento que en muchos escritores que, estando identificados desde siempre con la insumisión o el rupturismo, se dedican a escribir autobiografía de cabros chicos. Hasta ahí llegan: se quedaron pegados en *Papelucho*.

Edwards no fue por la vida, en cualquier caso, cobrando eventuales dividendos en la caja del arrojo o la independencia. Nunca posó o militó como escritor *engagé*, aunque cuando lo tuvo que hacer no eludió el bulto y se la jugó, como cuando durante la dictadura de Pinochet integró el Comité de Elecciones Libres, entre otras agrupaciones cívicas. Tampoco escribió para cambiar el mundo, aunque sí —movido por una mirada curiosa y casi siempre intrigada— para observarlo, estudiarlo, conocerlo, admirarlo o desmitificarlo. Lo que mejor supo hacer era eso: mirar a la gente, a su país, a su época. Mirar y mirarse con distancia.

\*\*\*

Vargas Llosa cree que Edwards fue un escritor que se ganaba la vida como diplomático y no un diplomático que escribía. Su afirmación es mucho más que un juego de palabras, pues no deja de ser una ironía que haya sido él, arquetipo según muchos del escritor acomodado e inofensivo, quien terminó por dividir radicalmente las aguas de la literatura latinoamericana al publicar *Persona non grata*, el más contundente memorial de cómo la Revolución cubana había devenido en una dictadura totalitaria y feroz. Es cierto que para entonces —año 1973— el rey estaba desnudo y lo estaba desde hacía bastante tiempo. Curiosamente, eso sí, nadie desde las veredas de la simpatía a la revolución, que eran las suyas y de sus amigos, se había atrevido a decirlo públicamente. Los valientes preferían callar, entre otras cosas, porque siempre pueden existir buenas razones para hacer la vista gorda: comodidad, vasallaje,

acostumbramiento, temor a enemistarse con el poder, cálculo y sensatez para no entregarle supuestamente municiones al enemigo. Cuento viejo e indecoroso: es el consabido discurso de los mandarines que nunca faltan y que prefieren “dar la pelea por dentro”.

Después de *Persona non grata* nada volvió a ser igual en el debate cultural latinoamericano. Las aguas se dividieron irreversiblemente y Edwards terminó pagando con vetos, con ataques, con ninguneos y subestimaciones el valiente testimonio que entregó. Desde la izquierda, porque era un traidor; desde la derecha, porque no era confiable. No solo había sido un observador privilegiado del caso Padilla, que es el escándalo a raíz del cual buena parte de la intelectualidad mundial rompe con Castro en 1971, sino también un actor de primera mano. Fue en sus aposentos del hotel Habana Riviera, en el que se alojaba como encargado de negocios y el hombre llamado a abrir la embajada chilena en La Habana, donde el poeta Heberto Padilla y muchos de sus amigos sueltos de lengua se reunían a conversar, a quejarse o a recriminarse, en un distendido clima de confianza y amistad, de los fatídicos humores totalitarios que habían capturado la revolución.

Obligado muy poco después de eso por las autoridades policiales a dar razón de sus dichos, Padilla, después de 38 interminables días de arresto en que nadie supo nada de él (estuvo detenido en la Villa Marista), tuvo que leer en una sesión pública de la Unión de Escritores Cubanos una patética carta de autocrítica, donde se reconoce a sí mismo como “contrarrevolucionario objetivo”. Dijo que no merecía estar libre, a pesar de la alharaca internacional orquestada por sus amigos del exterior, y a partir de ese momento se convertiría primero en un cautivo y en seguida en una triste y lastimada figura fantasmal que sobrevivió por algunos años en el desempleo, el alcoholismo y encargos menores, hasta que, en 1980, en gran parte gracias a la presión del senador Edward Kennedy, pudo abandonar la isla.

Jorge Edwards estuvo lo bastante cerca del caso para que las autoridades cubanas se quejaron al presidente Allende del ADN del representante chileno enviado. La queja fue directa del propio Castro al mandatario chileno. Pero hasta el final el dictador jugó el juego doble que era su especialidad. El día antes de la fecha programada para el regreso de Edwards a Chile, Padilla y su pareja ya habían sido arrestados y no es casualidad que esa misma noche, conviene insistir, esa misma noche, se haya dejado caer el propio Fidel Castro en el hotel de Edwards para darle su despedida. Lo tenía entre ceja y ceja. Le hizo creer que le había tomado simpatía, que apreciaba su profesionalismo diplomático impasible, su manejo y autocontrol. Debe haber supuesto que eran los minutos finales de la carrera diplomática del escritor y que en Santiago lo esperaba

por lo menos la expulsión del servicio diplomático. No debe haber quedado muy contento cuando a los pocos días se enteró de que Edwards —más como premio que como castigo— era enviado a París como ministro consejero de la embajada que encabezaba Pablo Neruda, donde permaneció hasta el día del golpe de Estado, cuando las nuevas autoridades sí lo expulsaron. En el apéndice que escribió Pilar Donoso, “El boom doméstico”, para el libro de su marido, José Donoso, *Historia personal del “boom”*, está el relato de una gran escena en la casa de los Donoso en Barcelona. Edwards ha llegado a la ciudad de paso, se está alojando en casa de Vargas Llosa y viene a comer donde los Donoso luego de su problemática misión en La Habana. Sabía que tenía que asumir en cosa de días sus nuevas responsabilidades en París, pero Pilar lo describe descolocado, nervioso, ensimismado y resueltamente paranoico. Recién estaba reponiéndose del peligroso juego de chismes, soplonaje, micrófonos ocultos e informes de inteligencia que cercaron sus días en Cuba. Poco tiempo después sacaría su libro, con un detalle no menor: estaba casi en prensas cuando se produjo el golpe de Estado en Chile.

¿Había que detener el lanzamiento porque las circunstancias habían cambiado o para evitar, por último, las acusaciones de hacer leña del árbol caído, que de todos modos su autor iba a recibir? ¿Era mejor esperar o

no esperar? ¿Esperar qué (que era lo que le aconsejaban sus amigos, incluyendo a Vargas Llosa y al propio Pablo Neruda), teniendo en cuenta que el momento era aquel?

Al final el autor optó con su editor, Carlos Barral, por dejar el libro igual y agregarle un epílogo. Como era previsible, la publicación fue recibida como una bomba de tiempo, con silencio y frialdad. No volaba una mosca y nadie dijo una palabra en las primeras semanas, hasta que Octavio Paz instó a Vargas Llosa a publicar un histórico comentario en su revista, *Vuelta*, lo que le valió al autor de *La ciudad y los perros* el veto furioso y definitivo de la izquierda castrista. Ojo, que Vargas Llosa está en ese momento todavía lejos de estar en guerra con la revolución. Su corazón sigue estando con Cuba. Dice que el libro de Edwards es un aporte crítico para salvarla, para corregirla antes de que sea tarde. También salieron en su defensa Emir Rodríguez Monegal, gran crítico uruguayo; José Donoso, que nunca fue parte de las trenzas del castrismo, y, por supuesto, Cabrera Infante, que ya llevaba años exiliado en Europa. A solo semanas de haber aparecido estaba claro, sin embargo, que *Persona non grata* tendría una cuesta empinada por delante.

\*\*\*

Por más que fue el libro que, bien o mal, lo situó en las grandes ligas y lo convirtió en el invitado de piedra del panorama literario latinoamericano de las dos

## UN ESLABÓN FUNDAMENTAL

Después de publicar *Persona non grata*, la carrera de Edwards entró a una etapa difícil. Abandonado por la izquierda, resistido por la derecha y despedido del servicio exterior, el escritor nunca había estado tan a la intemperie como en sus primeros años de exilio. Como dice Julio Ortega, destacado crítico y académico peruano, si Donoso hizo de la pesadilla el lugar de la identidad nacional, Edwards prefirió hacer de Ulises el héroe que disputa su vuelta a casa. Vuelta que en su caso nunca fue definitiva y nunca, tampoco, total. El tiempo demostraría que el desarraigo es una experiencia a la vez muy presente e irrenunciable, tanto en su vida como en su obra.

*Los convidados de piedra*, publicada cinco años después de *Persona...*, es un eslabón fundamental en la obra de Edwards. Corresponde a un momento en que el escritor retorna a la ficción y se independiza de la diplomacia (después volvería). Junto con haber sido escrita en el exilio, es asimismo la novela que comienza a traer a Edwards de vuelta al país.

El libro trata de una fiesta de cumpleaños en las afueras de Santiago de un grupo de amigos pertenecientes a la alta burguesía. Durante esa celebración exorciza, un mes después del golpe de Estado de Pinochet, los fantasmas, la plenitud y los temores que los han rondado desde el triunfo de Allende en adelante, tanto a ellos como a los que no están, porque la vida, la represión, el fracaso, el exilio o las quimeras ideológicas o esotéricas los sacaron antes del camino, por un tiempo o para siempre. Son los “convidados de piedra”, los que están y no están.

Es una novela potente, muy elaborada, de corte clásico, de estructura coral, donde se escuchan muchas voces y donde la de Edwards se hace oír a través de un narrador que, en tiempos de enorme polarización, pertenece de alguna manera, como anota Christopher Domínguez Michael, al partido de los que no tienen partido. Aunque toda la acción está desarrollada en un mismo tiempo y lugar, la dinámica de los amigos convoca desde personajes reales hasta ficticios, para dar cuenta de un trauma que no solo es

últimas décadas del siglo XX, Edwards es un escritor que trasciende en muchas direcciones los ejes narrativos de *Persona non grata*. Dicho eso, corresponde eso sí reconocer que su memorial cubano, que tiene algo de crónica, algo de memorias, algo de diario, algo de novela, algo de testimonio histórico, lleva como pocas veces en su producción estos mestizajes a un equilibrio que parece perfecto.

Edwards nunca fue un escritor de un solo registro. En la nomenclatura de José Bergamín, que él mismo alguna vez citó, no era un escritor de menú fijo (los que practican un solo género), sino un escritor de menú “a la carta”. Siempre mezcló ficción con no ficción, novela con ensayo, impresiones personales con datos históricos, historia social con crónicas privadas o de familia, conjeturas posibles aunque improbables con hechos conocidos y validados por la historia. Y todo eso mezclado con el yo. Yo lo vi, a mí me lo contaron, lo leí en tal libro, me encontré con tal persona, me di cuenta tarde, lo anticipé desde temprano... Y así, suma y sigue. El suyo era un yo narrador potente, que interviene cuando menos se espera, que es vulnerable tanto a la duda como a la digresión, una voz mandada hacer para reiterar y redondear, que se maneja con destreza en el relato paralelo y en la frase subalterna, que pareciera disfrutar más del camino que del lugar al que

quiere llegar. ¿Narcisismo? Bueno, ese siempre fue el sentir dominante de la tribu. En *La muerte de Montaigne*, que más parece un ensayo que una novela, reivindica la figura legendaria del ilustre pensador, político y diplomático, sobreviviente de las sangrientas guerras religiosas de Francia, y allí Edwards incluso se mide, por decirlo así, con el propio Montaigne. Y, guardando todas las distancias del caso, hay que reconocer que le resulta. Tenía un ego potente, es verdad, aunque dicho eso costará encontrar en las letras chilenas un escritor que haya hablado tanto y con tanta generosidad de otros escritores y ensayistas chilenos. De los antiguos y de los nuevos. De los de su generación (Donoso, Lihn, Jodorowsky, Luis Oyarzún, Jorge Millas), pero también de los siguientes. Hasta de Bolaño, incluso.

Es cierto que Edwards escribió cuentos buenísimos, la mayoría de los cuales son ajenos a los ensamblajes de sus textos mayores. Escribió por de pronto uno de los mejores de la literatura chilena de todos los tiempos: “El orden de las familias”, la historia de una pasión nunca muy bien asumida de un chico que está egresando del colegio por su hermana. Sí, por su hermana un poco mayor. La suya es una familia que todavía no se viene abajo, aunque está crujiendo. Edwards era un especialista en este fenotipo: ruinas, discreción, frustraciones, secretos, apariencias. Al padre le ha ido

de una clase social, sino que alcanza a la sociedad chilena toda, hasta llegar a los días en que otro conflicto político parecido al del 73 —el de la revolución del 91, que culmina con el suicidio de Balmaceda y la derrota de las fuerzas militares que lo apoyaban— selló el inmovilismo como fatalidad nacional.

¿Es lo bastante convincente esta explicación, un tanto mítica, de todo lo ocurrido?

Quizás no, ¿pero hay otra que convenza más? Quizás tampoco.

Cuesta creer que la primera versión de este libro estaba prácticamente lista en 1969, un poco antes del triunfo de Allende. Se titulaba *El culto de los héroes* y solo en las sucesivas versiones el relato fue quedando capturado tanto por el triunfo como por el fracaso político del gobierno de la Unidad Popular.

*Los convidados...* fue un libro acogido con interés, con respeto, como no podía ser menos, aunque también con un cierto temor. Al menos en Chile no generó mayor entusiasmo, sea porque era un relato incómodo, sea porque era un tanto incorrecto exaltarlo. En España, sin embargo, la primera edición agotó 16 mil ejemplares en pocas semanas. Al margen de una mirada lapidaria sobre la clase alta, la verdad es que la novela defraudó mucho en Chile a quienes esperaban una lectura más monolítica del 11 de septiembre, como representación de todos los males y como base de sustentación de héroes positivos, mensajes edificantes y todo eso. Desde un escepticismo que está en su ADN más profundo, Edwards jamás se compró ni se compraría tales simplificaciones.

Curioso destino el de este libro. No obstante que apelaba en su inspiración a ese concepto que Vargas Llosa acuñó con la expresión de “novela total”, que fue el cielo bajo el cual se instaló el *boom* latinoamericano, nadie en su momento sintió que *Los convidados de piedra* fuese la gran novela chilena de la tragedia del Golpe. Es posible que ni siquiera Edwards lo haya pretendido. Dice mucho de los vacíos de nuestra literatura, sin embargo, que este mismo libro haya terminado encumbrado en ese sitio, entre otras cosas porque hay muy pocas obras que puedan disputárselo.

mal por años. Ella, la hermana, está siendo cortejada por un joven más bien obeso, insignificante, intercambiable, aunque de muy buena posición económica. La madre advierte antes que nadie que el matrimonio podría ser la salvación de esa casa. Pero también el fracaso del protagonista. Un relato notable.

\*\*\*

Edwards decía siempre que había llegado a la escritura por el camino de la lectura y a la novela por la vía del cuento. En una entrevista declaró incluso que nunca había salido del cuento, que siempre volvía a él: "Porque, escribiendo novelas, me quedan cabos sueltos, que son cuentos".

No obstante haber sido formado en los jesuitas en un canon más bien hispanófilo ya casi olvidado —mucho de Campoamor, bastante de Azorín, Unamuno y Baroja, aunque también de León Bloy y Claudel, acervo que él iría ampliando después en la adolescencia con el Joyce de *Dublineses* o las novelas de Paul Bourget—, Edwards formó parte con Donoso, con Lafourcade, con Jodorowsky, con Enrique Lihn (en cuya figura se inspira vagamente su novela *La Casa de Dostoievsky*), de la avanzada de escritores que reivindicaron en los años 50 la modernidad y abjuraron de lo que se había escrito en Chile hasta entonces. No les interesaba Eduardo Barrios ni Luis Durand ni Mariano Latorre. Les interesaba Faulkner, T. S. Eliot, Neruda, Huidobro, Kafka. Salvaban, claro, a María Luisa Bombal, que venía de otra matriz. Les interesaba no el campo sino la ciudad. Rompieron con el Chile pobretón y nostálgico de las riquezas pasadas, un poco anquilosado y desencantado del presente, disociado año tras año, década tras década, entre un notorio desarrollo político que ni por un minuto dejó de sembrar expectativas de prosperidad o reparación social y un deprimente desarrollo económico que no hizo otra cosa que sepultarlas en el fracaso y la pobreza. El país pagaría caro en los años 70 esa disociación.

En ese grupo, que se terminó disipando en muy distintas direcciones, Edwards mantuvo desde un comienzo una identidad que fue ratificando año a año en una dirección central que Vargas Llosa caracteriza así: "La de un escritor realista, apasionado por la historia, la ciudad, los recuerdos, dueño de una prosa clara, de andar lento, a ratos quieta, repetitiva, memoriosa, elegante y medida, en la que curiosamente coexisten la tradición y la modernidad, la invención y la memoria, vacunada contra los desbordes sentimentales, la cursilería y la truculencia".

Es posible que a esos rasgos haya que agregar el factor de clase. Edwards proviene de un riñón de la antigua élite. Su clase fue una burguesía ilustrada, aunque un tanto venida a menos. La decadencia social, el tema

que fue una gran herida en Donoso, es también un trauma no menor en el mundo de Jorge Edwards. En algún sentido, fue la clase lo que demarcó las fronteras de su imaginario. Tuvo perfecta conciencia al respecto y nadie diría que trató de salirse de ahí. En sus libros no está el llamado Nuevo Chile. No hay obreros ni proletarios. No está tampoco esa clase media emergente viviendo en una caja de fósforos, con un plasma enorme en la sala y con auto pagado en cuotas. La pobreza que se ve en sus libros es la otra, la de cuello blanco pero con camisas raídas, la de gente que se fue quedando atrás y le pasó la historia por encima. Puede que *Los convidados de piedra*, novela sobre el derrumbe de la democracia, sea la más explícita en esa conexión con la clase: son todos burgueses enfrentados unos a otros en el Chile con toque de queda de octubre del 73 y que no son capaces de soportarse ni a ellos mismos.

\*\*\*

Aunque le gustaban las novelas grandes, como no podía ser de otra manera siendo un lector tan apasionado de la literatura francesa (eso sí que bastante más próximo a las puntadas sin hilo de Stendhal que al constructivismo maniático de Flaubert), es posible que a veces lo abrumaran los problemas asociados a la consonancia de distintas estructuras narrativas en un solo libro. Por eso con frecuencia tendía a dar los problemas por resueltos cuando muchas veces ostensiblemente no lo estaban. No por eso, sin embargo, él se iba a bloquear. Seguía adelante y a pesar de esos lomos de toro, sus narraciones discurrían tensas, envolventes, robustas e inspiradas.

Posiblemente las dos novelas de estructuras más complejas que escribió, *El sueño de la historia* y *El inútil de la familia*, tienen pasajes que a veces hacen ruido. Pero como conjunto son relatos ambiciosos, sinfónicos, imponentes, que aparte de rescatar buenos personajes y retratos de época (de Toesca y su mujer, de Edwards Bello y de sí mismo), rescatan también mucho del país que fuimos en la colonia, del que seguíamos siendo a mediados del siglo pasado y del que fuimos en los años finales de Pinochet. En las novelas de Edwards, Chile, más que un tema, es una atmósfera, un hedor engañoso, un vapor que se te pega a la piel y que, en determinadas circunstancias, te puede incluso envenenar.

También se le dio en términos gozosos el relato más chico, más despeinado, menos estructurado, por así decirlo. Era bueno para sugerir, para entregar trazos, para dejar cabos abiertos. De esas habilidades suyas extrajo excelentes novelas, como *El origen del mundo* y *El museo de cera*. Ambas son muy distintas, aunque las dos están cruzadas por el tema de los celos. *El origen del mundo* bien podría ser la mejor novela chilena de temperatura erótica en personajes ya próximos a la tercera

edad. Este es otro rasgo del autor: supo ir envejeciendo con sus personajes. *El museo de cera*, por su parte, es una novela más rara. En un país donde tiene lugar una revolución y una contrarrevolución después, el Marqués de Villa Rica encarga a un escultor perpetuar el momento en que sorprendió a su mujer con un amante. ¿Qué movió al protagonista a inmortalizar el adulterio de su mujer? ¿Voyerismo, autocastigo, humillación? Esta es una inmersión en terrenos jabonosos y distorsionados, en los cuales Edwards —que duda puede haber— se manejaba con sutileza. Con sutileza, aunque de manera obsesiva, porque esta pulsión, que era muy suya, lo llevó muchas veces a prescindir de los equilibrios, de las explicaciones, de las historias redondas, de los desenlaces que encajan como piezas de un rompecabezas. Al diablo con esos resguardos y recatos.

El historiador y ensayista peruano Alfredo Barnechea parece tener la razón cuando dice que el modelo literario en el cual trabaja Edwards le debe mucho más a la literatura francesa del siglo XVIII que a la del siglo XIX. Es un escritor realista, por supuesto. Pero un escritor que pocas veces está en paz con el verosímil, que no tiene problemas en ambientar una historia mefistofélica en Ovalle, que se deja seducir tanto por Montaigne como por Rousseau, que se deja llevar tanto por las simetrías como por el mito del eterno retorno, que disfruta con los vuelcos filosófico-morales de sus personajes y asimismo con el tono de fábula, de moraleja un poco cruel que alcanzaron algunas de sus mejores narraciones.

\*\*\*

En lo básico, como él mismo lo dijo, Jorge Edwards fue un escritor de la memoria. De la memoria personal y de la memoria colectiva. En su caso esto se tradujo en una fidelidad a su clase, una burguesía que tenía más pasado que futuro, no muy boyante que digamos; también a su época, el Chile de mediados del siglo XX, y desde luego a la gente que conoció.

Precisamente porque fue un escritor de la memoria, no faltaron los que se sorprendieron muchísimo cuando comenzó a publicar sus memorias el año 2012. Pero, cómo, dijeron, ¿no era justamente eso lo que había hecho toda su vida? Bueno, sí y no. El primer tomo, *Los círculos morados*, que llega hasta la época de la Revolución cubana, funciona con total autonomía de su obra anterior, y *Esclavos de la consigna*, el tomo dos, que también es un buen libro, tiene el tono desencantado de quien va absorbiendo con el tiempo golpes y desprecios, años y desilusiones, rebeldías y acomodos, amistades y rupturas, duelos y soledades. Desde luego, este segundo tomo está muy marcado por lo que fue para él la experiencia cubana.

Enrique Krauze, el editor de *Letras Libres*, a propósito de *Persona non grata*, escribió: “Edwards decía que la literatura, el periodismo literario, la edición, la cátedra, los cafés de la ribera izquierda del Sena y de las capitales de América Latina eran nidos de censores, de soplones vocacionales. Esclavos de la consigna, como había dicho Vicente Huidobro”.

Otro tanto debe decirse de *Adiós, poeta*, un notable rescate de la figura de Pablo Neruda en función del poeta que él leyó y admiró de joven, y con quien desarrolló una amistad larga, muy conversada, muy caminada, muy bien comida y muy tomada, que culmina en los años en que se convierte en su sombra en la embajada chilena en París. Neruda ya estaba enfermo y, porque no le gustaba lo que estaba ocurriendo, estaba preocupado por el gobierno de Allende. *Adiós, poeta* es por supuesto el libro donde Edwards mejor despliega la versión suya del Neruda socialdemócrata, políticamente muy moderado y cauteloso no solo frente a la revolución cubana, con la cual el poeta había caído en desgracia, sino también frente a la radicalización del gobierno de Allende. Edwards insistió hasta el final en el realismo político de Neruda, no obstante que el poeta, públicamente al menos, no se apartó en vida ni un solo milímetro de la ortodoxia del PC.

Premio Nacional de Literatura en 1994, cuatro años después de que lo obtuviera José Donoso en el momento en que Chile volvía a la democracia, Edwards también obtuvo el Premio Cervantes en 1999. En España nunca fue un suceso editorial, pero sí llegó a ser querido en pequeños círculos y respetado más ampliamente. La escena literaria es más grande y está menos contaminada. Aparentemente, lo apreciaban más que en Chile. No es extraño por lo mismo que haya preferido morir en Madrid. Hasta en eso fue consecuente porque, llegado su momento final, también supo mantener las distancias. **S**

----

El texto central se publicó en nuestro sitio web al momento del fallecimiento de Jorge Edwards; el recuadro sobre *Los convidados de piedra* es inédito.

# Lecturas vitales

Como lectora apasionada que no debe seguir un programa, Carla Cordua compara a Manuel Rojas con Albert Camus y aprecia la libertad de quienes no tienen una posición social ni nada con lo que cumplir. O afirma tajante que la no ficción no garantiza verdad, y que a la verdad se llega por caminos más recorridos y menos declarados. Su libro *Imaginación y verdad* va de los versos más sucintos a la vida cotidiana de diversos autores, para entender un amor o los muchos amores que prodiga la literatura cuando se sabe leer.

Por Marcela Fuentealba

Saber leer, comprender y pensar a partir de la lectura, no es algo tan simple y no a mucha gente le interesa ir más allá del goce momentáneo de la trama y del lenguaje. La experiencia de leer tiene algo de fugaz y muy íntima, mientras sus alcances imaginarios o de relaciones pueden ser infinitos. Vivimos en la lectura rápida y privada, pero otra cosa es la lectura de largo aliento o detenida y compartida. Los clubes de lectura, por ejemplo, demuestran que comentar libros en común es una forma de mejoramiento personal y social muy simple, tan simple como debiera ser la lectura en la universidad: leer textos en común y pensar en lo que dicen y lo que no. Textos y no reglamentos, rúbricas o manuales.

Carla Cordua, profesora de filosofía, ha dedicado la vida a leer y a pensar con otros, como se dice. Es autora de una docena de libros, entre ellos estudios sobre Hegel, Wittgenstein y Sloterdijk, y varios de ensayos literarios, como *Luces oblicuas* (1997) o *Pasar la raya* (2011). En este lee con sorpresa a los escritores que fueron un poco más allá, hasta el límite de lo decible, que de

algún modo cantan en el abismo, desde Shakespeare y Cervantes hasta Pavese y Beckett. Su autor favorito es Kafka, como lo muestran sus brillantes estudios, y es una gran lectora de Borges. Lee ficciones, diarios, poemas, ensayos, siempre buscando un sentido no evidente, o preclaro, en el destino múltiple y preciso que implica una obra.

