



LA EROSIÓN DE LA DEMOCRACIA

MARIO VARGAS LLOSA:
Dos miradas al novelista
e intelectual público

SANTIAGO

Director

Carlos Peña

Editor

Álvaro Matus

Periodista

Sebastián Duarte

Colaboradores

Milagros Abalo, Marcela Aguilar, Luis Felipe Alarcón, Álvaro Arteaga, Álvaro Bisama, Yenny Cáceres, Álvaro Ceppi, Alejandra Costamagna, Bruno Cuneo, Emilia Edwards, Javier Edwards Renard, Sebastián Edwards, Paula Escobar Chavarría, Marcela Fuentealba, Federico Galende, Javier García Bustos, Yanko González, Rafael Gumucio, Rodrigo Hasbún, Juan Íñigo Ibáñez, Sebastián Ilabaca, Fernando Iwasaki, Martín Kohan, Paz López, Daniel Mansuy, Rodrigo Olavarria, Felipe Reyes F., Pablo Riquelme, Michelle Roche Rodríguez, Juan Rodríguez Medina, Hernán Ronsino, Samuel Salgado Tello, Agustín Squella, Marcelo Somarriva, Eugenio Tironi, Isabel Torres Dujisin, Vicente Undurraga, Valeria Vargas y María José Viera-Gallo.

Comité editorial

Viviana Flores

Cristóbal Marín

Aïcha Liviana Messina

Alan Pauls

Ana Pizarro

Matías Rivas

Héctor Soto

Manuel Vicuña

—

Dirección: Manuel Rodríguez Sur 415, Santiago.

—

Diseño

GaggeroWorks

Imagen de portada

Fotografía de Brina Brum

Crédito imágenes y fotografías

Archivo Cenfoto-UDP en páginas: 40, 43, 70, 75, 124 y 128.

Alamy en páginas: 10, 15, 46, 64, 118 y 132.

De dominio público o uso liberado en páginas: 24, 27, 56, 63, 79, 86, 91, 96, 106, 110 y 137.

Ilustraciones

Ilustraciones en páginas 6, 18 y 28 por Álvaro Arteaga.

Página 82: Cristóbal Correa. *Sin título*. Collage análogo, 21,5 x 28 cm.

Impresión

Ograma

ISSN: 0719-8337

—

revistasantiago.cl

facebook/revistasantiago

twitter/santiagorevista

instagram/revistasantiago

Revista Santiago

#24 – Junio 2025

Santiago de Chile

ÍNDICE

LA EROSIÓN DE LA DEMOCRACIA

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 6 | Fascismo: las máscaras del presente,
por Yanko González | 52 | Notas sobre la vejez,
por Eugenio Tironi |
| 13 | El sueño de la razón produce monstruos,
por Marcela Fuentealba | 60 | Vergüenza,
por Rafael Gumucio |
| 16 | Qué novedad,
por Martín Kohan | 62 | Las plantas y los saberes campesinos,
por Angèle Dequesne |
| 18 | Europa, la cándida,
por Daniel Mansuy | 64 | Mario Vargas Llosa (1936-2025):
Rebelión y derrota de los justos,
por Fernando Iwasaki |
| 22 | Últimas funciones,
por Héctor Soto | 71 | La conexión de Vargas Llosa
con Margaret Thatcher,
por Héctor Soto |
| 26 | Paraísos artificiales,
por Álvaro Matus | 73 | La desesperanza chilota de Donoso,
por Felipe Reyes F. |
| 28 | Donald Trump, un villano de Dickens,
por Terry Eagleton | 78 | El viento que nombra: Mistral en la naturaleza,
por Alejandra Costamagna |
| 32 | Lagunas mentales
por Manuel Vicuña | 82 | Una genealogía impura,
por Luis Felipe Alarcón |
| 34 | Archivo Cenfoto-UDP
por Samuel Salgado Tello | 86 | La fuerza de Simone Weil,
por Aïcha Liviana Messina y
Juan Rodríguez Medina |
| 39 | Plaza pública | 89 | Los artículos más leídos de la web |
| 40 | Philippe Sands: "Estamos entrando a una
era de impunidad",
por Paula Escobar Chavarría | 90 | Estoicos, epicúreos y otras especies interesantes,
por Agustín Squella |
| 45 | Nuestros hombres en La Habana,
por Sebastián Edwards e Isabel Torres Dujisin | 94 | Libros usados
por Bruno Cuneo |
| 51 | Pensamiento Ilustrado | | |

- 96 Ese loco del papa llamado Javier Cercas,
por Michelle Roche Rodríguez
- 99 Una extraña ave de corral: 100 años de
Flannery O'Connor,
por Sebastián Duarte Rojas
- 103 Narrativas visuales**
por Emilia Edwards
- 106 Joseph Conrad en América,
por Marcelo Somarriva
- 112 Clara Sandoval Navarrete: la matriarca
del clan Parra,
por Javier García Bustos
- 115 *Borges por Piglia*: una escena de lectura,
por Hernán Ronsino
- 117 Arquetipos de situación**
por Milagros Abalo
- 118 El asunto Sally Rooney,
por Marcela Aguilar
- 121 La memoria desnuda de Tove Ditlevsen,
por Rodrigo Hasbún
- 124 Ruiz de cerca,
por Yenny Cáceres
- 129 Hacia otra geometría del cuerpo y los afectos,
por Paz López
- 131 Golpe al corazón,
por Álvaro Bisama

- 133 *Flow*: fuga de lo humano,
por Álvaro Ceppi

- 136 Vidas paralelas**
por Federico Galende

- 138 Críticas de libros y de cine**
El Niño de Hollywood,
de Óscar Martínez y Juan José Martínez,
por Valeria Vargas

Camino de Santiago,
de Antonio de la Fuente,
por Vicente Undurraga

Mal de altura,
de Gonzalo Maier,
por Javier Edwards Renard

Fe, esperanza y carnicería,
de Nick Cave y Sean O'Hagan,
por Juan Íñigo Ibáñez

Blackouts,
de Justin Torres,
por Rodrigo Olavarria

Aún estoy aquí,
de Walter Salles,
por Pablo Riquelme

- 146 Personajes secundarios**
por María José Viera-Gallo

- 148 Pensamiento ilustrado**



LA EROSIÓN DE LA DEMOCRACIA





Fascismo: las máscaras del presente

En 1974, Primo Levi publicó un ensayo titulado “Un pasado que creíamos no habría de volver”, donde cavilaba sobre cómo la intolerancia, la opresión y el autoritarismo pueden reaparecer en distintos contextos históricos, advirtiendo que el fascismo no es solo un fenómeno limitado al período histórico de Mussolini. A partir de este diagnóstico, el autor de *Los más ordenaditos. Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet*, analiza varios libros recientemente publicados que sugieren que el presidente de EE.UU. está llevando a su país a un proceso de fascistización, más allá de su amor por el espectáculo, la narrativa expansionista y la legitimación del nacionalismo y el desprecio por los inmigrantes.

Por Yanko González

A Pablo Chiuminatto

Fue la noche del 14 al 15 de marzo de 1939, en la Cancillería del Reich en Berlín. La escena es de una brutalidad psicológica y presión extrema: Hitler quiere forzar la rendición de Checoslovaquia sin resistencia. Cita entonces al presidente checo, Emil Hácha, para la 1.30 de la madrugada. A Hácha y a František Chvalkovský (su ministro de Relaciones Exteriores) los hicieron esperar casi dos horas en una antesala de la imponente Cancillería del Reich, como ablandándolos para el terror grupal que les tenían preparado Hitler, Joachim von Ribbentrop, Hermann Göring, Wilhelm Keitel y Hans Lammers, entre otros altos funcionarios. Hitler recibió a Hácha con una actitud dominante y agresiva, y le informó sin ambages que la Wehrmacht estaba lista para invadir Checoslovaquia en cuestión de horas. Subrayó que la única forma de evitar la destrucción total de Praga era aceptar la ocupación pacífica

de Bohemia y Moravia. Hácha no puede aceptar una rendición que hace desaparecer a su país. Argumenta, pero es interrumpido y humillado repetidamente por Hitler y Ribbentrop. Intenta, nuevamente, negociar términos más flexibles, con el ruego de que concedan a su pueblo el derecho a una existencia nacional. Hitler lo ignora y Göring le grita que la Luftwaffe está lista para arrasar Praga si no firma la rendición. La presión es insostenible para Hácha y sufre un colapso nervioso: se desmaya con síntomas de un infarto al corazón. La camarilla no se detiene. Lllaman al médico de Hitler, Theo Morell, para que le administre una inyección de estimulantes, temerosos de que los acusen de asesinato, pero sobre todo ávidos de que el líder checo firme la capitulación. Lo reaniman y Hitler le expresa que su paciencia se había agotado, que su invitación era el último “buen servicio” que ofrecía al pueblo checo y que

Tal como acaeció en el momento de emergencia del fascismo histórico, este se presentó como una “novedad”, un camino alternativo al liberalismo y al socialismo, pero escondiendo bajo su parafernalia simbólica lo que realmente era: una revolución conservadora, una reacción de las clases dominantes frente a las amenazas del movimiento obrero y los sectores subalternos, con el objetivo de mantener y consolidar su dominio.

sus soldados iniciarían la ofensiva a las seis. Apenas Hácha salió del salón, un Hitler eufórico les comenta a sus secretarías que el mandatario había firmado la rendición y que “ese era el día más grande de su vida (...)”, pasando a la historia como el más grande de los alemanes”. Unas horas más tarde, las tropas nazis cruzaban la frontera y Hitler entra en Praga para proclamar que Checoslovaquia había dejado de existir. Aunque la reunión no fue radiodifundida y la televisión aún estaba en ciernes, la escena, por sus consecuencias internacionales (violación del Acuerdo de Múnich y el puntapié inicial de la Segunda Guerra Mundial), no tenía un símil, tan cercano y divulgado, hasta la reunión sostenida en la Oficina Oval de la Casa Blanca el 28 de febrero de 2025 entre Donald Trump, James D. Vance y Marco Rubio, entre otros, con el presidente de Ucrania, Volodímir Zelenski, donde el norteamericano ultrajó el ordenamiento internacional que prohíbe las agresiones unilaterales entre Estados.

Suelo imaginar que los que nos hemos adentrado en los meandros teóricos del fascismo, rumiando los aportes de Nicos Poulantzas, Hannah Arendt, Ernst Nolte, George L. Mosse, Emilio Gentile, Stanley G. Payne, Zeev Sternhell, Roger Griffin, Robert O. Paxton o Jason Stanley —por citar a un puñado—, siempre llegamos tarde a Primo Levi, que es como llegar tarde a la encarnación biográfica del fascismo empírico. Cuando hurgamos en sus memorias sobre Auschwitz o sus ensayos, no solo nos damos de cara a la experiencia

irreductible de las abyecciones del totalitarismo, sino también logramos tocar las formas en que la porfiada historia larga (*longue durée*, en palabras de Braudel), con sus estructuras profundas, de lentas y microscópicas transformaciones, empapan nuestro presente. El 8 de mayo de 1974, en *La Stampa*, Primo Levi publicó un breve ensayo titulado “Un pasado que creíamos no habría de volver”, donde cavilaba sobre cómo la intolerancia, la opresión y el autoritarismo pueden reaparecer en distintos contextos históricos, aún después de haber sido aparentemente derrotados, advirtiendo que el fascismo no es solo un fenómeno limitado al período histórico de Mussolini, sino que puede manifestarse bajo nuevas formas en cualquier época: “Ogni tempo ha il suo fascismo”, cada época tiene su propio fascismo.

Casi 20 años antes de la propuesta sobre el fascismo “genérico” de Zeev Sternhell o Roger Griffin, y 30 años más temprano que la noción de “amorfia dinámica” para caracterizarlo por parte de Robert Paxton, Levi parecía advertirnos sobre el peligro de fosilizar el fascismo deteniéndolo en su “tiempo corto”, es decir, en aquel fascismo categórico de entreguerras. La vulgarización de aquella idea la conocemos de sobra, pues cuando fascista significa cualquier cosa, nada lo es. Por ello, el propio Paxton —cuyos aportes medulares habían abierto el camino para entender las camaleónicas caras del fascismo al sostener que este no tiene una lista fija de atributos ideológicos, sino un conjunto flexible y fluido de impulsos, emociones, prácticas y estrategias políticas según las circunstancias históricas y contextuales—, acechado por el triunfo de Donald Trump, se obligó en 2017 a precisar en un artículo de opinión los fundamentos que desacreditaban la atribución a Trump de “una etiqueta tan tóxica”. Aunque hermanaba el ceño fruncido y la mandíbula prominente de Trump con los gestos melodramáticos de Mussolini o la afición en ambos de culpar de la decadencia nacional a los extranjeros y las minorías, estas solo eran semejanzas cosméticas. Según el historiador, los verdaderos fascistas buscaban superar la decadencia nacional fortaleciendo el Estado y subordinando los intereses de los individuos a los de la comunidad, mientras que la tentativa de Trump era la opuesta: subordinar los intereses de la comunidad a los de los individuos, sobre todo a los de los ricos, constituyéndose más en un plutócrata o en un oligarca que en un fascista.

En 2020, el periodista Dylan Matthews publicó un robusto reportaje en la revista *Vox* en el que les preguntaba a ocho expertos si Trump era un fascista. Cuatro acreditados nombres resaltaban, los citados Stanley Payne, Robert Paxton (que reiteró las ideas contenidas en su artículo de 2017), Jason Stanley y

Roger Griffin. Este último es un autor fundamental, pues sus definiciones teóricas sobre el fascismo se acercaban inequívocamente a la narrativa trumpista, abiertamente ultranacionalista y palingenésica (“Make America Great Again”, “America First”). Para entonces, y con leves matices, todos coincidían en que era menos un fascista que un cleptócrata, oligarca, xenófobo, racista o autoritario. Es decir, que *stricto sensu* no encajaba en la definición.

En esta línea, Griffin, autor del influyente libro *The Nature of Fascism*, explicó que Trump nunca ha intentado erigirse en presidente permanente ni configurar un plan para abolir el sistema constitucional: “Es un explotador, un aprovechado. Es un negociante, pero no un fascista”. En tanto, el filósofo Jason Stanley, autor de *How Fascism Works: The Politics of Us and Them*, acudió a una clásica distinción en la abultada teoría sobre el fascismo: una cosa es un movimiento o una política de cariz fascista y otra un régimen fascista: “Trump —arguyó— no lidera un gobierno fascista”.

Un año después, el 6 de enero de 2021, Robert Paxton vio por televisión el asalto al Capitolio. Quedó impactado y decidió publicar en *Newsweek* una columna titulada “He dudado en llamar fascista a Donald Trump. Hasta ahora”. Cambiando de opinión y de flanco —aunque obliterando las semejanzas simbólicas y comunicativas—, el historiador dispuso sus dudas y etiquetó a Trump como fascista, dada su “abierta incitación a la violencia cívica” para anular las elecciones, lo que, según él, “traspasa una línea roja”, convirtiendo el rótulo no solo en algo aceptable, sino necesario.

En su primer período, Trump había tenido tiempo de fortalecer el movimiento MAGA, implementar políticas antiinmigrantes y antiafroamericanas, y había aupado a sus partidarios más extremistas y violentos, desde los neonazis y nacionalistas blancos de Charlottesville hasta el grupo Proud Boys. Paxton sabía que la experiencia fundacional de la antropología fascista era la violencia, aquel vínculo viril entre muchachos unidos en la fraternidad de las armas y las trincheras; así, mientras un líder seducía a las masas, jóvenes *Arditi* y Camisas Negras las pisoteaban. Los hechos del Capitolio y los grupos que lo protagonizaron (hace algunos días indultados masivamente por Trump) evidenciaron la incipiente infiltración de una frontera conceptual común en las teorías más rígidas sobre el fascismo para delimitar su existencia: el desarrollo de orgánicas y partidos ultranacionalistas, militarizados y antidemocráticos, de movilización masiva, para la instauración de dictaduras unipartidistas.

La reciente vuelta al poder de Trump y las renovadas —aceleradas y radicalizadas— políticas xenófobas

y proteccionistas, amén de una sorprendente narrativa expansionista (otro parteaguas para las teorías clásicas sobre la identidad política del fascismo), no han hecho sino aumentar las sospechas y los variados paralelismos entre los regímenes y líderes del nazi-fascismo con Donald Trump. Los sólidos cuestionamientos a las extrapolaciones históricas simplificadas, a la superficialidad de las similitudes discursivas y actitudinales o al maquillaje político que tras el mote de “fascista” impedían distinguir las características propias de las nuevas ultraderechas, comenzaron a ceder. Es que si se observa con cuidado, la tesis de Primo Levi plantea menos una verdad que un desafío de alta complejidad: una invitación a distinguir la novedad en las sucesivas transformaciones de un mutante que se vuelve siempre más confuso por las alteraciones históricas y contextuales, pero que, en teoría, no pierde su identidad última. De ahí la emergencia de calificativos que no renuncian a explicitar los linajes: neofascismo, posfascismo, fascismo residual, fascistización o ur-fascismo (fascismo eterno).

Bajo ese predicado se han sucedido variados esfuerzos reflexivos y miradas bifocales, dirigidas al pasado y al presente de manera simultánea, que merecen atención. En 2023 aparece *Fascismo y populismo*, del destacado académico y escritor italiano Antonio Scurati (autor, dicho sea de paso, de una monumental trilogía sobre Mussolini), que llegó en nuestra lengua hace pocos meses. Su empeño es dilucidar la línea de descendencia entre el fascismo histórico y la política actual; una línea oblicua, más bien tortuosa —“de flujo kárstico”, nos dice Scurati—, que se mueve sumergida durante años para reemerger con trazas de una genealogía muchas veces ilegítima “en cuanto no autoriza el reconocimiento cierto y explícito de Mussolini como padre”. Aunque su ensayo no sorprende al ligar a las nuevas derechas radicales con el populismo —en eso el politólogo neerlandés Cas Mudde descollo—, sí destaca por esta visión concurrente, que posibilita leer tanto el pasado en el presente, como a la inversa, lo que le lleva a subrayar algo menos obvio en el debate cuando analizamos a Trump y sus equivalentes en Europa: que estos no necesariamente descienden del Mussolini fascista, sino del Mussolini populista, en la medida en que el Duce no solo fue inventor del fascismo, sino también fue el creador de una práctica, de una idea de comunicación y liderazgo político que hoy distinguimos como “populismo soberanista”.

Este tipo de populismo, plantea Scurati, lleva la impronta inequívoca de Mussolini, como la personalización autoritaria (“Yo soy el pueblo”), el desprecio hacia el Parlamento, presentándolo como “casta”, ineficiente



y corrupto; el “guiar siguiendo”, es decir, preceder a las masas sin tener ideas propias, sino adaptándose a sus humores; la consabida política del miedo, que busca transmutarlo en odio para dirigirlo hacia un enemigo específico; la simplificación al extremo de la complejidad de la vida moderna para reducirla a la existencia de un enemigo (en el fascismo, el socialista o el judío; hoy, el inmigrante) y, por último, “comunicar al cuerpo con el cuerpo”: priorizar la comunicación física y emocional sobre el razonamiento intelectual.

No es difícil vincular a Trump con esta genealogía; lo espinoso es disociar muchos de estos rasgos, en teoría solo populistas y autoritarios, de algunas constantes del fascismo, particularmente aquella alquimia que transforma el miedo en odio, convirtiendo sus ubicuos predicados ultranacionalistas, antirracionalistas y su filosofía negativa, en intuición, emoción y acción violenta: “Credere, obbedire, combattere”: creer, obedecer, combatir, como rezaba la máxima del Duce.

A este desafío pendular (diacrónico-sincrónico) al que nos invita Primo Levi para entender las metamorfosis del fascismo, el filósofo Alain Badiou fue, probablemente, el que respondió con más celeridad cuando ese 8 de noviembre de 2016 Trump alcanzó la presidencia de Estados Unidos. El francés ofreció dos conferencias ese mismo mes para analizar el triunfo, las que fueron publicadas en traducción al italiano en 2017 como *Trump o del fascismo democrático*. Como si

respondiera frontalmente al reto de Levi, el filósofo acuñará en esas conferencias la paradójica noción de “fascismo democrático” para caracterizar tanto al trumpismo como a varios rostros de la nueva ultraderecha europea.

Una mirada amplia le permite a Badiou sostener que estas renovadas caras del fascismo se constituyen por una crisis global más profunda, producida por una “victoria histórica del capitalismo globalizado” desde los años 80, abonada por el fracaso de los socialismos reales y la visión colectivista. Ello condujo a la desaparición progresiva de una elección estratégica global entre el liberalismo y el socialismo, por lo que hoy en día, arguye Badiou, la idea dominante es que no existe otra solución más allá del neoliberalismo. La carencia de una alternativa y la descomposición de la oligarquía política global, que ha ido perdiendo progresivamente el control de la “maquinaria capitalista”, ha generado, de acuerdo con el autor, frustración y desorientación en la población, y ha abierto las puertas para la aparición de “nuevos activistas” y formas de demagogia vulgar, violenta y autoritaria, más cercanas a gánsteres que a políticos, pero que igual se valen de la vía democrática para copar las instituciones. Fenómenos que, pasados los años, seguimos observando alarmados: los dictadores ya no llegan vía golpes de Estado o “marchas sobre Roma”; son las urnas el camino para extinguir la propia democracia.

Otro fenómeno clave que identifica Badiou (al igual que lo hicieron antes Georgi Dimitrov o Nicos Paulantzas) y que hunde sus raíces en la Italia de Mussolini es la ficción de singularidad. Tal como acaeció en el momento de emergencia del fascismo histórico, este se presentó como una “novedad”, un camino alternativo al liberalismo y al socialismo, pero escondiendo bajo su parafernalia simbólica lo que realmente era: una revolución conservadora, una reacción de las clases dominantes frente a las amenazas del movimiento obrero y los sectores subalternos con el objetivo de mantener y consolidar su dominio. Este “efecto” de originalidad, de aparente novedad en el liderazgo de Trump y su parentela política, será lo que caracterizará a estos fascismos democráticos, pues sus fundamentos son igualmente espurios: han naturalizado la propiedad privada, juegan en el tablero incuestionable del capitalismo global y sus predicados nacionalistas, misóginos y racistas, son todo menos nuevos, habida cuenta de que permanecen firmemente arraigados a las oligarquías dominantes y dentro de los límites de un sistema capitalista global en crisis. ¿Cuál sería la diferencia entonces? Según Badiou, la ausencia de confrontación con enemigos de su talla, puesto que a diferencia del fascismo categórico de los años 30, estas nuevas figuras no tienen que enfrentarse a adversarios poderosos, como la Unión Soviética o los partidos comunistas.

El 28 de febrero de 2016, Donald Trump retuiteó una frase histórica de Mussolini: “Es mejor vivir un día como león que 100 años como oveja”. Al ser entrevistado por Chuck Todd sobre ese tuit en el programa *Meet the Press*, de NBC, Trump reconoció conocer el origen de la cita y comentó que era “una muy buena cita” y sabía quién la había dicho: “Quiero que me asocien con citas interesantes. Y la gente, ya sabes, tengo casi 14 millones de seguidores entre Instagram, Facebook, Twitter y todo eso. Y hacemos cosas interesantes. Y lo comparé. Y, sin duda, oye, te llamó la atención, ¿verdad?”.

En 2023 aparece la traducción al inglés del libro de la filósofa italo-americana Anna Camaiti Hostert y el documentalista italiano Enzo Antonio Cicchino, *Trump and Mussolini. Images, Fake News, and Mass Media as Weapons in the Hands of Two Populists*. Una obra que, apremiada por la necesidad de probar la comparecencia contigua de los dos líderes en el título, realiza un documentado recorrido paralelo por los episodios biográficos y políticos más gravitantes de Trump y Mussolini, subrayando, precisamente, la genealogía populista que Trump heredaba del artífice del fascismo, cristalizada en la manipulación de la información y el uso y abuso de los nuevos medios de comunicación

para obtener y mantener el poder. En esa tesitura, y pese a la diferencia temporal, los autores sostienen que sus semejanzas son sorprendentes. Bajo ese prisma, es probable que más interesante que la alusión textual a Mussolini contenida en el tuit de Trump, sea lo que le respondió a Todd: “(...) tengo casi 14 millones de seguidores entre Instagram, Facebook, Twitter (...), te llamó la atención, ¿verdad?”.

Hoy, en marzo de 2025, solo en X (antes Twitter) tiene más de 100 millones de seguidores. Es que si hay alguna regularidad en las sucesivas metamorfosis de los procesos de fascistización es la condición de *early adopters* de sus líderes en cuanto al uso de los nuevos medios y tecnologías de la comunicación. La atenta lectura por parte de Mussolini de *La psicología de las masas*, del antropólogo Gustave Le Bon, y su oficio de periodista (director de *Avanti!* e *Il Popolo d'Italia*), le ayudó a identificar la importancia de los novísimos medios de comunicación de masas de su tiempo. Ambos, Mussolini como Trump, con gran visión de futuro, comprendieron el poder de las nuevas tecnologías y las utilizaron como herramientas para crear consenso político: cine, noticieros, la radio para Mussolini; las redes sociales, la televisión, el canal Fox News para Trump. En tanto, los tonos, modos y contenidos se vuelven a intersectar. Camaiti y Cicchino nos recuerdan que Trump diariamente espeta algo escandaloso, alienta a sus seguidores en redes sociales a replicar declaraciones impactantes y construye comunidades impenetrables a ideas contrarias. Si bien su asertos y oratoria en comparación al Duce son poco sofisticados (sin vuelos de sintaxis y muy escasos de vocabulario), ambos comparten el objetivo de convertir las palabras en garrotes: ofensivas, sin límites ni escrúpulos y con una confianza ciega en ellos mismos. Recordemos que Trump llegó a decir que “podría dispararle a alguien en la Quinta Avenida y aun así ser elegido”. Sí, Mussolini era más culto y algo más reflexivo que Trump. También era políglota y Trump lee solo resúmenes y a duras penas escribe, pero los dos buscan el éxito a corto plazo e impulsivamente. Ambos son hombres del espectáculo, aman el escenario y utilizan la técnica política más tradicional a su favor, la manifestación masiva. Además, tras este populismo aparecen huellas de un fascismo genérico que supura: no son ideólogos, utilizan un batiburrillo de ideas y ocurrencias para adaptarlas a sus propósitos; ninguno de los dos tiene respeto por la verdad como realidad vinculante y toman el pulso de la opinión pública tan pronto como se forma para apropiársela y moldearla. Es decir, no poseen fidelidad ni lealtad alguna; carecen de estrategia y viven solo de tácticas y oportunidades. Desprovistos de convicciones

profundas, se entregan a la praxis sin sustento teórico. Es que el líder fascista, nos recuerda Yason Stanley, sustituye siempre la verdad por el poder para adulterar la realidad sin que tenga consecuencias.

Pero volvamos al episodio de la Oficina Oval de aquel 28 de febrero de este año. En las postrimerías de la reunión Trump espetó: “Esto va a ser excelente para la televisión”, y Hitler terminó acuñando alegremente el verbo “hachaizar” para describir su poder en el cometido de imponer por la fuerza sus decisiones. Resulta evidente para los especialistas que las exactitudes causales y de contexto que ponen en relación directa la reunión Hitler-Hácha con la de Trump-Zelenski no resisten un análisis histórico literal ni puntilloso. La reflexión que a uno le asalta es qué esperamos encontrar en estos *déjà vu* más totalitarios que autoritarios y que día a día nos prodigan Trump y sus adláteres. Al sesgo presentista solo se le achacan deformaciones analíticas, pero nunca posibilidades heurísticas. El conjunto de los libros comentados demuestra que Trump, en tanto grilla de lectura, resulta a lo menos generativo para descifrar aspectos obliterados por los sucesivos estratos teóricos en su tentativa para comprender la naturaleza del fascismo histórico. Es que también el pasado puede empeorar y ser un espejismo que no se dilucida sino hasta la llegada del presente, por lo que de tanto en tanto podemos capturar con más fineza al Mussolini de ayer a través del Mussolini de hoy. Esta es la gran incógnita y, quizás, el verdadero desafío que se esconde en la tesis de Primo Levi.

El libro de Camaiti y Cicchino finaliza con una entrevista al recién fallecido sociólogo italiano Franco Ferraroti. De ella se desprende una observación no suficientemente aquilatada desde el punto de vista histórico sobre las condiciones tecnológicas que dieron vigor, ayer y hoy, a los procesos de fascistización y que nos lleva a ponderar que una *política neofascista* como la de Trump tiene hoy más ventajas comparativas para convertirse en un *régimen neofascista*, puesto que el totalitarismo, en su forma plenamente desarrollada, solo resulta posible en la actualidad. En épocas anteriores existían limitaciones tecnológicas insalvables que impedían su realización rotunda; las concentraciones masivas y aún la tentativa de instauración del credo fascista en una religión política no constituyeron por sí mismas la ejecución íntegra del fascismo. El control social mediante tecnologías avanzadas, la propaganda algorítmica, la vigilancia digital, la propia articulación entre corporaciones tecnológicas y gobiernos (como la alianza multibillonaria entre Trump-Musk-Altman); en suma, la capacidad para implementar una intervención exhaustiva sobre cada individuo hace que el

totalitarismo sea genuinamente alcanzable. Si la imposibilidad de controlar aquello que permanece desconocido dependía, en gran medida, del refugio que ofrecía la esfera privada, en nuestros días aquella esfera se ha disuelto. El sujeto carece de escapatoria, pues el poder dispone de herramientas efectivas e invasivas capaces de supervisar cada aspecto de nuestra existencia. Así, aquello que Shoshana Zuboff llama “capitalismo de la vigilancia” o Evgeny Morozov “feudalismo digital”, puede derivar, casi sin ser advertido, en un verdadero tecnofascismo, cumpliéndose insospechadamente lo que hace algunos años sostuvo Umberto Eco en su *Ur-Fascismo*: si el fascismo regresa, no lo hará con camisas negras, ni abiertamente identificable con las convenciones históricas conocidas, sino disfrazado de nuevas formas, a menudo inocentes y banales. Vale decir, más hollywoodense que wagneriano. **S**

Libros reseñados:



Trump o del fascismo democratico,
de Alain Badiou,
Ponte alle Grazie, 2017.



Trump and Mussolini: Images, Fake News, and Mass Media as Weapons in the Hands of Two Populists, de Anna Camaiti Hostert y Enzo Antonio Cicchino,
Lexington Books, 2023.



Fascismo y populismo,
de Antonio Scurati,
Debate, 2024.

El sueño de la razón produce monstruos

Trump, Steve Jobs, Milei, Peter Thiel (inventor de PayPal) y muchos CEOs de Silicon Valley se cuentan entre los seguidores de Ayn Rand, escritora rusa que se radicó en Estados Unidos tras la revolución comunista y que luego devino en filósofa fundamental para el libertarismo. En vez de decir que ningún hombre es una isla, el verso de John Donne que sirvió como lema contra el Brexit, los randianos piensan que todos podemos ser islas.

Por Marcela Fuentealba

Cuando Elon Musk dice que la empatía es la gran debilidad de la civilización occidental, o Margaret Thatcher que no existe algo como la sociedad, o Javier Milei que el socialismo es el cáncer de la humanidad, citan a Ayn Rand (1905-1982), novelista y filósofa ruso-estadounidense que ganó fama desde la década de 1940 como apóloga del egoísmo, la razón individualista y capitalista contra la religión, lo social y el altruismo. Amiga de Alan Greenspan —el todopoderoso director de la Reserva Federal entre 1987 y 2006—, es la teórica de fondo del neoliberalismo de los 80, acelerado hoy por los oligarcas digitales, para que cada cual sea libre de ser egoísta, rico y feliz. Quizá sus herederos, tan distintos a los héroes de sus distopías, le darían rabia y usaría su respectivo lenguaje agresivo.

No es agradable de leer: siempre va a un adversario y se expresa con desdén. Así es su cuarta novela, la primera de amplio éxito, *El manantial* (1943), sobre el arquitecto Howard Roark, hombre de sólidos principios y tan determinado a seguirlos que se enfrenta a una serie de segundones —“*second-handers*”, influenciados y débiles—, a quienes desprecia porque no comprenden sus rascacielos únicos; su *leitmotiv* es que “el ego es el manantial del progreso humano”. Fue rechazada por una decena de editores; la crítica la consideró acartonada, larga e inconducente.

En 1957, Rand se consolidó con *La rebelión de Atlas*, distopía protagonizada por el millonario John Galt,

líder de un grupo de exitosos que, agobiados por las imposiciones estatales, se retiran a un valle escondido para vivir en libertad absoluta, lejos de la rémora de los pobres y los débiles. Galt explica en largos párrafos su filosofía, el “objetivismo”, que desde entonces sería la bandera de lucha de Rand. Vendió millones de copias, nunca más escribió ficción y se dedicó a difundir esa filosofía: un hombre debe seguir su individualidad racional sin medir las consecuencias, o más bien, las consecuencias siempre son éticas si son fieles a su razón personal.

La rebelión de Atlas fue fundamental para generaciones de estadounidenses (en una encuesta sobre los libros más impactantes quedó después de la Biblia), y gente como el presidente Trump, Steve Jobs, muchos CEOs de Silicon Valley o el gurú de Uber han dicho que es una obra que los inspiró profundamente. Un ejemplo es Peter Thiel, inventor de PayPal y financista de Facebook, que invierte en IA, en prolongación de la vida y en *seasteading*; esto es, crear propiedades privadas en las aguas internacionales, independientes de los gobiernos: islas flotantes con sus propios cruceros, plantas de combustible, etcétera (todavía no existe ninguna).

En vez de decir que ningún hombre es una isla, el verso de John Donne que sirvió como lema contra el Brexit, los randianos piensan que todos podemos ser islas. En Inglaterra hay muchos seguidores entre los Brexitboys. Su propuesta es “ellos o nosotros”: la fuerza

de la vida propia contra la debilidad de la muerte ajena.

Rand era atea, antirreligiosa, pro toda libertad, del aborto a la usurpación; contra Palestina, contra el comunismo, contra la sociedad de bienestar. A los hombres poderosos que siguen sus preceptos —siempre viriles, nunca femeninos: en sus novelas las mujeres aparecen en triángulos y son objeto de sexo duro; Rand aceptó a los homosexuales, pero no le gustaban— no les importa si sus actos destruyen al otro, porque la ética de sí mismos siempre es superior: es “racional”. Los visionarios nunca se deben sacrificar por nadie.

“No es difícil entender por qué Rand atrae a los billonarios”, escribe el periodista Jonathan Freedland. “Les ofrece algo crucial para todo movimiento político exitoso: un sentido de victimismo. Les dice que son parasitados por los pobres y los oprimidos a través de gobiernos controladores e invasivos”. Los débiles no merecen amor, habría dicho ella.

“EL COLECTIVO”

Alisa Zinov'yevna Rosenbaum (1905) llegó a Estados Unidos a los 21 años, a visitar parientes y decidida a quedarse como Ayn Rand. Desde niña, en su natal San Petersburgo, inventaba guiones de cine y novelas: a los nueve decidió ser escritora. Siempre amó a los novelistas románticos del siglo XIX, de Victor Hugo a Dostoievski. Con la Revolución rusa de 1917, a los 12 años, huyó con su familia a Crimea. La mayor de tres hermanas, madre intelectual y padre farmacéutico, judíos no practicantes, de tener un comercio floreciente pasaron a grandes penurias. Tras unos años volvieron a la ciudad —entonces Petrogrado— y ella entró a estudiar Pedagogía Social e Historia, luego Cine: vio documentales sobre Nueva York y quiso irse. Murió allá 60 años después. Nunca más volvió: siempre odió a Rusia y a la URSS por anticuada, mística e incivilizada.