Para escribir hay que tener un punto de vista, algo que decir. Para escribir sobre un libro, comprender el punto de vista del autor en sus varias magnitudes y conformaciones, cómo vive y da con esa forma; es una lectura doble, o triple, lo que se quiera. A Carla Cordua le interesan las situaciones vitales, lee desde la gracia del otro tiempo, de una visión ampliada de lo real y lo creado, de cómo se crea. *Imaginación y verdad*, título sucinto y abstracto que reúne sus crónicas sobre autores latinoamericanos, es muy fiel a lo que ella busca, lo que la escritura y la lectura buscan: algo esencial que se modula, algo no esencial que muestra su forma preclara, una especie de sueño borgiano. De Borges, precisamente, tratan los ensayos más notables de este



Fotografía: Emilia Edwards

libro, aunque todos son brillantes —en el sentido literal de iluminar— por el conocimiento que aportan de los autores y sus textos.

Como filósofa, Cordua declara que estas lecturas literarias no son profesionales, sino que se dedican a seguir una relación con “amores verdaderos”, es decir, de años. Y es así que además de encontrar esa línea entre la imaginación y la verdad, busca al leer la pasión vital que anima textos: una pasión de vivir y de crear. Busca una chispa de alegría, de desasosiego o de muerte, las formas posibles del lenguaje en la existencia, en lo que sucede, en especial en las experiencias cotidianas. Es, evidentemente, algo que está fuera de lo experto y profesional: comparte con Borges que la mera razón —lo filosófico— no debe entrometerse con las artes, y así puede definirla: “La razón fija los significados, elimina las ambigüedades y las contradicciones, disipa la opacidad de las imágenes, excluye la multiplicidad flotante de las sugerencias en favor de una verdad única que inmediatamente necesita asentimiento y fe”.

Entiende a Borges esencialmente por los cuentos en inglés que le contaba su padre y por su relación con Macedonio Fernández: por su mundo de fantasía infantil y por el arte mayor de la conversación. Comprende a César Vallejo por sus casas y viajes, por su libertad para relacionar la sierra peruana con el surrealismo: un hombre de mundo e innovador del lenguaje, anclado a los paisajes andinos y a una libertad poética que parece hermética pero es nítida. Cuando lee los diarios de Gabriela Mistral, se sorprende de que ella siempre está cansada por los chilenos que tiene que recibir en su papel de cónsul, agotada de hablar ajenas que no le interesan; de que se considere una mujer algo despreciada, menor, aunque con razón recelosa de Chile, donde se siente odiada sin motivo alguno.

Como lectora apasionada que no debe seguir un programa, Cordua compara a Manuel Rojas con Albert Camus y aprecia la libertad solo accesible para los que no tienen una posición social ni nada con lo que cumplir. O afirma tajante que la no ficción no garantiza la verdad, y que a la verdad se llega por

Como filósofa, Cordua declara que estas lecturas literarias no son profesionales, sino que se dedican a seguir una relación con “amores verdaderos”, es decir, de años. Y es así que, además de encontrar esa línea entre la imaginación y la verdad, busca la pasión vital que anima textos: una pasión de vivir y de crear. Busca una chispa de alegría, de desasosiego o de muerte, las formas posibles del lenguaje en la existencia, en lo que sucede, en especial en las experiencias cotidianas.

caminos más recorridos y menos declarados, al leer a Saer. O entiende la violencia y la sexualidad en el mundo narrativo sin mujeres de Mauricio Wacquez. O sigue compasivamente el deseo de muerte y de reivindicación indígena de José María Arguedas. Y también puede indignarse cuando Raúl Zurita declara que la poesía no tiene nada que ver con la verdad. Lo interpela: “Tal vez tú estás mal situado para decir si la poesía tiene que ver con la verdad o si carece de tal porvenir. Tú la enuncias y la dejas ser en la existencia que le impusiste. Quizá es después de ya existir que adquiere relaciones con las que tú no contaste y que ahora no aciertas a reconocer. Sé generoso y déjala ser lo que es para quien la conoce y recuerda por el acierto que no le quieres permitir”.

Sus reseñas sobre la obra de Juan Luis Martínez muestran la lectura desgarrada por esa comprensión. Junto al humor y los juegos lógicos del poeta, ve los anuncios y sentencias de la muerte de la poesía, y con ello de las posibilidades de existencia, desde la casa familiar al acto mismo de escribir. “La escritura no es tan independiente de la vida con la que, sin embargo, puede contrastar parcial, ocasionalmente. La escritura no es una alternativa capaz de mantenerse en pie por sí sola, de bastarse y bastar. A medida que la experiencia del sin sentido de las cosas se acentúa para el poeta, la poesía irá menguando, y se quedará, al fin, también ella, sin contenido”.

Comprender la palabra en la experiencia de imaginar, y al mismo tiempo ser riguroso con ella, es una especie de actitud en estas reseñas excepcionales, quizá las mejores de la literatura chilena, generosas desde todo punto de vista, tanto con el lector como con el autor. Su indagación de las formas de la palabra de Borges, hablada, ensayística, poética o ficticia, es un regocijo (y una lección) para cualquier lector. “En cuanto prodigio mágico, el poema hará sentir los límites de lo comunicable, de lo explicable, de lo cognoscible”, escribe otra vez Cordua. “Los tiempos actuales, poco propicios a los mitos, los necesitan sin embargo, para ayudar a los hombres a soportar pasablemente la realidad”. Eso es, ni más ni menos, lo que la literatura nos prodiga, y que Carla Cordua multiplica en el triple placer de leer, pensar y decir. **S**



### ***Imaginación y verdad***

Carla Cordua  
Ediciones UDP, 2022  
320 páginas  
\$20.160

# Los artículos más leídos de la web



Fotografía: Mabel Maldonado

## ERICK POHLHAMMER, EL CANTO ALEGRE DE UN GOLIARDO

El poeta chileno, fallecido a los 68 años, vivió como esos estudiantes eternos o esos monjes descarriados que iban de pueblo en pueblo y de convento en convento, a cambio de prodigarles cantos y entretenimientos, todo lo cual dejaban anotado en poemas que reflejaban un espíritu libre. Pohlhammer no albergaba rigideces: podía participar en programas televisivos cuando ninguna moda amparaba tal cruce desde la alta cultura hasta la cultura masiva. Y pudo escribir poemas amorosos de total hermosura, al igual que explorar en la lengua coloquial burlándose sin desdén de la ridiculez humana, incluida la propia. El último texto que incluye *Helicópteros*, escrito en la UTI, consta de solo dos versos: “Vivió con ganas de vivir / de morir murió con ganas”.

## MARIANA ENRIQUEZ: “LA FICCIÓN CONVIERTE CIERTAS COSAS EN INOLVIDABLES”

Invitada por Santiago en 100 Palabras y ante un auditorio repleto de lectores-fans, la narradora argentina dictó una conferencia sobre la ciudad y el horror, deteniéndose en pasajes de su obra e iluminando aspectos desconocidos de su escritura. “Uno se va acostumbrando al horror”, afirmó quien ha sido considerada una maestra del gótico latinoamericano, pero al mismo tiempo, subrayó que la literatura puede ser una salida a esa apatía o indiferencia que provoca el bombardeo permanente de información cada vez más violenta.

## UN SEGUNDO DE CEGUERA

La poesía de Damsi Figueroa, ahora recogida en *Signos vitales*, destaca por su espesor, delicadeza e intensidad. En ella lo real comparece antes como visiones que como simples vistas o referencias, como la Isla Quiriquina, móvil en estos versos, viva, histórica, fantasmal, hipnótica. Maravilla del arte de la comprensión y la comprensión —no reducida al verso corto y lo minúsculo.

## VENDA VALES

*Figuras de autoridad*, el nuevo libro editado por Kathya Araujo, refleja para Raimundo Frei una serie de cambios en las formas de relacionarnos en sociedad. “Quienes antes tenían mucho menos poder —escribe—, ahora cuentan con mayores recursos culturales para demandar o negociar los elementos que configuran el ejercicio de la autoridad. No es que se hayan invertido por completo los roles: ni patrones, doctores, dirigentes políticos, padres y madres, empresarios y jefes son subordinados, ni que los factores estructurantes que facilitan llegar a esas posiciones hayan declinado del todo. Pero los subordinados saben que cuentan con más soportes culturales e institucionales para impugnar el arbitrio y el mal trato”, dice este texto leído en la presentación del libro.

## EL ZOOM (CASI) INFALIBLE DE HERNÁN VALDÉS (1934-2023)

Autor de *Tejas verdes*, el primer y mayor relato sobre la vida en un campo de prisioneros durante la dictadura de Pinochet, pero también de la novela *Zoom* y del libro de memorias *Fantasmas literarios*, el fallecido escritor fue, quizás, quien llevó más lejos el procedimiento narrativo del ojo de la cámara en nuestra literatura, una especie de corriente de conciencia a la manera de John Dos Passos. Y las sucesivas ediciones de *Tejas Verdes* desmienten que el interés del libro sea meramente testimonial. Cinco décadas después de transcurridos los hechos que Hernán Valdés describió, cuando ya las atrocidades cometidas son de dominio público, el libro sobrevive a la relectura.

# Cynthia Rimsky: el arte de disolver las identidades

En una conversación que gira en torno a *Yomurí*, una de las novelas más originales y divertidas que se han publicado en nuestro país en décadas, la autora explica por qué desconfía de la seriedad de los discursos dominantes y de cualquier noción de que existe algo esencial que nos configure. Por eso en su última obra todo se vuelve móvil. Cambian las versiones del pasado, los nombres de los personajes y hasta del pueblo en que se desarrolla la aventura, es decir, cambia el nombre de la novela. Y bueno... parece que Rimsky también es otra.

Por Álvaro Matus

En abril, la escritora Cynthia Rimsky (Santiago, 1962), que vive en Argentina hace más de una década, visitó nuestro país para presentar *La vuelta al perro*. Armado con las columnas que escribió para la revista *La Palabra Quebrada*, en este libro aparece una y otra vez el “toque” Rimsky, esa serie de iluminaciones que irrumpen en medio de un viaje, como sucede en *Poste restante* (Ucrania) o *La revolución a dedo* (la Nicaragua sandinista). Acá simplemente se trata de paseos por las inmediaciones del pueblo en que vive, Azcuénaga, a 120 kilómetros de Buenos Aires. Todo es sencillo y rupestre, pero de pronto una frase tiene alas que elevan al lector, como si fuera testigo o incluso protagonista de una conversación dominada por el afecto, la generosidad y el humor.

La autora observa la naturaleza, el espacio y se detiene en personajes sutilmente extravagantes: un ingeniero que vende quesos sin pasteurizar (nadie le compra sus “quesos incomprensidos”); Cozio, el

mecánico a cuyo taller van los lugareños como si se tratase de un club social, o la familia que atiende el almacén y, durante las vacaciones, se sienta “a mirar el pueblo que no pueden ver en el año por atender el negocio”.

Ver: este podría ser el verbo que articula la poética de Rimsky y que, sin duda, también es el motor de *Yomurí* (2022), una novela fuera de serie: compleja, divertida y disparatada, con filo y ternura a la vez, con personajes entrañables y una incorrección absoluta. Quizás por lo mismo no llamó demasiado la atención de la crítica ni de un periodismo que espera novelas escritas desde el feminismo, la lucha identitaria, el ecologismo o los conflictos de clase.

¿Qué hacer cuando una historia no encaja en los programas teóricos y hace estallar las nociones de identidad, justicia y verdad?

El libro arranca cuando Eliza recibe un llamado de la quinta mujer de su padre para que lo ingrese a



Fotografía: María Aramburu

**"En Yomurí me dije: si soy de izquierda –cosa que no sé qué es a estas alturas–, no me tengo que preocupar. Y si lo que sale es otra cosa, bueno, qué le voy a hacer. Toda mi formación juvenil estuvo marcada por mandatos: había que ser revolucionaria, la más radical, la mejor judía según lo que pensaban mis padres... una serie de ideas fijas. Ahora partí desde otro lado: ¿por qué esconder las incertezas?"**

un hogar de ancianos. El accidente cardiovascular que sufrió Kovacs lo convirtió en una carga... y bueno, la pareja se conoció hace un año o poco más (¡no la crucifiquemos!). Pero cuando Eliza está a punto de lograr un cupo (entrar a un asilo puede ser tan complicado como rendir exámenes para prekínder), Kovacs dice que otra hija está dispuesta a cuidarlo. Se trata de Sonya, media hermana de Eliza, quien vive en Yomurí. Es entonces cuando esta adorable pareja toma el tren y emprende su aventura, una aventura en la que se cruzarán con unos jóvenes (mapuches o que uno lee como si fueran mapuches) que también se dirigen a Yomurí para recuperar sus tierras, en una lucha de la que, con seguridad, saldrá un Estado plurinacional.

Los nombres de los personajes son extraños (Carrie, Centeya, Vladimir Ilich, la Heredera), algunos cambian, pierden o ganan letras, e incluso el pueblo también puede ser Yemurí o Yamorí. Es la inestabilidad del nombre (Derrida *dixit*) y con ello de la identidad, de eso que creemos que nos configura.

La novela, en buena medida producto de su humor, un humor tierno, que ayuda a comprender pero que jamás entrega certezas, funciona como una usina de incógnitas: ¿Se hacía el enfermo Kovacs para liberarse de su nueva pareja? ¿Qué validez pueden tener los parlamentos de hace siglos si no se cuenta con un respaldo legal? ¿Cómo Eliza va a ser la veedora de las Paces XLV si no conoce las leyes? ¿Cómo será la vida ya no como explotados sino como dueños de la tierra? ¿Tendrán juguera, lavadora y videojuegos? ¿Dejarán entrar a los predios a los ambulantes y evangélicos? ¿No hay leyes en Yomurí o son incomprensibles para quienes provienen del Estado-nación? ¿A las hermanas Kalvukoi les interesa recuperar la lengua o solo quieren instalarse en la academia gringa?

En una novela que es el triunfo de la invención, estas preguntas difícilmente encuentran una única

respuesta. “¿Quieres ver con tus ojos o prefieres creer?”, desafía la Verde a Eliza. “Con los ojos, siempre”, responde esta última con la risa iluminando su cara. Y Rimsky, más sombría o misteriosa o escéptica que Eliza, habla en esta entrevista de todo eso: de ver con los ojos y desconfiar de las palabras, de reírse de lo que antes la entristecía y de la libertad que sintió al escribir *Yomurí*.

**Escribiste este libro entre 2010 y 2022. ¿Siempre toma tanto tiempo?**

Me demoro bastante en general. *Los perplejos* me tomó ocho años, son novelas que comienzo con poca claridad. *Yomurí* la comencé en Chile, después de que murió mi padre, estaba desolada, escribía mientras él estaba en el hogar de ancianos, una suerte de diario, para salvarme. Después, cuando lo leí, me aburrí soberanamente. Le encontré un tono de víctima que me resonaba en cierta literatura chilena de izquierda crítica con el sistema.

**¿Y qué hiciste? Cuesta pensar en alguien que hoy queme sus escritos o los tire a la basura: siempre hay una carpeta en el computador.**

Lo dejo en una carpeta de rezagos. Cuando me iba para Argentina, sin un peso, postulé a los fondos del Consejo del Libro, me exigían 50 páginas, y las únicas 50 páginas que tenía eran esas. En el proyecto puse: “En la página 50, la novela da un salto”. En Argentina encontré ese salto. En esta novela también ocupé material documental, pero fui más allá. Borré toda referencia para crear un espacio literario y nunca salir de ahí. Después pasé meses buscando un tono que no fuera melancólico o de víctima. Para eso fue importante lo que fui descubriendo en Argentina.

### ¿Qué fue eso?

Primero fueron lecturas. Empecé a leer literatura argentina y después pasé a otra literatura que alimenta esa literatura argentina. Fui estableciendo una cierta red distinta a la que leía acá; también, mucha literatura chilena —nunca había leído tanta literatura chilena como en Argentina—, pero desde otro lugar. *En la cautiva*, *La liebre* y *Fragments de la vida del pintor viajero*, de Aira, fueron increíbles, por ahí empecé.

### ¿Y qué otros: Gombrowicz, Copi, Lamborghini?

Gombrowicz sí, también Libertella y María Moreno, que mezcla la crónica con el barroco y la imaginación, y no sabes mucho adónde va. Esa idea de escritores y escritoras que comienzan un libro y tienen la libertad de no saber por dónde irán hasta el final. Eso me guiaba. Piensa que me formé con la idea de que existía una verdad, tanto en la izquierda como en el judaísmo con la verdad revelada. En Argentina eso se desestructuró y dejé que explotara en el texto.

### Saer dice que la ficción no se opone a la verdad, sino que es la herramienta que tiene el escritor para complejizar la realidad.

Bueno, Annie Ernaux agrega que son los procedimientos lo único que permite construir una verdad.

### De todos modos, las novelas quieren ser —siguiendo con Saer— tomadas “al pie de la letra”, aunque sean una invención. ¿Cómo manejaste eso de imaginar cualquier cosa, por estrambótica que fuera, sin romper el verosímil?

Creo que el verosímil lo dan las emociones. Esta relación padre-hija que tiene ternura y confrontación. Pié, entre sus dudas y su compromiso. La Verde, en su angustia. El afecto, la empatía del narrador hacen posible que padre e hija se embarquen en este viaje de locura, que la chaqueta de cuero tenga cierto poder mágico que haga que Kovacs se recupere y Eliza se vuelva valiente, que se encuentren con los yomurí en el camino. Crecí leyendo novelas de aventuras con muchas situaciones disparatadas y las vas pasando, un poco como en los viajes. Una vez, en Túnez, no sabía ni cómo se llamaba el alojamiento al que debía volver y de repente una carreta llena de mujeres para y me llevan a un lugar donde trabajaban la tierra. No me querían devolver al pueblo donde yo estaba. Esa noche hubo una fiesta en mi honor. Son cosas que pasan.

**Y los viajes están muy ligados a los sueños, a las utopías, si bien en Yomurí se desbarrancan esos sueños.** Los sueños, las utopías, algo pasa cuando entran en contacto con la materialidad. Ante eso, muchas veces

preferimos quedarnos con la idea o presionar con fuerza para anular ese desvío que produce el choque con lo material. Antes me daba pena ese descalce; ahora me divierte.

### Eso nos lleva a Eliza, que prefiere ver a creer, lo que produce un efecto cómico. Da la idea de que hace preguntas desconsideradas ante seres utópicos.

Ella interroga a las cosas y, como resultado, las ideas se tuercen. Pero esa fe en la mirada también revienta, por ejemplo, cuando nota que hay un campamento paralelo al oficial, un campamento de entrenamiento guerrillero. No sabe si es su miedo o no vio con verdadera atención. No es ni la mirada ni la fe, es el *entre*. Ahí se suspende la credulidad. El humor tiene que ver con eso, creo. En términos de escritura, cada vez que afirmaba algo me decía: bueno, ¿y cómo pongo esto en duda? *Yomurí* es el libro de la duda, aunque se me deben haber escapado varias afirmaciones.

### Y se hace poco eso con los temas serios. La Verde dice que los tipos son ambiciosos, egoístas, vengativos. Una serie de atributos que en novelas políticamente correctas, como *El vasto territorio*, están para caracterizar a los dueños de las forestales y no para quienes reivindican sus derechos.

Si dudas, tienes que dudar de todo. No puede haber cosas que sí y otras que no. Hace unos años, cuando escribí con Betina Keizman una carta a raíz de una polémica que hubo en Chile en torno a la literatura feminista o lo que significaba ser escritora, recibí un correo de una escritora a la que le parecía muy valiente mi carta, sobre todo el placer o goce que transmitía, pero... ella seguía siendo de izquierda. En *Yomurí* me dije: si soy de izquierda —cosa que no sé qué es a estas alturas—, no me tengo que preocupar. Y si lo que sale es otra cosa, bueno, qué le voy a hacer. Toda mi formación juvenil estuvo marcada por mandatos: había que ser revolucionaria, la más radical, la mejor judía según lo que pensaban mis padres... una serie de ideas fijas. Ahora partí desde otro lado: ¿por qué esconder las incertezas? Si me gusta ironizar, criticar, buscar disonancias, la quinta pata al gato, por qué reprimirlo. ¿Eso me hace menos de izquierda? ¿O menos humana?

### ¿Sientes que hay temas que no se pueden tratar con humor?

Claramente. No se puede hacer humor con la derrota del proyecto de Constitución o con que en La Araucanía perdió por paliza un texto que les proporcionaba una relativa autonomía. En cambio, todos validamos la explicación de que el libre mercado ha infiltrado las

conciencias, etc., etc. Son explicaciones demasiado lógicas, que no nos han llevado a ninguna parte. Ahora, en *Yomurí* nunca sentí que estaba escribiendo estrictamente de lo mapuche; se me mezclaba el pueblo judío y los palestinos, el movimiento Tamil, los campesinos sin tierra, movimientos revolucionarios, es decir, que aspiran a recuperar algo que perdieron. La novela quiere poner en duda eso bajo una luz contemporánea.

**De hecho, en el libro nunca se sabe bien si estamos en territorio chileno o argentino.**

Claro, una parte de los términos están en chileno y otros en argentino. “Campera”, por ejemplo, por “casa”. Traté de usar dichos de ambos países para construir justamente un espacio de ficción. Pero cada uno lee la novela como quiere.

**Uno de los temas más alucinantes es el de los acuerdos de paz y los parlamentos. ¿Te documentaste?**

Sí, mira, una parte de la inspiración de esta novela viene de cuando algunas comunidades mapuches se tomaron unos fundos en el sur. No me acuerdo si Piñera o Bachelet mandó un gran contingente militar y policial. Hubo varios muertos. En los medios salieron voces críticas a cuestionar esa violencia y pensé: si estamos tan en desacuerdo, por qué no vamos para allá a poner el cuerpo. Ahí es donde lo políticamente correcto se resquebraja. Esa fue la escena —o la grieta— inicial. Todos queremos que les devuelvan las tierras a las comunidades mapuches, pero sentados en nuestras casas. ¿Y cuál es la experiencia que cada una tiene con los mapuches en Santiago? Hay una disociación tremenda, ¿no? Ahí apareció esa sensación de que las cosas —las buenas intenciones— no son como te dicen que son.

**Luego está el desafío de llevar esto a imágenes.**

En un primer momento busqué videos sobre comunidades que se tomaban terrenos, en Argentina y en Chile. Durante la dictadura hubo muchas tomas poblacionales, así que más o menos sabía algo, poco, la verdad, porque de la toma qué sabe uno: la represión, que llegan los militares y la policía. Me pregunté: ¿qué hay entremedio? ¿Qué hacen los cinco meses que están ahí? De mi experiencia en las tomas de la Cardenal Silva Henríquez y la Fresno, recordé que la gente jugaba, se creaban escuelas, noviazgos. ¿Por qué nunca se muestra esa vida cotidiana? ¿Por qué no hablamos de eso? Esa fue otra ventana para la novela. Respecto a la represión, me di cuenta de una cosa muy ruiziana: todo es como en cámara lenta, cosa que ya había visto en Nicaragua durante la guerra con la Contra. Ambos bandos acordaban detener el fuego

"No se puede hacer humor con la derrota del proyecto de Constitución o con que en La Araucanía perdió por paliza un texto que les proporcionaba una relativa autonomía. En cambio, todos validamos la explicación de que el libre mercado ha infiltrado las conciencias, etc., etc. Son explicaciones demasiado lógicas, que no nos han llevado a ninguna parte".

para tomar desayuno y almorzar. La cosa nunca es como en las películas de *Cine en su casa*, con los romanos o los sioux cabalgando. Después, leí *Malón*, de Fernando Pairicán. Hay una escena en una pensión universitaria en Temuco, donde un grupo de jóvenes toma conciencia de su origen. Me pregunté: ¿por qué no describe el momento en el que dejan la discusión para estudiar para el examen de la universidad, cómo es la cocina, adónde van a divertirse, se pelean, se enamoran, hay uno que piensa distinto, ¿qué hacen con el que duda? De esa curiosidad nació la parte de la Verde y Pié con los demás jóvenes en el Hogar Universitario. El otro libro que me impresionó fue *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*, una enciclopedia, es el testamento de Pascual Coña, con infinitas entradas sobre cosas materiales, páginas y páginas sobre la materia.

**¿Dirías que en tu escritura hay una desconfianza de la palabra?**

Vengo de una cultura donde la palabra no dice lo que dice, sino que hay que bucear porque dice otra cosa,

entonces hay que meterse y meterse y no cualquiera puede interpretar ese sentido profundo de los textos, y, además, en lo hondo, lo que encuentras no es otro texto, sino otra forma de leer lo mismo. En *Yomurí* me estoy riendo de mi propia escritura, de *Poste restante*, de la chica que busca su identidad en Ucrania.

**Ese es uno de los ejes del libro: aferrarse a una identidad cuando la noción de identidad se diluye.**

Es lo que intenta hacer la Verde después de que descubre de mala forma que su origen es yomurí. Reniega de todo lo que fue antes para unirse, pero una vez allí tampoco encuentra su identidad y se frustra. En cambio, Eliza va descubriendo que es inútil buscar una identidad, no hay nada fijo, es lo que va siendo. Quizás esa sea una utopía.