En Los Ángeles, en 1927, conoció al cineasta Cecil B. DeMille y pronto a su marido, el actor Frank O'Connor (no tuvieron hijos); escribió guiones y luego novelas. Cuando avanzaba en la primera, a comienzos de los 40, le dio agotamiento y le recetaron la anfetamina Benzedrina, que usó durante décadas. Participó en las comisiones anticomunistas de Hollywood y a principios de los 50 se mudó a Nueva York, donde tuvo éxito con obras en Broadway. Entonces se formó una especie de secta a su alrededor, un grupo de amigos que creía a pie y juntillas en el capitalismo radical. Se llamaban irónicamente “El Colectivo” y cuestionaban todo sentimiento altruista. Uno de ellos era Alan Greenspan, el hombre que aceleró la economía de Estados Unidos con el poder tecnológico y digital. Con Rand habló de una sociedad completamente libre guiada por la razón,

y qué mejor razón y cálculo que las máquinas como extensión del comercio y del conocimiento, para Rand las únicas bases de lo social. El capitalismo sin ninguna regulación era el sistema más ético.

Desde los 60 sus seguidores publicaron periódicamente *El Objetivista*, con textos suyos y de su seguidor, Nathaniel Branden, reunidos luego como *La virtud del egoísmo* (Deusto, 2023), el primero de cuatro libros de no ficción. Defiende al egoísmo como lo opuesto al altruismo, que considera una ética general fracasada y falsa. La sociedad no existe, es un grupo de individuos, y la razón debe ser la norma de todo germen vital, siempre amenazado por los “parásitos” que no saben pensar por sí mismos. “Los parásitos, los pedigüños, los saqueadores, los brutos y los criminales no pueden tener valor alguno para un ser humano, ni este puede obtener ningún beneficio viviendo en una sociedad basada en las necesidades de ellos, de sus demandas y su protección”, escribe.

Si se lee como libro de filosofía, de inmediato se nota que las bases de tal propuesta son ampliamente discutibles; de partida, suponer que la ética general sea falsa y fracasada; luego, es evidente que Rand ha leído poca filosofía, menos ética. De hecho, confiesa en una entrevista televisiva en 1959 que solo le interesa Aristóteles. O sea que no considera a Kant —dijo odiarlo como al peor demonio—, Locke —toma sus conceptos, pero no lo cita; por ejemplo, que la mente humana es una hoja en blanco—, Descartes, Schopenhauer, Nietzsche —al que plagia, pero luego reniega—, William James, por nombrar algunos de los grandes filósofos del yo y la libertad. No se diga Heidegger o Camus, ni Arendt, Beauvoir o Weil, sus contemporáneas judías (junto a quienes aparece retratada en el libro *El fuego de la libertad*, de Wolfram Eilenberger, la más débil, aunque quizá más extraña en ese libro, al borde de un “trastorno narcisista de la personalidad”). Tampoco discute la línea freudiana del ego, el yo, el ello, el otro, etcétera. Es preanalítica. Más que filosofía, parece un libro de autoayuda para la autoestima. El dilema entre egoísmo y altruismo lo aterriza a través de un ejemplo: “Preocuparse por el bienestar de las personas que uno ama es una parte racional de los intereses egoístas de uno”, explica. “Si un hombre que ama apasionadamente a su esposa se gasta una fortuna para curarla de una enfermedad peligrosa, sería absurdo decir que lo está haciendo como un ‘sacrificio’ por ella, y no por él mismo (...). Pero supongamos que él la dejara morir para gastarse el dinero en salvar la vida de otras 10 mujeres que no significan nada para él, como requeriría la ética del altruismo. Eso sí sería un sacrificio”, concluye.



Entonces Rand se enamoró de su adorador, Branden, 25 años menor. Lo cuenta él en el documental de Adam Curtis, *All Watched Over by Machines of Loving Grace* (algo así como *Supervigilados por máquinas de gracia amorosa*, que revisa cómo las computadoras y lo digital son un fiasco social). Branden estaba casado con otra randiana y el romance rompió al grupo. El *affaire* duró unos años: Rand convenció a Branden de que su amor era necesario, porque era racional. Estaba en la mente de ella, no de él, explica, y la dejó en 1967. Barbara, la otra esposa afectada, cuenta que tras el fracaso Ayn se volvió muy amarga. Fue operada del pulmón en los 70, enferma de cáncer por su largo tabaquismo. Al final aceptó afiliarse a Medicare, la seguridad social que

condenaba. En 1973, como otras veces, les habló a los militares en West Point sobre la supremacía norteamericana, de la epistemología a la justicia. Murió en 1982.

Novelista romántica devenida en filósofa ética, elevada a intelectual libertaria y conservadora —del Tea Party a los cristianos segregacionistas—, sus seguidores han llegado a un nivel de confusión y de absurdo, de mentiras e intromisiones, que hasta Rand rechazaría. Otra vez propondría irse, esta vez con urgencia, a un valle perdido para salvarse del apocalipsis provocado por el mismo Atlas, el titán que debía sostener el mundo y el cielo. **S**

Qué novedad

Ante los mensajes de cambio, cuando no de revolución, provenientes de líderes conservadores, el escritor argentino reconoce que hay algo innovador en estos “liderazgos chirriantes” que lucen irreverentes y han logrado alterar la lógica y las convenciones propias de la escena pública. En este texto señala que esto ocurre porque el progresismo o la izquierda “se fueron, en buena medida, empantanando en dogmas y rigideces, en el confort de la certeza del bien, en el impartir monológicamente lecciones y sermones, y hasta en el patrullaje vigilante del decir o no decir, de cómo hablar o no hablar”.

Por Martín Kohan

La famosa fórmula del gatopardismo, la de “cambiar algo para que nada cambie”, ha resultado a lo largo del tiempo tan precisa como reveladora, porque acertaba con una condición muy propia del conservadurismo: que aunque se trate, en definitiva, de mantener en lo sustancial el estado de cosas imperante, la cuestión nunca se zanja en la pura fijación ni en la sola preservación de lo existente. Y que así como en las revoluciones, cuando ocurren, no se trata de arrasar con todo en procura de un nacimiento *ex nihilo* (y tanto Lenin como Trotsky fueron claros al respecto), tampoco en el conservadurismo hay solamente conservación. La frase de Lampedusa (tan frecuentada que se la cita incluso, como es mi caso, sin haber leído el libro) le agrega a la idea una impronta más intencional, más de astucia y maquiavelismo. Pero bien podría considerarse que se trata de una condición propia de las cosas en la historia. Y que así como en una situación dada en un orden social determinado, aunque se lo contemple en la inmovilidad de cierto momento puntual, se incuban ya, dialécticamente, los factores de su transformación dinámica, cabe considerar igualmente que, para el mantenimiento estable de un orden social determinado en una situación dada, es preciso que algo se mueva, algo debe transformarse.

Ahora bien, en el punto al que hemos llegado, tal vez resulte preciso ajustar aquel “cambiar *algo* para que nada cambie” por un “cambiar *bastante*”. Porque en el tan mentado (y a menudo, tan temido) “avance de la derecha” en el mundo, resultan cada vez más notorios los elementos disonantes, disruptivos, heterodoxos, rupturistas, que los hacen aparecer como nuevos, y que en cierta manera lo son. Ya Enzo Traverso advirtió, en un tramo de *Revolución*, que el proyecto político más retrógrado y reaccionario que pueda concebirse, que

fue el nazismo, contuvo necesariamente aspectos de fuerte índole transformadora.

El punto, en el presente, según creo, ya es distinto. Hasta hace no mucho tiempo, hace apenas unos años, se daba por sentado, y a veces con displicencia, que los de derecha e izquierda eran términos ya enteramente superados. Como argumento probatorio, irreversible, irrefutable, solía invocarse la caída del Muro de Berlín, cosa que en efecto había ocurrido. Del hecho evidente de su desmoronamiento en cascotes se infería que quien hablara de derecha e izquierda se había quedado atrás en el tiempo, que era anticuado o que “atrasaba”, que derecha e izquierda eran algo que ya no había más y, por ende, ya no debía decirse.

Pero el argumento era falaz, porque las ideas (y sus categorías) no caen como caen los muros, ni siquiera los que fueron levantados en su nombre. Y hoy por hoy, lejos de aquellos veredictos de caducidad tan de afán de estar-al-día, se habla de derecha y de izquierda de manera casi continua. De la izquierda se habla mucho, así sea para amenazarla (como cuando, por poner un ejemplo, el presidente de la República Argentina, Javier Milei, declaró que a los zurdos nos iba a correr hasta los rincones y nos iba a “hacer cagar”); también se habla mucho de comunismo, pues tras darlo categóricamente por agotado y fenecido, se pasó casi sin mediación a verlo poco menos que en todas partes, bajo una tesitura algo paranoica por la cual incluso al papa Francisco, por ejemplo, porque sentía compasión por los pobres, se lo llegó a acusar (el género es ese: “acusación”) de “comunista” (por vergüenza de argentino no me detendré en el caso del presidente Milei, quien, al notar que en la palabra “nacionalsocialismo” anidaba la palabra “socialismo”, llegó a decir que Adolf Hitler era “un zurdo”). La burda lógica del todo o nada impide

siempre que se piense *algo*. La ilusión precipitada de que en el mundo el comunismo se había extinguido por completo y para siempre viró hacia la percepción alucinada de que en verdad lo acecha y hasta lo domina. Mientras tanto, en otro tono, sin tanta hipérbole, pensadores como Slavoj Žižek, Enzo Traverso, Alain Badiou, Franco Berardi, entre muchos otros, se ocupan de analizar a conciencia tanto su crisis como sus posibilidades futuras.

Que se hable de derecha e izquierda supone, a la vez, que la derecha accedió a llamarse así. En la Argentina, país en el que derechistas y conservadores no precisamente escasean, ocurrió muy largamente que no osaran decir su nombre, y que siendo conservadores, como eran, se declararan de “centro” (como en la “Unión de Centro Democrático”, por ejemplo, o “Ucedé”, que no eran de centro ni tampoco tan democráticos, y terminaron sin estar ni siquiera tan unidos). La derecha hoy se dice derecha, y lo encuentro preferible, y asume sin retaceos sus posturas reaccionarias en materia de derechos y en cuestiones de equidad social (se oponen a todo eso: a la justicia, a la igualdad, a la dignidad. Se oponen).

No obstante, hay algo en ese conservadurismo patente que se esconde o se camufla; porque tiende a presentarse como cambio, como renovación y hasta incluso como “revolución”. En la Argentina de los años 90, por caso, imperó el proyecto político de Carlos Menem que, netamente conservador como era, y brutalmente destructivo para la industria nacional como resultó, se propuso bajo los auspiciosos términos de una presunta “revolución productiva”. El proyecto político de Mauricio Macri, que alcanzó la presidencia del país en 2015, netamente conservador como era, se ofreció bajo las marcas de “Cambiemos” y de “Juntos por el Cambio”, aunque ya dejaron de estar juntos y, de hecho, no cambiaron nada, y proclamando festivamente una “revolución de la alegría” que consistió básicamente en montar en sus actos políticos escenas de cumpleaños infantiles, con globos, bailoteos y papelitos de algazara. El actual poder del Estado, ejercido en la Argentina por un Javier Milei saturado de resentimientos y enconos, es declaradamente retrógrado, incurre sin sonrojos en formas arcaicas de biologicismo y xenofobia o de un darwinismo impiadoso que ni Darwin reconocería, y, sin embargo, se propuso a la adhesión de quienes quisieran “un cambio”.

Está claro que las políticas que se implementan mediante el “avance de la derecha” propenden esperablemente a afianzar el estado de cosas y a reforzar las relaciones de poder ya existentes en la sociedad, especialmente en términos de sometimiento económico.

No menos claro es que esas políticas del más de lo mismo (o del más de lo mismo pero peor, de un más de lo mismo agravado) precisan presentarse en términos de un cambio hacia algo nuevo, o bien del restablecimiento de un pasado perfecto y perdido (de la América Grande de Donald Trump a la Argentina Potencia de Javier Milei, aunque una existió y existe en forma de tremendo imperio y la otra no existió de ninguna forma), lo que no deja de suponer una transformación respecto del presente. La adhesión que el “avance de la derecha” obtiene se debe en buena parte a las promesas de cambio que pronuncia y no al afán conservador que en verdad sostiene. Pero en un Trump o en un Milei o un Bolsonaro, como antes en un Berlusconi, hay aspectos verdaderamente novedosos, dichos o procederes inauditos o desconcertantes, inimaginables hasta hace poco en figuras presidenciales, lo que indica que algo tuvieron que cambiar (o tuvieron que cambiar bastante) para conseguir que nada cambie. Hay algo efectivamente renovador en estos liderazgos chirriantes, por más que, en definitiva, se trate de empresarios o de empleados de los empresarios que no harán sino robustecer la posición de quienes detentan el poder económico y agravar, en consecuencia, los padecimientos de los relegados y los excluidos. Alteraron fuertemente el tenor de la disposición de la escena pública, su lógica y sus convenciones, lejos de la rigidez atávica de los viejos conservadores; lucen irreverentes, lucen desacatados, y en algún sentido lo son. Eso nuevo que prometen, aunque falso en lo sustancial, consigue producir creencia mediante eso en lo que efectivamente innovan.

Para que eso haya sido posible, como lo fue y lo sigue siendo, algo tiene que haberse desencontrado en los espacios del progresismo y de la izquierda, más allá de sus diferencias. Lo detectó y estudió, entre otros, Pablo Stefanoni en *¿La rebeldía se volvió de derecha?* La interrogación del título se responde a lo largo del libro, y se responde afirmativamente, para pasar a indagar a continuación cómo fue posible que eso pasara. Izquierda y progresismo se fueron en buena medida empantanando en dogmas y rigideces, en el confort de la certeza del bien, en el impartir monológicamente lecciones y sermones, y hasta en el patrullaje vigilante del decir o no decir, de cómo hablar o no hablar. Para que la fatiga que eso produjo no siga fugando hacia la derecha, convendrá abocarse, sin saña, pero a conciencia, a esa buena y vieja costumbre tan propia de la izquierda: la autocrítica. Discutir a un mismo tiempo hacia afuera y hacia adentro, con los otros y entre nosotros, hasta poner en evidencia cómo y por dónde el estado de cosas habrá de cambiar de verdad. **S**



Europa, la cándida

Pensar que la seguridad de todo un continente podía ser externalizada ya resulta ingenuo. Y más aún, que debía ser gratis. Así se lo pasó Europa, aletargada e inocente, a pesar de que Putin venía amenazando con invadir Ucrania desde 2014. Este año parecieron despertar del sopor cuando Trump dejó bien claro que debían pagar si esperaban ser defendidos por Estados Unidos, que es lo que en los hechos ha estado ocurriendo. “Sobra decir — escribe el autor de este artículo— que esta afirmación implica una profunda mutación geopolítica”.

Por Daniel Mansuy

“Si no pagan, no los voy a defender”. Esta fue la advertencia lanzada por Donald Trump a los europeos en el mes de marzo de este año, produciendo un auténtico *shock* en el Viejo Continente: con unas pocas palabras, Trump pulverizó décadas de ilusiones. Más allá de sus modales, el mandatario norteamericano hizo visible aquello que los europeos han preferido ocultarse a sí mismos. En efecto, Europa ha descansado, durante muchos años, en la protección de la fuerza estadounidense. La consecuencia es que no cuentan con un dispositivo de defensa digno de ese nombre. Para percatarse de la profundidad del problema, basta notar la forma en que Rusia invadió Ucrania en febrero de 2022. En un primer momento, los europeos se vieron sorprendidos (a pesar de que Putin planificaba esa invasión al menos desde 2014, a vista y paciencia de todos), y luego quisieron acudir en auxilio del régimen de Volodímir Zelensky. Sin embargo, al poco andar, se percataron de que sus capacidades eran extraordinariamente limitadas: carecen del equipamiento mínimo necesario, en todos los niveles, y tampoco tienen la

capacidad industrial para construirlo. Para decirlo en simple, no están en condiciones de intervenir militarmente —ni aunque fuera de modo indirecto— en su propio continente.

Con todo, allí estuvieron los norteamericanos para suplir todo lo que faltaba: no había modo de ayudar a Ucrania sin el apoyo de los Estados Unidos. Uno podría haber esperado que este simple hecho modificara la disposición en el Viejo Continente, pero la verdad es que no ocurrió nada, más allá de las frases grandilocuentes. Europa tenía subcontratada su seguridad, y ni siquiera el empleo de la fuerza bruta los sacó de su letargo. Tres años después, en marzo de 2025, Trump vino a decir lo obvio: paguen por su defensa.

Sobra decir que la afirmación implica una profunda mutación geopolítica. Por de pronto, es evidente que la prioridad de Estados Unidos no está en el centro de Europa, sino en el Pacífico. Esto no implica que el gigante de América vaya a abandonar a Ucrania, pero Trump ha querido transmitir esta idea: solo vamos a intervenir si tenemos intereses relevantes

Si se quiere, la frase de Trump le ha dado la razón —seis décadas después— a la tesis de Charles de Gaulle, presidente de Francia en los años 60. En aquella época, De Gaulle fue un férreo defensor de la soberanía francesa en materia de defensa: según él, Europa cometería un error grave si delegaba toda su protección en los Estados Unidos.

que proteger (tal es el fondo de su duro encuentro con Zelensky en el Salón Oval).

Como bien ha apuntado Pierre Manent, la brutalidad de Trump busca disimular una cuestión de magnitud: Estados Unidos ya no posee los medios necesarios para garantizar la seguridad en todo el orbe. El imperio americano es más débil de lo que aparece, está desafiado en muchos frentes y su capacidad militar está lejos de ser infinita. Si alguien tiene alguna duda, basta revisar el ritmo de crecimiento de la flota naval china, que está dejando atrás a los Estados Unidos (el objetivo es explícito: Taiwán). Si lo propio de todo imperio es producir paz, Trump está admitiendo que ya no puede cumplir esa función. El mundo se ha vuelto multipolar, y los deberes del gigante del norte ya no son los mismos. El espectáculo del mandatario —sus gestos, su agresividad, sus malos modales— solo busca esconder su fragilidad; y lo mismo puede decirse de la brutalidad empleada por J. D. Vance en su discurso a los europeos pronunciado en Múnich.