**¿Consideras que se está escribiendo más para confirmar ciertos valores o ciertas ideas, que para complejizar la realidad?**

Estamos en un momento en que no se sabe hacia dónde vamos. Y en esa desazón, algunas escrituras se aferran a lo que entrega seguridad, legibilidad, circulación. Un gran tema no es solo cómo se está escribiendo, sino cómo se está leyendo, cómo se enseña a leer. Todavía en las escuelas obligan a analizar un libro por sus personajes principales, secundarios, trama, motivaciones, conflicto central. Es el horror. En lo personal, me aburren los libros que no escapan, que no derrapan.

**Y con esto conectamos con *La vuelta al perro*, donde reivindicas a Guadalupe Santa Cruz. “Llama la atención que un libro vanguardista no esté en la vanguardia sino a la cola”, dices respecto de *Quebrada. Las cordilleras en andas*. ¿Piensas que no ocupa el lugar que merece en la literatura chilena?**

Me parece que cierta crítica, academia, medios, lectores o lectoras autorizadas, instituciones gubernamentales o privadas relacionadas con la literatura han creado un apartado de correos con la leyenda: “difíciles”. Allí ponen los libros que no saben cómo leer o que no tienen interés en leer o no entran en su pequeño negocio o son imposibles de clasificar bajo las teorías en boga o son demasiado autónomos políticamente. Los encierran, con rótulos como excelente pluma, inteligentes, vanguardistas. En ese apartado de los y las “difíciles” tienen a Guadalupe Santa Cruz. Ahí estuvo Enrique Lihn, Carlos Droguett, Diamela Eltit, Juan Emar. Muchos años después, cuando los y las difíciles han muerto en la pobreza o enfermos, sin ningún reconocimiento, alguien los encuentra y el gobierno, las universidades y las fundaciones invierten

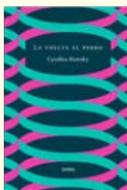


Fotografía: María Aramburu

dinero en exposiciones, en ediciones críticas, se otorgan Fondecyt para investigar sus obras y sus retratos presiden los *stands* de Chile en las ferias. Tal vez eso pase con Guadalupe. Tal vez no. A menos que arranquemos, como se hizo en 2019 con las estatuas de los colonizadores, ese rótulo del apartado de correos. **S**



**Yomurí**  
Cynthia Rimsky  
Random House, 2022  
264 páginas  
\$16.000



**La vuelta al perro**  
Cynthia Rimsky  
Overol, 2023  
128 páginas  
\$12.000

# David Hockney: un viejo loco por el dibujo

Dos libros del gran artista inglés, escritos en conjunto con el crítico Martin Gayford, indagan en el resbaladizo concepto de realidad y su forma de representarla. Los textos son ricos en observaciones sobre la naturaleza, la historia del arte y la influencia de la fotografía, además de cuestionar la perspectiva lineal o renacentista, que es la manera en que representamos el mundo. Porque nadie ve la vida de esa manera, como si uno estuviera sentado adentro de una casa y el mundo quedara en el exterior, explica Hockney. Nuestros ojos siempre están moviéndose y cada vez que esto ocurre la perspectiva se va con ellos. Los ojos, dice, son una extensión de la mente y cuando vemos algo, lo hacemos usando los demás sentidos y nuestra memoria.

Por Marcelo Somarriva

Durante casi 50 años, David Hockney ha indagado sobre la perspectiva y las ambigüedades que implica la representación visual de la realidad, llegando muy lejos en la exploración de las distintas posibilidades técnicas que existen para producir las imágenes. Es uno de los artistas más populares del mundo, pero su obra no tiene la espectacularidad o grandilocuencia de la de otras celebridades del arte. Hace mucho que dejó de ser un provocador insolente y hoy, a sus 85 años, se ve a sí mismo tal como le gustaba hacerlo a Hokusai, el gran artista japonés de los siglos XVIII y XIX, auto-proclamado “un viejo loco por el dibujo”. Su éxito y popularidad tienen algo de enigma, porque no se trata de un artista que busque la belleza por sí misma y su obra no puede considerarse “fácil”. Pero al mismo tiempo, es un artista que nunca ha tenido inconvenientes con la popularidad y el principio del placer siempre ha estado presente en sus obras, que se caracterizan además por ser inteligibles. Sus exploraciones sobre la perspectiva podrán parecer abstractas y difícilmente urgentes, pero igual nos conciernen a todos.

Hockney mantiene una actitud bastante democrática frente a los medios artísticos y está permanentemente ensayando tecnologías nuevas como la fotografía, el video, las fotocopadoras, las máquinas de fax y “pintó” con iPhones o iPads. Todo esto puede acercar su trabajo al público, algo que también podría atribuirse a que se haya convertido en una figura de artista inmediatamente reconocible por su aspecto de un Wally dandy —lo digo por ese hombrecito perdido en esos libros llenos de gente.

Hockney ostenta también el récord de ser el autor del cuadro más caro que se haya subastado de un artista vivo, pero esto no parece ser algo que buscara con mucho afán. El tamaño de su fama es algo que le sorprende hasta a él mismo. Un amigo suyo —medio en broma, medio en serio— dijo una vez que este artista era famoso desde que nació, y Andy Warhol —la esfinge sin secreto— dijo que Hockney tenía algo mágico.

Sus libros no son mágicos, pero son inusuales entre lo que comúnmente se conoce como un “libro de artista” —esos que traen muchas imágenes y que





Retrato de un artista (piscina con dos figuras) (1972), de David Hockney.

nadie lee—, ya que no solo iluminan su propia obra, sino que también abren nuevas perspectivas para comprender la historia del arte. Los libros que escribió en el último tiempo en colaboración con el historiador y crítico de arte Martin Gayford, *Una historia de las imágenes* y *La primavera no puede detenerse*, son una muestra de esto y sirven como testimonios de las inquietudes intelectuales de este artista y de su vida creativa pasados los 80. Estos textos comparten también esa condición de inteligibilidad o transparencia que caracteriza a su obra visual, porque son directos y sencillos. Tienen además el mérito que el mismo Hockney le asigna al conocimiento del trabajo de los grandes artistas: nos enseñan a ver el mundo de una manera nueva.

*Una historia de las imágenes* es una indagación histórica sobre las distintas formas de representación del mundo, desde las cavernas hasta nuestros días. El libro está escrito en forma de diálogo entre el artista y Gayford, y aunque no se cuente cómo se arreglaron estas conversaciones, claramente no fueron improvisadas o espontáneas, ya que son muy documentadas y hasta eruditas, si bien transmiten la impresión de un diálogo fluido. Se trata, en todo caso, de un formato muy inteligente para explorar asuntos que, abordados

desde una posición académica, habrían sido increíblemente latosos. *No se puede detener la primavera* es más bien un libro de Gayford sobre Hockney, pero también se apoya mucho en las conversaciones entre ambos. El tema central es la observación de la naturaleza y los desafíos que implica su representación. Hockney lleva tiempo pintando el curso de las estaciones del año, pero justo antes del comienzo de la pandemia se trasladó a una casa en Normandía, donde se pasó el año registrando en imágenes el transcurso del año esperando la llegada de la primavera. Por esto el libro está basado en observaciones sobre la naturaleza: los árboles, la luna, las nubes y el agua, entre otras cosas, que se cruzan con reflexiones sobre la vejez y la vida creativa, haciendo constantes alusiones a los artistas veteranos a los que Hockney sigue de muy cerca, como Monet, Picasso, Rembrandt, Hokusai, Hiroshige y otros con quienes comparte la obsesión por el dibujo y la urgencia de seguir trabajando hasta el final.

En muchos aspectos, *Una historia de las imágenes* es la continuación o segunda parte del libro que Hockney publicó el 2002, *El conocimiento secreto*, cuya tesis central, que causó bastante polémica, sostenía que “el espíritu de la fotografía” había estado presente en la pintura europea siglos antes de su invención en 1839,

ya que los pintores venían trabajando con imágenes proyectadas en lentes, espejos y cámaras oscuras desde por lo menos el siglo XV. Esto implica que las imágenes fotográficas determinaron la producción artística desde mucho antes del desarrollo de la tecnología que permitió fijar las fotos en daguerrotipos o papel. *Una historia de las imágenes* confirma esta reconsideración histórica del trabajo de los llamados *old masters*, aportando más datos y nuevas evidencias, y la expande hacia adelante, proponiendo que esta relación entre la fotografía y la producción de las imágenes artísticas es un *continuum* en los siglos siguientes.

Tal como ocurre en *El conocimiento secreto*, muchas de las hipótesis planteadas por Hockney y Gayford tienen como fuente o evidencia las propias obras de los artistas y en sus conversaciones los autores comentan y analizan imágenes mostrando señales o indicios reveladores que confirman sus propuestas. Así, por ejemplo, sugieren que la presencia de sombras muy marcadas en la pintura del Renacimiento delataría el uso de algún tipo de instrumento óptico, como lentes o espejos. Las sombras de Masaccio, por ejemplo, difícilmente podrían haber sido tomadas del natural. Otro caso emblemático serían las pinturas de Caravaggio y Vermeer que representan grupos de personas. Hockney sugiere que en estas pinturas las figuras no se ajustan bien dentro de un espacio coherente, están muy apretadas, no calzan entre sí, tienen algunas desproporciones o deformaciones, y el fondo se viene muy encima. Según él, esto pasa porque se trataría de composiciones ensambladas o montadas por partes, como collages hechos con una especie de photoshop análogo a partir de imágenes formadas con una cámara oscura. Es lo contrario, dice, de lo que ocurre con la pintura *Los jugadores de cartas*, de Cézanne, considerada como el primer intento completamente honesto de reunir a un grupo de personas en una pintura. La clave de esto estaría en que Cézanne, a diferencia de Caravaggio y Vermeer, compuso sus cuadros mirando con sus dos ojos y adaptando distintas formas de perspectiva en un mismo espacio. Esta sería una tendencia constante en la historia de la pintura europea, donde algunos exploran las posibilidades de la óptica y otros las descartan.

Hace ya 20 años, cuando Hockney publicó estas ideas sobre la influencia de la óptica en la historia del arte, mucha gente recibió esto como si el artista estuviera revelando que los viejos maestros habían hecho trampa. Susan Sontag dijo, por ejemplo, que suponer algo semejante equivalía a proponer que los grandes amantes de la historia hubieran tomado viagra. Sin embargo, entonces y ahora, Hockney sostiene que el uso de estas tecnologías no desmerece para nada a un

## Hockney lleva tiempo pintando el curso de las estaciones del año, pero justo antes del comienzo de la pandemia se trasladó a una casa en Normandía, donde se pasó el año registrando en imágenes el transcurso del año esperando la llegada de la primavera.

artista ni su talento y que aprender a manejar estas técnicas, algo nada fácil por lo demás, nunca podrá reemplazar la mano del artista ni hacer magia.

En *Una historia de las imágenes* hay varios datos sorprendentes, algunas provocaciones polémicas y bastantes relaciones curiosas entre la pintura y otras artes como el cine. Entre estas últimas, Hockney dice, un poco en talla, que Caravaggio inventó la iluminación de Hollywood, es decir, una forma dramática de iluminar sus escenas que no existe en la naturaleza; o que el taller de Van Eyck debió de haber sido como el estudio de la MGM. Asimismo, Hockney cuenta que en el cine mudo había mucho movimiento de los ojos, que actores y actrices resaltaban con mucho delineador negro porque “hablaban” con ellos. La aparición del cine hablado disminuyó estos movimientos oculares, pero acentuó la acción —que nunca más abandonó a las películas. La llegada del color al cine hizo necesaria una iluminación muchísimo más brillante y cuenta que un técnico veterano de Hollywood alguna vez le contó que en los estudios las luces eran tan fuertes que se podía encender un cigarro con las ampolletas. La aparición del technicolor, hacia 1938, favoreció el amarillo, y de ahí vino el camino amarillo del mago de Oz. La producción de películas se hizo cada vez más cara y por eso los estudios se instalaron en California, donde llegaron técnicos de todo el mundo, muchos de los cuales tenían formación artística. Hockney y Gayford destacan el papel de la tecnología en la producción de imágenes, algo que al artista le toca bien de cerca, y cuando se habla de esto no solo

**Hace ya 20 años, cuando Hockney publicó estas ideas sobre la influencia de la óptica en la historia del arte, mucha gente recibió esto como si el artista estuviera revelando que los viejos maestros habían hecho trampa. Susan Sontag dijo, por ejemplo, que suponer algo semejante equivalía a proponer que los grandes amantes de la historia hubieran tomado viagra.**

se alude a la fotografía, el cine y las innovaciones digitales más recientes, sino también a otros inventos más discretos, pero no menos cruciales, como el óleo aplicado sobre una tela y la invención de las técnicas de grabado. Hacia fines del siglo XIX, la aparición del tubo de pintura colapsable permitió el desarrollo del impresionismo, porque sin ellos los pintores no habrían podido salir a pintar al aire libre.

Las afirmaciones polémicas en este libro desafían algunas visiones predominantes en la historia del arte y acusan algunas omisiones en el estudio de ciertos procesos que no parecen estar bien explicados. Hockney y Gayford observan que el arquitecto Filippo Brunelleschi descubrió la perspectiva con la ayuda de instrumentos ópticos, lo que supone que el uso de estos artefactos y el establecimiento de la perspectiva lineal habrían sido fenómenos concomitantes. Esto inició un diálogo entre pintura y óptica que continuó durante por lo menos 500 años. Esta hipótesis, según sugieren, obligaría a revisar la historia de la perspectiva. Gayford advierte que entre *Las ricas horas del duque de Berry*, pintadas entre 1412-1416 por los hermanos Limbourg, y el altar de Gent, de Jan van Eyck, dos obras separadas por una década y media, hay un enorme salto, “probablemente el más extraordinario desarrollo que ha ocurrido en la historia de las imágenes”, para el que los historiadores no tienen una explicación convincente.

Otro asunto que estaría pendiente es estudiar las relaciones entre la pintura y la fotografía entre fines del siglo XVIII, cuando muchos artistas pintaron usando cámaras oscuras u otros implementos ópticos, y la primera mitad del siglo XIX, cuando se inventó y difundió la fotografía. La mayoría de los primeros fotógrafos fueron artistas y sus primeras fotos estaban inspiradas en las pinturas del periodo inmediatamente anterior, las que habían sido creadas por artistas que trabajaron con instrumentos ópticos que antecedian a

la fijación de la imagen por la fotografía, de tal manera que pintores y fotógrafos habían trabajado con equipos similares, bajo condiciones comparables y esta relación se ha pasado por alto.

Hacia el final del libro, Hockney afirma que “el arte del siglo XX no ha sido verdaderamente comprendido”, y lamentablemente esta aseveración queda suspendida en el aire. Si entendí bien, creo que con esto Hockney apunta a reivindicar la importancia del cubismo como la primera reacción contundente a la primacía de la perspectiva lineal del Renacimiento y la visión bidimensional de la fotografía, considerando también que la abstracción, surgida a partir de la obra de Van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso y de los cubistas, fue también una respuesta de la pintura occidental para deshacerse de la influencia de la fotografía y de la perspectiva tradicional.

En sus inicios, en 1962, Hockney fue definido como un artista pop, algo así como la respuesta del *swinging London* a lo que entonces hacía en Estados Unidos gente como Warhol o Rauschenberg. Sin embargo, esta faceta fue muy corta, ya que, según un crítico de entonces, para ser un artista pop Hockney parecía más interesado en el museo que en el grafiti. En la década siguiente, este artista tomó un desvío respecto de sus contemporáneos, que siguiendo el modelo de Duchamp abandonaron lo que este llamaba el “arte retiniano” para dedicarse al arte conceptual. Hockney permaneció dentro de los márgenes del arte figurativo. Con todo, si se miran las cosas desde otro ángulo podría decirse que él también inició —a su manera— un camino conceptual, empezando en 1975 sus exploraciones con la perspectiva invertida e isométrica y sus trabajos con fotografías y videos, planteando disquisiciones filosóficas en torno al tema de la perspectiva y las imágenes.

Una frase que Hockney repite bastante en estos libros es que la fotografía no es la realidad y que este



*Santa Monica Boulevard* (1980), de David Hockney.

es un concepto muy resbaladizo. Advierte que el uso de la perspectiva renacentista y de la fotografía tiene muchas limitaciones, porque supone una representación bidimensional de un mundo que cuenta por lo menos con cuatro dimensiones. Tanto la perspectiva lineal como la fotografía nos entregan, además, una impresión de la realidad que está separada de nosotros. La perspectiva renacentista se ha presentado como una ventana hacia al mundo, pero Hockney se pregunta: ¿Dónde estoy yo ahí? Y responde que nadie ve el mundo de esa manera, como si uno estuviera sentado adentro de una casa y el mundo quedara en el exterior. Nuestros ojos siempre están moviéndose —con menos dramatismo que en las películas mudas— y cada vez que esto ocurre la perspectiva se va con ellos. El problema de la perspectiva lineal es que está en los objetos y no en nosotros. Los ojos, dice, son una extensión de la mente y cuando vemos algo, lo hacemos usando los demás sentidos y nuestra memoria. Nuestra percepción real del espacio es psicológica y esto es algo que ni la perspectiva lineal ni la foto pueden reproducir. Con estas ideas en mente, Hockney se define como un productor de imágenes y cita a Degas para definir su vocación: “Solo soy un hombre al que le gusta dibujar”. Observa que las innovaciones tecnológicas recientes han estado fundamentalmente dirigidas a la imagen, pero que a pesar

de los cambios el dibujo a mano sigue siendo muy importante en el mundo digital, ya sea en los juegos como en la realidad virtual, y que lo seguirá siendo por mucho tiempo: “Ahora si quieres puedes vivir en un mundo virtual, y quizás sea ahí donde termine viviendo la mayoría de la gente: en un mundo de imágenes”. **S**



**Una historia de las imágenes**

David Hockney y Martin Gayford  
Siruela, 2022  
360 páginas  
\$56.000



**No se puede detener la primavera:**

**David Hockney en Normandía**  
David Hockney y Martin Gayford  
Siruela, 2021  
280 páginas  
\$37.780

# Contra Chile y Chile en contra

Por Bruno Cuneo

Hace poco apareció un librito cuyo título es el revés de otro que proyectamos alguna vez con un amigo y que incluiría todas las diatribas de Raúl Ruiz contra Chile. Se llama *Contra Chile* —el nuestro se llamaba “Chile en contra”— y es una selección realizada por Felipe Reyes de un centenar de discursos contra el país que pueden encontrarse, asimismo, en los escritos de Joaquín Edwards Bello, a quien Ruiz, valga decir, leía con entusiasmo y le dedicó incluso *Tres tristes tigres*. No es raro, ya que esa película era el manifiesto de su primera propuesta estética, el “cine de indagación”, que buscaba registrar los comportamientos gestuales y lingüísticos más inconscientes de los chilenos, para provocar una afirmación de la personalidad nacional, incluso si esos rasgos eran negativos, y casi siempre lo eran.

¿Por qué hacer algo así?

En primer lugar, porque visibilizar nuestros defectos puede servir para corregirlos o incluso para afirmarlos como tácticas de resistencia: hablar mal castellano, por ejemplo, puede ser un defecto, pero también una manera de resistir el habla imperial o hispana. En segundo lugar, porque las idealizaciones no sirven para nada, y aplicadas a una nación conducen rápido a la autocomplacencia o, peor aún, al chovinismo, que es una patología social de las peores. *Tres tristes tigres*, de hecho, fue concebida también para contestar al éxito de la película *Ayúdeme usted compadre*, de Germán Becker, que pretendía mostrarle al mundo que Chile era un país moderno y ponía en escena para ello a una pareja de andariego (el dúo Los Perlas) que recorrían el país estupefactos, como si se tratara del mejor de los mundos posibles.

A Chile, por el contrario, Ruiz y Edwards Bello no le perdonan nada, y son tan intransigentes como Ezra Pound con Estados Unidos, Castellanos Moya con El Salvador o Thomas Bernhard con Austria. Pero hablan desde lugares sociales distintos y eso determina en buena medida el color de lo que observan y el humor de lo que dicen.

Ruiz, en efecto, era un tipo de clase media que se movía sin complejos entre la alta cultura y la cultura popular, y por eso pudo molestarle tanto que el país se convirtiera de pronto a la ideología del neoliberalismo y la globalización, que borra las diferencias culturales e impone como válida una única forma de cultura: la del consumo y el entretenimiento. Edwards Bello, por su parte, era un renegado de una clase alta que, según él, carece de mundo e imaginación y que además se ha empeñado siempre por mantener la inferioridad del pueblo. De ahí la intolerancia que demuestra con los aspavientos culturales de esa clase, que es esencialmente arribista e imitadora de los estereotipos europeos, y de ahí también su interés en la figura del “roto”, que no designa únicamente en sus escritos al plebeyo ultrajado por la clase dominante, sino también una fractura en el núcleo mismo de lo social, que provendría en último término de nuestra constante exposición a los terremotos. Es como si la tembladera nos impidiera tener confianza en el Ser y en el Otro, por lo que seríamos propensos a tratarnos mal, a alcoholizarnos, a escribir versos desesperados y a rebajar a cualquiera que se atreva a sobresalir de la media. En la misma línea, Ruiz decía que los chilenos tenemos el “síndrome del perro chico”: les ladramos a los perros grandes.

A Chile Raúl Ruiz y Joaquín Edwards Bello no le perdonan nada, y son tan intransigentes como Ezra Pound con Estados Unidos, Castellanos Moya con El Salvador o Thomas Bernhard con Austria. Pero hablan desde lugares sociales distintos y eso determina en buena medida el color de lo que observan y el humor de lo que dicen.

Esta columna es sobre libros usados y hasta ahora he estado rondando uno reciente. Lo que sucede es que su lectura me recordó otro de Edwards Bello, editado esta vez por Alfonso Calderón y publicado el año 1977 en la editorial Aconcagua, una de las pocas independientes del periodo de dictadura. Se llama *La deschilenización de Chile* —el título, convengamos, es divertido— y es una recopilación de 30 crónicas en las que siempre puede encontrarse una aguda observación sobre la idiosincrasia chilena o sobre lo que el cronista llamaba “el problema de lo chileno”.

El chileno, dice por ejemplo Edwards Bello, se caracteriza por su “espíritu autocensor”: se inclina mansamente ante el europeo y “desacredita sutilmente a sus compatriotas y a su género de vida, echando a broma y juego su actualidad nacional en un alarde de fantasía deletérea”. Tiene también un “concepto deportista de la vida”: le gusta triunfar desplazando o hundiendo al otro o bien, le gusta molestarlo simplemente para ver qué cara pone. Peor aún, siente repulsión por el arte, la imaginación y el sentido artístico de la vida, lo que se explicaría en último término por la ascendencia vasca de la clase acomodada, ya que el vasco es un tipo práctico, comercial y tolera únicamente la imaginación si está al servicio de los negocios. Esto, valga decir, sigue siendo válido tanto para los “patricios” del siglo XIX como para los “nuevos ricos” de fines del siglo XX que, como diría Aristóteles, tienen los mismos vicios de los primeros pero redoblados.

Con el pueblo llano, en tanto, Edwards Bello suele ser igual de crudo, pero es indudable que su mundo le fascina. Él mismo dice no ser un oligarca sino un “roto cuajado” o un “neorroto”, y como tal le

atraen los rituales, no del *gentleman*, sino del hombre popular que desprecia el trabajo, la posesión y prefiere la molicie de las chinganas y los burdeles, esos espacios de sociabilidad en que cuajó durante décadas la identidad cultural del bajo pueblo. En el prefacio a la última edición de su novela *El roto* decía que si esta perduraría sería por haber reconstruido con pasión el mundo de la vida popular, que ahora se estaba extinguiendo. Ese prefacio, valga decir, era del año 1968, el mismo en que se mató y Raúl Ruiz le dedicó *Tres tristes tigres*, que también estaba dedicada a Nicanor Parra y al club deportivo Colo Colo, es decir, al “genio del pueblo”.

Confieso que lo siguiente no lo advertí sino hasta ahora, pero creo que el sentido de la dedicatoria es esta: lo que para Edwards Bello eran los burdeles, para Ruiz eran los bares, y *Tres tristes tigres* era un retrato de la vida íntima de estos lugares, como la novela *El roto* lo era de los primeros. En los bares, comentó una vez Ruiz, un pueblo carnavalesco podía pasarse la vida como si no existiera el tiempo y complacerse en un comportamiento que era una mezcla muy particular de “ingenio barroco” y “negación cultural a todos los niveles”. Es precisamente lo que nos hace reír en ese filme, y reconocernos en algo que, quizás, era lo mejor que teníamos antes de que Chile se convirtiera, gracias a la ideología neoliberal, en un país sin atributos o transparente. **S**

# *Fortuna*: la verdad, la realidad y lo cierto

La vida de Andrew Bevel, un magnate que salió indemne de la gran crisis de los años 30 en Estados Unidos, es narrada desde múltiples aristas en *Fortuna*, la aclamada novela de Hernán Díaz. Así, leemos una novela sobre el ascenso de Bevel donde la protagonista es su esposa, para luego dar curso a la autobiografía del empresario, el testimonio de la *ghostwriter* que escribió dicho libro y, finalmente, el auténtico diario de la esposa. Todo este puzle finamente urdido es una meditación sobre el capitalismo y la ficción, en los relatos que podemos confiar y los que son motivo de sospecha. Como dice un personaje: “Si el dinero es una ficción, el capital financiero es la ficción de una ficción. Con eso comercian todos esos criminales: con ficciones”.