Si lo señalado es plausible, todas las zonas del mundo que han descansado en la protección americana deben tomar nota de la nueva situación. En lo que respecta a Europa, la cuestión es extraordinariamente urgente, pues afecta la lógica más íntima de su diseño. En efecto, la Unión Europea fue pensada bajo el supuesto de que la paz era el horizonte próximo de la humanidad. Si Europa no tiene seguridad no es solo porque confió en la protección americana, sino también porque creyó que la guerra era un fenómeno condenado a los basureros de la historia. De algún modo, las instituciones europeas son instituciones

optimistas, gobernadas por la ilusión del fin de la historia. Europa aspiraba a superar el viejo orden nacional, diluyendo las identidades particulares en un entramado jurídico-burocrático con la esperanza de pacificar el mundo, y de impedir cualquier decisión que no responda a esos criterios. Quisieron el derecho, sin la fuerza. En esa lógica, la seguridad no podía ser una prioridad, y allí reside el origen del desajuste: el siglo XXI no ha traído la consumación de la paz, sino algo muy distinto.

Si se quiere, la frase de Trump le ha dado la razón —seis décadas después— a la tesis de Charles de Gaulle, presidente de Francia en los años 60. En aquella época, De Gaulle fue un férreo defensor de la soberanía francesa en materia de defensa: según él, Europa cometería un error grave si delegaba toda su protección en los Estados Unidos. Por eso insistió tanto en que Francia tuviera su propio arsenal atómico, y estuvo dispuesto a retirarse del comando conjunto de la OTAN. Para De Gaulle, una nación que renuncia a su defensa deja de ser tal. En concreto, el militar francés no pensaba que el Viejo Continente pudiera contar con la protección de los Estados Unidos en caso de ataque soviético: era indispensable contar con una fuerza de disuasión europea. Sobre decir que su postura fue ridiculizada, y se le atribuyó al delirio de grandeza propio de los franceses. Es absurdo, se decía, que un país mediano intentara ejercer algún peso en los equilibrios globales en medio de la Guerra Fría. Se concluía entonces que De Gaulle era un hombre del pasado y, por tanto, incapaz de comprender el futuro. Y, en algún sentido, vaya que era un hombre del pasado. Mal que mal, nació en el siglo XIX, presencié dos invasiones a Francia en menos de tres décadas y combatió en las dos guerras mundiales. Esa experiencia puede explicar por qué se negaba a pensar un mundo sin conflicto. Desde luego, jugaba aquí su desconfianza respecto de la cultura anglosajona, pero la intuición era más profunda: toda nación requiere seguridad autónoma, y todo orden humano requiere a la nación.

La paradoja es que ese hombre del siglo XIX tiene más que decirnos sobre el siglo XXI que el progresista europeo del siglo XX. En efecto, según decíamos, la crisis europea en materia de defensa es simplemente colosal, y tardará décadas en revertirse si acaso existe la voluntad (y nadie lo sabe mejor que Vladimir Putin).

El caso alemán es el más grosero, pues dicho país pensó que la amenaza rusa podía ser neutralizada comprándole gas a bajo precio: la ilusión de que el comercio pacifica los dejó completamente indefensos. Sin embargo, la cuestión no los afecta solo a ellos. Después de todo, Francia, que es con distancia el país europeo

con mayor aparato militar, tiene debilidades graves. Es cierto que mantiene la disuasión nuclear, pero incluso ese dato merece ser relativizado. Las armas atómicas son, naturalmente, herramientas de última ratio. Para funcionar como tales, deben ser el corolario de una secuencia bélica que permita la progresión. Dicho de otro modo, la bomba atómica —para ser efectivamente disuasiva— debe estar acompañada de todos los otros escalones. El último recurso supone que todos los recursos intermedios están disponibles (y que se han agotado). De lo contrario, su poder se reduce drásticamente.

En este cuadro, el gran desafío europeo es, desde luego, pensar cómo sale de este embrollo. Nada indica que el mundo de los próximos 100 años vaya a ser especialmente pacífico, y nada indica que —más allá de Trump— los Estados Unidos puedan seguir manteniendo la paz en todos los rincones del globo. En ese contexto, los europeos deben rehabilitar su defensa cuanto antes. No obstante, acá se encuentran con una dificultad central. ¿Cuál es la instancia responsable de la seguridad europea? ¿Las naciones o la estructura jurídica superpuesta?

En general, las élites progresistas se inclinan por la segunda alternativa: si el problema concierne al conjunto, la solución debe darse en ese plano. Sería, además, el momento ideal para dar el anhelado salto federal. Si la defensa fuera común, entonces ya podríamos hablar de los Estados Unidos de Europa. Para avanzar en esta lógica, el mismo presidente Macron ha sugerido que las armas atómicas francesas podrían trasladarse —bajo ciertas condiciones— a ese nivel. Sin embargo, esta salida encuentra obstáculos. Por de pronto, el sueño federal ha sido rechazado una y otra vez por los pueblos europeos, que parecen apegados a sus naciones respectivas.

Hay que comprender bien este punto: hay ciudadanos dispuestos a morir por su patria en Europa, pero no es seguro que haya muchos dispuestos a morir por la burocracia de Bruselas. Esto nos conduce de nuevo a De Gaulle, quien creía que Europa debía ser una reunión de naciones, esto es, que debía ser pensada en atención a las particularidades de cada cual. No se trata de negar la pertinencia de las respuestas conjuntas —es obvio que todo esfuerzo debe ser coordinado, y es obvio que debe haber altas dosis de colaboración—, pero la fuerza de Europa solo proviene de sus identidades nacionales. Por lo demás, si la estructura institucional fue pensada para la paz, su adaptación a la guerra no será nada de fácil. Basta constatar lo siguiente: la presidenta de la Comisión Europea, Ursula von der Leyen, fue ministra de Defensa de Angela

Merkel durante largos años y, como tal, es una de las responsables directas del desaguizado actual. De más está decir que no ha ofrecido una sola explicación al respecto.

Como puede verse, Europa está atrapada entre la realidad y las lógicas que inspiraron la construcción supranacional. Incluso en un momento tan apremiante como el actual, no hay ningún acuerdo acerca de cómo proceder, precisamente porque las instituciones no fueron diseñadas para enfrentar el conflicto, sino para superarlo, y de allí su extrema burocracia interna: la idea es, precisamente, tomar decisiones impersonales fundadas en el derecho abstracto. A su manera, Europa está atrapada en aquello que el ensayista español Ramón González ha llamado la *trampa del optimismo* y, por ese motivo, carece de categorías para procesar la realidad. Una cosa es segura: los europeos deberán tomar decisiones rápidamente si no quieren ser arrasados por el nuevo orden. Sobre todo: más rápidamente que lo permitido por la alambicada organización europea. De lo contrario, quizás tengamos que leer el *Cándido* de Voltaire como una adelantada profecía política. **S**

Últimas funciones

Nadie corre en la actualidad a ver una película europea antes de que se agoten las entradas. Asfixiado por los subsidios y desgastado por fórmulas repetidas, el cine del Viejo Mundo dejó de ser masivo, al menos en el resto del mundo. Pero que nadie se adelante a los responsos del caso, porque en la periferia de las potentes cinematografías de antaño todavía queda vida.

Por Héctor Soto

Me cuesta hablar de cine europeo, porque no quiero convertir este artículo en un lamento nostálgico. El cine europeo fue el horizonte que alumbró mis años de formación cinéfila. Me maravillé con la *nouvelle vague*; quedé atrapado por años en el tríptico de Fellini, Antonioni y Visconti; creí hacerme adulto, en circunstancias de que no era otra cosa que un viejo chico, con Bergman; me encandilé con la indignación que trasuntaba el *free cinema* británico y me conquistó hasta el alma la comedia popular italiana, con directores como Dino Risi y rostros como los de Alberto Sordi y Vittorio Gassman.

Hoy me pregunto: ¿Era oro todo lo que brillaba? Hoy sabemos que no. Sabemos que no todo envejeció bien. ¿Pero no será mucho pedir exigirle al cine que, además de convocatoria como entretenimiento y además de emplazamiento moral e intelectual, deba tener también maestría y eternidad? ¿No será que una buena película es solo la que se sostiene en su momento y que todo lo demás es añadidura? No lo sé. Lo que tengo como respuesta a estas preguntas son nuevas interrogantes.

Después de los gloriosos años 60 vino otra generación de autores que no solo mantuvo el fuego, sino que además ayudó a encenderlo donde no lo había. Herzog en Alemania, Haneke en Austria, Mike Leigh y Ken Loach en Inglaterra, Víctor Erice en España... Tras esa generación de octogenarios se descolgarían luego nombres ilustres, como los franceses Olivier Assayas, Philippe Garrel o Jacques Audiard; como Pedro Almodóvar, Nanni Moretti, los belgas Jean

Pierre y Luc Dardenne, el finlandés Aki Kaurismäki o el polaco Pawel Pawlikowski. Son septuagenarios o van camino de serlo. El tiempo pasa para todos.

Como la posta iría pasando gradualmente a figuras que ya no tienen la misma densidad (Paolo Sorrentino, Christian Petzold, Francois Ozon), en algún momento se hizo evidente que el fuego filmico europeo era un tanto declinante. O que se estaba convirtiendo en fuegos de artificio, no obstante que trabajos como los de Emmanuel Mouret en Francia o de Rodrigo Sorogoyen en España obligan a relativizar un poco esa percepción. En *Las cosas que decimos, las cosas que hacemos* (2020), Mouret hace oír ecos de Rohmer, y en *Las bestias* (2021) Sorogoyen invoca resueltamente la tradición del cine español de la crueldad.

Quedamos entonces casi en las mismas. Es difícil, además de malo, generalizar. La historia del cine europeo de las últimas tres o cuatro décadas no es monolítica. Tampoco es unidimensional. Tiene centros y tiene periferias. Tiene avances y regresiones. Tiene *establishment* y tiene subterráneos. Tiene regularidades y excepciones. Tiene, además, bichos raros, muchos de los cuales difícilmente encajan en las constantes o en los modelos. Siempre los tuvo, por lo demás. Buñuel, por ejemplo, siempre fue una excepción. Desde luego no es el único. También lo fueron Robert Bresson o Jacques Tati (Francia), Bella Tár (Hungria) o Manoel de Oliveira (Portugal).

Está bien, pero ¿qué de nuevo y de potente hay allá y ahora? ¿Hay alguien, fuera de Tilda Swinton, claro,

que todavía ponga las manos al fuego por Almodóvar, luego del fiasco que es *La habitación de al lado*? Después de las simplonas categorías de *En busca de Emilia Pérez*, ¿seguiremos esperando con la misma confianza que le teníamos la próxima película de Jacques Audiard? ¿Quedaré alguien que crea que un realizador como Lars von Trier tiene todavía mucho que entregar? Más de alguno podría pensar que estas preguntas son malintencionadas. Sin embargo, no lo son. Al contrario, se inscriben en un contexto donde el cine europeo pierde aire, relevancia, mercados, convocatoria, originalidad y capacidad para sorprender. El cine europeo parece, lamentablemente, el espejo de la propia Europa.

No digamos que Hollywood ande mucho mejor. Aunque industrialmente se defiende, su regresión al infantilismo y pérdida de densidad es alarmante.

El problema europeo quizás deba situarse en un contexto mayor, sobre todo ahora que el Viejo Mundo ha quedado más a la intemperie tras el repliegue de Washington sobre sus propios intereses. La duda es si podrá sortear por sí solo los fantasmas del autoritarismo y la desigualdad. El golpe de Trump a la alianza atlántica puede ser duro de resistir, pero es también una oportunidad para que Europa retome la confianza en su identidad y futuro. Basta de ensayos y pasos en falso. Y la cultura, desde luego, no puede ser ajena a este proceso.

DONDE MENOS SE ESPERABA

Revisando una por una las cinematografías, hay cierto consenso en que el país que se erigió en una potencia fílmica incontestable fue Rumania. Lo viene siendo desde hace años. El 2005, *La muerte del señor Lazarescu*, de Cristi Puiu, fue un hito fundacional en términos de rigor, observación, crudeza. Obviamente que fue un triunfo del naturalismo y la desdramatización. Pero también de la ironía, la distancia, la misericordia, el humor y —llevando las cosas más lejos— la mirada antropológica. La cinta es la triste historia de un señor al cual le sobreviene un infarto cardíaco una noche horrible en Bucarest y comienza a ser tramitado una, otra y otra vez, por distintos hospitales y clínicas de urgencia, hasta terminar muerto sobre una mesa de metal en el pasillo de uno de esos establecimientos. La atención nunca llegó. Fabulosa. Son varias las cintas rumanas, unas más espléndidas que otras, pero todas de indudable interés, que respiran esta moral. En conjunto, dan cuenta de una vitalidad que no se observa con la misma intensidad e inspiración en ninguna otra parte del mapa europeo.

El fenómeno no deja de ser paradójico. Si hay país que está en problemas serios, desde el prisma político y económico, es Rumania. Ha perdido alrededor

de un quinto de la población. Lo único que quieren muchos jóvenes es irse a Italia, a Alemania, a España. Es un país que se está despoblando. Borearon los 22 millones en un momento y ya van en los 18. Es una sociedad especialmente golpeada por el contexto económico internacional. También en el plano político el escenario es incierto. La ultraderecha allá es prorrusa y llegó a ganar la elección presidencial el año pasado, que después fue anulada. El actual gobierno, en todo caso, es de coalición, más bien socialdemócrata y proeuropeo.

Así y todo, a pesar de esa fragilidad, de Rumania han salido títulos notables, como *12.08 el este Bucarest* (2006), una sátira política sobre la historia y la memoria, dirigida por Corneliu Porumboiu, acerca del momento de la caída de Nicolae Ceausescu y lo que ha sido la experiencia poscomunista; *4 meses, 3 semanas, 2 días* (2007), de Cristian Mungiu, que plantea una reflexión sobre el aborto en los años en que la dictadura lo tenía prohibido, o *Policía, adjetivo* (2009) del mismo Porumboiu, reflexión bajo la sombra de lo que fue la siniestra dictadura sobre la ética y el derecho desde el prisma de la conducta y la conciencia de un policía.

Hay otra película, un documental, que nunca he podido ver, del 2016, *Chuck Norris vs. el comunismo*, de Ilinca Calugareanu. Dicen que no es gran cosa, pero habla de los tiempos de Ceausescu, cuando el cine occidental estaba prohibido, pero circulaba en copias piratas. Lo notable, lo increíble, lo portentoso, es que todas las voces, la de Brando o Pacino, la de Juliette Binoche o Sandra Bullock, eran dobladas por una señora de garganta con varios registros. ¿Alguien podría haber imaginado locura igual?

Aunque los premios a estas alturas no signifiquen mucho, después de que leseras como *La teta asustada* (2009) ganó Berlín o como *Titane* (2021) se haya coronado en Cannes (¡qué vergüenza!), las más destacadas cintas del cine rumano han logrado importantes reconocimientos internacionales. Es más, hace cuatro años el Oso de Oro de Berlín se lo llevó Radu Jude con su largometraje *Sexo desafortunado o porno loco*, que no he podido ver, así que me concentraré en *No esperes demasiado del fin de mundo* (2023). Filmada en blanco y negro, es rara, sobregirada, demencial, prosaica, vulgar incluso, pero también lírica y sobrecogedora. Es extraordinaria. Trata de una chica que, como asistente de producción de comerciales y películas, corre todo el día de un lado a otro por una Bucarest caótica y llena de tacos. Anda a palos con el águila. Entre la familia y el trabajo, la pobre no tiene tiempo para nada. Tiene un novio con el que solo coincide para sexo fugaz y en el auto. Todo el día anda diciendo medias verdades



Imagen de *No esperes demasiado del fin del mundo* (2023), de Radu Jude.

(para que funcione su trabajo) y que tiene un personaje en una red social que es un hombre que se jacta de ser procaz, misógino, en extremo grosero, y que mientras más sube la apuesta, más seguidores tiene. Es un retrato portentoso de la Rumania de hoy y de ayer, porque la cinta incluye fragmentos (en colores) de una antigua película de los tiempos de la dictadura, cuyos protagonistas —ahora en la realidad, 30 o 40 años después— comentan las experiencias que tuvieron cuando la filmaron. No es solo que la protagonista se vaya sobregirando hasta más allá de sus límites. La gracia es que esta es una película que, en su estructura, en su estética y en su derrumbe intelectual, también va enloqueciendo, hasta llegar a la disociación. Digamos las cosas como son: *No esperes demasiado del fin de mundo* está dentro de lo mejor y más vibrante que el cine europeo ha entregado los últimos años.

Rude, todavía no llega a los 50, es un tipo de enorme creatividad. Mubi también ofrece cortometrajes suyos. *Shadow of a Cloud* (2013) es un cuento de 30 minutos sobre un cura (ortodoxo) convocado a asistir sacramentalmente a una moribunda. Él entiende que es para darle la extremaunción. La familia no quiere eso, sino oraciones para que se sane. Y el problema es que la señora muere. Bastante menos densidad dramática tiene el corto *The Potemkinists* (2022), que en 18 minutos sube al columpio a Eisenstein y *El acorazado Potemkin* (1925), el santo grial del cine soviético y quintaesencia desde el día de su estreno del cine político y de inspiración revolucionaria. La cinta glorificaba la sublevación de la Marina el año 1905 a bordo de un acorazado de la armada del zar. El problema es que los marineros

que se rebelaron recibieron asilo político en Rumania y no digamos que la revolución soviética que estalló 12 años después se portó muy bien con ellos. Es un corto irreverente y divertido, porque hay un escultor que quiere inmortalizar a los marineros perdedores.

Otro cuento fílmico suyo, *La tapa de la lámpara* (2007), está protagonizado por un padre y un niño de unos ocho años que, en una localidad rural y un domingo de lluvia, llevan el televisor a reparar al pueblo más cercano. Tienen que caminar mucho. Cargarlo, hacer dedo, esperar buses, llevar en andas la pesada antigualla en blanco y negro. El niño la necesita reparada antes de las seis de la tarde para ver la película de Bruce Lee. Preciosa y emotiva.

DOS FENÓMENOS

Si bien las principales cinematografías europeas no están en su mejor momento, con amenazas serias en el plano industrial, eso no significa que en los márgenes no haya gente trabajando con mucha identidad, inspiración y rigor. Siempre hay excepciones y realizadores que se desmarcan por completo. El dato desalentador es que la obra de estos artistas singulares y desafiantes rara vez llega a la cartelera local. Puede que arrasen en festivales. Puede que tengan altísimo *rating* en circuitos especializados. Puede que generen en torno suyo verdaderos cultos. Nada de eso cambia, sin embargo, el hecho de seguir siendo perfectos desconocidos para el gran público. No es que tengan vocación de minoría. Tienen vocación de catacumbas.

Es el caso del portugués Miguel Gomes, o el de su compatriota, ya más radicalizado, Pedro Costa,

ninguna de cuyas películas ha llegado a Chile. Costa se mueve en los espacios del video crudo y documental y, tal como la obra del alemán Harun Farocki, ya fallecido, apunta a contenidos políticos que hacen furor entre el activismo multicultural, poscolonialista, anticapitalista, *antiestablishment*.

Bastante más ecuménico es el cine de Gomes, que tiene un lado muy seductor, sobre todo por su refinamiento estético. Tras la retirada de Wong Kar-wai, Gomes bien podría ser el último romántico del cine contemporáneo. Es fácil comprobarlo viendo *Grand Tour* (2024). Es una extraña historia de amor desencontrado y una película excepcional en términos de belleza, libertad, inspiración, estilizaciones, lirismo e hibridajes culturales. De alguna manera, todas las películas de Gomes —*Aquel querido mes de agosto* (2008), *Tabú* (2012) y la trilogía de *Las mil y una noches* (2015)— comparten estos rasgos.

Otro caso, muy aparte, es el de Albert Serra. Se pueden tomar en serio o en broma sus reclamos de genialidad: dice que la historia del cine pasará por él antes que por ningún otro cineasta de esta época. Es un provocador y la humildad no es lo suyo. Tiene 49 años, es catalán y se formó estudiando no cine, sino filología hispánica. Ningunea a Scorsese y a Kubrick. Salva, sin embargo, a Tarantino y rescata lo que hizo Fassbinder. Abjuró del 35 mm y reivindica el digital. Habiendo filmado unas 12 películas, abiertamente experimentales la mayoría, llamó mucho la atención por *La muerte de Luis XIV* (2016) no solo porque la protagonizó Jean-Pierre Léaud. Originalmente, la cinta era un proyecto más cercano a una instalación de arte en el Pompidou que una película. Al final esa instalación nunca cuajó y lo que quedó es el registro interminable de los días finales del monarca agónico, rodeado de asistentes, aristócratas, sirvientes, médicos, curas y enfrentado a lo único que nunca entró en sus cálculos: que en algún momento se iba a morir. Serra se quedó tan pegado en esta idea y este imaginario, que dos años más tarde volvió a filmar otra película sobre lo mismo, *El rey sol*, ahora sí ambientada en un museo. La conexión con Francia reapareció en *Liberté*, que tiene lugar en las noches de la Revolución, cuando se juntan aristócratas que tienen un pie puesto en la Ilustración y el otro en la depravación. Dicho así, parece que fuera una película muy desafiante. La verdad es que no lo es. Es aburrida, porque nunca sale de los planos generales. Sus imágenes, por lo demás, son extremadamente oscuras al interior de carrozas o en un bosque al borde del camino. Después Serra saltó en términos de espacio y de tiempo al Tahití de la actualidad, para desplegar en *Pacifiction*, una hermosa, pesada, lenta e

inquietante fantasía asociada a las amenazas nucleares en la misma zona donde Francia comenzó los ensayos que la convertirían en potencia atómica.

Pero todo esto quedó chico tras *Tarde de soledad* (2024), quizá la película más dura, más cruel, más insoportable, aunque también más adictiva que se haya visto en las pantallas en mucho tiempo. *Tarde de soledad* es un asedio a la tauromaquia y registra un número indeterminado de corridas del peruano Andrés Roca Rey, un señorito limeño que con toda razón no quedó demasiado conforme con su participación. El joven proviene de una familia más bien aristócrata y de larga tradición taurina. La cinta es un documental sobre los ritos, la sangre, los desafíos, la violencia y las ferocidades que conlleva toda corrida. Hay españoles que dicen que es un homenaje a esta tradición bárbara. Hay quienes la vemos como una mirada ferozmente descarnada, terminal y lapidaria al más mistificado, sombrío, entrañable, machista y enfermo fenómeno cultural que España ha aportado, como diversión y como metáfora de su identidad, a Occidente. Tal como hay momentos en esta cinta que difícilmente se pueden aguantar, hay otros (como el rito en que al torero lo visten, como los retornos al hotel de Roca Rey con sus ayudantes y compinches, como la devoción a la Virgen y sus sucesivas salidas de Roca Rey al encuentro con la muerte) que quedarán grabados por mucho tiempo en la conciencia del público. La cinta ganó San Sebastián, ha sido un acontecimiento en Europa y en algún momento debiera llegar a Chile. Curiosamente se mostró una sola vez en noviembre del año pasado en la Cinemateca Nacional, en el contexto del Fidocs.

Perversa en el sentido de no apelar a ningún eufemismo, de no descalificar a nadie, pero también libre de la sospecha de estar protegiéndole las espaldas a alguien o a algún sector, *Tardes de soledad*, para escándalo de la conciencia animalista de esta época, suscribe en principio todos y cada uno de los dogmas que configuran el mundo de los toros. Suscribe sus lealtades y plenitudes; suscribe sus riesgos y proezas. Pero, en esa misma medida, las desnuda y desmitifica, las presenta como castigo de la carne y celebración de la muerte; las rescata en su violencia y crueldad; finalmente, las empuja al terreno de la abyección.

Serra dijo alguna vez que la gente en el futuro iba a pagar para ir a pasarlo mal a los cines. La observación es terrible y da que pensar. Si así fuera, *Tardes de soledad* es la película de un precursor. El tema merece más reflexión. También otro artículo. Y, desde luego, otro redactor. **S**

Paraísos artificiales

Por Álvaro Matus

Fue Donald Trump quien, en la campaña presidencial del 2023, prometió llamar a un concurso para crear 10 “ciudades de la libertad” dentro de Estados Unidos. Antes ya habíamos escuchado utopías similares: “zonas de prosperidad” tecnologizadas, protegidas por guardias privados y habitadas por millonarios, como Próspera, la isla que se rige por un sistema jurídico y fiscal distinto al de Honduras, o el subterráneo de 467 metros cuadrados de Mark Zuckerberg en Hawái. También se puede pensar en su reverso: búnkeres donde viven encarcelados los asociales, los indeseados o los que no tienen dónde vivir. Son dos caras de una misma moneda: la utopía del refugio familiar, donde se vive solo con los iguales, sin noción de diversidad ni de comunidad, protegidos siempre del *otro*.

En los últimos años se ha sumado la fantasía de viajar a Marte e instalarse allí para capear las crisis climáticas, políticas y sociales que nos ha deparado este siglo. Una nueva etapa colonizadora, ahora interplanetaria, según dice el escritor Michel Nieva (Buenos Aires, 1988) en *Ciencia ficción capitalista. Cómo los multimillonarios nos salvarán del fin del mundo*, un ensayo libre que establece un diálogo fluido entre literatura, economía, política y antropología, que logra que el lector interrumpa el uso acríptico de la tecnología. Por ejemplo, al subrayar que hasta los avances más revolucionarios (como el caso de la IA) son posibles, hasta ahora, solo gracias a la sobreexplotación de recursos naturales. Porque siempre hay que transmitir y enfriar, recuerda el autor. Por ejemplo, los autos eléctricos: si bien no emiten carbono, requieren baterías de litio que utilizan 2,2 millones de litros de agua potable por cada tonelada de mineral. Otro caso espeluznante: la necesidad de cobalto y coltán, minerales que se ocupan para computadoras y celulares, ha provocado que en el Congo se formen grupos paramilitares, financiados por empresas de Silicon Valley, para controlar la explotación de yacimientos.

Nieva, que también ha publicado la novela de ciencia ficción *La infancia del mundo* y el ensayo *Tecnología y barbarie*, es ingenioso, tiene filo y, aunque se le agradecería mayor precisión en las historias que cuenta, seduce con su capacidad para establecer cruces insospechados y su lenguaje tenso, sin grasa, que transmite urgencia.

La tesis del libro es que la utopía espacial liderada por Elon Musk (Space X), Jeff Bezos (Blue Origin), Eric Anderson (Space Adventures) y otros magnates de Silicon Valley responde a una lógica aceleracionista: como el capitalismo ha generado una crisis global (climática, migratoria, económica), se requiere aún más capitalismo para que se pueda conquistar Marte y, así, el 1% de la población mundial, los más ricos, puedan salvarse mientras la Tierra arde (cada viaje privado al espacio cuesta cerca de 20 millones de dólares). Es una idea en sintonía con lo que señalaron hace unas semanas en *The Guardian* Naomi Klein y Astra Taylor: “¿Quién necesita un Estado-nación funcional cuando el espacio exterior —la singular obsesión de Musk— lo llama?”.

Entonces el ensayo se vincula directamente con la erosión de la democracia y la responsabilidad social y ecológica, porque la explotación del sur global no parece amainar y cualquier idea de una mejor distribución de la riqueza (mediante el alza de impuestos) tampoco surte efecto. Con todo, las partes más atractivas de *Ciencia ficción capitalista* son aquellas en las que Nieva logra vincular hitos tecnológicos o personajes de la ciencia ficción, desde Jules Verne al cyberpunk, con fenómenos actuales. “Escribe en papel lo que otros esculpirán en acero”, dijo Verne para señalar que el destino del género no era cambiar el rumbo de la literatura, sino devenir en objeto. Asimov caminaba por la misma cuerda: “Predecir el futuro” era el objetivo de la ciencia ficción. Hugo Gernsback, editor de la revista *Amazing Stories* y quien acuñó el término ciencia “ficción”, escribió en 1930 que el destinatario natural



Captura de 2001: *Odisea del espacio* (1968), de Stanley Kubrick.

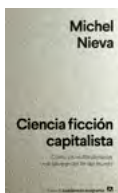
de este tipo de historias era el hombre que en primera instancia menos tiempo dedica a las letras y el arte: el empresario. “El intrépido hombre de negocios —escribe Gernsback— obtendrá grandes beneficios de la ciencia ficción, ya que le suministrará valiosísima y original información para sus negocios”.

El autor revela que *Trilogía marciana*, de Kim Stanley Robinson, tuvo una enorme influencia en Jeff Bezos, y que *Fundación*, de Asimov, fue tan importante para Elon Musk que, cuando en 2018 este lanzó el cohete Falcon, incluyó una copia encriptada de esa novela, con la esperanza de que en miles de años pueda ser encontrada por alguien en la galaxia. Para Paul Allen, fundador de Microsoft y lector de Robert Heinlein, “la ciencia ficción es la mayor inspiración para crear y pensar fuera del sentido común (...). Nos recuerda que la creatividad encuentra sus vehículos más potentes en la ciencia y la tecnología”.

Nieva, que da clases en la Universidad de Nueva York, pero que es argentino y borgeano, lanza una idea hermosa: de pronto estos lectores-empresarios son los nuevos Pierre Menard, los copistas que reescriben (o materializan) lo que alguna vez dijo la literatura. En este sentido, el héroe es Arthur C. Clark, el primero en concebir los satélites como medios capaces de transmitir información. Fue en un artículo publicado en 1945, tras volver del bombardeo Londres, donde trabajó en los sistemas de radares de la Royal Air Force. “El satélite —afirma Nieva— es el punto nodal entre ciencia ficción y capitalismo, ya que, debido a su potencial monetario en las industrias de comunicaciones y entretenimiento, fue la primera tecnología espacial que privatizó Estados Unidos y liberó al usufructo corporativo”.

Hoteles y bases militares lunares, fábricas orbitales de microchips... las quimeras de la ciencia ficción capitalista parecen multiplicarse sin control. Es difícil no recordar 2001: *Odisea del espacio*, la película de Kubrick basada en el cuento “El centinela”, que Clark publicó el 48. Allí se palpa la disolución de las fronteras entre lo que es humano y Hal-9000, el computador al mando de la misión (“es el corazón”) que llevará a la tripulación a Júpiter. Cuando los astronautas deciden desconectarlo, puesto que han perdido la confianza en él, Hal-9000 se defiende como humano: “¿Qué hace Dave?, merezco una respuesta”, dice una voz computacional llena de angustia, que asegura sentirse bien. “De verdad me siento mejor, de ahora en adelante todo estará bien conmigo, tengo gran entusiasmo y confianza en la misión”, razona, aunque ya es tarde, sabe que será desenchufado. “Tengo miedo, Dave, se me va la cabeza, lo estoy sintiendo, se me va la cabeza, tengo miedo”, confiesa.

La película se ambienta en el 2001. Ya pasamos con creces esa fecha y los paraísos artificiales de hoy, lo que ocupa la imaginación de los hombres más ricos y poderosos del planeta, parecen darle la razón a Kubrick, a Clark y, por cierto, a Mark Fisher, el crítico cultural que aseguró que era más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. **S**



Ciencia ficción capitalista
Michel Nieva
Anagrama, 2025
144 páginas
\$16.000



Donald Trump, un villano de Dickens

El crítico literario inglés encadena en este ensayo varias figuras de la alta sociedad con otras del submundo criminal. Unos definen la ley y otros la subvierten, unos porque sienten que están más allá de cualquier normativa y otros porque sienten que el orden social no es justo. Se remonta a Shakespeare y Balzac, pero se detiene en el creador de *Oliver Twist* y *Grandes esperanzas* para analizar al presidente de EE.UU. “En la sociedad de la pantalla —escribe Eagleton—, los políticos y los hombres de negocios necesitan algo del *glamour* y el carisma que alguna vez distinguió a la aristocracia. Si, como Trump, ellos no están a la altura, siempre pueden intentar causar un impacto similar mostrando sus personalidades mezquinas, brutales y malhabladas. No es casualidad que la carrera política del presidente de Estados Unidos comenzara en la televisión”.

Por Terry Eagleton

Al igual que un villano de Shakespeare, Trump parece dispuesto a romper todos los vínculos, violar todas las restricciones y transgredir todos los límites. Es un canalla que se desboca, rompe contratos y es infiel a todos los que lo rodean, y parece no reconocer ninguna restricción en la búsqueda del interés propio, ya sea el suyo o el que él considera el de su nación. Lo que lo impulsa es lo que impulsa a una hiena: el apetito. La palabra que se usa para referirse a él, de manera a medias admirativa, es disruptor; es a medias admirativa, porque se supone que debemos aprobar que las cosas se sacudan, aunque no que se sacudan hasta hacerse añicos. Para las hordas de estadounidenses con una traza del salvaje Oeste en sus genes, disruptor es un término positivo, al igual que Estados Unidos es la única nación de habla inglesa que usa, con aprobación, la palabra “agresivo”.

Los libertarios son aquellos que únicamente ven las leyes y las normas como restrictivas. Para ellos, la vida humana se reduce a una simple oposición entre la voluntad y la energía, que están dentro de nosotros y son inequívocamente buenas; y las prohibiciones, que están ahí afuera y son inequívocamente malas. Puede ser

que necesitemos leyes y códigos de conducta, porque somos criaturas pecadoras, pero sería mejor que no los necesitáramos, así como sería mejor que no necesitáramos hospitales o cementerios. Personas como estas no ven las leyes como algo que nos ayuda a mejorar. Pasan por alto el hecho de que no ser asaltado o asesinado es una condición previa del vivir bien, así como el hecho de que la creatividad significa suprimir ciertas capacidades de la misma manera que hacer realidad otras. Aquellos que creen que deben hacer realidad un deseo solo porque es innegablemente suyo son conocidos como existencialistas o adolescentes.

Cuando el poeta William Blake escribió que es mejor estrangular a un niño en su cuna que alimentar deseos no realizados, no quería decir que debiéramos actuar según nuestros instintos, sino que aquellos instintos que no deberíamos realizar tendrían que ser descartados en caso de que comiencen a avivarse. Esta es una de las razones por las que Blake no era libertario. Otra es que rechazaba una oposición simplista entre ley y deseo, porque veía que la ley —o el poder en general— alcanza hasta nuestro interior y da forma a lo que queremos. Si las leyes fueran simplemente

Nadie tomaría un jugo de naranja con Oliver si pudiera tomar un whisky con Fagin. (Lo mismo aplica al Dios de Milton y a su Satanás). Así como la aristocracia disoluta es más divertida que los oficinistas que se la pasan escribiendo y los abogados puritanos, las clases bajas los superan en vitalidad.

externas, no sería mucho problema romperlas. El hecho de que las internalicemos es lo que las hace tan irresistibles. Las sociedades más estables son aquellas cuyos ciudadanos se disciplinan a sí mismos.

El elogio del transgresor tiene una larga historia. El Vautrin de Balzac es banquero, genio, homosexual y maestro del crimen. A medida que avanza el siglo XIX, somos testigos de una fusión entre el hombre de negocios, el criminal y el aristócrata. Los aristócratas son como los criminales, porque tienen un trato arrogante con las leyes y las convenciones. Quienes establecen las reglas del juego no ven motivos para estar sujetos a ellas. Pero también se parecen a los criminales, porque hay algo perversamente atractivo en su despreocupación. Ellos nos permiten a nosotros, los tipos tímidos y respetuosos de la ley, hacer trampa de manera vicaria, que es una de las razones por las que Boris Johnson era tan popular. Todo el mundo ama a un *lord* y todo el mundo ama a un granuja. Ambas figuras añaden un toque de *glamour* a un orden social, por lo demás, deslucido. Walter Scott era un escocés de las Tierras Bajas, de mentalidad moderna y muy civilizado, pero en sus novelas explota el romanticismo de las Tierras Altas premodernas, con sus jefes hereditarios y sus heroicas batallas. Para Thomas Carlyle y el joven Benjamin Disraeli, la Inglaterra industrial de clase media es un lugar monótono y sin espíritu, dominado por las tediosas virtudes burguesas del ahorro, la prudencia, la diligencia, la castidad y otras similares. Carece del ímpetu y el garbo de la aristocracia tradicional; de modo que si esas cualidades no se pueden recuperar (aunque hay un florecimiento tardío de ellas en ese imitador irlandés de la nobleza inglesa, Oscar Wilde), el plan es construir una nueva aristocracia espiritual a partir de los esforzados capitanes de la industria.