Por Ignacio Álvarez

“Respetad al dinero, no caigáis en el infantilismo de despotricar como poetas contra él”.

Émile Zola

Tengo que hacer una advertencia antes de entrar en este libro. *Fortuna* (Premio Pulitzer 2023) está tramada de modo que algunos giros de la peripecia tienen gran importancia, es decir, es un texto cuya lectura puede ser afectada por un *spoiler*. Iba a escribir “arruinada”, pero es mentira: ningún libro o película realmente bueno se arruina por un *spoiler*. Sigo: una reseña de prensa más o menos razonable se abstendría de mencionar esos giros, pero no quiero obligarme a una reseña más o menos razonable, porque *Fortuna* toca temas tan importantes que no vale la pena ese pudor si uno quiere discutirla con la intensidad que merece. Se me ocurrió la siguiente solución: en los dos primeros apartados no habrá filtraciones de esos giros del argumento. El tercero, en cambio, es puro *spoiler*. Ese es el acuerdo.

Vamos.

## 1. LA VERDAD

*Fortuna* discute, en primer lugar, la cuestión de la verdad, qué es lo que puede o no considerarse verdadero

en un texto. El objeto de este examen es la vida y los hechos de Andrew Bevel, un colosal magnate de las finanzas que ha construido su posición con jugadas audaces y riesgosas que producen admiración y sospecha. Por ejemplo: ¿es en realidad responsable del crac del 29, del que emerge no solo sin daño en su patrimonio sino haciendo una ganancia enorme? Conocemos cuatro versiones de su ascenso extraordinario. El primero es *Obligaciones*, una novela inspirada en su vida que pone como protagonista a su esposa, una solitaria filántropa bien conectada con el mundo de la vanguardia literaria y musical. *Mi vida*, el siguiente libro, es una autobiografía de Bevel que combate lo que podríamos llamar, si no fuera una frase imposible, las mentiras de esa ficción. Sigue *Recuerdos de unas memorias*, de Ida Partenza, una escritora consagrada que, en los 80, cuenta cómo redactó la autobiografía de Bevel y de qué modo ese trabajo secreto de los años 30 la enfrentó a su padre, inmigrante italiano y militante del anarquismo. Finalmente leemos *Futuros*, el diario



Fotografia: Emilia Edwards

Mientras el mundo de la novela debe rendirse ante quien puede comprar la verdad, el lector se ve inclinado a pensar o a sentir que el arte y las personas que han sido sometidas por el poder son quienes nos dicen la verdad. Así, mientras el mundo de la novela capitula ante el dinero, los lectores capitulamos ante nuestras propias inclinaciones, ante las convenciones de todas las narraciones que hemos leído y también ante nuestros prejuicios.

que Mildred Bevel, la esposa del magnate, lleva durante los últimos días de su vida.

La disposición es inteligente y está urdida con maestría. Cada uno de los libros refuta abierta o sutilmente al anterior, de modo que ya al comenzar el segundo de ellos uno se pregunta quién dirá, a fin de cuentas, la verdad. Es el sentido del título en inglés de la novela, *Trust*, que quiere indicar al mismo tiempo la confianza que tenemos o no en los testimonios que leemos, el acto de administrar ciertos bienes ajenos y las grandes asociaciones financieras que han forjado el capitalismo estadounidense. La traducción del título como *Fortuna*, por cierto, mantiene la ambigüedad, pero la desplaza hacia la suerte y el dinero.

Vuelvo a la cuestión de la confianza: ¿Podemos confiar en los narradores? La primera respuesta que nos damos, por supuesto, es negativa. Ninguno de estos narradores es digno de nuestra fe (o de nuestro crédito), porque cada uno tiene su propio interés. Harold Vanner, el autor de la novela que inicia la serie, quiere mostrar las culpas de Bevel y rescatar la figura de su esposa. Bevel, por su parte, quiere demostrar su inocencia y convertir la idea que tiene de los negocios en sentido común: su vida y la de sus antepasados demostraría que “el interés propio, si se encauzaba correctamente, no tenía por qué estar divorciado del interés común”. Cuando Ida Partenza revela que ella es la redactora de la autobiografía de Bevel intenta reconciliar, en su propio recuento autobiográfico, la honesta crítica al capitalismo y a los capitalistas que ha respirado desde que nació, con una no menos honesta admiración por el lujo y el dinero que conoció con Bevel.

Pero sería demasiado inocente y además pasaría por alto la verdadera experiencia de leer *Fortuna* si solo describiera su diseño diciendo que no es posible establecer la verdad, que todos los textos nos mienten, que solo tenemos versiones de los hechos y no los hechos mismos. En una entrevista que dio hace más de un año, cuando *Fortuna* estaba a punto de salir en Estados Unidos, Hernán Díaz reconocía que los años vividos bajo el gobierno de Donald Trump entraron por su ventana mientras escribía. La verdad no es inabismable, decía allí, es en realidad un bien de lujo, algo que se puede comprar. Las operaciones de Andrew Bevel para impedir que circule *Obligaciones* son la cara más visible de este movimiento. No, Bevel no solo compra todos los ejemplares de la novela; mediante una de sus empresas controla completamente la editorial que lo publica: “Mientras el libro se venda”, le explica a Ida, “el señor Vanner estará atado por su contrato actual. Y se venderá. Porque yo compraré hasta el último ejemplar de cada tirada. Y los reduciré todos a pulpa”.

La verdad capitula ante el dinero, pero no solo ante el dinero. Curiosamente, los lectores también concedemos más crédito a algunas versiones que a otras. Mientras el mundo de la novela debe rendirse ante quien puede comprar la verdad, el lector se ve inclinado a pensar o sentir que el arte, es decir, la novela sobre Bevel, y junto con el arte las personas que han sido sometidas por el poder, es decir, Ida Partenza y Mildred Bevel, su esposa, son quienes nos dicen la verdad. Mientras el mundo de la novela capitula ante el dinero, los lectores capitulamos ante nuestras propias inclinaciones, ante las convenciones de todas las narraciones que hemos leído y también ante nuestros prejuicios.

## 2. LA REALIDAD

Dice Mark Fisher que Slavoj Žižek dijo, o quizá fuera Fredric Jameson, que parece más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Fisher llamó realismo capitalista a esta suerte de *impasse*, la idea de que el capitalismo es “no solo el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa”. La centralidad que *Fortuna* le concede al dinero y a la historia del mercado financiero en Estados Unidos pareciera confirmar la idea de que el capitalismo inunda la novela. Creo, sin embargo, que es justo al revés.

El mucho tiempo y espacio que se dedica al dinero lo cerca, lo interroga, lo describe. El hombre más rico del mundo, por ejemplo, es alguien a quien “le fascinaban las contorsiones del dinero: que se lo pudiera obligar a doblarse sobre sí mismo para forzarlo a comerse su propio cuerpo”. Y el anarquista crítico, en un discurso memorable que su hija conoce de memoria, remata, por su lado: “Si el dinero es una ficción, el capital financiero es la ficción de una ficción. Con eso comercian todos esos criminales: con ficciones”.

También es largo el espacio que se dedica al funcionamiento de los mercados bursátiles. La novela quiere saber cuál es el papel de la especulación en el crac del 29 y ofrece al menos dos versiones, bastante fundamentadas: una en donde la intervención de Bevel salva a los mercados, otra en la que provoca la crisis y se aprovecha de ella. Por cierto, apostararía algún dinero a que la explicación de Hernán Díaz, tras haber estudiado arduamente el asunto, no salvaría a los capitalistas, pero eso es menos importante que el esfuerzo que hace la novela por comprender el capitalismo. Y al comprenderlo, por otro lado, se convierte en algo, una cosa en el mundo que es distinta del propio mundo, una cosa que se puede describir, reducir, eventualmente cambiar y que no es, como el aire que respiramos, el fundamento invisible de nuestra existencia.

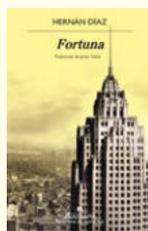
## 3. LO CIERTO

Como advertí al comienzo, lo que sigue considera el giro argumental del último libro de *Fortuna*. Y ese giro es un perfecto *deus ex machina*: el verdadero responsable de la fortuna de Bevel no es su prodigiosa inteligencia o el momento de violenta acumulación originaria, el trabajo esclavo, que se omite clamorosamente en la novela. El genio de las finanzas es en realidad *una* genio, Mildred Bevel, la esposa del magnate. *Futuros*, escrito a fines de los años 30, consta de fragmentos que valen al mismo tiempo como escritura de vanguardia y diario de muerte, porque Mildred está a punto de morir cuando lo escribe. Allí vierte su confesión, siempre indirecta, la narración de su

declive físico y un gran número de observaciones artísticas que son al mismo tiempo acertadas y crueles. No puede sino despreciar a su marido: “Cuanto más prosperábamos, más nos alejábamos y más se envenenaba nuestra relación. Se sentía emasculado, me dijo una vez. Su vanidad era repugnante”. No puede sino despreciar el arte adocenado: “Programa breve y predecible”, dice cuando su marido lleva un cuarteto de cuerdas a su habitación de enferma: “Versión abreviada de la «Primavera» de Vivaldi, seguida de «Kleine Nachtmusik», J. Strauss y otras *vienneseries*”.

Este último giro es, a mi juicio, devastador. Las versiones de lo real que el resto de la novela salvaban, el discurso del arte y el de las personas sometidas por el poder, terminan tan envenenadas como el discurso del especulador financiero. *Futuros* nos dice que una mujer brillante y desplazada de las luces por su esposo, una mujer sensible al arte y ella misma autora de un texto que dialoga con la vanguardia puede ser tan cruel como, nos imaginábamos, era su marido, porque es la verdadera responsable del crac y de la cascada de miserias que ello produjo. Es la verdadera responsable y, para peor, muere junto con la novela.

Volvemos entonces al diseño del libro, pero ahora con algo de horror. Lo cierto es que conocer la verdad es imposible y ningún narrador es confiable, pero ahora también sabemos que es algo irreversible, que no hay discurso en el que uno pueda encontrar protección. **S**



### *Fortuna*

Hernán Díaz (Trad. Javier Calvo)  
Anagrama, 2023  
434 páginas  
\$22.000

# Ali Smith: la luz de una novela

Con *Verano*, la escritora inglesa concluye su cuarteto de las estaciones, ciclo narrativo que le ha traído un enorme reconocimiento. La novela remite a la figura del poeta enunciada por Agamben, es decir, a aquel que es capaz de visualizar los males de su época (pandemia, crisis migratoria, desastre ecológico) al retratar lo cotidiano en la inmensidad de los tiempos históricos. La esperanza de Smith al referirse a nuestro siglo está en la búsqueda de la confianza en los demás, en percibir que la novela aún puede recoger, tal como la tradición oral, la frescura de nuestros tiempos y generar algún sentido de pertenencia.

Por Francisca Aninat



Nacida en 1962 en Inverness, Escocia, Ali Smith es una novelista, dramaturga y periodista, que vive y trabaja en Cambridge. Ha sido nominada cuatro veces al Man Booker Prize y cuenta con múltiples distinciones. *Verano*, su publicación más reciente, pertenece a un cuarteto estacional: los cuatro libros fueron lanzados en un lapso de cinco años y pueden leerse de manera independiente. *Verano* es el libro final de esta serie.

La narración comienza con la historia de una familia en Brighton, los Greenlaw, una madre que vive con su hija Sacha y su hijo Robert. La trama se desarrolla estableciendo cruces entre asuntos contemporáneos y del pasado, como la vida de la cineasta y artista Lorenza Mazzetti, o hechos ocurridos en el campo de detención de la Isla de Man durante la Segunda Guerra Mundial. En paralelo aparecen personajes que reflexionan sobre momentos actuales: el Brexit, los campos de inmigrantes refugiados, el calentamiento global o la pandemia. De esta forma, sucesos imprevistos van tejiendo un entramado de realidades. A lo largo de la lectura se va desplegando una atmósfera de confusión, en que la estructura lineal de tiempo va quedándose atrás, para dar paso a situaciones elípticas que parecen ir acercándose entre sí, como si las distintas historias estuvieran a punto de confluir. En *Verano* no se entrega el cuadro completo. Algunos personajes provienen de otros libros del cuarteto, por lo que el lector se enfrenta a la lectura sin demasiadas certezas. *Verano* es una novela que exige un lector cómplice para completar una superposición de relatos vastos y fragmentados.

La intención de Ali Smith es hablar desde el momento presente y hacerlo de manera convincente. Para ella, lo político está en lo contingente; de hecho, su determinación de publicar las cuatro novelas en una sucesión rápida fue con la intención de abordar la actualidad en la que tienen lugar sus narraciones. *Verano* es la intersección temporal del pasado con posibles futuros imaginados. Para la autora, lo político significa estar atento, tener esperanzas de ver dentro de la oscuridad: “Tengo la visión de que, en un sentido moderno, ser un héroe es enfocar una luz brillante a las cosas que necesitan ser vistas”. En la novela, los héroes son quienes afrontaron las luchas cotidianas de 2020: “Los trabajadores de la sanidad y de trabajos cotidianos como los repartidores a domicilio, los carteros, las personas que trabajan en las fábricas y en los supermercados, son los que tienen nuestras vidas en sus manos”. En su mayoría son personajes aislados, que tienen la posibilidad de relacionarse entre sí a través de afinidades y encuentros casuales. Por ejemplo, la carta que Sacha Greenlaw escribe a un refugiado

dándole palabras de aliento en sintonía con la sensación del verano que se avecina. O cómo le pregunta a su hermano Robert, aficionado a los videojuegos violentos y al porno, por qué le interesa también Einstein y sus teorías sobre la luz. Hay una noción de afinidad en las relaciones que establecen los personajes. Y es que para Smith la novela se desarrolla a partir de ellos, de sus pensamientos íntimos y de sus miradas solitarias, en las que grandes y catastróficos eventos parecen ocurrir de forma independiente a sus acciones.

El estilo de Smith hace referencia, entre otras cosas, a la vasta literatura de Shakespeare (alude a *Cuento de invierno*) y a citas bíblicas (“Desechemos, pues, las obras de las tinieblas y vistamos la armadura de la luz”). *Verano* es un *collage* de puntos de partida, como si las historias se escucharan desde distintas fuentes, desde la literatura canónica hasta voces cercanas y cotidianas. Retrata un mundo donde lo inesperado se despliega ante el lector, en un entramado que se acoge a algo mayor que nosotros. Smith nos remite a la figura del poeta enunciada por Agamben, es decir, a aquel que es capaz de visualizar los males de su época al retratar lo cotidiano en la inmensidad de los tiempos históricos. La autora asume que la forma de captar la atención del lector es a través de la fragmentación, descartando cualquier intento de construcción lineal en favor de una percepción superpuesta y simultánea del tiempo.

Similar a la narración oral, Smith presta atención a lo local para encuadrarlo en un plano más amplio y de intersección con lo histórico —la relación con Shakespeare, Einstein o la Segunda Guerra Mundial. Smith está atenta al lector y a sus percepciones, le ofrece una visión sin un sentido fijo, donde resuenan las imágenes del “aquí y ahora” de los diarios, de la radio, de la conversación en la calle o el barrio. En ese sentido, la autora replantea el carácter nostálgico de ese narrador que alguna vez Walter Benjamin definió como un creador de memorias colectivas en lugar de un novelista solitario (como escribió Benjamin en su ensayo sobre Nikolái Leskov, el narrador de historias es quien crea una narración oral a partir de sus experiencias y las de otros, y la convierte en la de quienes lo escuchan, con el fin de crear una memoria colectiva. Esta figura se ha perdido, afirma él, con la aparición de los tiempos modernos y su dependencia del libro, y con el auge de las noticias).

Ali Smith relata los hechos de tal manera que permite que el lector entre y salga fácilmente, sin necesidad de tener una visión completa, sino más bien siguiendo sus propias aproximaciones. La intención de Smith es hablarle al individuo que se acoge a su lectura: “Siempre he creído que los libros no los escriben

A diferencia de lo que se suele difundir en las universidades y en la discusión pública, Smith no sostiene jamás que el humano sea un sujeto calculador que busca maximizar su utilidad a cada momento. El comportamiento humano, comúnmente, excede al pensamiento racional calculador, ya que son otros los motivos y sentimientos que también influyen en nuestras acciones.

los escritores, sino todos los que los han leído. Es la escritura ya existente la que engendra la literatura". El tránsito rápido entre conjunciones verbales y su uso libre del lenguaje revelan la intención de la autora, pues refuerzan la improvisación y la noción movilizadora en la lectura.

En *Verano*, las aves vencejos son una metáfora de cuando el verano viene y se va. Se trata de un momento pasajero, de la promesa incierta de un calor venidero. El verano refleja esa ilusión de sus largos días de luz brillante, al momento que nos recuerda que el ciclo de las estaciones es igual para todos. *Verano* remite a la belleza del arte en su fragilidad; a las esculturas de papilla de avena enmohecida de la Isla de Man y a los recuerdos de infancia en las películas de Lorenza Mazzetti. Es la vida solitaria de un refugiado en el campo de detención y, al mismo tiempo, es la necesidad de relacionarse con otros. Es la carta que Sacha le envía al refugiado y es la llegada de su respuesta. Es lo que une a la fuerza a los dos hermanos Greenlaw, después de que Robert persuadiera a su hermana de empuñar un objeto de cristal sin notarlo, adhiriéndose con un pegamento a su piel:

No era solo cristal, dijo Robert. Era mucho más que un *objeto de cristal*.

¿Qué era, entonces?, dijo Charlotte.

Era tiempo, dijo Robert.

Tiempo, dijo ella. ¿Es ese el regalo que tenemos que ofrecer a los demás?

No importa lo que nos depare lo imprevisto —el Brexit, el covid, los incendios forestales en Australia, los campos de refugiados—; para Smith el tiempo nunca nos abandona. Es la luz y la oscuridad; es el *objeto de cristal*; "es suave y áspero, y si intentas desvincularte

del tiempo, el tiempo se reirá de ti y te arrancará la piel". Dependemos del tiempo, sin más, y las narraciones de Smith encierran la circularidad de las estaciones en que viven los personajes, a la vez que sus historias se entrecruzan con otros tiempos literarios.

En *Verano* podemos especular en torno a cómo se leerán los acontecimientos de 2020 representados dentro de 10 años o cuando se distancien del contexto en que surgieron. La naturalidad de las voces que Ali Smith expone sumidas en su contingencia probablemente seguirá conservando la sensación del *ahora*. Sus divagaciones y su estilo joyceano empujan a situarnos en un limbo; escuchamos las frases como un murmullo, como partes entrecortadas de una historia, mientras los largos días de verano van y vienen, y afrontamos su posibilidad. La esperanza de Smith al referirse a nuestro siglo está en la búsqueda de la confianza en los demás, en percibir que la novela aún puede recoger, tal como la tradición oral, la frescura de nuestros tiempos y generar algún sentido de pertenencia. Sin duda, las narraciones abiertas en forma de coro con las que la escritora crea un *collage* de voces ayudan a desmoronar nuestras creencias arraigadas, para dejar así que nuestra intuición alimente nuevas percepciones en torno al placer y renovación de la lectura. **S**



*Verano*  
Ali Smith  
Nórdica, 2021  
338 páginas  
\$22.000

# Dama del olvido

Por Milagros Abalo

Pierde sus cosas, la orientación en el tiempo y en el espacio, se demora, repite detalles, deambula, se vuelve a perder, no encuentra el camino a casa. En la muñeca de la dama del olvido pusieron una pulsera con un número de contacto, parecida a la de los recién nacidos. Ha dejado de entender lo que ve. Se mira al espejo y no se reconoce. Lloro. Se ríe. El principio es lo más difícil, la dama del olvido quiere seguir haciendo sus cosas, pero las capacidades comienzan a desaparecer y, por lo mismo, aparece el mal humor y cierta irritación. La conciencia ya no es sinónimo de bienestar.

Las etapas por las que pasa son diversas, pero todas van en la misma dirección, la pérdida de los verbos vestirse, limpiarse, aguantarse, decir, andar, sentarse, sonreír, sostener la cabeza. Un *yo* en desarticulación, como los fragmentos finales de nuestro país en el mapa.

No retiene cosas nuevas. No hay cura. Tiene una estampa muda, de ciervo asustado, anterior a la palabra. Perdió parte del oído también. La voz de la dama del olvido es un capítulo aparte. Al perder los nombres pierde la realidad de esos nombres, aquello a lo que aluden, ¿a dónde va todo eso que se fuga? Sigue flotando en su nebulosa de estrellas la dama del olvido: esta bien podría ser la neuroimagen del arquetipo.

Mira el horizonte, cuenta pájaros, cuenta barcos, pregunta quién, cuándo, dónde, si vas. Olvida la conversación que acaba de tener o pregunta por personas que ya no están. La dama del olvido se levanta y parte. Sin rumbo, otra vez. Pierde la firmeza que la mantiene erguida. El olvido se traduce en un encogimiento del cuerpo, una mengua, un recogimiento. Se caen las extremidades, se rinden hasta paralizarse en su peso. El deterioro de la masa muscular trae la inmovilidad; al final, la cama.

Si se observa se pueden advertir en su cara los rasgos de un recién nacido, en la postura que toma su

cuerpo también; la mano firmemente empuñada y aferrada a otra mano, la diferencia es que el recién nacido proyecta una intención en su cuerpo, en su mirada (aunque todavía no la fije), una intención que se traduce como futuro, un ir hacia. La dama del olvido ya no va. Todo en ella es declive.

Ha quedado desanclada de sí, del resto, como si poco a poco se hubieran soltado los hilos que la mantenían vinculada a la realidad. Entró en el terreno de lo incierto y no hay vuelta, o mil vueltas sobre sí, como la pieza rodada de una vieja máquina. Si la memoria es lo que nos permite reconocernos como lo que somos, lo que fuimos y lo que llegaremos a ser, la dama del olvido rebobina y nada. La memoria es física y se va cerrando junto con el cuerpo. El puño de la dama siempre está apretado, como si quisiera sujetar algo, recuerdos. La pérdida de la memoria es el comienzo de lo Nadie, de la Nada (suponiendo que la Nada tiene un comienzo y no ha estado siempre ahí). La voluntad ya está afuera. Todo va empeorando con el tiempo: la llave de paso del gas en la cocina, la estufa prendida... Necesita que la cuiden, todo el día, todos los días. Ida. Cinco, seis, siete años así. Los que la quieren aprenden a cuidarla, a llevar ese peso nada liviano en los hombros. Al principio se exasperan, con el tiempo la acompañan con paciencia y cariño, pasan de ser hija a ser madre, de ser hijo a ser padre.

Rodeada por un gran silencio en el que apenas balbucea, la dama del olvido comienza a disolverse en un limbo donde los tiempos se han hecho polvo, como Prion, la proteína de su cerebro. Nadie quiere morir de olvido ni ser olvidado. Vivir para terminar olvidando lo vivido subraya en la existencia la palabra *absurdo*. ¿Antes de irse recordará, un fragmento, un destello, algo que le permita decir *Yo soy la que muere?* **S**

# Lee Child en el camino

El autor inglés, alabado por narradores tan disímiles como Stephen King, César Aira y Ken Follet, viene escribiendo una novela por año desde 1997, cuando abandonó su empleo como productor de televisión. Su obra renueva la idea de la literatura como vocación y aventura, y en su conjunto ofrece una panorámica que describe un arco histórico que aborda la caída del Muro de Berlín, el ataque a las Torres Gemelas, las guerras del Golfo y las crisis económicas norteamericanas, algo que podemos leer como un paseo personal por las últimas décadas de Occidente o como la resaca de las novelas de espías de la segunda mitad del siglo pasado.

Por Álvaro Bisama

Quizás, para partir, debería anotar algunas cosas. Primero, una confesión personal: a comienzos del año pasado pasé varias semanas absorto y perdido en la lectura de las novelas del inglés Lee Child, todas protagonizadas por un policía militar dado de baja llamado Jack Reacher, quien es, a la vez, un héroe y un asesino, un caballero andante y un *ronin*. Debería decir también que en la escritura de dichos volúmenes se esconde quizás un mito y una catarsis. Mal que mal, Child (1954) es el seudónimo de James Dover Grant, un productor de Granada TV que abandonó el medio y se puso a escribir ficción, a razón de una novela por año, casi sagradamente desde 1997. Debería recordar también que las adaptaciones al cine que protagonizó Tom Cruise (2012, 2016) y *Reacher* (2022), la serie que estrenó Amazon Prime, no le hacen justicia alguna y que, al verlas, el lector se va a sentir decepcionado y estafado, porque este es un caso donde la distancia entre la literatura y las imágenes resulta insalvable. No queda otra opción: la mejor vía para seguir las aventuras de Reacher son los libros de Child.

A esto habría que sumar el hecho de que sus novelas son capaces de desplegar un rango de estilos tan amplio que aborda con eficacia el thriller más comercial, el relato de espías, el policial de cuarto cerrado y las historias de guerra (y sus traumas), amén de una especial dedicación a la heráldica militar y una apabullante acumulación de trivia y datos respecto a todo

tipo de armamento. Aunque puede que acá, en esa multitud de estilos y géneros citados, se esconda una ilusión: las novelas de Reacher son, antes que nada, novelas de Reacher y, por lo tanto, sus méritos descansan tanto en el atractivo de su universo privado como en la construcción de su propio género, de una idea propia acerca de lo que deben ser la literatura y el arte popular.