El nuevo héroe, entonces, es el empresario. Es él quien tiene la visión, el impulso y la ambición que alguna vez se asociaron con Héctor o Ulises. De hecho, no es solamente un héroe, sino un criminal, ya que el empresario supremo exhibe todo el comportamiento temerario y sin ley de un anarquista o un traficante de personas. Vautrin puede ser un banquero, pero es un banquero del submundo criminal parisino. Los innovadores e inventores se adentran en territorio desconocido, donde las leyes existentes no se aplican y crean sus propias reglas a medida que avanzan. El capitalismo, como recuerda Marx, es una fuerza inherentemente transgresora, perpetuamente agitadora, que desenmascara, perturba y disuelve.

Es una paradoja extraordinaria. La anarquía está instalada en el corazón mismo de la sociedad de clase media, que no funcionaría sin ella. Son los jefes quienes son los verdaderos subversivos. En un orden social que debe seguir revolucionándose o morir, policías y criminales son parte del mismo juego, como lo son en la novela *El agente secreto*, de Joseph Conrad. Esta es una de las razones por las que, a fines del siglo XIX, los escritores se fascinaban por figuras que parecían combinar autoridad y rebelión, respetabilidad burguesa y destructividad demoníaca. Estamos en la época de Jekyll y Hyde, Holmes y Moriarty, o las dos personalidades en conflicto al interior del *Dorian Gray* de Wilde. Desde los poetas románticos en adelante, el propio artista es visto cada vez más como un paria y un *outsider* semicriminal, un enemigo de las convenciones de la clase media que desprecia su moral mojigata y está condenado por una terrible maldición. Nadie había pensado jamás en Shakespeare o Milton como disidentes espirituales que pasan hambre en las buhardillas, pero a partir de Baudelaire el estereotipo se hizo cada vez más familiar.

La ficción de Charles Dickens es interesante en este sentido. En una novela temprana como *Oliver Twist* existen dos mundos antitéticos: el de la alta sociedad y el submundo criminal de Fagin. El objetivo de la narración es rescatar a Oliver de esta última esfera e instalarlo en la primera, una transición facilitada por el hecho de que, aunque crece en un hospicio, habla un inglés estándar impecable. La pregunta que la novela plantea implícitamente es cuál de estos mundos es más real. La respuesta formal es el reino de la respetabilidad de la clase media, pero la maestría de la novela está en contradicción con su ideología, ya que no cabe duda de que la guarida de Fagin, por ilícita que sea, tiene toda la vida. Nadie tomaría un jugo de naranja con Oliver si pudiera tomar un whisky con Fagin. (Lo mismo aplica al Dios de Milton y a su Satanás). Así

como la aristocracia disoluta es más divertida que los oficinistas que se la pasan escribiendo y los abogados puritanos, las clases bajas los superan en vitalidad. El problema de la novela de clase media es cómo hacer a la clase media atractiva, una tarea peculiarmente ingrata.

Contrastemos, sin embargo, *Oliver Twist* con una novela tardía de Dickens, *La pequeña Dorrit*, que se centra en la prisión de Marshalsea. Es evidente que esto es lo que la novela considera real, en contraste con el mundo bidimensional de la educada sociedad victoriana. (Cuando niño, Dickens vivió un tiempo en una prisión para deudores). El mundo social cotidiano está arraigado en el crimen y la explotación. Merdle, el megahombre de negocios de la novela, resulta ser un estafador común y silvestre. (Su nombre refleja la asociación freudiana entre el dinero y la *merde*, al igual que “Trump” es un nombre típicamente dickensiano, su tosco monosílabo sugiere no solamente pregonar como con trompeta o fanfarronear, sino también trampear algo en el sentido de ganar, así como de inventar falsedades). En *Grandes esperanzas*, el crimen resulta ser la fuente de la riqueza, ya que el héroe descubre con horror que su benefactor es un convicto.

Si no es difícil ser un anarquista, es en parte porque ninguna ley puede ser absoluta. La afirmación de que sí lo es —“la ley es la ley”— es una tautología vacía. Las leyes, por supuesto, pueden ser criminales. Un soldado al que se le ordena disparar a un pueblo entero de civiles inocentes no solamente tiene derecho a desobedecer, está obligado a hacerlo. Las leyes no son absolutas, porque hay algo, en cierto modo, más fundamental que ellas: las razones por las que las obedecemos. También es evidente que hay ámbitos enteros de la vida social que no están sujetos a la ley. Como señala Ludwig Wittgenstein, el tenis es un juego y, como todos los juegos, tiene reglas, pero no hay ninguna regla sobre la altura que debe alcanzar la pelota cuando da bote.

Además, todas las leyes o reglas necesitan interpretación. No transmiten su significado en sus rostros. Imaginar que alguna pieza de escritura pueda hacer esto es el error del fundamentalismo cristiano. Algunas de estas interpretaciones son sumamente inverosímiles, como cuando Porcia rescata a Antonio de la muerte en *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, señalando al tribunal que el contrato de Shylock le permite tomar una libra de la carne de Antonio, pero no dice nada sobre derramar su sangre. Esto no es más que un truco barato de la clase dominante veneciana para librar a uno de sus miembros de la justicia. Porcia simplemente está jugándole una mala pasada a un judío despreciable. Es cierto que no se menciona la

sangre en el contrato de Shylock, pero tampoco la longitud del cuchillo, ni si Antonio debe vestir pantalones bombachos con vuelos cuando Shylock empuñe el cuchillo contra él. Todo lenguaje funciona por inferencia e implicación, acuerdos tácitos y comprensiones que se dan por sentadas, y el lenguaje legal no es la excepción. Ningún texto puede enunciar todos sus sentidos imaginables; en cualquier caso, estos cambiarán según el contexto en que es leído.

El emprendedor como héroe, genio, transgresor, disruptor: un nombre para esto en nuestra época es Elon Musk, pero a pesar de todo su fetichismo por lo nuevo, él es fruto de una herencia que se remonta mucho tiempo atrás. Una razón de por qué esa tradición ha reaparecido hoy en día es la presencia de los medios de comunicación. En la sociedad de la pantalla, los políticos y los hombres de negocios necesitan algo del *glamour* y el carisma que alguna vez distinguió a la aristocracia. Si, como Trump, ellos no están a la altura, siempre pueden intentar causar un impacto similar mostrando sus personalidades mezquinas, brutales y malhabladas. No es casualidad que la carrera política del presidente de Estados Unidos comenzara en la televisión. Esperemos que termine en algún lugar como Marshalsea. **S**

Este artículo apareció en *UnHerd*.

Traducción de Patricio Tapia.

Masacre y suicidio en Jonestown

Por Manuel Vicuña

¿Qué decir de los suicidios colectivos como experiencia cúlmine de las sectas religiosas? Siempre un líder carismático en cuya cabeza llamea la paranoia, una pila de cadáveres y un discurso apocalíptico. No sé de ningún caso moderno más terrible que el encabezado por el reverendo Jim Jones, gurú carismático y despótico del Templo del Pueblo, una mezcla de comunidad religiosa, organización política, movimiento social y entidad benefactora.

Pese a que Jones era blanco y su padre había militado en el Ku Klux Klan, el Templo llegó a ser un culto mayoritariamente afroamericano, compañero de ruta del movimiento de los derechos civiles y, luego, de los Panteras Negras. Tampoco la iglesia de Jones quedó indiferente ante las reivindicaciones de los pueblos nativos y la población gay. Y en su rechazo del conformismo burgués, también sintonizó con el espíritu de la contracultura en boga en los 60, cuando el Templo se traslada desde Indiana a California y ameniza sus jornadas con música folk y blues.

El Templo de Dios se nutría de varias corrientes religiosas; entre la paleta de colores, podríamos decir, se distinguían aquellas provenientes de la cultura afroamericana y el pentecostalismo: actos de catarsis en público, música gospel, prédicas vehementes, gente hablando en lenguas, manos que sanaban enfermedades.

Con el paso de los años, Jones

fue subiendo la apuesta: de ser un simple pastor socialmente comprometido transitó a la condición de profeta con dones divinos. Adoptando una voz oracular, incluso alegó ser la reencarnación de Cristo. Jones había sido cercano al comunismo desde joven, y su secta, bastante heterodoxa, terminó atesorando los valores del socialismo como guion de sus acciones y estilo de vida comunitario.

Anhelaban establecer el Reino del Cielo en la Tierra, un reino disidente, y por momentos revolucionario, con afinidades con la Unión Soviética y cierto aire de familia con la Teología de la Liberación. Para Jones, así como para sus seguidores más politizados, el capitalismo era una bestia gangrenada y los EE.UU. nada menos que un sistema fascista que oprimía a la población negra, perseguía a los comunistas y buscaba la destrucción del Templo del Pueblo. Jones exhortaba a su feligresía: "Vean, el socialismo es amor. El amor es Dios. Dios es socialismo".

La cabeza de Jones estaba cableada con la corriente de la Guerra Fría y profetizaba un holocausto nuclear que arrasaría con la civilización moderna, y por eso su culto a menudo prefería instalarse en territorios alejados de las grandes ciudades radiactivas, en caso de desatarse el Apocalipsis. Jones también estaba convencido de que la CIA pretendía asesinarlo, lo mismo que la pandilla motorizada Los Ángeles del Infierno.

Bajo acusaciones de ejercer distintas formas de violencia sobre sus miembros, desde castigos corporales y humillaciones públicas hasta formas encubiertas de secuestro, apropiación mañosa de bienes y evasión de impuestos, el Templo despertó el interés de las autoridades políticas. En la selva de Guyana, próxima al límite con Venezuela, los discípulos de Jones encontraron su Tierra Prometida. Allí fundaron una comunidad agraria, Jonestown, construida a pulso, e implantan un régimen colectivista para poner a prueba un socialismo acorde con la sencillez evangélica del cristianismo primitivo.

Algunos creyentes gozan de la experiencia, viven en estado de exaltación, abrigados con el calor de la comunidad y reconfortados por la convicción de haber hallado el sentido de la vida. Otros, tal vez los menos, resienten la disciplina autoritaria que impone Jones, los abusos sexuales, la incapacidad de disentir, el control de pares mediante el soplónaje, los castigos físicos que contemplan hasta la privación sensorial, la sensación de hallarse cautivos, la persecución de los fugitivos y la prohibición de recibir visitas de familiares, llamadas telefónicas o correspondencia. El Edén rural también podía devenir en un infierno selvático, donde la voz de Jones se propagaba a través de un sistema de megafonía.

La emigración masiva a Jonestown se realizó en 1977: en total, cerca de mil personas de todas las edades,

todas estadounidenses. Jones, obsesionado con la posibilidad de sufrir una invasión por parte de sus enemigos, instala un cinturón de seguridad y se hace rodear de una especie de aristocracia de mujeres y hombres blancos que alimentan el culto a su personalidad, cada vez más errática, tal vez por el enganche a las drogas. La idea del suicidio colectivo rondaba la cabeza del líder y la cultura del sacrificio, del martirio, no les era ajena a sus seguidores.

A medida que se va estrechando el cerco de las pesquisas a partir de las denuncias contra el Templo, en marzo de 1978 Jones le envía una carta al Senado, una carta tan admonitoria como amenazante: “Nosotros, en el Templo de Dios, hemos sido objeto de hostilidades por parte de varias agencias del gobierno de Estados Unidos y estamos llegando rápidamente al punto en que nuestra paciencia podría agotarse. Puedo decir sin vacilar que hemos adoptado la decisión de que es mejor morir que ser constantemente hostigados de un continente a otro”. Nada tan nuevo, después de todo. Según un asistente a un servicio religioso de 1976, Jones habría condimentado su prédica con esta declaración: “El último orgasmo que me gustaría tener es la muerte, si pudiera llevarlos a todos conmigo”.

Vamos a los hechos: todo se precipita a raíz de la visita a Jonestown del senador de California Leo Ryan, quien acude a Guyana con un grupo de

periodistas y algunos detractores del Templo de Dios. Viajan con la intención de inspeccionar en terreno la situación real de los habitantes de la comunidad. Arriban en un avión a una pista de aterrizaje despejada en la selva, a pocos kilómetros del bastión de Jones, que los recibe a regañadientes, convencido de que traen consigo la ruina de la obra de su vida.

Lo que sigue está narrado con pormenores en la serie documental *Cult Massacre*, así que me inclino por ser breve: la situación culmina en tragedia y delirio escatológico, milenarista. El senador es asesinado a tiros, al igual que un desertor del Templo, un camarógrafo, un fotógrafo y un reportero. Entonces Jones reúne a sus seguidores en un pabellón de la colonia e insiste en que serán atacados por paracaidistas, que encerrarán a los niños en campos de concentración, que los ancianos serán torturados, que hay que morir con dignidad tomando una “medicación” que no “provoca ninguna convulsión”.

Se preserva un registro en audio del último discurso de Jones. Curiosamente, es poco persuasivo, resulta más bien incoherente, a ratos arrastra la voz, como si estuviera bajo el efecto de las drogas. Estas palabras de quien dice hablar como profeta están contenidas en un casete que se encontró junto al cuerpo de Jones, al día siguiente de la masacre y el suicidio colectivo. “Si no podemos vivir en paz, entonces muramos en paz”, proclama Jones, y recibe

aplausos. Nacimos a destiempo, continúa, el mundo aún no está maduro para recibirnos. Al fondo, conforme se hace del todo evidente qué está en juego, se empieza a oír una batahola: gritos, aplausos, música, niños llorando.

Tal como hay discípulos que se aferran a la vida, otros se regocijan ante la posibilidad de morir por la causa del socialismo apostólico, y no dejan de hacerlo saber en público. Morir, sigue Jones, no significa más que mudarse a otro plano de la existencia, dejen de lado la histeria, él quiere precipitar el desenlace, llama a los adultos a no perturbar a los niños, habla de la inminencia de un “tranquilo descanso” y, para terminar, define la muerte colectiva del Templo como una señal de “protesta por las condiciones de este mundo inhumano”.

El 18 de noviembre de 1978 perdieron la vida 918 personas. Algunos bebieron el veneno por sí mismos, convencidos de la santidad del acto. A otros se lo suministraron, muchas veces a la fuerza. Si bien hombres armados se cercioraron del cumplimiento de la orden, no faltaron los avisados que se fugaron y sobrevivieron. Los niños recibieron cianuro mezclado con una bebida con sabor a naranja mediante una jeringa. Después de haber matado a sus hijos, los adultos bebieron el potaje o se inyectaron directamente el cianuro; también se encontraron cadáveres con la aguja clavada en la nuca. **S**

Tardes de cine

Por Samuel Salgado Tello

Hubo un tiempo en que ir al cine era quedarse. Pagabas una entrada y podías pasar la tarde entera viendo películas, tráileres, noticieros. Era el rotativo. Comenzaba a las 11 de la mañana y salías en la noche, luego de la última función de las 21:30 horas. El centro de Santiago ofrecía esa posibilidad: una ciudad paralela, de salas oscuras, dulces y bebidas que dejabas rodar desde el fondo de la sala hasta el telón, con murmullos y de fondo el persistente sonido del proyector.

En un momento llegaron a funcionar hasta 48 salas solo en el centro. Eran más de 21 mil butacas disponibles. Un circuito que construía un damero entre la Alameda y Compañía con cines en las calles Moneda, Bandera, Agustinas, Estado, Puente, Matías Cousiño, Miraflores y Huérfanos. Paseando por el centro se podía conocer completa la cartelera, en cines con nombres de otro tiempo: Alfil, Capri, Metro, Grand Palace, Ritz, Roxy, Nilo, Windsor. Habían salas para niños, salas para adultos, salas para todos. Y había fotos, afiches y tipografía sobre cartones de colores con títulos, actores y, a veces, la calificación de la película.

Una de las fotografías muestra la marquesina del cine

Lido-Kinopanorama. Y el título de la película: *El tambor*. Era junio de 1980. La película había ganado Cannes, el Oscar. Pero en Chile supo del peso de la censura: fue excluida por la Universidad Católica de su festival de enero, por “ir contra la moral cristiana”, y no se exhibió en su sala de 280 butacas. La película fue el segundo éxito de taquilla del año: más de 250 mil espectadores, por sobre *Apocalipsis ahora*, *Alien*, *Doña Flor y sus dos maridos*, *Blancanieves* y *La jaula de las locas*.

Otra imagen registra la entrada del cine Huelén. Es julio de 1981. No hay adultos. La película es *Peter Pan*. Un reestreno de la versión de Walt Disney de 1953. En el reverso de la foto, un periodista escribió: “Dibujos animados de impresionante colorido”. En una sala de 446 butacas, el cine para niños era de viejos estrenos, pero como hoy, aún era Disney.

Una tercera fotografía muestra una fila en el Cine Ducal. También es 1981 y se estrena *La laguna azul*. Brooke Shields y Christopher Atkins protagonizan una historia de naufragos, cuerpos al sol, deseo y pudor. Era una película para mayores de 14, pero todos querían verla. La crítica de cine Yolanda Montecinos escribió en el diario

La Nación sobre “la violencia y el sexo en cartelera”. Y en el mismo diario se informaba que Brooke Shields asistía a misa. Fue la segunda película más vista del año, solo superada por *¿Y dónde está el piloto?* Dejó atrás a *El imperio contraataca*, *Superman II*, *Desde el jardín* y *Gente como uno*.

En esta selección también se observa una vista parcial del interior del cine Santa Lucía, una sala que nació en 1936 y que en los años 60 brilló por su pantalla Súper Cinerama, curva, gigante. Una tecnología norteamericana que competía con el Kinopanorama, de origen soviético. La Guerra Fría en el Centro de Santiago.

Estas fotografías provienen de una carpeta rotulada como “Cine” en los archivos del diario *La Nación*. No son solo documentos gráficos de un pequeño acontecimiento. Son fragmentos que recuerdan lo menores y mayores que fuimos. Una manera de mirar el mundo cuando afuera todo se cerraba.



Exterior del cine Lido-Kinopanorama (1980, autor desconocido).



Fila frente al cine Ducal (1981, autor desconocido).



Interior del cine Santa Lucía (sin fecha, autor desconocido).



Entrada del cine Huelén (1981, autor desconocido).

Plaza pública

“La humanidad es emocional y nuestra relación con el mundo siempre va a ser a través de las emociones. Pero antes estas emociones estaban más controladas, en el debate político o en las relaciones personales. Hoy, efectivamente, la emoción ha superado a la razón”.

David Le Breton, antropólogo

“Nuestro error fue pensar que podíamos remar este bote a través del lago ácido antes de que el ácido lo disolviera”.

Rebecca Solnit, escritora

“Decir que la Ilustración fue la era en la que la esclavitud y el colonialismo crecieron gracias a la difusión de la tecnología y las posibilidades de desplazarse, aunque eran mucho más antiguas que la Ilustración, no significa que los pensadores de la Ilustración fueran responsables. Al contrario. Hay que pensar en ellos, en los principales como mínimo, como intelectuales de izquierdas que, desgraciadamente no siempre ganaron todas sus batallas. Culpar a la Ilustración por la esclavitud y el colonialismo sería como culparme a mí por la guerra en Gaza, contra la que he protestado, sin demasiada utilidad, lo acepto”.

Susan Neiman, filósofa

“Nunca en la historia de la humanidad una decisión caprichosa de una sola persona ha destruido tanta riqueza”.

Arindrajit Dube, economista

“Nunca desperdicias una buena crisis”.

Winston Churchill

“De la sensación de culpa, de la sensación de pánico, del silencio, cada cual se busca un modo de curarse. Unos se van a hacer viajes. En el ansia de ver países nuevos, gente distinta, está la esperanza de dejar tras de uno los propios turbios fantasmas; está la secreta esperanza de descubrir en algún punto de la tierra la persona que pueda hablar con nosotros. Otros se emborrachan para olvidarse de sus turbios fantasmas y para hablar. Y están, también, todas las cosas que se hacen para no tener que hablar: unos se pasan las veladas dormidos en una sala de proyecciones, con una mujer al lado a la que, de esta forma, no están obligados a hablarle; otros aprenden a jugar al bridge; otros hacen el amor, que se puede hacer también sin palabras. Suele decirse que estas cosas se hacen para engañar al tiempo: en realidad se hacen para engañar al silencio”.

Natalia Ginzburg, escritora

“Se supone que la Amazonía no se incendia. El bosque con mayor biodiversidad del planeta es húmedo, repleto de troncos cubiertos de líquenes y musgo esponjoso, todos acostumbrados a la niebla matutina. (...) Esta parte de Sudamérica proporciona lluvia para sí misma, así como para otras regiones de Brasil y del continente, lo que ayuda a explicar el hecho de que sus más de 8.000 especies de árboles conocidas carecen de las adaptaciones evolutivas al fuego que se encuentran en las especies de sabana y bosque boreal. Un ecosistema tan singular requiere la intervención humana para que se queme. Y eso es lo que ha estado sucediendo”.

Letícia Klein y Thiago Medaglia, periodistas



Calle Londres 38

Dos casos de impunidad: Pinochet en Inglaterra y un nazi en la Patagonia



El autor Philippe Sands
conversará con Paula
Escobar, periodista y
profesora titular de la UDP.

udp UNIVERSIDAD
DE CHILE

udp FACULTAD DE
COMUNICACIÓN Y LETRAS

ANAGRAMA



Philippe Sands: “Estamos entrando a una era de impunidad”

El autor de *Calle Londres 38* cuenta en esta entrevista cómo fue la investigación (las mayores dificultades, los hallazgos, el silencio ante los exterminios en masa en el sur de Chile) de su último libro, centrado en el caso de Pinochet en Londres y la relación que el dictador chileno tuvo con Walter Rauff, jerarca nazi que se refugió en Punta Arenas y que habría tenido un vínculo con la DINA. También advierte que estamos entrando en una época que guarda enormes similitudes con la Europa de los años 30 y llama a valorar lo que se logró en términos del derecho internacional tras la Segunda Guerra Mundial.

Por Paula Escobar Chavarría

Philippe Sands no disimula la emoción cuando entra a la Biblioteca Nicanor Parra de la UDP para presentar, como primicia mundial, su nuevo libro, *Calle Londres 38. Dos casos de impunidad: Pinochet en Inglaterra y un nazi en la Patagonia*. Destacado escritor, profesor y abogado de derecho internacional, no solo estuvo en Santiago, sino en Valparaíso y Punta Arenas, visitando los lugares donde ocurre su libro-indagación-ensayo sobre la relación entre el jerarca nazi Walter Rauff y Augusto Pinochet. Con una sala atiborrada de amigas y amigos chilenos, se lanzó a conversar sobre su obra. Esta conversación de más de una hora fue editada y condensada.

“Walter Rauff —comienza diciendo— aparece en una gran cantidad de libros de literatura que he leído, como un libro que me encanta, de Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, donde figura con un nombre diferente y le da lecciones de teoría marxista a Pinochet. Hay que entender que este es un hombre que ha sido responsable de haber creado las furgonetas de gas ambulante, acusado por genocidio, crímenes de lesa la humanidad. Se va a Siria, a Ecuador y luego llega a Chile, porque Pinochet lo invitó. Yo no sabía eso, y la mayoría de las personas probablemente no lo saben, pero lo que ocurre, como muestro en el libro, es que en Quito, en

1955, Rauff y su esposa conocen a una pareja chilena encantadora; la pareja dice: “Está en el país equivocado, debe irse a Chile, queremos gente como usted, hay una comunidad alemana”. Rauff se va a Punta Arenas y se vuelve gerente de una pesquera, Camelio, que enlata centolla. Luego, en 1963, pidieron su extradición, pero no pudo ser extraditado, porque los crímenes ya ocurrieron hace mucho tiempo, vuelve a Punta Arenas y luego, el 11 de septiembre del 73, su amigo de Quito era Augusto Pinochet. Ese descubrimiento es la génesis de la historia”.

¿Cómo es posible que Rauff viviera en Punta Arenas, como cualquier ciudadano normal, a pesar de ser uno de los nazis más buscados?

Es una pregunta bastante compleja. Antes de 1962, cuando fue arrestado, en Punta Arenas y Porvenir hay rumores, pero nadie sabe con certeza qué había hecho. Luego llega a Santiago, se presenta ante la Corte Suprema —cuando piden su extradición— y está en las primeras páginas de todos los periódicos. Entonces cuando vuelve a Punta Arenas, todo el mundo sabe ya. La respuesta a tu pregunta descubrí que es bien interesante; la supe de señoritas que trabajaron en la Pesquera Pirata, luego Pesquera Camelio,

unas mujeres que ahora están en los 80 años. Conocí cuatro o cinco mujeres maravillosas. Y decían: “Sí, sí, sabíamos, sabíamos todo lo que había hecho, pero francamente daba lo mismo. Teníamos 16 años, solo nos importaba tener un trabajo decente, encontrar esposos. Sabíamos las historias, los mayores estaban más molestos”. Pero hay un segundo aspecto que me parece significativo, que es la región. Esta es una región donde toda una comunidad fue borrada, los selknam, exterminada, y eso es reconocido hoy por el Estado chileno como genocidio, a principios del siglo XX, por los británicos, españoles y alemanes. Muchos de ustedes puede que hayan visto *Los colonos*, de Felipe Gálvez y Antonia Girardi, una película maravillosa que cuenta la historia bastante gráficamente. Entonces, creo yo que esta es una región en la cual todos tienen cierto sentido del asesinato en masa, pero no se comenta; simplemente lo metemos bajo la alfombra y esperamos que desaparezca, aunque no desaparece.

¿Cómo podría describir la relación que tuvo Rauff con la DINA?

Cuando yo comencé a venir a Chile, a investigar en internet y en otros lugares, encontré muchos rumores y alegatos. La gente decía: sí, estuvo involucrado en la construcción de la isla Dawson, trabajó en Colonia Dignidad, sí, hizo esto y lo otro. Honestamente, no encontré evidencia. Busqué y busqué, y seguí buscando. Sabemos que no va a haber documentos, porque después del asesinato de Orlando Letelier, en septiembre del 76, Manuel Contreras y Pedro Espinoza destruyeron todos los documentos. Entonces, si yo quería hablar sobre estos rumores y demostrar evidencia, no solamente alegatos, mitos, tenía que hablar con las personas. La primera, de gran importancia, fue León Gómez. Y quisiera expresar el respeto a su memoria, porque falleció hace unas semanas y me siento muy triste. Él fue detenido en julio del 74. Y escribió y dijo que había sido interrogado personalmente por Walter Rauff. Me reuní con él repetidas veces y entregó un testimonio creíble. El problema es que nadie más mencionó a Walter Rauff. El abogado dentro de mí dice: una persona no es suficiente para decir que hay una conexión. Tardé tiempo y hablé con un periodista, Carlos Basso, en Concepción, que me presentó a Samuel Fuenzalida, conscripto del Ejército y exagente de la DINA. Jamás olvidaré la primera conversación. No mencionamos el nombre de Rauff en absoluto. Y le mostré tres fotografías. Solo una era de Rauff, era una prueba. Decía: “No, no, sí. Este sí”. ¿Pero cómo conoce a este?, le pregunté. “Bueno, porque lo vi en Marcoleta”, dijo Fuenzalida. “No sé qué hacía, pero... Entendimos

que él trabajaba para la pesquera”. ¿Qué pesquera? “La Pesquera Arauco”. Eso de inmediato presenta una alerta. ¿Por qué? Porque Gómez me había dicho que cuando fue transportado a Londres 38 fue en una van refrigeradora de la Pesquera Arauco. Y le dije, ¿conoce el nombre de esta persona? Me dice: “No, no”.

No hablaron del nombre.

Al día siguiente nos juntamos en Santiago. Y empezamos a hacer el mismo ejercicio, pero con diferentes fotografías de Walter Rauff. Y cada vez lo reconocía solamente a él. Luego me dice: “¿Tú conoces el nombre de este hombre?”. Y yo le digo sí. Y me dice, “bueno, ¿me dices cómo se llama?”. Sí: Walter Rauff. Y él: “Ahora entiendo”. Y uno puede ver este entendimiento. Ahí me presentó a más personas que lo reconocían, y el más importante es un personaje central en el libro, conocido para muchos de ustedes, Jorgelino Vergara, conocido como El Mocito. Y fuimos a los lugares donde él vio a Walter Rauff con Manuel Contreras. Y supimos sobre el rol de la Pesquera Arauco, y había más evidencia que emergía de otras personas. Entonces, al final, yo fui informalmente a visitar a Mario Carroza, juez chileno, obviamente una persona de gran integridad, y compartí con él lo que tenía. Me dijo: “Sí, hay presunción. Se presume que trabajó para la DINA”.

Hablemos ahora sobre el caso de Pinochet. Usted fue parte de este caso, representando a Human Rights Watch, pero podría haber sido al revés (en la defensa de Pinochet).

Hubiese podido, y debió ser al revés... por esto: a Pinochet lo arrestaron el 16 de octubre. Muy interesante, pues nunca había ocurrido en la historia de la humanidad. Es la primera vez en la historia que un exjefe de Estado es arrestado en otro país por delitos internacionales, crímenes internacionales contra la humanidad: nunca había pasado antes. Vino el tema de la inmunidad. ¿Porque es jefe de Estado? ¿Porque es diplomático? Dos semanas pasaron. Yo voy al funeral de mi abuelo en el cementerio de París. Me llaman la mañana del 31 de octubre. Me dicen: “Bueno, tenemos (en línea) al abogado de Pinochet. Quieren contratarlo”. Yo le digo: “Te llamo mañana, estoy en el cementerio, no te puedo hablar ahora”. Me reúno con Natalia, mi amada esposa, mitad española, y le digo, con cierta emoción, porque es el caso criminal internacional más importante desde Nuremberg y, francamente, quiero participar. Y le digo: “Los abogados de Pinochet llamaron y quieren revisar el tema de la inmunidad”. “Lo vas a hacer?”, me pregunta. Y yo: “Bueno, tenemos este principio llamado *cab driver*, somos como conductores



Philippe Sands en la presentación de *Calle Londres 38*, en el auditorio de la Biblioteca Nicanor Parra UDP, el 5 de abril de 2025.

de taxis. Tenemos la obligación de tomar y llevar a cualquiera que llegue a nuestro taxi. No podemos decir que no nos gusta la cara de esa persona, no me gusta la política, no me gusta el color de su piel. No, hay un deber...". Hay excepciones, sí. Y ella es americana, también es abogada, y cree que es una basura ese tema del principio del conductor de taxi. "Ya —responde—, bueno, puedes hacerlo si quieres, pero si lo haces, me divorcio mañana". Eran muy claras las consecuencias.

Otro descubrimiento del libro es que por primera vez Cristián Toloza, funcionario del gobierno de Frei que negoció con el de Tony Blair, reconoce que sí hubo un trato entre ambos gobiernos: que Pinochet iba a ser enviado de vuelta, que entonces iba a perder la inmunidad, iba a ser procesado aquí en Chile, e incluía también un engaño con respecto a su salud. ¿Cómo llegó a ese testimonio?

Toloza acordó primero reunirse conmigo para poder hablar, conocerme, entender qué buscaba. Y para él era

como pensar: Okey, después de 25 años, es hora ya de contar la historia de lo que ocurrió. Él me dio una claridad completa. Es una persona fantástica, honorable, y fue escogido para cumplir el rol de intermediario, porque se pensaba que sus habilidades comunicacionales eran excelentes, podía tener un entendimiento con respecto a cómo funciona el cerebro inglés. Y sí, diseñó una estrategia brillante para hacer lo que su país le estaba pidiendo, que era traerlo de vuelta. Me habló sobre las reuniones, sobre los elementos para que estuviera incapacitado para enfrentar un juicio, volviera, perdiera su inmunidad, y después ser procesado y perseguido en Chile. Eso fue muy consistente con otras historias que yo pude recolectar. Sin embargo, la parte crucial de la historia, la más importante, que algunas personas han descrito como escándalo, es que los británicos querían pruebas de que las autoridades chilenas tenían evidencia de que la Corte Suprema chilena le quitara la inmunidad a Pinochet. Eso fue muy importante, en ese punto yo ya sabía, pues ya me había

dicho el señor Insulza (entonces canciller, hoy senador), que el presidente Frei había ido a ver al presidente de la Corte Suprema y había dicho: “Cuando Pinochet vuelva, tienes que quitarle la inmunidad”. Sin embargo, los británicos querían más, querían pruebas, y Cristián Toloza me dijo que fue a Londres, en el otoño de 1999, en circunstancias de que para las cortes chilenas no había ninguna prueba documental de que Pinochet haya ordenado o pedido asesinatos, con un documento que auditaba la operación conocida como Caravana de la Muerte, donde 97 personas fueron ejecutadas la primera semana después del golpe de Estado, y que sí fue firmado por Augusto Pinochet. El señor Toloza me dijo que mandó una copia a Londres, se la entregó a Jonathan Powell, su contraparte en el gobierno británico. Powell la tomó, la aceptó como evidencia necesaria para que el trato se realizara, y se hizo. Yo quise juntarme con Powell, que después acordó reunirse conmigo y confirmó ciento por ciento lo que me había dicho Toloza. Bajo esas bases no tuve dudas de que sí hubo un trato. ¿Y cuál fue el trato? No hay duda alguna de que en algún lugar existe un documento que tiene la firma de Augusto Pinochet con respecto a la Caravana de la Muerte. Y lo que tienen ustedes que preguntarse es por qué jamás hemos visto este documento, y por qué los británicos lo tienen, pero el pueblo chileno jamás lo ha visto. Para mí, eso es muy significativo.

Hablando de Walter Rauff, en Alemania la derecha extrema tiene más de 20% de los votantes en la última elección. Y en Chile han subido los partidos de ultraderecha, y para la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado fue muy difícil encontrar consensos básicos, fue un gran retroceso con respecto a lo que ocurrió a los 40 años. ¿Qué piensa de este momento?

Cada uno de ustedes tiene derechos y eso está siendo amenazado. No solo por el alza del grupo nacionalista o de derecha extrema en muchos lugares, incluyendo Gran Bretaña. Pero eso, sin embargo, está conectado con la idea de que estamos entrando a una era de impunidad. El subtítulo del libro es Impunidad. Rauff y Pinochet esencialmente son casos de impunidad, y vemos esto en relación con otros casos donde hay impunidad; estoy pensando en Putin, en relación con Ucrania; en Palestina. Entonces hay varias cosas que están ocurriendo, y no olvidemos tampoco lo que está ocurriendo en Estados Unidos en este momento. Y tengo que decir que al estar inmerso, como he estado en los últimos años respecto de lo ocurrido después del 11 de septiembre de 1973, que hoy está pasando lo mismo que en los años 30, en Yugoslavia, y lo mismo

que ocurrió donde los horrores empiezan: es que comienza con una serie de cosas, se prohíben un par de libros, se silencian algunas personas, eso es lo que está ocurriendo ahora en Estados Unidos, y tengo que decir, se ve familiar, horriblemente familiar para alguien que ha sido parte de lo que ustedes han vivido en este país. Porque están sacando a las personas de las calles en Estados Unidos, parece casi increíble... Comienzan con extranjeros que no tienen la visa, pero ahora ya eso no es suficiente gente, entonces siguen con personas con Green Card, que tienen algo que no les gusta. ¿Qué pasa con aquellos que no tienen doble nacionalidad? Se les saca una de las nacionalidades para ser enviados al calabozo. Hace unas dos semanas estaba dando una charla: ¿Cuándo nos encontraremos en esa situación en la que van a empezar a desaparecer personas? Ustedes saben, en Chile, que una cosa lleva a la otra, tienen experiencia directa de esto... Y me parece que lo único que podemos hacer es seguir contando las historias, seguir recordando finalmente que esto va a terminar con lágrimas, siempre termina en llanto, y esa va a ser la pregunta: ¿Cómo reparamos los daños que se han hecho? ¿Cómo entonces ahora atribuimos responsabilidad? Con mis estudiantes, la manera en que puedo ser optimista es recordar que estos son los primeros días de la justicia criminal internacional, porque no olvidemos que antes del 45 no había nada. Antes de 1945 el presidente decía: “Bueno, en esta sala, voy a dividir la sala al medio, y en este lado, todos serán ejecutados mañana a las seis”. Y había silencio internacional, usted no tenía derechos. Entonces, el logro de 1945 fue muy significativo. **S**



Calle Londres 38
Philippe Sands
Anagrama, 2025
584 páginas
\$29.000

Nuestros hombres en La Habana

Carlos Romeo, Jaime Barrios, Albán Lataste y Alberto Martínez trabajaron junto al Che Guevara en los años 60, asesorando al nuevo gobierno revolucionario de Cuba. Sorprendentemente, este grupo de economistas ha recibido muy poca atención en la vasta literatura sobre la Unidad Popular, no obstante ocupar importantes cargos en la isla. Este ensayo, anticipo de un proyecto de investigación en curso, se concentra en la historia de Jaime Barrios, quien tuvo el destino más trágico de los cuatro.