Basta leer el comienzo de *Mañana no estás* (2009), cuyos primeros capítulos relatan cómo Reacher mira y sospecha de una mujer que viaja en el metro de Manhattan a las dos de la mañana. Puede que cargue una bomba. Reacher la observa con cuidado en el vagón casi vacío mientras recuerda varias lecciones de contrterrorismo israelí. La tensión se despliega a partir del examen visual. Pasan los capítulos, pasan las estaciones. Reacher lee las actitudes y señales de la mujer (lo que quiere decir que reconoce tanto el miedo como el secreto) al modo de un detective decimonónico; trata de reconstruir una vida a partir de los gestos, de los detalles de la ropa y del pánico concentrado en la mirada de la pasajera. "Miré a la mujer. No había manera de acercarse a ella. Yo estaba a diez metros de distancia. Su pulgar estaba ya listo en el botón. Los contactos de lata baratos estaban quizás separados por tres milímetros, y esa separación diminuta quizás se angostaba y se ensanchaba fraccional y rítmicamente con los latidos de



**No sería raro pensar que las novelas de Child puedan completar, a su modo, las de John Le Carré. Ambos autores describen las señas de un mundo perdido y un cambio de orden global; ambos están invadidos por la melancolía y la ausencia, lo que hace que sus héroes puedan ser comprendidos como mecanismos rotos de un engranaje defectuoso y vencido, apenas resignados a ser piezas de un museo de la violencia.**

su corazón y los temblores de su brazo. Ella estaba lista para partir, y yo no”, escribe Child en la voz de Reacher. Por supuesto, todo se va al diablo momentos después (la trama incluirá a políticos, terroristas, espías y asesinos en la Nueva York posterior al 9/11), pero el vértigo de la amenaza elabora y define un tono y, sobre todo, nos permite recordar quién es el narrador y cómo es capaz de lanzarse a la aventura.

Protagonista de más de una veintena de novelas (todas escritas por Child, salvo las últimas, redactadas a cuatro manos con su hermano Andrew Grant), además de un puñado de relatos breves, Jack Reacher mide dos metros, bordea los 120 kilos y tiene una memoria casi fotográfica. Hijo de militar, creció en el extranjero y estudió en West Point. Luego fue soldado y policía militar. Después renunció a todo. Carece de domicilio fijo o de trabajo estable. Huye del invierno. No tiene posesiones materiales de ningún tipo. Sus únicas pertenencias son un cepillo de dientes, algunos billetes sueltos y la ropa que lleva puesta, que cambia y renueva sobre la marcha en supermercados, tiendas de saldos o de excedentes del Ejército. De hecho, desde hace décadas se ha convertido en un vagabundo o más bien en un detective vagabundo —Sherlock Hobbo, lo llaman por ahí— que cruza Norteamérica con lo puesto, mientras resuelve crímenes, acaba con conspiraciones, caza asesinos, descubre espías y se reencuentra con viejos amigos y enemigos. En ocasiones, tan solo persigue una canción o los detalles de la vida de un músico negro olvidado. En ocasiones, recuerda a su hermano y a su madre francesa (quien alguna vez peleó en la resistencia), ambos muertos, y se felicita —no sin cierta melancolía— por la vida de libertad que ha escogido, atado tan solo a sí mismo y a la deriva de los caminos. A veces, también vuelve a las grandes ciudades y escucha el murmullo de un mundo vivo que lo atrae, llamándolo a la acción una y otra vez.

Aquella libertad se refleja en sus historias. Child narra todo esto con un estilo propio, “seco, corto, y a la vez chisporroteante”, según el uruguayo Elvio Gandolfo, algo que quizás encarne “el recurso perfecto para devolverles el gusto por la lectura a quienes nunca lo perdieron”, como dijo César Aira. “El secreto es narrar lo lento, muy rápido; y lo rápido muy lento”, ha dicho el mismo Child. A lo anterior hay que sumar la condición episódica de los libros de Reacher, donde no hay una gran trama que los una a todos, salvo la biografía del protagonista, que va ganando espesor y complejidad en la medida en que pasan los años y se suceden las novelas, que intercalan relatos policiales más bien clásicos (*Zona peligrosa*, *Luna azul*), thrillers militares (*El enemigo*, *Escuela nocturna*) y relatos de espías (*Guerras pequeñas*, *Nada que perder*). A veces se ejecuta alguna venganza o se cobran ciertas cuentas; casi siempre lo que pasa es que Reacher simplemente reacciona al entorno, estrellándose con el caso y ofreciendo soluciones o respuestas en medio de la violencia.

De este modo, en sus novelas puede aparecer de todo: conspiraciones terroristas, asuntos de Estado, policías corruptos, francotiradores, jefes mafiosos de pueblos pequeños, militares, policías honestos y corruptos, agentes dobles o triples, políticos acosados por los muertos del pasado, los sonidos del jazz como la música del mundo, moteles, estaciones de servicio, buses Greyhound, pasajeros y pasajeras en tránsito, recuerdos de la resistencia parisina a los nazis, asesinatos por encargo, jihadistas en búsqueda de venganza en pleno territorio yanqui, el Hijo de Sam, viejos maestros perdidos y encontrados, mansiones vacías, funerales militares y las medallas militares como un laberinto o una biografía. En ese tránsito de libro a libro, vemos a Reacher envejecer y acumular cicatrices, muertos y enemigos, cruzarse con atentados al Presidente de Francia

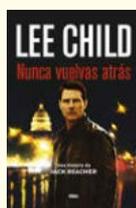
o enfrentarse a asesinos en serie, resolver enigmas policiales (si Reacher es Sherlock, su hermano Joe es la versión de Child de Mycroft Holmes). De este modo, vuelven los enigmas familiares o las vidas de los viejos compañeros de armas como el general Leon Garber o la compleja Frances Neagley, quienes trabajaron con él en la policía militar. Al seguirlo, peripecia tras peripecia, aquel paso del tiempo se hace más evidente: su cuerpo envejece y su condición heroica adquiere cierto hálito trágico.

Publicadas ahora mismo por la editorial argentina Blatt & Ríos y la española RBA, las novelas de Child presentan a un escritor obsesionado con la cultura norteamericana, del mismo modo en que lo están Martin Amis, Sadie Smith (en *El cazador de autógrafos*), Peter Milligan o John Connolly, rememorando así aquel deseo británico de poder describir las coordenadas de la vida americana con fantasía y no poca fascinación, dibujando el atlas personal de un territorio que se explora mientras se lo imagina. La suma es una panorámica que describe un arco histórico que aborda la caída del Muro de Berlín, el ataque a las Torres Gemelas, las guerras del Golfo y las crisis económicas norteamericanas, un verdadero paseo por las últimas décadas de Occidente, que también podemos leer como la resaca de las novelas de espías de la segunda mitad del siglo pasado.

Una idea: no sería raro pensar que las novelas de Child puedan completar, a su modo, las de John Le Carré. Ambos autores describen las señas de un mundo perdido y un cambio de orden global; ambos están invadidos por la melancolía y la ausencia, lo que hace que sus héroes puedan ser comprendidos como mecanismos rotos de un engranaje defectuoso y vencido, apenas resignados a ser piezas de un museo de la violencia. Para Le Carré, ese mundo perdido late en el fondo de todos los espejos de la Guerra Fría; George Smiley, su héroe, es un hombre triste, enamorado de su esposa esquiva, que representa a una Inglaterra que apenas comprende y de la que solo puede aspirar a una iluminación secreta, siempre tardía. Para Child, en cambio, no hay orden alguno. Reacher vaga por Norteamérica, un país que quiere habitar y entender. Caído el Muro de Berlín, él mismo se comporta como un fantasma que envejece mientras vaga por el territorio. Es otra clase de culpa o de nostalgia, otra clase de violencia, otra clase de abandono. Esa geografía es política, pero también sentimental, pues los músicos de jazz y de blues de Reacher son el equivalente de los poetas alemanes que estudia el Smiley de Le Carré. Su lamento está definido por un romanticismo inherente y casi disimulado, definido por la búsqueda de un paisaje que tratan de atrapar porque nadie más puede hacerlo, porque es su deber o lo que les quedó de su deber. Ambos envejecen en el intertanto, convirtiéndose en espectros o leyendas, para luego

volverse fósiles o memoriales de aquello que se perdió, oscilando entre el deseo de atrapar ese presente hecho de un tiempo nuevo y los ecos de un pasado que se presenta como una serie de interrupciones en el camino.

Mientras, habitan en el claroscuro del cambio de siglo; mientras, hacen de la literatura un mapa de monstruos o héroes o asesinos. "Son historias de ruta, pero sin alucinógenos", sostuvo Child en una entrevista. Lo que queda es una narrativa, la de las aventuras de Reacher, que piensa la aventura como un modo de percibir las cosas y estar en el mundo. Con eso, abraza las palabras con las que alguna vez Jack Kerouac definió el tono de *En el camino*: "Sabía que durante el camino habría chicas, visiones, de todo; sí, en algún lugar del camino me entregarían la perla". **S**



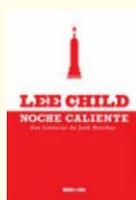
### *Nunca vuelvas atrás*

Lee Child  
RBA, 2016  
480 páginas  
\$18.600



### *Mala suerte*

Lee Child  
RBA, 2017  
464 páginas  
\$23.000



### *Noche caliente*

Lee Child  
Blatt & Ríos, 2017  
198 páginas  
\$17.900



### *Sin segundo nombre*

Lee Child  
Blatt & Ríos, 2018  
392 páginas  
\$17.900



### *Mañana no estás*

Lee Child  
Blatt & Ríos, 2020  
488 páginas  
\$24.000

# Isabelle Eberhardt: nómada en la arena blanca

Autora de novelas, cartas, artículos y memorias, la escritora suiza visitó las mezquitas de Túnez con la misma intensidad con que recorría los bajos fondos, donde se rodeó de trabajadoras sexuales y bandidos. Lo hizo a comienzos del siglo XX, vestida de hombre, con la única certeza de no someterse a ninguna autoridad. “Solo me siento atraída por las almas que padecen de ese alto y fecundo sufrimiento que recibe el nombre de insatisfacción consigo mismo”, escribió en uno de sus diarios.

Por Natacha Oyarzún

En su vida, Isabelle Eberhardt (1877-1904) apostó todo al nomadismo y a la literatura. Vestida de hombre, con sus manuscritos como único equipaje, recorrió el desierto con la voracidad de los errantes. Desposeída de todo, incluso de fortuna, se internó en el Sahara y en los bajos fondos del norte de África con el nombre masculino de Si Mahmoud Saadi. Aunque murió a los 27 años, dejó una obra ecléctica, que en su gran mayoría se conoció de manera póstuma: artículos, novelas, cartas, cuadernos y memorias. “Me he vestido con la librea, bien pesada a veces, del vagabundo y del apátrida”, escribe en *Los diarios de una nómada apasionada*.

Su origen no ha estado exento de mitos. Se llegó incluso a decir que fue hija de Arthur Rimbaud. Sin embargo, una de sus tantas biografías, la egipcia Eglal Errera, refiere a esta tesis como “aberrante”. En realidad, fue hija natural de Nathalie Eberhardt e hija ilegítima de Alexander Trophimowsky, tutor de Nicolas, Olga y Wladimir, los niños que Nathalie tuvo con Paul

Carlowitch de Moerder, un general de la Rusia zarista, a quien abandonó para huir con sus hijos y Trophimowsky. Las razones de su fuga no están claras, pero se especula que la posible vinculación de este último con los movimientos revolucionarios hizo del exilio una necesidad inminente. La deriva inició en Estambul, luego en Nápoles, hasta llegar a Ginebra, donde nació Augustin y cinco años después Isabelle Eberhardt.

No asistió al colegio. La niña creció en un hogar políglota y libertario, al calor de las discusiones de los visitantes que continuamente estaban de paso por Villa Neuve. Fue formada por Trophimowsky —anarquista, amigo de Bakunin y discípulo de Tolstói—, al que nunca nombró *papá* sino *Vava* (viejo), y quien le dio una educación que abarcó desde idiomas (griego, latín, árabe, alemán, turco, italiano y, sobre todo, ruso) hasta botánica. En definitiva, una juventud ausente de cualquier atadura impuesta a las de su género, lo que propició en ella una libertad excéntrica para cambiar



continuamente de nombre y travestirse. Según testimonio del editor y crítico francés René-Louis Doyon, “en el patio había un muchacho cortando leña. Alto, bien configurado, aparentaba unos 16 años. La cara redonda, casi en forma de luna llena, imberbe, con el pelo negro. Era Isabelle Eberhardt, pero yo no lo adiviné de buenas a primeras. —¿Has visto a mi hija? —me dijo Trophimowsky—. Se viste de hombre, es más cómodo para bajar a la ciudad”.

Así, formada con las mismas libertades que un varón y rodeada de libros y plantas que parecían devorar la casa, Isabelle Eberhardt desarrolla una hambrienta pulsión por los estudios y la escritura: “Escribo porque me gusta el *processus* de creación literaria, escribo como amo, porque probablemente es mi destino. Y es mi único verdadero consuelo”. Este será el tono latente en todo lo que escriba. Sus reiteradas decepciones forjaron un carácter esquivo, con tendencia al misticismo; primero la partida de

su hermana Olga, quien se rebeló a la autoridad de Vava y huyó con la excusa del matrimonio. Más tarde, en 1895, la de su hermano y mayor cómplice, Augustin, tras hacerse soldado de la Legión Extranjera. Esta despedida, quizás, fue el motor para que junto a su madre decidan viajar a Argelia. Desconsoladas, madre e hija desembarcan en el puerto de Annaba en mayo de 1897, dejando a Trophimowsky junto a Wladimir y Nicolas.

Entonces Isabelle tiene 20 años. Cambia su aspecto europeo por una chilaba blanca, mantiene el cabello corto, afeitado, fuma kif, habla en árabe. Pero hay dos cosas aún más decisivas: se convierte al islam y comienza a escribir la novela *Trimardeur*. Al mismo tiempo corrige otra más breve titulada *Yasmína*. Un tunecino le pide matrimonio; lo rechaza, pues carece de cualquier sentido de posesión, es feliz viajando con su madre. Pero lamentablemente, las quimeras del viaje caen de golpe en una zona ciega: Nathalie enferma

del corazón y muere en Bône el 28 de noviembre de 1897, producto de una crisis cardíaca.

En la soledad del país de arena, Isabelle bebe en exceso, escribe poco, se refugia en la muda contemplación de la naturaleza. Según una epístola enviada a un amigo: “Me analizo con todas mis fuerzas, utilizo mi energía para poner en práctica el aforismo estoico: *Conócete a ti mismo*”. Bajo ese estado de orfandad abandona Bône y se marcha a Argel. Allí recibe la desgarradora noticia del suicidio de su hermano Wladimir, ahogado con gas. La familia muta en una constelación lejana a la que acude únicamente en el recuerdo. Se ignora el trayecto de Eberhardt durante ese periodo, solo se sabe que reside en Túnez y que frecuenta las mezquitas con la misma intensidad con que recorre los bajos fondos, donde se rodea de trabajadoras sexuales, bandidos y expresos: “Solo me siento atraída por las almas que padecen de ese alto y fecundo sufrimiento que recibe el nombre de *insatisfacción consigo mismo*”, escribió en uno de sus diarios.

A comienzos de 1899 retorna a Ginebra. La casa está bajo un desmoralizante estado de abandono. Por ella camina Vava como un espectro, desconsolado por la muerte de Nathalie, y ahora enfermo de cáncer. En ese tiempo Isabelle sostiene un amorío con Archivir, un joven turco opositor al sultán Abdul Hamid, al que también renuncia porque África no la ha dejado indiferente. El desierto es una misión personal todavía incompleta. Necesita volver: “Ser libre y sin trabas —dice—, plantada en el centro de la vida, en ese gran desierto en el que sin embargo siempre seré una extraña”. El 15 de mayo Isabelle y Augustin entierran a Vava en el cementerio de Vernier.

Pasados seis meses, regresa a África vestida con su atavío árabe. En sus cuadernos titulados *Sahara* y *Vagabondages*, relata su paso por Túnez y Constantina, trabajo por encargo de *La Revue Blanche*. Sin duda estos viajes serán su experiencia más reveladora. Allí se hará pasar por varón, adoptando el nombre definitivo de Si Mahmoud Saadi. “Se supone que soy un joven tunecino ilustrado que viaja para instruirse visitando las zaouias del Sur”. Anda a camello. Duerme sobre dunas, rodeada de moscas. En ese océano de arcilla escribe sus diarios, se trata de un proyecto espiritual y literario al que dedica horas enteras. Tiene una convicción: “Vivir una existencia doble, la del desierto, siempre aventurera, y la tranquila y dulce del pensamiento, alejada de cuanto pueda turbarla”.

Durante los siguientes cuatro años regresa a Villa Neuve para encontrarse con Augustin, ahora ambos herederos de todo lo que allí va quedando. Recorre Gènes, Livorno, Cerdeña y París. Sin embargo, aburrida de los círculos intelectuales parisinos, decide volver

a Ginebra. Isabelle ha tenido una formación anarquista, desdeña todo atisbo de autoridad, aun cuando esta sea de carácter intelectual. Ese tiempo lo dedica a terminar la versión definitiva de *Rakhil*.

En 1900 vuelve al África, allí reanuda su vida de cafés moros, suburbios y andanzas a caballo, lugar donde al poco tiempo se casará con Ehuni Slimène, compañero hasta el final de sus días. En 1901 cae hospitalizada y, como en un presagio, escribe: “Esta noche todo parece tomar ese aspecto particular de las cosas en los días en que se deciden nuestros efímeros destinos”.

El suyo, su destino, no será morir allí. Tampoco en el intento de homicidio que sufrió en Behima, cuando un tipo ligado a los tidjaniya, la atacó con un sable. Su destino tendrá naturaleza de catástrofe.

El 21 de octubre de 1904, en la Ain-Sefra del sur oranés, el desborde de un río inunda la ciudad baja, que queda hecha un magma de agua y arena. Veintiséis personas mueren. Los militares emprenden excavaciones. Días más tarde, descubren el cadáver de Isabelle Eberhardt. Está bajo los escombros de una choza, con sus manuscritos desperdigados alrededor. “Nómada fui cuando pequeña soñaba contemplando las carreteras, nómada seguiré siendo toda mi vida”, dice en sus diarios. A eso podría añadirse: y nómada partí, con rostro de luna llena, esta vez para iluminar los horizontes inexplorados de la muerte. **S**



**Los diarios de una nómada apasionada**

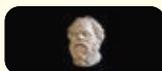
Isabelle Eberhardt  
BlackList, 2008  
292 páginas  
\$3.500 (eBook)

# DOCTORADOS UDP



## Doctorado en Astrofísica

Programa enfocado en formar especialistas con foco en astrofísica observacional. Mediante proyectos investigativos desde el primer semestre, podrán contribuir al avance de la disciplina tanto en instituciones, universidades u observatorios astronómicos nacionales e internacionales.



## Doctorado en Filosofía

Este programa busca formar doctores/as en filosofía que puedan desempeñarse tanto en Chile como en el extranjero. Cuenta con convenios de doble titulación con prestigiosas universidades internacionales.



## Doctorado en Ciencias Sociales

Este programa busca formar investigadores/as con autonomía intelectual y rigor científico, que generen conocimientos que contribuyan a los debates globales y problemas sociales actuales. Cuenta con académicos/as interdisciplinarios y centros de investigación de punta.



## Doctorado en Educación

Programa impartido con la Universidad Alberto Hurtado, que busca profundizar teóricamente y generar conocimientos en diversos ámbitos de la educación, desde educación inicial, escolar a educación superior, con foco en temas de política educativa, desarrollo profesional docente, justicia social y procesos de enseñanza-aprendizaje.



## Doctorado en Derecho

Programa que promueve un sistema de co-tutorías con académicos/as nacionales e internacionales, que permitirá focalizar el área de interés desde el primer semestre, y lograr una investigación robusta y generación autónoma de nuevos conocimientos.



## Doctorado en Ciencias de la Administración

Busca formar investigadores/as autónomos/as con conocimiento teórico y práctico en el uso de métodos y herramientas cuantitativas que les permitan resolver problemas en el área de la administración de empresas.

Este programa cuenta con dos líneas de investigación:

- Finanzas
- Organización y gestión



## Doctorado en Educación Superior

Programa de doble titulación dirigido a profesionales en ejercicio, impartido conjuntamente con la Universidad de Leiden, Holanda. Único en Chile con enfoque global y nacional.



## Doctorado en Psicología

Orientado en formar investigadores/as, en el marco de los desafíos de la psicología contemporánea, abarcando principalmente 3 líneas investigativas:

- Psicología social: sujetos y prácticas sociales
- Psicología clínica, psicoterapia y psicoanálisis
- Neurociencias y ciencias cognitivas

## 13 años impartiendo programas de doctorado

Publicaciones:	542
Becas ANID: (estudiantes activos)	64 adjudicadas
Becas ANID: (histórico)	97 adjudicadas
Conferencias:	445

# Charlotte Delbo y la marcha de los pingüinos

Por María José Viera-Gallo

Hay lugares de los que nunca se regresa. La casa de la infancia, el patio del colegio, la muerte de un hijo, un viaje de juventud.

“Existe una estación donde quienes llegan son precisamente los que se van / una estación donde quienes llegan nunca llegaron, donde quienes se fueron nunca volvieron. / Es la estación más grande del mundo”. Con este preludeo, Charlotte Delbo (Francia, 1913-1985) inicia las memorias de un “viaje extraordinario” que hizo en enero de 1943 y del cual regresará para escribir su libro *Ninguno de nosotros volverá*.

Charlotte Delbo llegó a Auschwitz “por error”, junto a 230 presas francesas de la Resistencia. El lugar oficial donde iban a parar los presos políticos del régimen nazi era el campo de Ravensbrück. Su convoy, el 24, es el único que siguió de largo. Cuando se bajó del tren, se vio rodeada de “mujeres con pañuelos de Zagreb, banqueros de frac de Montecarlo, griegos que comparten potes de aceitunas, recién casados vestidos de novios, adolescentes de un internado con sus faldas plegadas, niños abrazados a sus peluches”; todos personajes anónimos de una inminente tragedia que ni ella ni nosotros volveremos a ver. Desde el otro lado de la vía, Charlotte Delbo cree comprender dónde se encuentra y grita: “Ayuda, somos francesas”.

Nadie la escucha.

Una vez hecho el *check in* al barracón de la sección de mujeres del campo, en su mayoría habitada por polacas, esta joven secretaria parisina de pelo negro y ojos verdes mira a lo lejos la chimenea humear y de nuevo comprende. “Ignoraban que al infierno se pudiera llegar en tren”.

A sus 30 años había conocido muchas cosas —la estrechez económica, el amor, la clandestinidad, la cárcel—, pero no el mal. Francesa de origen obrero e italiano, militante de las juventudes comunistas, miembro anónimo de la Resistencia Francesa, tenía la contextura de una mujer fuerte, capaz de soportar

una guerra. Los dedos rígidos, azulados, sin uñas, que rápidamente sus manos adoptaron durante su primer invierno en Auschwitz, eran los de una dotada dactilógrafa, que solía transcribir a gran velocidad las lecciones del actor Louis Jouvet durante sus cátedras en el conservatorio del Ateneo en París. Delbo era su secretaria, aunque sería más justo decir, su asistente. Se habían conocido durante una entrevista que ella le había hecho para la revista *Cahiers de la Jeunesse*. Eran los años 30, los años de entre guerras, de las vanguardias surrealistas y dadaístas, de los grandes bulevares y la bohemia en los cafés parisinos. Charlotte, que era ajena a la escena artística y burguesa de la capital, viajaba a París desde la periferia, donde vivía con sus padres obreros metalúrgicos, para asistir a los cursos de marxismo y filosofía que Henri Lefebvre dictaba en la Université Populaire. Fue ahí donde conoció al dirigente comunista Georges Dudarch, con quien se casó en 1936.

Cuando los nazis entraron a París, en junio de 1940, Delbo, que se enorgullecía de ganarse la vida con su oficio, se encontraba de gira con Jouvet en Argentina. Mientras la compañía teatral siguió con su montaje de Molière en Buenos Aires, ella decidió regresar en barco y enrolarse en la Resistencia con su marido. Durante los meses de clandestinidad se dedicó a lo que sabía hacer mejor: mecanografiar día y noche fanzines antifascistas. Al poco andar fue arrestada junto a su marido, y tras un año encarcelados en las prisiones de La Santé y en el fuerte Romainville, Dudarch fue fusilado. Charlotte, quien le dedicó varios poemas desgarradores, fue enviada a Auschwitz. No alcanzó a llorar.

Ni víctima ni heroína de su suerte, una vez atrapada en ese inframundo de vivos y muertos que era el campo de exterminio de judíos, se sorprendió “dotada de facultades muy agudas para captarlo todo, hacer frente a todo”. Ninguna de las ensoñaciones de la

literatura francesa que había leído (era gran lectora de Stendhal) se asemejaba a las escenas que presenciaba a diario: “espectros que hablan”, “maniqués con uniformes de rayas”, “silencios y gritos que estriban las horas”. Sabía que a quienes le flaqueaban las rodillas, tosían escandalosamente o ardían de fiebre, se las encerraba en el bloque 25, último anillo del infierno y antesala de la cámara de gas. Con sus compañeras francesas ideó estrategias de encubrimiento, mutua protección y sororidad *express*. En la temida hora del recuento —“Caminar en la fila crea una especie de obsesión. Siempre miramos los pies que tenemos adelante”—, excavaba en su memoria literaria y recordaba poemas aprendidos en el colegio. Llegó a memorizar 57. Al final de la guerra, una vez trasladada al campo de prisioneros políticos de Ravensbrück, montó una obra de Molière, se fumó su primer cigarrillo y esbozó una primera idea sobre el porqué se había salvado de Auschwitz: “Nunca dejé de hablar con las demás, para permanecer humana era necesario no renunciar al lenguaje”.

Escribió *Ninguno de nosotros volverá* en 1946, internada en un sanatorio suizo. El libro, el primero de una trilogía llamada “Auschwitz y después” (seguido por *Un conocimiento inútil* y *La medida de nuestros días*), le debe el título a un verso de Apollinaire que se le vino a la mente una noche, parada en medio de una llanura nevada junto a un grupo de prisioneras, y que dice: “Seremos tan felices juntos. / El agua se cerrará sobre nosotros. / Pero llora y sus manos tiemblan. / Ninguno de nosotros volverá” (del poema “La casa de los muertos”). Ella y un millar de prisioneras habían sido sacadas de sus barracones en plena noche para ser llevadas a la intemperie. Nevaba. “Transportadas de otro mundo, de pronto nos vemos sometidas a la respiración de otra vida, a la muerte viva, en el hielo, en la luz, en el silencio”. Ordenadas en filas simétricas, sin haber dormido ni comido, Delbo pasará 12 horas abandonada en esa *performance* sin sentido, esperando que las guardias SS, “envueltas en capas, pasamontañas y botas de cuero”, y sus perros, “con abrigos de perro”, den la orden de silbato.

Estas memorias íntimas, que prefirió guardar en secreto hasta estar segura de su valor literario, fueron publicadas 20 años más tarde, en 1965, por la prestigiosa Les Éditions de Minuit. Al lado de Primo Levi y su clásico *Si esto es un hombre*, Viktor Frankl y *El hombre en busca de sentido*, Imre Kertész y su novela *Sin destino*, el libro de Charlotte Delbo no parecía encajar en la Literatura del Holocausto (no era judía) ni en los relatos heroicos de la Resistencia (terminar deportado en Alemania era un pésimo final). A diferencia de otras autoras judías, Ruth Klüger y *Seguir viviendo* o

Helga Weiss y *El diario de Helga*, que serían rescatadas de la amnesia años después, su ambición literaria trascendía el testimonio y flirteaba pudorosamente con la auto-ficción. Es poco, de hecho, lo que sabemos de Delbo leyéndola. Como Annie Ernaux, ella prefiere desaparecer para dar lugar a una voz impersonal, colectiva, y reconstruir estampas de escenas donde el mal es el protagonista silencioso. A veces, adopta la carcajada siniestra de una SS de apellido Drexler burlándose de un grupo de jóvenes judías, que gritan de pánico en un camión que las lleva a la cámara de gas, o se funde en paisaje atmosféricos, casi góticos, como cuando Delbo, una mañana de primavera, ve una flor al otro lado de la alambrada. “Soñamos con el tulipán todo el día”. El cuerpo habla desde todos los rincones, desde las narices tapadas por la humareda de las chimeneas, desde la sed que mata y la falta de saliva que no deja hablar, desde los piojos que saltan en el escote, pero también desde lo banal; el deseo de que el pelo crezca de nuevo en la nuca, de cambiarse los calzones sucios que no se despegan de la carne, de tomar un baño en el riachuelo, de mirar a los hombres, al otro lado, y querer abrazarlos, consolarlos.

De una feminidad cruel y compasiva, el de Delbo es un viaje meditativo y transfigurado de una psiquis rota. Auschwitz, “ese conocimiento inútil”, no la hizo mejor persona; la arrojó al fondo de sí misma. “¿Cuándo llegará el día en que acabará esta solidaridad obligatoria del cerebro, de los nervios, de los huesos y de todos los órganos? ¿Cuándo llegará el día en que mi corazón y yo dejaremos de conocernos?”, escribe al final.

A su regreso a la realidad, Charlotte Delbo se encuentra con un nuevo horror: la indiferencia del mundo. Su madre, a cuyo recuerdo se aferraba en el campo como a una figura protectora, ha muerto. Su padre se casó con otra mujer; ya no hay una habitación para ella en la casa. El único abrazo que recibe una noche en el teatro es el de Jovet. Delbo emigra a Suiza, donde encuentra un trabajo en Naciones Unidas y saca la voz para apoyar la independencia de Argelia. De vuelta a París, en 1959, se convierte en la asistente de Lefebvre, su antiguo profesor, ahora convertido en un célebre sociólogo. Nunca volvió a casarse ni tuvo hijos.

Antes de morir de cáncer a los 72 años, una tarde nevada en que daba un paseo con su sobrino tiene una ocurrencia: “¿Y si mejor vamos a ver los pingüinos de Bois de Vincennes?”. El sobrino se sorprende. Charlotte Delbo ríe y le confiesa que anda nostálgica, que el andar lento, torpe y en fila de los pingüinos sobre la nieve le recuerda cuando en las noches hacían el recuento de prisioneras en Auschwitz. **S**

# Escenas de escritura

Sobreexpuestos al mundo digital, los escenarios donde las escritoras y los escritores de nuestra era diseñan sus comienzos y traman sus finales parecen perder, con su materialidad, también sus secretos. Intimidades a las que antes accedíamos de modo accidental son hoy material y tema de escritura. En pandemia vimos en directo las plantas de Jamaica Kincaid o la cama matrimonial de Vivian Gornick... ¿Qué harán las universidades y bibliotecas del futuro con esos tesoros, los correos electrónicos o los archivos de texto que dejen en su *drive* quienes escriben? ¿De qué está hecho el misterio de la escritura ahora? ¿Por qué pensar que ya no existe?

Por Valeria Tentoni

En un pueblito inglés llamado Great Missenden se esconde la casa museo de Roald Dahl; al fondo, se halla el pequeño cobertizo en el que se encerraba a escribir. Son unos cinco o seis metros cuadrados que guardan un gran escritorio de madera en el que solo hay piedritas, caracoles y recuerdos polvorientos, como si el escritorio fuese demasiado para él y se lo hubiese cedido a los adornos. A su lado hay un fichero de metal y un sillón de una plaza que finalmente preside la coreografía mobiliaria. Sobre ese sillón —que alguna vez habrá sido rosa, pero con el tiempo se opacó de modo indescriptible— se ve un tablón largo que va de brazo a brazo, y bajo el tablón una especie de tubo de cartón, forrado con papel de bobina, el tipo de papel industrial que usan en las panaderías. Es un adminículo casero que el autor de *Matilda* aprovechaba para elevar un poco las hojas limpias sobre las que escribía a mano. Hay fotos que lo muestran en acción, rodeado de sus paredes amarilleadas por la nicotina, y traen todavía una intimidad mayor: la de una manta de plumas cubriéndole las piernas mientras trabaja. Dahl sonríe.

No era el único que se encerraba así. George Bernard Shaw también construyó su propia choza en los jardines de su casa en Hertfordshire y Henry David Thoreau, por ejemplo, se escondía en un bosque. Al

parecer, durante un periodo de su vida Emily Dickinson “atendía” a las visitas con la puerta entreabierta. Sus ojos deben haber aparecido primero, recortados e inquirientes a través de la hendidura, para recibir cartas o entregarlas. A sus espaldas quedaban todos los misterios de un mundo, el mundo en el que Emily Dickinson escribía a mano sus poemas pequeñísimos en sobres y cuadernos.

¿Qué fue de ese celo? Los años dos mil trajeron eventos de escritura en vivo con computadoras inalámbricas, y a medida que el tiempo pasó las redes sociales trajeron, además, una nueva versión del mismo concepto. Durante los años de aislamiento, allí estaban todas las bibliotecas de quienes escribían, firmes en el encuadre que el Zoom regalaba, e incluso se conseguían fondos simulados de bibliotecas de cartón en internet y a domicilio.

Escritoras y escritores de todas las latitudes participaron de festivales, ferias, clases y conferencias mirando a la cámara con sus hogares de fondo, la intimidad de su orden o su caos, su vida doméstica de repente expuesta de modo impiadoso e irreversible. Fue abrupto, como abrir por error la puerta de un baño ocupado, pero ocurrió en medio de hechos todavía más extraordinarios, y pasó desapercibido.

Así, vimos el gran salón en el que Jamaica Kincaid guarda libros, macetas y esculturas, a sabiendas de que detrás de la puerta la esperaba su jardín. Vimos las estanterías blancas ocupando todas las paredes del cuarto desde el que nos hablaba Joyce Carol Oates, una luz lateral y nublada bañando un tomo indiscernible en el ángulo izquierdo de la imagen. Vimos el cuarto en el que Lydia Davis tiene su escritorio —dos cuadros grandes y uno pequeño sobre un sillón—, la cama matrimonial donde duerme Vivian Gornick y el espacio que comparten Siri Hustvedt y Paul Auster, sentados como colegiales, uno al lado del otro, para responder a una pantalla.

Intimidadas a las que antes accedíamos de modo accidental son hoy día, además, material y tema de escritura. Pero para conocer cosas como esas, aunque nunca tan abundantes, hasta hace muy poco no quedaba más que deducirlas o inventarlas partiendo de fotografías aisladas, casi accidentales, o leyendo las entrevistas de la *Paris Review*. Por sus introducciones nos enterábamos de que Ernest Hemingway escribía de pie sobre una alfombra de piel de kudú mientras el sol del este cruzaba su espalda, o que Simone de Beauvoir tenía su estudio a cinco cuerdas del de Jean Paul Sartre, pero solo lo utilizaba por la mañana: después del mediodía caminaba tranquilamente hasta ahí y seguía trabajando junto a él.

En la Firestone Library de la Universidad de Princeton se guardan manuscritos y cartas de escritores latinoamericanos: ahí están, por ejemplo, los archivos de Ricardo Piglia o de Juan José Saer. En la Biblioteca Nacional Argentina se exhibieron hasta fines de abril los manuscritos de Alejandra Pizarnik y también sus libros, marcados con su letra inconfundible. En la Biblioteca Pública de Nueva York se reservan, además de papeles, objetos personales: es posible consultar la agenda de Joan Didion y hasta los cajones privados de autores del siglo pasado, cápsulas museísticas destinadas a reponer una atmósfera que quizás exista únicamente a condición de imaginarla.

Sobreexpuestos al mundo digital, los escenarios donde las escritoras y los escritores de nuestra era diseñan sus comienzos y traman sus finales parecen perder, con su materialidad, también su sentido. ¿Habrá universidades y bibliotecas en el futuro que estudien y acumulen los correos electrónicos donde se cartean dos colegas? ¿Habrá que separar en esos correos los “interesantes” de los “superfluos”, las cartas del *spam*, los textos que digan cosas como las que se escribían Chéjov y Gorki: “mi alma está irremediablemente enferma, como es necesario que esté el alma del hombre que piensa”? ¿A dónde van a ir a parar los mensajes de WhatsApp en los que se compromete una edición o se informa una lectura en positivo, como cuando Roberto Bazlen



le recomendó a Eugenio Montale que se lance a traducir el *Ferdydurke* apenas provisto de un papel, una máquina de escribir e incontables signos de exclamación? ¿Será Google el dueño futuro de los inéditos de los autores que mueran dejando sus *drives* repletos de *bytes*?

¿De qué está hecho el misterio de la escritura ahora? ¿Por qué pensar que ya no existe? ¿Por qué creer que existía en un manuscrito empeñado por un escritor empobrecido, en un cuarto cerrado con olor a biblioteca y alcanfor? ¿Visitar ese misterio no ha sido siempre una escenificación profana, una máscara que coincide con la cara, como decía Calvino?

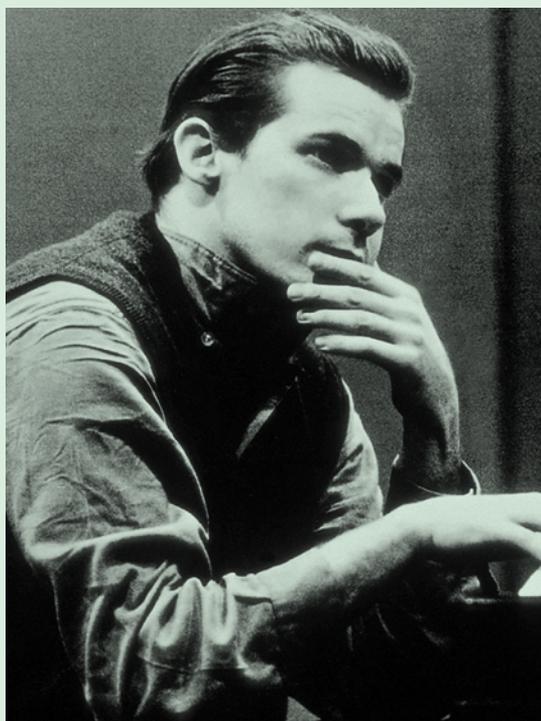
En un poema de Wislawa Szymborska, traducido por Gerardo Beltrán con el título “Miedo escénico”, encontramos: “Allá en el escenario acecha una mesita / un tanto espiritista y de patas doradas, / y sobre la mesita humea un candelabro. // De eso se desprende / que tendré que leer a la luz de las velas / lo que escribí a la luz de una simple bombilla / tac tac tac / a máquina”. **S**

# Excéntricos, radicales y performáticos: Glenn Gould y Keith Jarrett

Por Federico Galende



Keith Jarrett (1945)



Glenn Gould (1932-1982)

Glenn Gould y Keith Jarrett, para una buena cantidad de oídos los dos pianistas más radicales del siglo XX, no llegaron a conocerse ni hicieron mayores esfuerzos por enviarse elogios cruzados. Ni de la pormenorizada biografía que Kevin Bazzana dedicó al primero, ni de la que 10 años más tarde Wolfgang Sandner escribió sobre el segundo, se desprende algo así, a pesar de que eran contemporáneos y tenían un modo muy parecido de abordar sus ejecuciones. Lo hacían como si formarían con el instrumento una especie de centauro, mitad persona y mitad piano, mostrándose como poseídos y dejándose llevar, junto con los característicos carraspeos que los dos solfeaban al aire, por una serie de gestos que habrían resultado ridículos si no fuera porque se emparentaban con los de los personajes del expresionismo alemán: las órbitas de los ojos desencajadas, las manos cayendo en punta sobre el teclado, como si este fuera una yugular.

Es cierto que en otros aspectos habían tomado caminos opuestos, dado que Gould optó por alejarse de los conciertos en público para encerrarse en los estudios de grabación, donde su delicadeza para pulsar las teclas se conjugaba con una destreza poco habitual para manipular las perillas de los ecualizadores, justo en el momento en el que Jarrett, después de tocar con Miles y de participar junto a él en ese *trip* majestuoso y sonoro que fue el concierto eléctrico en la isla de Wight, había decidido pasar de los estudios de grabación a las improvisaciones en vivo, donde se permitía intercalar algunos motivos *kitsch* para brindar un toque de familiaridad a sus complejíssimas ejecuciones de avanzada. Sin embargo, se trataba de opuestos que se citaban.

El propio Keith Jarrett explicó en más de una ocasión que Glenn Gould era un intérprete demasiado puro y que él, a diferencia de los intérpretes demasiado puros, era de los que tocan siempre condicionados por el material que deben ejecutar. En otras palabras, contaba con canales muchísimos más abiertos para expresarse. Con esto no estaba aludiendo solo a los diferendos entre el piano clásico y el piano de jazz, sino también al arte de la improvisación, que en 1975 lo había impulsado a una aventura que Gould jamás se habría permitido, mucho menos en público: dar un concierto de punta a punta en un piano totalmente impresentable. Al parecer, los operarios del Teatro de Colonia habían cometido un error, y en lugar de poner sobre el escenario el Bösendorfer para concierto que se hallaba en el sótano, subieron un piano de un cuarto de cola que se utilizaba para los ensayos del coro y que estaba sin afinar, con varias teclas que no sonaban y un pedal derecho inservible. Como cancelar el concierto a esas alturas era imposible, Keith hizo lo que pudo —se limitó a las alturas del piano y eludió sobre la marcha,

con maniobras similares a las del piloto que esquivaba a 200 kilómetros por hora, las teclas mal templadas—, y “lo que pudo” fue nada menos que el *Köln Concert*, una pieza hermosísima en do mayor (Keith escogió la escala a propósito para mostrar que la temprana ironía de Schönberg sobre las armonías tritónicas era más que discutible) que terminó convirtiéndose en el disco más vendido de la historia del jazz.

Ese mismo año, Glenn Gould grabó dos bagatelas de Beethoven, sin saber muy bien quién era ese pianista excéntrico del que se había empezado a hablar en todas partes, una actitud propia de alguien que, como Gould, difícilmente salía de su casa, donde el insomnio que padecía lo habilitaba para ensayar hasta altas horas de la madrugada, o solo lo hacía conduciendo su auto con unas anteojeras como las de los caballos, para no tener que cruzarse con nadie. Si la diligencia era a pie, recorría las calles de Toronto cubierto con un gorro y unos guantes de lana, incluso en verano, cargando como único equipaje la silla plegable que su padre le había confeccionado cuando era niño y que, a causa de que era cuatro o cinco centímetros más baja de lo recomendado, lo hacía verse sobre el piano como si se estuviera trepando a un balcón.

Lo cierto es que a Gould sus contemporáneos no le interesaban, a excepción de Petula Clark (algo así como nuestra Myriam Hernández) o Barbra Streisand, su regalona, sobre quien escribió una crónica formidable acerca del día en que tuvo el privilegio de conocerla. Jarrett, en cambio, sí daba la impresión de seguirlo, tanto en el modo performático de tocar el piano como en un manojo de misteriosísimas coincidencias: los mismos dolores de espalda, que ambos pianistas cargaron como una cruz a lo largo de toda la vida; el mismo boxeo contra las teclas, que ambos pulsaban con delicadeza pero también con una reserva de malestar, de inconformismo con “vista exclusiva”, y sobre todo el final, el mismo final, un súbito derrame cerebral que dejó a Jarrett sin poder tocar más el piano y a Gould desparramado para la eternidad sobre su Steinway de cola.

En *El malogrado*, la exquisita y desenfadada novela que Thomas Bernhard destinó a Gould, pero con la que apuntó más que nada a probar que el mundo no vale la pena y que la vida es un accidente largo y desesperado, se atribuye a la fragilidad que habita en el alma de los inconformistas esta clase de finales tan súbitos y desconsoladores. Asimismo, resulta evidente que Keith Jarrett estaba hablando de sí mismo cuando señaló, en la misma línea que Bernhard, que la conducta de Gould, a ratos incomprensible y sumida en un sufrimiento infinito, no era sino el efecto de la frustración artística. De pronto —pienso ahora— fue esa frustración la que los unió y en la que mutuamente se disolvieron. **S**

**Críticas**

**de libros**

**y cine**

***Contra la libertad,***  
de Andrés Biehl y Germán Vera,  
por Daniel Hopenhayn

---

***Obra completa y Casa de reposo,***  
de Ximena Rivera,  
por Vicente Undurraga

---

***Vals chilote,***  
de Yosa Vidal,  
por Constanza Ceresa

---

***Inacabada,***  
de Ariel Richards,  
por Alejandra Ochoa

---

***Lluvia y viento sobre Télumée Milagro,***  
de Simone Schwarz-Bart,  
por Rodrigo Olavarría

---

***Los muertos y el periodista,***  
de Óscar Martínez,  
por Jorge Rojas

---

***Tár,***  
de Todd Field,  
por Pablo Riquelme

# Aquí no se obliga

Por Daniel Hopenhayn

El estallido de 2019 les confirió un estatus sapiencial a quienes habían advertido, durante años o décadas, que la arquitectura de nuestras políticas sociales (educación, salud, pensiones), antes de hacer aguas por la calidad de sus prestaciones, había modulado un *ethos* que contraponía los intereses del individuo a la lógica de un pacto social. Efectos culturales que, según esta crítica, fueron buscados —pero mal calculados— por la dictadura y luego tolerados —pero nunca asumidos— por la Concertación. Lo que tranquilizaba a unos, excusaba a los otros: la Constitución impedía ponerse graves con el asunto.

La hegemonía de este diagnóstico, que tras el 18 de octubre abarcó a numerosas voces de la derecha, se desdibujó del modo más inesperado: fue la propia izquierda, excitación y pandemia mediante, la que redirigió el concepto de *derecho social* hacia la simple obligación del Estado de dar satisfacción al individuo, lo antes posible y sin reparar en costos colectivos. La promoción de los retiros de las AFP, que a todas luces reforzaban el esquema a subvertir, marcó el norte de un torpe derrotero del que aún no se vislumbra escapatoria: las reformas de salud y de pensiones, al parecer, serán discutidas al margen del acervo reflexivo que ha contrastado los criterios de eficiencia con el modo en que las instituciones modelan conductas y subjetividades.

Como un pequeño dique contra este desborde de inercia, el libro

*Contra la libertad*, del sociólogo Andrés Biehl y el economista Germán Vera (ambos egresados de la PUC y doctorados en Oxford), apuesta a reponer el debate con un título resonante, que el subtítulo acota de inmediato: “Por qué la ilusión de elegir dañó nuestra convivencia”.

Los ilusos, aclaran los autores, no fueron los ciudadanos, sino los ideólogos de la dictadura que tramaron nuestro sistema de seguridad social. Pretendieron reemplazar un régimen dirigista, clientelar, infestado de mediaciones, por uno centrado en la relación directa entre cada usuario y el proveedor de su elección (por doctrina, el que mejor se adecuara a su situación presente y expectativas futuras). Las ventajas del modelo no eran pocas: ampliación de la cobertura, menores costos de transacción y, lo esencial, individuos más libres, más responsables y menos expuestos a la captura ideológica. La silenciosa utopía de una sociedad *racional*.

*Contra la libertad* es un exhaustivo inventario de todo lo que no previó el diseñador ni enmendó después el continuador. Por detrás de los errores de diseño, el gran error de concepción: fundar el vínculo social en el consentimiento individual y en las relaciones contractuales que le darían expresión, sin reparar en que la pertenencia a una comunidad, la noción de responsabilidades compartidas, la legitimidad de las instituciones emergen de la convivencia y no de los contratos. Las instituciones de

seguridad social, que en sociedades más libres y fragmentadas han concentrado los roles de antiguas redes de contención, son cada vez más relevantes en ese sentido: configuran identidades colectivas, ritos de pasaje, respuestas a temores y riesgos, en fin, “un aprendizaje de cómo ser personas responsables y vivir con otros”; trascienden por mucho, entonces, la racionalidad económica (“máquinas de preferencias”) en la cual se enmarcó al individuo convocado a elegir.

Allí donde otros autores acusan que elecciones tan segmentadas por el poder del bolsillo no merecen llamarse tales, Biehl y Vera, al acecho de la antropología liberal y no del capitalismo, enfatizan otro problema: forzado el ciudadano a escoger entre alternativas que le exigen una racionalidad de experto (y proyectar su vida entera para acertar en la decisión), ofertadas además por proveedores más adictos a la rentabilidad que a la veracidad, la libertad de elegir se extravió pronto en un cuadro de responsabilidades diluidas y desconfianzas recíprocas. Si acaso la comunidad compartía riesgos y beneficios, costaba percibirlo. Si la elección de colegios subvencionados era valorada por las familias, sus motivos para elegirlos resultaban irracionales —cuando no inconfesables— a ojos de la política pública. El presunto ciudadano autónomo, en definitiva, fue más bien un portador de nuevas obligaciones que mal podía remitir a un pacto colectivo, pues tampoco

el Estado podía sincerarlas si quería sostener la narrativa que aseguraba su cumplimiento: aquí se incentiva, no se obliga. Ficción a cuyo alero nuestra seguridad social, “destinada a entregar certezas, generó incertidumbre y conflicto”.

Aunque la discusión diste mucho de ser nueva, el registro del libro es completamente original en su género. El adjetivo *neoliberal* no figura en estas páginas, en tanto que sus autores agradecen los aportes de Pedro Morandé, Daniel Mansuy y otros pensadores afines (para más señas, Biehl y Vera integraron el equipo económico de Mario Desbordes). Sus herramientas de análisis, sin embargo, apenas dan cuenta de esas filiaciones. Más bien, tributan de los diversos campos académicos que relacionan comportamientos sociales con estrategias institucionales. La psicología de las interacciones, las dinámicas que conducen a generar confianzas o al autoengaño colectivo, marcan el tenor de este ensayo, donde conceptos como *innovación* y *optimización* son cuidadosamente ponderados. A ratos desconcierta: pocas veces, entre nuestros intelectuales, principios tan hondos intentan ser verificados desde enfoques tan pragmáticos. Pero ahí, quizás, su ventaja: no se había planteado en el país esta crítica al (neo)liberalismo, antes de este libro, en términos tan familiares para el liberal de nuestro tiempo. No hace falta aquí que las desigualdades sean insostenibles o la solidaridad un valor superior.

Si la libertad y la responsabilidad individuales se invocaron en vano, si la eficiencia se tornó ineficaz, se justifica una crisis de fe.

Los autores aportan ejemplos más que suficientes para apoyar su diagnóstico, aunque arriesgan la nitidez del mismo (y el ritmo del texto) al engolosinarse en la pesquisa de incongruencias; no pocas veces, en este ejercicio, la realidad parece acomodarse a sus insumos analíticos, más que al revés. Llegado cierto punto, sospechamos que ningún sistema de seguridad social resistiría este examen de consistencia, pues todo defecto de funcionamiento (abundantes por definición) será atribuido a un pecado conceptual de origen. Retrotraer cada falencia de la estructura al ideario que la inspiró, además, parece forzar a los autores a co-tejar efectos equivalentes en los tres sistemas (educación, salud y pensiones), agrupando fenómenos de muy distinto grado y de repercusiones para nada uniformes en todo el espectro social.

Por contraste, este trabajo se muestra mejor prevenido que otros sobre el riesgo de cambiar ilusiones por espejismos. En alusión al proceso constituyente, se advierte más de una vez que el egoísmo no se decretó por ley en 1980, ni se logrará el efecto inverso por la misma vía. Hay en este ensayo un saludable sentido de realidad que desconfiaba por igual de números y palabras, en especial si nos ayudan a pasarnos películas o, cuando el guion se tuerce, a hacernos los tontos.

Subordinar el diseño de reglas e instituciones a la pregunta por lo que somos, por el modo en que realmente convivimos, suele entrañar el peligro de quedarse sin respuestas frente a la actual dispersión de intereses. *Contra la libertad*, hay que decirlo, no tiene resuelto ese problema (“tal vez no hay nada que articular en común”). Su ecléctica amalgama de idealismo y pragmatismo, sin embargo, le permite abrir una veta sugerente para explorar la crisis social del país. La exhortación a transparentar los costos de las decisiones públicas, de modo de sustentar las responsabilidades que a partir de ellas se distribuyen, apunta tal vez al único antídoto contra la pesadilla soberanista del individuo dependiente. Por lo mismo, no promete imponerse: es demasiado modesta en términos ideológicos, demasiado ambiciosa en términos políticos. **S**



### **Contra la libertad**

Andrés Biehl y

Germán Vera

Ariel, 2023

199 páginas

\$17.900

# Abrazar los brazos idos: la poesía de Ximena Rivera

Por Vicente Undurraga

Ante cierta excepcional poesía se tiene la sostenida impresión de lo inmenso, por no decir de lo absoluto. Es la inmensidad de un arte del vislumbre, de un entendimiento directo y maravillado de cada cosa. Una poesía que en vez de reflejar el mundo, lo pone de revés —como quien da vuelta un guante—, para dejar expuesto su funcionamiento, sus uniones secretas, sus alcances desatendidos.

Es el caso de la obra de Ximena Rivera Órdenes (*Viña del Mar*, 1959 - *Valparaíso*, 2013), una poesía que impone su gramática, su modo de alzarse y caer con la energía y la decisión del agua corriendo abajo en un estero crecido. Tiene algo de gesto y de delirio, de designio.

“Yo no veo muy claro las cosas, pero las pienso mucho. Veo detalles con profundidad... No veo el cuerpo completo de algo y creo que eso me ha hecho una relativamente buena poeta”, dijo Rivera poco antes de morir. En *Delirios o el gesto de responder*, un largo poema de 2001 (su primer libro publicado), están estos versos en los que puede tal vez encontrarse una clave de su escritura:

Dicen, abuela, que el Hades  
es la tierra de los muertos  
y que ahí no podemos hablar  
ni dialogar  
porque nos falta la sangre  
necesaria,  
yo supongo que esto es un error  
los maliciosos, sin pensar  
ni dialogar estas palabras  
indiscretamente dirán:

“Pobre mujer obscura  
estará enferma  
de abrazar los brazos idos”.

Assumir lo indecible como error y combatirlo y ser la mujer obscura (así escrito, con la b que densifica la palabra), ser la enferma de abrazar los brazos idos. A los muertos, los caídos, los que ya no siguen.

“Estará enferma”; dicen eso de ella, otros, “maliciosos”, en el poema, y ese “estará” no sabemos bien si es a modo de predicción o a título de mera suposición, como quien dice que alguien *estará* de suerte o *estará* cansado o *estará* enamorado. ¿*Estará* enferma? Sus poemas conmuevan por lo que dicen, por lo que callan, por lo que tocan o intuyen. Jorge Polanco se ha referido a ellos como “iluminados por la historia de un secreto silencioso, tejido de bondad y dolor”.

Es una voz muy singular la de Rivera, “una invitación oscura y misteriosa”, como si su habla fuera a la vez exposición filosófica (“cerrar los ojos es restaurarse por dentro antes de caer”), intercambio de tono cotidiano, cláusulas de pura subjetividad (“yo supongo que esto es un error”) y surtidor de imágenes metafísicas y fantásticas. Escribe en distintos registros (del poema en prosa al poema mínimo, vecino del haiku), con una versatilidad llamativa para las pocas páginas que suma su obra. En las mejores, se impone una palabra que despeja el entendimiento de tal manera que nos adentra en eso que Roberto Calasso llamó el “exaltante vacío en el que solo puede moverse el pensamiento”.

Leída entera, de corrido, cuestión tan desafiante como placentera, se puede adivinar en ella, junto al discurrir de un pensar fuerte, una historia difusa, elusiva, pero en la cual no faltan los personajes y refulgen los acontecimientos, como el de ese pequeño gato que aparece muerto entre la ropa sin doblar o el de una hormiga comprensiva que trepa por su cara.

Tanto como las líneas misteriosas o los fraseos que parecen quedar inconclusos, en sus poemas llaman la atención ciertos versos expositivos, casi como lenguajes de funcionario. Pero no es que la autora trabaje reutilizando lenguajes corrientes, antipoéticos, sino que intercala enunciados que parecen bajar el poema a tierra, basarlo, acercándolo mágicamente al sentido común o a un entendimiento general, a una especie de lógica tan común como nueva.

Impresiona en ella el raudo tránsito entre lo apelativo y lo herido, el magnético cruzarse de los tonos de una época y una risa de total lucidez, “ese sarcasmo vagamente higiénico”, que la lleva, en un poema donde se lanzan temerarias sentencias sobre el tiempo, a matizarse: “podría decir cualquier cosa sobre él / y sería igualmente irrelevante”. Así, la obra de Rivera parece cumplir ese anhelo que tenía María Zambrano de *reunir*, de cruzar el “pasmó extático” de la visión poética con la violencia del pensar filosófico.

Se cumplen 10 años de su muerte, del fin de una vida que tuvo mucho de extrema, como

puede inferirse leyendo su último poema —en prosa y póstumo—, *Casa de reposo*. Es una suerte de diario descarnado de una estancia terminal hecha de “horarios, deberes, esperas y abusos”, cuestión en todo caso no inesperada, “ya que busqué un lugar que representara una madre maligna, una madre abusadora desde el primer día, para poder vivir. ¿Lo crees?”. Es un texto alucinante, una especie de casa Usher contada por su propio extraviado, un escrito que recuerda a la más alta Pizarnik (“por lo cual hablo sola, arañando una sombra”) y que describe un ámbito donde la demencia, bajo la forma de “un psicópata a punto de estallar”, ronda todo el tiempo.

Como si fuera “un ancho ojo fosfórico”, vislumbra Ximena Rivera con su escritura quebrada y tenaz, clara y misteriosa a la vez, otro orden de cosas, otras relaciones. A veces parece un Juan Luis Martínez llevado a un nuevo límite, otras una Teresa de Jesús devastada: “¿Es que Dios no se conmueve / del tremendo temor a Dios / en el que vivo? / Estoy condenada a muerte, / y mi herida es la única luz / en cárcel tan tenebrosa”.

Su temprano y crucial encuentro con Eduardo Anguita está referido por Víctor Rojas en el prólogo de *Delirios* en los siguientes términos: “Y descubrió la pólvora”. Anguita, entonces, y la lectura de Hölderlin y de Rimbaud y otros poetas franceses dieron el tiro para que cuajara la escritura de Rivera. A menudo parece una larga conversación, una amistad asomándose, un amor, una cercanía; siempre le hablan a alguien sus poemas y cualquier verso puede ser una iluminación, una lanza patafísica, una composición hiriente:

Perfecto: el novio protege con sus brazos fuertes a la novia

Esto puede ser contradictorio en tiempos de pobreza y convulsión

Pero es el sueño de ellos  
El sueño muy viejo, feliz, de una puerta cerrada

Una necesidad nupcial de quietud

Y de opaco olvido sobre el mundo.

También hay notas del más alto lirismo, todo lo cual permite pensar que esta poesía representa una aurora u horizonte nuevo, que así como la palabra primigenia de Mistral, la palabra sanguínea de Violeta Parra o la palabra quebrada y recompuesta de Elvira Hernández, la palabra iluminada de Rivera señala direcciones inauditas para la poesía chilena.

Los datos sobre su vida bien podrían concentrar toda la atención, pero son insoslayables dos o tres. Nació en Viña y vivió entre esa ciudad, Valparaíso, donde tuvo una vida cultural activa, y Quilpué, en la que pasó sus últimos años. Vivió precariamente, tuvo un largo amor al que le dedicaría o le hablaría directamente en más de un texto poético, “Pepe”; en algún momento estacionó autos en Valparaíso, publicó poco, en revistas y pequeñas ediciones hoy inencontrables, pero que están reunidas en la edición de su *Obra completa* publicada en 2016. Gladys González, quien trabajó en esa y una edición anterior con Felipe Moncada para el sello Inubicalistas, escribió que “la poesía de Ximena es Ximena. Ella no muere. Es solo un estado más que ha cruzado por ella”.

Leyendo su poesía —sobre la que no faltan lecturas y discusiones, crecientemente— se accede al espectáculo de una nueva intimidad de lo sagrado con lo mundano, y es como si al calor de esa intimidad aparecieran cosas, formas, posibilidades y nexos que intuíamos, pero no atinábamos a llamar presentes o, dicho una vez más con palabras de Zambrano, es como si la poesía de Rivera fuera una

“ocasión tendida hacia lo que no logró ser, para que al fin sea”.

Al cierre de su *Obra completa*, que recoge lo publicado durante dos décadas, se incorporan tres cartas que la poeta envió a su amiga Lucy Oporto, en 1988. Las primeras dos, firmadas en Viña, hablan de esa ciudad, del estero y su belleza, aunque es consciente de que “Viña se asemeja a un viejo y cansado pavo real que luce un montón de sucias ramitas en la rabadilla”. Pero qué más da si en la segunda carta le escribe a Oporto que “la morada del hombre no está en la tierra ni en el cielo sino en el aire, en pleno vuelo: *Nuestro único nido son las alas*”.

Ya en la última carta, fechada en Quilpué en agosto de 1988, Rivera habla de tiempos no felices, de una conciencia incapaz de asirse a nada, de túneles, y le envía a la amiga su “último” poema (que en rigor es el más antiguo de los reunidos), donde señala la escritura como una defensa de la vida, un “arrancar chispas a la piedra, provocar la lluvia, ahuyentar a los fantasmas del miedo, el poder y la mentira”. No se pierde una obra así. **S**



**Obra completa**  
Ximena Rivera  
Libros del Cardo, 2016  
156 páginas  
\$12.000



**Casa de reposo**  
Ximena Rivera  
Cuadro de Tiza, 2019  
22 páginas  
\$2.000

# La política de lo íntimo

Por Constanza Ceresa

Ambientada a mediados de los 80, la novela *Vals chilote* relata la revolución solitaria de Hiroito Cáceres, un joven que luego de ser detenido tras el Golpe y de pasar por diversos centros de entrenamiento revolucionarios en América Central, vuelve a cumplir con el sueño de derrocar la dictadura de Pinochet junto al Frente de Insurgencia Austral, movimiento del cual es fundador y único militante. Para eso contacta a uno de sus compañeros escolares, Ramón Millán, locutor de la radio El Faro, de Castro, quien detrás de su vida rutinaria y descomprometida carga con una culpa que terminará por despertar su ideal político y remecer su vida hecha de pequeños placeres.

Como ya lo ha hecho en *El Tarambana* con la picaresca o con la escritura científica de fauna en *Los multipatópodos*, Vidal opta por la reescritura o apropiación de un género olvidado —la novela revolucionaria—, situándose a contrapelo quizás de la tendencia autobiográfica y de la “literatura de los hijos”. La historia está dividida en 33 capítulos breves, que oscilan entre las vidas de Hiroito y Millán, y sigue la forma de un relato con tintes policiales, con un narrador omnisciente capaz de entrar y salir de las mentes de sus personajes. En un movimiento parecido a la marea que va y viene, la novela política transcurre “entre” la misión épica de Hiroito y el trabajo en la radio de Millán. Con humor sutil y tierno, las pequeñas tragedias cotidianas van tomando protagonismo, al punto de hacerse inseparables de las grandes hazañas subversivas.

Asimismo, la retórica revolucionaria y el código militante

que encarna y difunde Hiroito son atravesados por la cadencia y el ritmo del habla local y familiar, un vocabulario capaz de nombrar las diferentes intensidades de la lluvia, la textura cálida de la lana en el cuerpo, los olores de la cocción o cada matiz de la geografía accidentada del archipiélago. Las reflexiones militantes de Hiroito se ven contaminadas por pensamientos menos heroicos de la vida doméstica: “Herviría más agua para el mate. Esa tarde encendería la petromax para alumbrarse, había tomado la precaución de traer un poco de parafina y una mecha limpia para cambiarla. Su hermana le dijo que podía hacer un chonchón con una papa ahuecada a la que se echaba grasa animal y una mecha de trapo. Todo era con papa allá; podía combatir esa dictadura —la de la papa— con una lumbre menos rústica. La revolución es post, no precapitalista”.

En *Vals chilote* la geografía de la isla funciona como una fuerza adversa y determinante. Irónicamente para Hiroito, los recuerdos de infancia de su casa materna parecen más útiles que los duros entrenamientos en países tropicales para la supervivencia en la isla utópica de Chiloé: “Los ramalazos de agua y viento golpeaban la madera y las planchas de zinc en el techo. Hiroito no podía superar la dificultad de hacer fuego. (...) Hacer fuego no era una cuestión de aprendizaje sino una fatalidad, el destino trágico diario, la eterna posibilidad de que no funcionara”.

Hiroito busca borrarse como individuo, porque así lo exige el ideal revolucionario y la clandestinidad, y la distancia narrativa omnisciente es una forma idónea

para ese anonimato. Sin embargo, en esta lucha a destiempo la comunión no la encuentra con los habitantes de la isla, con su pueblo, sino sobre todo con su geografía, con el frío, con la lluvia, con el hambre, con su perro, con el humo. La vida de Hiroito en la clandestinidad, su dilatada espera ante la acción subversiva, su soledad y sacrificio personal funcionan como la contracara de la vida frívola de Millán, sus comilonas en el bar y su especial predilección por la música extranjera. Con todo, luego de elegir el camino de la rebelión, Millán también vivirá un proceso en el mundo de afuera que irá develando las tramas y corrupciones dentro de la isla.

Siguiendo los pasos de Enrique Lihn, Yosa Vidal se interroga por la relación entre lenguaje y política, pero en lugar de vaciar el discurso revolucionario desde la ironía o el cinismo, opta por apropiarse de su imaginario y explorar su dimensión afectiva. El lenguaje se vuelve así un tejido poroso y frágil, como las ondas sonoras que captura Hiroito en la punta del cerro. *Vals chilote* parece decirnos que la revolución no es abstracta, sino que es siempre situada y que la Historia y sus grandes relatos se sustentan de pequeños triunfos y fracasos. **S**



**Vals chilote**  
Yosa Vidal  
FCE, 2022  
210 páginas  
\$7.500

# Una escritura con nuevo nombre

Por Alejandra Ochoa

Leí al menos dos veces la reciente novela de Ariel Florencia Richards: la primera, al modo tradicional de Cortázar, interesándome lentamente por la trama y el dibujo de sus personajes; la segunda fue una lectura de imágenes, con acceso directo a Google para visualizar en paralelo las obras de arte que se describen en sus páginas. En este sentido, *Inacabada* enlaza de manera delicada la historia de transición de género que vive la protagonista con la experiencia de la contemplación artística. Aunque en realidad esa transición no es el único centro del relato, sino que también lo es la recepción que de dicho transitar hace la madre, quien se niega y se escabulle ante su hija.

Novela de múltiples capas, la lectura de *Inacabada* (2023) resulta altamente fluida y cadenciosa. Juana, investigadora de arte, ha planificado un viaje con su madre a Nueva York, aprovechando una invitación a una conferencia en la ciudad en la que antes residió; se trata de un viaje que permitiría sincerar posiciones entre ambas: “Quería hablar con ella, explicarle cómo se sentía, qué le pasaba. Romper ese silencio que venía embargándolas desde que había comenzado con las hormonas”. A partir de este viaje el texto se abre a otros tiempos y espacios, siguiendo el libre discurrir de la memoria de Juana.

Aun cuando hay referencias al proceso de transitar que experimenta la protagonista y a sus relaciones amorosas, es la madre la que puebla la totalidad del relato; se trata de una figura querida, idealizada, descrita casi como una obra de arte, pero que resulta sin duda inalcanzable para Juana, quien

lucha por ser querida desde su nueva identidad y entiende a medias el comportamiento de su progenitora, que se atrinchera en el silencio; cada escena entre ambas termina en la negación materna. Diálogos como el siguiente resultan recurrentes y sugestivos:

Mamá, voy a empezar un tratamiento de reemplazo hormonal. M le sostuvo la mirada, inalterable.

—¿Tienes mil pesos?

—¿Cómo?

—Es que no sé si tengo efectivo para pagar el estacionamiento.

La madre sin duda vive el proceso de tránsito como un duelo: Dejar de nombrarse como el hijo de M era reconocer la pérdida. Y así, todo el viaje era una despedida. Por eso, quizá, M creía que expresar su dolor en palabras le estaba prohibido.

Con el ojo puesto en piezas inconclusas, Juana recorre museos y describe representaciones aparentemente no terminadas, privilegiando la figura humana y la relación con su creador. Van Dyck, Miguel Ángel, Picasso, K. J. Marshall y Marta Colvin son algunos de los artistas cuyas obras operan como una caja de resonancia que profundiza y amplía la radical experiencia del transitar, vivida como el “fin a un periodo de larga reclusión”. Cuerpos sin género aparente, Prometeo sin genitales, hada sin género en Shakespeare, cuerpos femeninos inconclusos o doblemente contruidos, como una “proyección secreta de sí misma”, forman también parte del relato.

La propuesta de que la protagonista investigue obras sin terminar potencia la reflexión sobre

la propia experiencia de cambio: “La idea que rondaba esa muestra era la ausencia, como si a esas piezas les faltara algo. Piezas que se negaran a transformarse en algo concluido”. Juana es también una figura inconclusa, imposible de fijar, a lo cual contribuye el que sea un personaje en permanente desplazamiento: Valparaíso, Nueva York, Varanasi, Frutillar, Aysén, un personaje nómada que se identifica con el mar, dejando atrás “la tierra firme, con sus certezas y delimitaciones”. Nada hay de estable en esta novela; es una prosa en la que todo fluye, todo está en proceso de transformación, apoyándose en el peso simbólico del mar, que metaforiza el cambio y la muerte y cuya presencia cruza el mundo narrado.

Ariel Richards aúna con virtuosismo literatura y crítica de arte, en una propuesta que propicia una visión íntima y sugerente del propio proceso de transición, que explora las tensiones que ello provoca sobre el orden familiar y que invita a la más profunda reflexión sobre la siempre diferida estabilidad identitaria. **S**



*Inacabada*  
Ariel Richards  
Alfaguara, 2023  
160 páginas  
\$12.750

# Una balada con forma de nación

Por Rodrigo Olavarría

*Lluvia y viento sobre Télumée Milagro* (1972) es un libro que debía existir en español hace años, por numerosas razones. Felizmente, la editorial argentina Compañía Naviera Ilimitada tomó cartas en el asunto y encargó a Claudia Ramón Schwartzman traducir esta obra fundamental, decisión también afortunada, pues su trabajo consigue subrayar la cualidad oral del libro y hacerlo fluir con una entrega natural y placentera. La autora de esta novela, Simone Schwarz-Bart, nació en Francia en 1938 y a los tres años partió a vivir a Guadalupe, en el Caribe francés, junto a su madre, mientras su padre iniciaba un periodo de seis años en el ejército francés.

Guadalupe es un archipiélago de las Antillas que Colón reclamó para España en su segundo viaje y luego pasó por manos francesas, inglesas y suecas, antes de afianzar su estatus de colonia francesa, en 1814. Guadalupe fue ocupada por Francia en 1635 y destinada primero a la producción de tabaco y luego de caña de azúcar, industrias que, tal como ocurrió en Martinica y Haití, dependieron del uso masivo de mano de obra esclava. Este régimen aberrante fue abolido en 1794 por la Revolución francesa, pero restituido por Napoleón en

1802, quien consagró un orden social segregacionista que recién en 1848 fue abolido de forma definitiva.

Simone Brumant, ese es su apellido de soltera, se crio en Pointe-à-Pitre, Guadalupe, y luego vivió en París y Dakar, periplo vital que da forma a su imaginario. A los 19 años conoció a André Schwarz-Bart, un escritor judío de 31 años, cuya familia fue asesinada en Auschwitz y que acababa de terminar su novela *El último justo* (1959), con la que ganaría el premio Goncourt. La pareja se casó en 1960 y poco después publicó su primer trabajo escrito a cuatro manos, *Un plato de cerdo con plátanos verdes* (1967), una novela histórica que exploraba los paralelos entre las diásporas caribeña y judía. Esta idea nació de un amor compartido por el Caribe y las literaturas de Isaac Bashevis Singer e Isaac Babel, de quienes Simone extrajo la idea de que un pueblo judío de Ucrania no es muy distinto a uno de Guadalupe.

Entonces era imposible calcular el impacto que esta pareja formada por una mujer afrocaribeña y un judío tendría en la historia de la literatura antillana, adelantándose a los debates, encuentros y desencuentros que marcaron la reflexión política y lingüística

de los últimos 50 años. Esta colaboración, que se adelantó más de 15 años al manifiesto *Elogio de la creolidad* (1989) y su llamado al redescubrimiento de lo creole y la búsqueda identitaria como respuesta a la asimilación a la cultura europea, recién fue valorada tras la muerte de André Schwarz-Bart, en 2006. Antes, tanto la comunidad judía como la antillana rechazaron el trabajo de la pareja. De hecho, la publicación de *Lluvia y viento sobre Télumée Milagro*, pese a ser un bestseller en Francia, en una Guadalupe presa de la efervescencia independentista, los nacionalistas más radicales fueron severos críticos de su éxito en Europa y de que la novela no fuera publicada en creole.

La novela *Lluvia y viento sobre Télumée Milagro* tiende su arco narrativo sobre las vidas de cinco mujeres guadalupenses, aunque en verdad llegamos a conocer a tres de ellas; dos solo son aludidas. La primera es Minerva, una mujer negra a quien el fin de la esclavitud libró de los crueles caprichos de su amo. Minerva es la madre de Toussine, también llamada Reina sin Nombre. Toussine es la madre de las gemelas Eloisine y Merance y, después, de Victoire. Esta última es la madre de Regina, que a su

vez es la madre de Télumée Lougandor, que es nuestra narradora y quien le presta a la novela la forma de su larguísima vida.

La narradora es mujer y sus personajes principales son mujeres que navegan un panorama social dominado por la injusticia y la precariedad. Aunque la esclavitud está en el pasado, los habitantes de Fond-Zombi aún caminan sobre las brasas de ese régimen y son víctimas de la desesperación. En este universo, la población blanca es vista a la distancia como seres irreales, arrogantes y explotadores, tan a la distancia que ocupan una posición marginal en el libro. Algo parecido ocurre con los hombres negros, presentados como víctimas y victimarios en los que es muy difícil confiar, siendo el amor un fantasma que envenena el pasado, presente y futuro de las mujeres.

Abandonada por su madre, Télumée parte a vivir con su abuela Toussine, bautizada por la comunidad como Reina sin Nombre. Ella domina este universo femenino como ejemplo a seguir; es profesora, depositaria también del saber popular y posee un coraje ilimitado ante la adversidad, dueña de una capacidad de amar indoblegable y una lógica que combina sueños místicos y pragmatismo. De ella Télumée absorbe un cantidad tal de conocimiento, que llega a ser vista como un ser sobrenatural y es gracias a ese mismo saber que logra, ante cada embate del destino, resurgir y erigirse como un pilar de su comunidad, que acaba llamándola Télumée Milagro.

Si bien vemos a las mujeres actuar como colectivo y desplegar sorprendentes solidaridades, también son rivales feroces entre sí, cuyos celos, chismes y envidia rasgan el pacto de convivencia social. Así, podemos decir que la relación que domina el orden del universo en esta novela extraordinaria es la

relación madre-hija o en palabras de Jamaica Kincaid: “Las vemos dispersarse y reunirse, a veces en el mismo párrafo o la misma oración. Sus dolores son los dolores de madres e hijas, que a su vez se convierten en madres —madres e hijas que siguen transmitiendo tradiciones y rituales que son parte de la vida cotidiana. Cada hija será una madre, cada madre ha sido una hija: un lazo que nunca se quiebra y persiste en la presencia del amor o su opuesto”.

La literatura del Caribe es fecunda en libros que combinan autobiografía y ficción, pero cuando apareció esta primera novela de Simone Schwarz-Bart, solo podía ser comparada con la respuesta poscolonial a *Jane Eyre* que supuso *Ancho mar de los Sargazos* (1966), de Jean Rhys, y *Crick Crack, Monkey* (1970), de Merle Hodge, considerada tradicionalmente la primera mujer caribeña negra en publicar una obra de ficción fundamental.

Ahora, es complicado categorizar *Lluvia y viento sobre Télumée Milagro* como una ficción en el sentido convencional, porque es innegable que además de ficción es una obra testimonial e histórica. A su vez, este libro, escrito primero en creole y luego traducido por su misma autora al francés con el objetivo de “pervertir el espíritu de la lengua francesa inoculándole un aliento creole”, rezuma el estilo oral de una lengua marcada por la exuberancia y la violencia de la naturaleza, así como por los duraderos efectos del desarraigo y la esclavitud.

Otro rasgo fascinante de esta novela es su confianza en las propiedades mágicas de un habla salpimentada con proverbios, canciones y adagios que concentran el conocimiento colectivo. Esta confianza es notoria, primero, en el argumento, donde la proliferación de profecías en la boca de Reina sin Nombre traza una línea

divisoria entre la vida y la muerte, entre salvación y condena. Y es también visible en la estructura de la narración, entregada del todo al poder de un habla infatigable que va de una historia a otra de forma asociativa y elíptica. *Lluvia y viento sobre Télumée Milagro* es algo así como la historia de una nación en forma de balada, una canción que de generación en generación va perdiendo los referentes que la atan al edificio de la historia mientras se reviste de un halo mítico y sobrenatural que la conecta a los relatos fundacionales.

En su prólogo para la edición inglesa de esta novela, Jamaica Kincaid dice: “Algunos escritores hacen un fetiche del edificio que llamamos ‘la novela’. Escriben para reforzar la estructura de ese edificio”. Por su parte, un libro como *Lluvia y viento sobre Télumée Milagro* crea su propio orden, un mundo lleno de matices que navega entre el sueño y la memoria, entre cantos ancestrales, cuentos fantásticos, adagios y la magia de una bruja. Es una obra con más filosofía que argumento, un himno a la resiliencia y el poder de las mujeres negras que viven, sueñan y esperan la muerte en su jardín. **S**



*Lluvia y viento sobre Télumée Milagro*  
Simone Schwarz-Bart  
Compañía Naviera Ilimitada, 2022  
270 páginas  
\$19.200

# “La mafia de los pobres”

Por Jorge Rojas

“¿Cómo se crea un monstruo humano? ¿Cómo se crean tantos? ¿Cómo se crea una sociedad monstruosamente violenta?”.

Estas son las preguntas que se viene haciendo hace más de una década el periodista Óscar Martínez, de 40 años y jefe de redacción de *El Faro.net*. Ha intentado darles respuesta en cinco libros que son una exploración por determinar los bordes y el espesor de un fenómeno criminal que ha convertido a El Salvador, un país de 6,3 millones de habitantes, en una profunda fosa común: “Nos matamos como una epidemia”, dice en *Los muertos y el periodista*.

Martínez utiliza la divagación para “hilvanar” un conjunto de historias donde la muerte es protagonista y, de paso, mostrar los dilemas del periodismo cuando se trata de narrar el crimen organizado: “Si aquella noche del domingo 16 de abril de 2017 yo no hubiera aparecido en el cantón Santa Teresa, quizá Herber no habría sido asesinado a machetazos en la cara; quizá Wito no habría sido decapitado; quizá Jesica no habría tenido que huir. A Rudi, a ese sí, creo que lo habrían matado de cualquier forma”, escribe en el primer párrafo.

Y es que Rudi, de 13, 14 o tal vez 15 años, no podía tener otro destino: en un país donde hubo 103 homicidios por cada 100.000 habitantes durante el año 2015, los finales trágicos son predecibles. Si no te persigue la pandilla rival, lo hace el Estado, y a Rudi lo buscaban ambos.

Rudi se había convertido en el único sobreviviente de una facción de la mara Barrio 18, cuyo nombre apenas podía pronunciar,

luego que un grupo de policías asesinara al resto de sus compañeros, aun cuando ya estaban rendidos. Martínez, que suele investigar con la rigurosidad y paciencia con la que los doctores de antes auscultaban a sus pacientes, dedujo rápido que aquello había sido una masacre. Y durante varios meses se reunió con Rudi para conocer su testimonio, mientras este huía por el monte, durmiendo en “abrevaderos de cerdos”: “Hoy hablé con un muchacho que va a ser asesinado”, escribió en su libreta durante aquel primer encuentro.

“¿Qué es la violencia extrema?”, se pregunta Martínez.

Y lo dice porque en El Salvador hay cuerpos multibaleados, cruelmente desmembrados y quemados para que nadie pueda reconocerlos. También hay metáforas para digerir la barbarie: “Cuando a alguien le retiran los brazos, piernas y cabeza, lo han asesinado haciéndole un ‘corte de chaleco’; cuando a alguno le impactó un disparo de escopeta en la cabeza, deshaciéndosela, ‘le destaparon el coco’; si lo lanzaron a un pozo, lo pusieron a ‘tomar agua’; y si quedó boca arriba en algún monte, quedó ‘contando estrellas’”.

A través de Rudi, Óscar Martínez plantea una lectura desmitificada de las pandillas, que está lejos de responder al imaginario de “cartel” que proyecta el crimen organizado en México o Colombia. “La mafia de los pobres”, lo llama él. Niños que casi nada conocen del origen “metalero” que alguna vez tuvieron las maras cuando nacieron en Los Angeles, Estados Unidos, a fines de la década del 70, y que hoy, 30 años después de

haber sido deportadas a El Salvador, sus miembros más jóvenes apenas saben por qué asesinan: “A saber por qué salió este gran desvergue”, le dijo Rudi alguna vez.

En este libro también hay otros personajes, testigos que distorsionan la voz como Darth Vader para no ser identificados, sicarios, policías corruptos y una madre que busca limpiar el nombre de su hijo fallecido, al que la policía confundió con un delincuente cuando unos pandilleros se escondieron en su casa. En todas estas historias, Martínez intenta explicar las decisiones que le han permitido narrar la violencia: “Uno no salva a nadie”, concluye.

*Los muertos y el periodista* no es un relato sobre cómo los jóvenes desplazados por la guerra civil formaron las pandillas en Estados Unidos. De eso Martínez se hizo cargo en *El niño de Hollywood*. El ejercicio acá es una catarsis. O una especie de terapia que no solo puede interpretarse como un viaje personal por “la esquina más violenta del mundo”, sino también como una travesía colectiva hacia el averno, un recorrido por la memoria. Su memoria: desenterrar de su cabeza los cuerpos de aquellos que fueron asesinados, para entender y explicar cómo vivieron y por qué partieron. **S**



*Los muertos y el periodista*  
Óscar Martínez  
Anagrama, 2021  
232 páginas  
\$20.000

# El malestar del individuo

Por Pablo Riquelme

En *Impro* —su tratado sobre el arte de la improvisación en el teatro—, el director Keith Johnstone dice que el requisito fundamental para que el público alcance la catarsis en una tragedia es mostrar a un personaje de estatus alto que, tras haber acumulado poder, es expulsado a la fuerza de su posición de poder. El personaje no puede aceptar su derrota. Si lo hiciera, dice Johnstone, el resultado ya no sería trágico, sino patético.

¿No es exactamente lo que ocurre en *Tár*?

La tercera película de Todd Field nos lleva lejos de los suburbios de Maine y de Boston en los que el director californiano situó *In the Bedroom* (2001) y *Little Children* (2006), sus dos filmes anteriores. Y si allí había mostrado ese Estados Unidos chato y provinciano, en el que, en la piscina municipal o en el negocio de la esquina, te puedes encontrar con el pedófilo del barrio o el asesino de tu hijo, ahora dirige la mirada hacia dos metrópolis, Nueva York y Berlín, para ilustrar cómo se ejerce el poder en el sofisticado mundo de las orquestas de música clásica.

En la primera mitad de la película acompañamos a Lydia Tár (Cate Blanchett) en su camino a la cumbre. Directora superestrella de la Filarmónica de Berlín, etnóloga musical que se internó por el Amazonas en busca de sus particularidades musicales, autora de un libro cuyo tema es ella misma y, en fin, cráneo privilegiado de la industria posestructuralista que disemina la alta cultura entre el público masivo, la *maestra* Tár está *ad portas* de grabar la *Quinta sinfonía* de Mahler. Es el último peldaño que

le falta para la consagración total a una mujer que, nos cuentan, ha llegado a lo más alto en esta escena gobernada por los hombres. Pese a ser una lesbiana practicante y una feminista con conciencia de género, de a poco nos enteramos de que ella ejerce el poder de la misma manera que sus antecesores varones, es decir, sin culpa ni contrapesos de ninguna índole. A pesar de su impecable manufactura, aquí la película cae en un pozo de ambivalencias, pues, ¿hay algo realmente novedoso en la idea de que el poder corrompe por igual a hombres y mujeres? Sería un moralismo escandaloso exigirle a ella que, solo por ser mujer, actúe de otra manera.

Sin ser particularmente divertida, la primera mitad de la película tiene mucho de comedia burguesa. Con su ejército de cortesanos, su divismo y su neurosis galopante, Lydia Tár aparece desencajada frente a la modernidad progresista en la que ella ejerce su ley, pues los valores que ella defiende, los del antiguo régimen, están bajo asedio. El personaje tiene algo de quijotesco en sus intentos de amedrentar a la niña que acosa a su hija en el colegio y de convencer a sus alumnos pangénero de que desechen las políticas de identidad a la hora de valorar a los machos cabríos del canon (Bach, ni más ni menos, es la figura de la discordia). Incluso en la aspiración de querer ser original en la composición de una pieza musical propia, Lydia choca con el hecho de que, como le dice su mentor, hasta Beethoven copiaba de otros autores. Resulta cómico porque esta artista aspiracional, que lanza sesudas citas de

Freud, dialoga con fantasmas de un mundo en retirada y porque, dos siglos después de la muerte de Dios, cree que en su desempeño artístico ella solo le rinde cuentas a Él. Es un personaje mesiánico, ahogado en un ego que, sin conciencia moral, no acusa recibo de que, en el mundo actual, seducir a sus discípulas la convierte en objeto de acusaciones y juicios sumarios. ¿Es culpable de algún delito? No lo sabemos, pero como dice un personaje, ser acusado de algo grave hoy es lo mismo que ser culpable.

En la segunda mitad de la película asistimos a la defenestración de Lydia Tár. Ocurre a la manera de Hemingway: primero gradualmente y luego, de repente. Como una pieza musical que acelera hacia su silencio, el vertiginoso relato despoja a Lydia de su cargo, su familia y su lugar en la sociedad. Podría creerse que, entre la sociedad y el individuo, Field ha elegido la moral comunitaria. En realidad —y esto es notable, sobre todo en el indulgente cine actual—, es lo contrario: opta por el individuo. El director acompaña a su personaje hasta las últimas consecuencias: un país asiático donde, tras una fugaz debilidad, Lydia Tár se levanta y resiste, como una ciudad sitiada decidida a no dejarse arrasar. **S**



**Tár** (2022)  
Dirigida y escrita  
por Todd Field  
158 minutos

# Cazadores crepusculares

Por Matías Celedón

No recuerdo bien cómo llegamos a los bosquimanos. Tal vez fue la sed, el calor de ese otoño, la sensación febril de un marzo interminable como los meses secos en el desierto de Kalahari. A la espera de una botella que caiga del cielo como en la película *Los dioses deben estar locos*. Una botella vacía, inexplicablemente.

Cruzamos la frontera en lancha por Kazungula, después de visitar las cataratas Victoria. En ese cuatrifinio entre Zambia, Botsuana, Namibia y Zimbabue, anudado sobre el curso del Zambezi, los bordes son líneas imaginarias que arrastra el caudal y corroboran la existencia de una tercera orilla. Del otro lado tomamos una avioneta para llegar al campamento donde estaba la doctora Evans. Du Matau quedaba en medio de un pantano cerca de la frontera con Namibia, en Botsuana. Desde el aire se veían los primeros elefantes y algunos cuellos de jirafas rodeando las acacias.

El Okavango es un delta que no desemboca en el mar. Sus aguas se absorben y se evaporan durante nueve meses, hasta la estación de las lluvias. Después hay muchas pozas e incluso ríos, pero en una semana toda el agua se escurre en las profundas arenas del Kalahari. Las primeras en secarse son las aguas abiertas, transformándose en zonas pantanosas y barrosas que acaban resquebrajadas. En el verano hay vestigios de humedad solo en algunos ojos de agua muy escondidos entre los altos pastos. La hierba crece de un hermoso color dorado y aporta forraje, pero no hay ni habrá agua por meses. Así es que la mayoría de los animales se van y los humanos también, excepto los bosquimanos.

“El pensamiento africano ha llegado al consenso de que después de la séptima generación ya no es posible distinguir entre historia y mito”, escribe J. M. Coetzee, en *Diario de un mal año*. Si hubiera que remontarse al primer ancestro común, los bosquimanos son el pueblo vivo más antiguo del mundo. Su

impronta es el arquetipo del cazador nómada primitivo en cuyas huellas nuestra civilización ha rastreado su propio origen.

“Son los únicos que pueden vivir en las condiciones que ofrece este territorio”, me comentaba esa noche Nick Galpine, el administrador del campamento, un inglés que se jactaba de llevar 10 años viviendo en Linyanti. Cada mañana, a las 11.30, se detenía a mirar el cielo para ver pasar el vuelo diario que salía de Johannesburgo a Londres. “Desde las servilletas hasta el vodka que te estás tomando —repetía— lo traemos, lo traemos todo, aquí no hay nada”. La doctora Kate Elizabeth Evans, por su parte, llevaba meses instalada en los pantanos de este margen del Okavango, conviviendo con elefantes y nativos. Al menos en esos años, en Botsuana vivía un tercio de la población de elefantes de toda África. Y en los pantanos del Linyanti era donde se daba la mayor concentración en la zona.

Salí temprano, guiado por Obonye, en busca de la manada que había madrugado. Obonye manejaba un Land Rover, uniformado y armado con un rifle de caza. Trabajaba empleado para la compañía que arrendaba sus tierras, como casi toda su familia. Contra la imagen obsoleta del bosquimano primitivo, resumía en un vistazo los 50 años de registro de *Una familia en el Kalahari*, el documental donde el antropólogo estadounidense John Marshall registra los cambios en la vida de un clan en Namibia desde los años 50 hasta el 2000.

Obonye era un bosquimano de río. Los bosquimanos de río sobreviven en los densos pantanos de papiro del río Okavango, plagados de mosquitos, serpientes y fiebres. Son los únicos bosquimanos con abundante agua, aunque por la mayoría de los lugares que pasamos predominaba el monte seco, y sobre todo una especie de arbusto, el *combretum mossambicense*.

Con su paso arrasador, los elefantes son una amenaza para la diversidad del bosque. Aunque había sido beneficioso para la reserva, porque contribuyeron al aumento de jirafas y kudús.

Cuando el kudú escucha peligro, hace un sonido que alerta a los babuinos a subir a los árboles para mirar en la dirección donde le indican las jirafas. En las leyendas bosquimanas se perciben otra clase de señales: “Niños, niñas, creo que el abuelo se acerca, pues siento el lugar de esa antigua herida en su cuerpo”.

La doctora Evans había investigado desde los insectos de Namibia hasta los hipopótamos y leones del Okavango. Ahora se encontraba ocupada de los elefantes de Botsuana y estudiaba apasionadamente las complejas relaciones de competencia por los recursos. Para los bosquimanos los elefantes eran un problema. El año que estuve allí, hubo más de 200 campos y cultivos arrasados, y al año siguiente la cifra aumentó al doble. Aunque la relación de muertes entre elefantes y personas era de 8 a 1, el régimen de lluvias muchas veces determinaba la frecuencia y gravedad de los ataques. En época seca, los elefantes se acercaban al río a comer papiros. Al haber agua, no se iban. Cuando las autoridades decidieron ampliar el territorio protegido por la reserva, el poblado de Obonye fue relocalizado a cinco horas del campamento por el aumento de muertes y ataques.

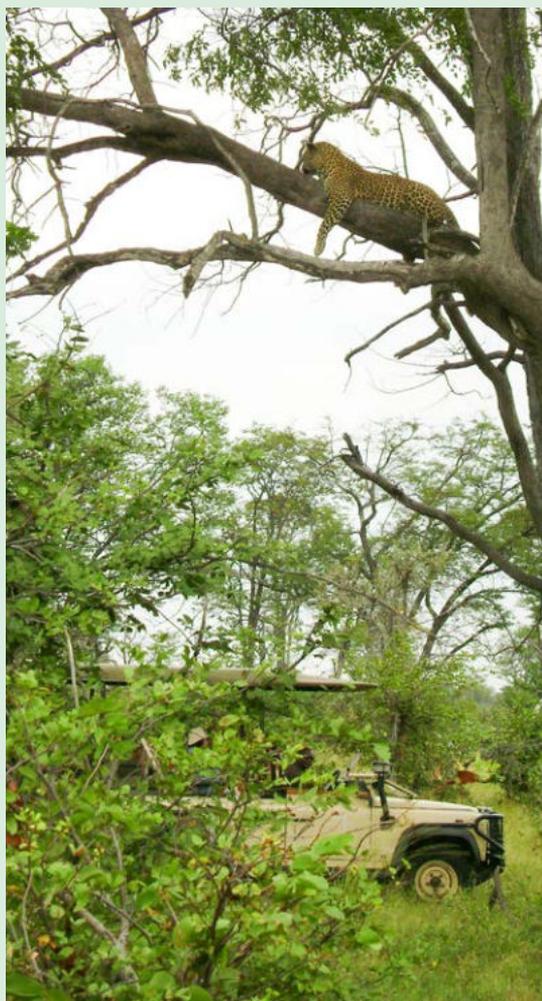
Vi que el accidentado camino conducía directamente a un espejo de agua. Repetí un estúpido comentario de Nick sobre los hipopótamos (“A veces se exagera sobre su ferocidad, la culpa es de la gente que se acerca a lavar y a pescar al río”) y me acuerdo de que Obonye detuvo el Land Rover y me invitó a bajar.

—Las hierbas están muy altas para hacer caminatas —dijo.

Solo se veían árboles secos, víctimas de la voracidad de los elefantes, y algunos termiteros que según él tenían más de 50 años. Los había visto aparecer antes de que brotaran los troncos donde parecían encaramarse. Si una reina vive alrededor de 20 años, era posible hablar de dinastías de termitas que habitaron esas galerías, refrescándose bajo la tierra con sus sofisticados sistemas de ventilación. Como la doctora Evans, supongo, en su privilegiada torre de observaciones.

Los bosquimanos de este siglo viven como inquilinos en su propia tierra. Los safaris sobreviven sobre sus premisas coloniales ofreciendo trabajo, capacitación y desarrollo de sus comunidades. En Du Matau, Obonye trabajaba como guía y su mujer era lavandera. Ranolang, la prima del balsero Baleseng, hacía las camas, mientras él llevaba a los turistas de paseo. Tres meses residían en el campamento y al cuarto mes volvían a su pueblo. Nadie conocía mejor ese territorio.

“El cuerpo de un mismo bosquimano se convierte en el cuerpo de su padre, de su mujer, de un avestruz,



Fotografía: Matías Celedón

de una gacela —escribe Elias Canetti en *Presentimiento y metamorfosis de los bosquimanos*—. Que los pueda ser todos en distintos momentos, y luego ser otra vez él mismo, es de tremenda importancia”.

Los bosquimanos, como los Indios Pueblo, constituyen una reliquia que ha generado una particular fascinación en quienes los conocen. Pero el deseo de ir a su encuentro les ha traído cambios que ahora los muestran irreconocibles. Hay razones históricas que explican su carácter esquivo. Fueron explotados por los granjeros bantú y luego por los europeos que acabaron con el que fuera el último territorio autónomo del sur de África. “Puede que tengan motivo para seguir creyendo en sus presentimientos, a pesar de que a veces hayan sido engañados por ellos”, dice Canetti. Mientras tanto, el elefante arrasa con su entorno para preservarlo. **S**

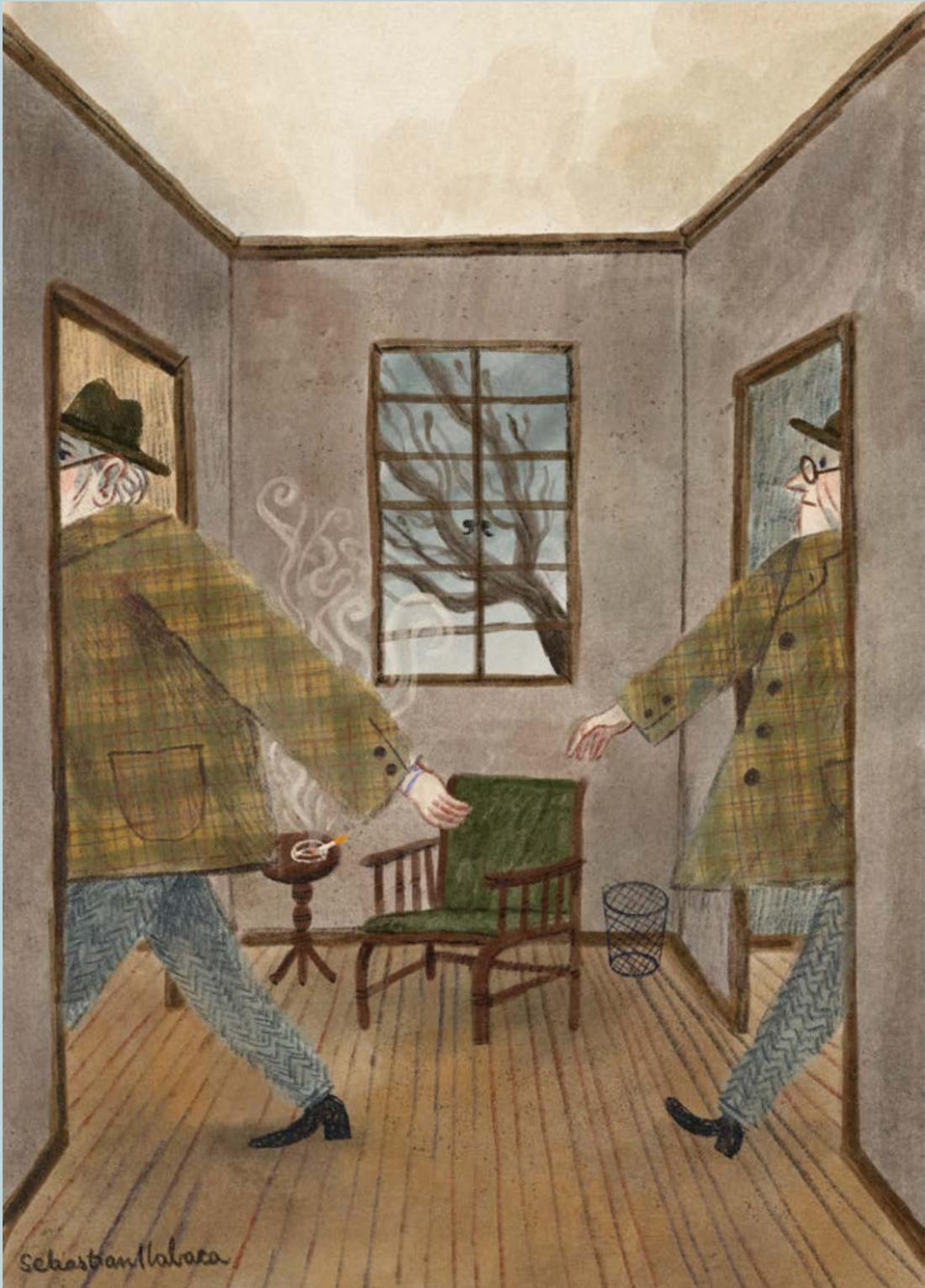


Ilustración: Sebastián Illabaca

"No vemos las cosas como son realmente, sino que más bien las vemos como somos nosotros".

Anaïs Nin

**Síguenos en redes sociales:**

[facebook/revistasantiago](https://www.facebook.com/revistasantiago)

[twitter/santiagorevista](https://twitter.com/santiagorevista)

[instagram/revistasantiago](https://www.instagram.com/revistasantiago)

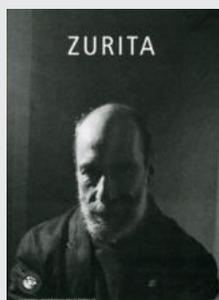
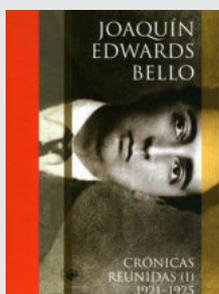
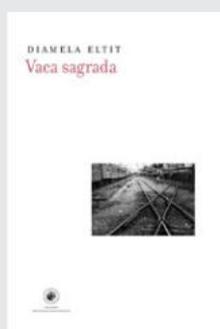
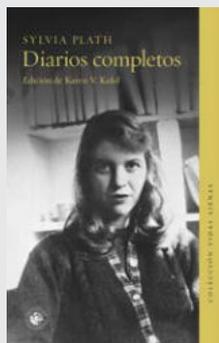
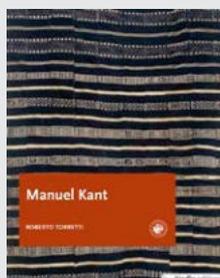
—

También visita nuestro sitio web  
[revistasantiago.cl](http://revistasantiago.cl)

Todas las semanas nuevos  
artículos, críticas y entrevistas.



# 20 AÑOS EDICIONES **udp**



ISSN 0719 - 8337