Por Sebastián Edwards e Isabel Torres Dujisin

El 8 de agosto de 1960, la revista *Time* publicó en su portada un gran retrato de Ernesto Che Guevara, con fotos más pequeñas de Mao Zedong y Nikita Jrushchov en el fondo. El Che aparece sonriendo, con una boina negra adornada con una estrella dorada y vestido con un uniforme verde oliva. En el artículo principal, titulado “El cerebro de Castro”, la periodista argumenta que el principal ideólogo detrás de la revolución de Fidel Castro no es otro que el doctor Guevara, quien en ese momento era gobernador del Banco Central de Cuba (Banco Nacional de Cuba). Según *Time*, Guevara no se ajustaba a la imagen convencional de un banquero central: “En apariencia y en acción, el Che es el banquero más heterodoxo del mundo. Vestido con una boina negra, una túnica de combate verde y botas de paracaidista, conduce su propio Ford Falcon desde su casa junto al mar hasta el Banco Nacional cada día laborable, justo a tiempo para comenzar su jornada habitual —de 3 p.m. a 6 a.m. En el asiento trasero, dos guardias llevan ametralladoras Thompson listas para disparar. En su oficina de 30 pies de largo, con alfombras gruesas, el Che arroja su Luger sobre el escritorio largo y desordenado, llama a los dos marxistas chilenos que son sus principales asesores económicos y se pone a trabajar”.

¿Quiénes eran estos asesores chilenos? ¿Fueron los únicos chilenos que asesoraron al nuevo gobierno revolucionario de Cuba? ¿Se unieron al gobierno de

Salvador Allende en su Chile natal una década después, en 1970? De ser así, ¿cuál fue su papel en los mil días de socialismo de la Unidad Popular? ¿Qué sucedió con ellos después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 que derrocó a Allende?

Carlos Romeo fue el primer economista chileno en unirse al gobierno cubano y el hombre que convenció a colegas y amigos (incluyendo a su exjefe) de trasladarse a la isla. Jaime Barrios, experto en banca central, trabajó con Ernesto Guevara y regresó a Chile en 1970, para convertirse en gerente general del Banco Central. Durante el asalto militar al Palacio Presidencial el 11 de septiembre, estuvo al lado del presidente Allende y fue ejecutado dos días después por los militares. El tercer economista era Albán Lataste, que en Cuba trabajó en el plan de inversiones para la industria y alcanzó el cargo de viceministro. Regresó a Chile en 1966, después de entrar en conflicto con el gobierno cubano por sus críticas al enfoque oficial de la planificación. Entre 1970 y mediados de 1972 fue presidente del Banco del Estado. Por último, Alberto Martínez, conocido como El Indio, llegó a ser viceministro de Planificación Global en Cuba. Regresó a Chile en 1969 y en noviembre de 1970 asumió como director de la Dirección de Industria y Comercio, DIRINCO.

Sorprendentemente, este grupo ha recibido muy poca atención en la vasta literatura sobre la Unidad Popular. Todos laboraron con Ernesto Che Guevara en



el Banco Nacional de Cuba y en el Ministerio de Industrias (MININD). Algunos, incluso, debatieron con él sobre cuestiones doctrinales relacionadas con la validez de la teoría del valor durante la transición a una economía socialista. Regresaron a Chile a finales de los años 60 y principios de los 70, y tras la elección de Allende, el 4 de septiembre de 1970, se unieron al gobierno de la Unidad Popular en altos cargos. Según Gonzalo Martner, ministro de Planificación de Allende y la única persona que sirvió en el gabinete durante los mil días de su administración, “esas personas [los economistas chilenos que fueron a Cuba], durante el gobierno de la Unidad Popular regresaron a Chile e impulsaron una línea de pensamiento que introdujo la vertiente de la Revolución cubana”.

En este ensayo nos concentramos en la historia de Jaime Barrios, quien tuvo el destino más trágico de los cuatro.

UN MONETARISTA MARXISTA

Jaime Barrios nació en Talca en 1925, en una familia tradicional de clase media-alta. Estudió Economía en la Pontificia Universidad Católica de Chile, antes de que los Chicago Boys convirtieran esa escuela en un bastión del neoliberalismo. En la época de Barrios, la Facultad de Economía de la UC era poco más que una escuela técnica glorificada, donde se enseñaban algunos rudimentos de administración de empresas. Barrios se

graduó en 1946 y se incorporó al Banco Central, como analista. Desde sus primeros años mostró un interés particular por los pueblos originarios de nuestro país y estaba convencido de que los mapuches habían sido despojados injustamente de sus tierras por los colonialistas y los grandes terratenientes.

Años más tarde, viviendo en La Habana, publicó una serie de artículos en la revista *Punto Final* sobre la difícil situación de los pueblos indígenas en Chile.

En 1946, Gabriel González Videla fue elegido presidente con el apoyo del Partido Comunista de Chile. Además de tres ministros en el gabinete, el Partido Comunista logró posicionar a varios de sus miembros en altos cargos gubernamentales. Volodia Teitelboim, abogado, escritor y futuro senador, y uno de los principales intelectuales del partido, fue nombrado miembro del directorio del Banco Central. Jaime Barrios, quien acababa de unirse al departamento de estudios, se convirtió en su guía. Le explicó al nuevo director los entresijos de la política monetaria, los factores que impulsaban la inflación, el papel de las reservas bancarias y la mejor manera de enfrentar la crónica escasez de divisas. Entre ambos se forjó un fuerte vínculo. Se reunían después del trabajo para tomar algo y cenar, y llegaron a conocer a sus respectivas familias. Unos meses después, presumiblemente influenciado por el intelecto brillante de Teitelboim, Barrios se unió al Partido Comunista. Sin embargo, debido a su posición

en el banco, mantuvo su militancia en secreto. Esto resultó ser una decisión acertada cuando, en 1948 y bajo la presión de Estados Unidos, González Videla proscribió al Partido Comunista y relegó a varios de sus líderes, incluido Teitelboim, en campos de prisioneros políticos.

En 1950, Barrios fue ascendido a jefe del departamento de estudios del Banco Central. Supervisó la recopilación de estadísticas y redactó informes sobre la inflación, uno de los problemas económicos más graves que vivía el país desde fines del siglo XIX. En 1958, el mismo año en que se derogó la legislación que prohibía al Partido Comunista, el entonces senador Salvador Allende citó extensamente un informe de Barrios en un largo discurso en el Senado sobre los efectos de la inflación en la clase trabajadora y el desarrollo económico de Chile.

Arturo Maschke, presidente del Banco Central de Chile entre 1943 y 1959, llegó a conocer bien a Barrios. En sus memorias escribió lo siguiente: “[Jaime] Barrios, con su carácter reservado, ocultó sus opiniones políticas [marxistas] para no entrar en conflicto con el entorno profesional e institucional en el que operaba. Solo años más tarde se liberaría de las restricciones que lo inquietaban. Dejó su cargo en el Banco Central para dirigirse a la Cuba de Fidel Castro en busca de nuevos horizontes para sus actividades. (...) [En La Habana] se encontró con el famoso líder comunista Ernesto Che Guevara, quien acababa de ser nombrado presidente del Banco. (...) Guevara lo recibió con singular satisfacción y le dijo que él, Jaime Barrios, un profesional experimentado en tareas bancarias, era el complemento necesario para las responsabilidades que el gobierno cubano le había encomendado”.

DESTINO: LA HABANA

El 22 de marzo de 1959, cuando la Revolución aún no cumplía tres meses, el economista chileno Carlos Romeo, que en ese momento tenía 25 años, llegó a la capital cubana. Tras reunirse con Regino Boti, se le asignó un apartamento en el Edificio Foxa, en la esquina de las calles 17 y 10 en el Vedado, y se incorporó al Ministerio de Economía. Así recuerda Romeo su reacción inicial a Cuba en sus memorias de 2015: “Hoy es muy difícil comprender el impacto que tuvieron en nosotros las primeras leyes revolucionarias de Cuba —o al menos en algunos de nosotros. Era inconcebible que un gobierno latinoamericano, apenas dos meses después de llegar al poder, redujera a la mitad las tarifas telefónicas de una empresa estadounidense, bajara los alquileres de vivienda también a la mitad, comenzara a discutir la reforma agraria e incluso creara un

ministerio para encargarse de las llamadas ‘propiedades malversadas’ dejadas por los miembros de gobiernos anteriores, quienes, cabe destacar, huyeron del país hacia Estados Unidos”.

A mediados de junio de 1959, Carlos Romeo conoció a Óscar Pino Santos, periodista y miembro del Movimiento 26 de Julio, quien era el director de producción del recién creado Instituto de Reforma Agraria (INRA). Esta institución, bajo la dirección directa de Fidel Castro, estaba encargada de implementar la reforma agraria y nacionalizar bancos e industrias clave. Días después, Romeo se unió al INRA como asesor de Pino Santos. Tras una semana en el cargo, Romeo se dio cuenta de que los desafíos que enfrentaba el INRA —incluyendo la dirección de los incipientes esfuerzos de industrialización— eran enormes y que se necesitaban más economistas. Le dijo a su jefe que, a través de la CEPAL, podían contratar a algunos chilenos que apoyaban plenamente la Revolución. Romeo sugirió a su exjefe en el Banco Central, Jaime Barrios, y a tres de sus compañeros de un curso de posgrado del ILPES: Raúl “Conejo” Maldonado, Edmundo Meneses y Sergio Aranda. Aunque Maldonado era ecuatoriano, todos (incluso él mismo) pensaban que era chileno. En ese momento, los cuatro eran miembros del Partido Comunista, aunque Jaime Barrios no había revelado su militancia a sus superiores en el Banco Central. Cuando Romeo le dio los nombres a Pino Santos, el cubano simplemente dijo: “Díganles que ya están contratados y que vengan”.

En octubre de 1959, después de obtener la aprobación del Partido Comunista de Chile, los cuatro reclutados viajaron a La Habana. Al igual que Carlos Romeo, fueron alojados en el Edificio Foxa. Durante los primeros años, la mayoría de los salarios de los chilenos fueron pagados por la CEPAL, lo que significaba que estaban en una situación económica significativamente mejor que sus colegas cubanos. Según Romeo, “Regino Boti, el ministro de Economía, solía visitar a sus excolegas de la CEPAL en el Edificio Foxa para pedir un préstamo que le permitiera llegar a fin de mes”.

Uno de los principales atributos de Barrios era su disposición a decir lo que pensaba, independiente de la relación jerárquica con su interlocutor. Lo hacía con respeto, pero con firmeza. Pocos días después de su llegada a Cuba, en noviembre de 1959, le dijo a Fidel que los terratenientes debían ser compensados por sus propiedades nacionalizadas con bonos a muy largo plazo y a una tasa de interés baja. Para Fidel esto era un error que convertiría a un grupo importante



Jaime Barrios Meza (1925-1973).

en enemigo del nuevo gobierno. El pago, dijo, debía ser inmediato y en efectivo. Barrios defendió su postura y argumentó que pagar en efectivo alimentaría la inflación. Finalmente, y sin sorpresas, el gobierno hizo lo que Fidel quería y pagó en efectivo por las tierras nacionalizadas. A Fidel le gustó la franqueza de Barrios y, desde ese momento, buscó su consejo en numerosos temas, desde qué hacer con una pequeña instalación industrial en una provincia hasta cómo definir la política azucarera nacional.

Cuando el Che Guevara fue nombrado director del Banco Central, Barrios se convirtió en su principal asesor. Como había hecho una década antes con Volodia Teitelboim en Chile, le enseñó al Che cómo funcionaba el sistema monetario en una sociedad capitalista. El Che aprendió rápidamente y pronto desarrolló su propia teoría monetaria. En su visión, bajo el socialismo no había necesidad de dinero. Las relaciones comerciales entre empresas se basarían en el intercambio de productos —una especie de trueque avanzado— y los trabajadores serían remunerados con vales que especificaban la cantidad de ciertos bienes asignados. En marzo de 1960, Albán Lataste se unió a Barrios como asesor en el banco, asegurándose de que la política crediticia estuviera alineada con el plan económico nacional desarrollado por Regino Boti en la Junta Central de Planificación.

En febrero de 1961, cuando el Che Guevara renunció al Banco Nacional de Cuba para convertirse en ministro de Industria, Jaime Barrios se trasladó al Palacio de la Revolución y se convirtió en asesor de Osvaldo Dorticós, presidente de Cuba y coordinador nominal de su programa económico. Barrios escribió

informes sobre diversos temas económicos, incluida la gestión de la relación entre economistas locales y técnicos de la URSS, la República Democrática Alemana y Checoslovaquia. En una ocasión, cuando discutían las necesidades energéticas de Cuba, Barrios preguntó a los soviéticos si podían proporcionar, como parte de su ayuda, una planta nuclear. La respuesta fue que no tenían ninguna disponible.

Entre 1963 y 1965, Jaime Barrios y los otros economistas chilenos en Cuba participaron en un gran debate ideológico sobre el rol de los incentivos en la economía. Para el Che, la mayoría de los incentivos debían ser de tipo “moral”, en consonancia con la creación de un “hombre nuevo”, cuya motivación fuera la solidaridad con otros seres humanos. En contraste, Carlos Rafael Rodríguez y sus seguidores, incluido el ministro de Comercio Exterior, Alberto Mora, creían que, tal como se había establecido recientemente en la URSS, los incentivos “materiales” eran esenciales. Estos debían otorgarse tanto a los equipos de trabajo como a los trabajadores individuales.

En agosto de 1963, el senador Raúl Ampuero, entonces secretario general del Partido Socialista de Chile, se reunió con el Che en La Habana. Durante el encuentro, el Che señaló que recientemente había debatido con Jaime Barrios sobre el tema de los incentivos. Esto es lo que dicen las actas de la reunión, tomadas por un funcionario cubano: “El Che dijo que sus opiniones entran en conflicto con la tesis clásica del ‘interés material’ en la construcción del socialismo... En principio, la cuestión se resolverá a través de un debate abierto entre [representantes del] Ministerio de Industria y el INRA, que apoyan la otra postura [pro-URSS]. El



Billete con la firma de Jaime Barrios como gerente general del Banco Central durante la Unidad Popular.

Che señaló que Jaime Barrios ya había criticado su concepción —sin mencionarlo directamente— en un artículo publicado en la *Revista de Comercio Exterior* y que, en el último número de la *Revista de Industria*, él había respondido presentando su posición [sobre los incentivos ‘morales’].

Jaime Barrios renunció al Partido Comunista de Chile en 1965. Para él, el partido se había vuelto demasiado conservador y servil a los soviéticos. Prefería una perspectiva más audaz, que apoyara a los grupos revolucionarios armados en toda América Latina. A fines de 1966 viajó discretamente a Chile. Según Manuel Cabieses, editor de *Punto Final*, Barrios fue enviado por el Che en una misión secreta para evaluar la posibilidad de una lucha armada en la región andina del Cono Sur. Sin embargo, su misión en Chile fue decepcionante: encontró resistencia tanto en el MIR, donde había pugnas internas, como en el Partido Comunista, que rechazaba la lucha armada y criticaba la Revolución cubana. Solo algunos socialistas prestaron atención a sus propuestas.

Durante su visita de 1966, Barrios convenció a Cabieses y al Chico Díaz, otro periodista, de transformar el boletín *Punto Final* en una revista quincenal, que se convertiría en una de las publicaciones más influyentes de la izquierda en América Latina. Entre 1967 y 1973, Barrios fue miembro del consejo editorial y publicó más de una docena de artículos, algunos bajo su nombre, otros con sus iniciales y otros con el seudónimo S. Lagerloff.

A principios de 1970, Barrios continuó trabajando con Osvaldo Dorticós en el Consejo de Planificación Central de Cuba. Cuando se anunció la Zafra de los

Diez Millones, Barrios advirtió que el plan no cumplía con los requisitos técnicos y logísticos mínimos, y predijo que, con suerte, se alcanzarían 8,7 millones de toneladas. Sus cálculos no fueron bien recibidos y fue acusado de “derrotismo”. Desde ese momento fue marginado del gobierno cubano. En septiembre de 1970 viajó a Santiago con la esperanza de que su viejo amigo Salvador Allende le diera un puesto en el nuevo gobierno que se iniciaba.

JAIME BARRIOS Y LA UNIDAD POPULAR

En septiembre 1970, Jaime Barrios y su familia regresaron a Chile, y en noviembre fue nombrado gerente general del Banco Central, un puesto importante, pero sin mayor injerencia en determinar la estrategia económica del gobierno. Desde la perspectiva de hoy, es sorprendente que ni a él ni a los otros economistas retornados desde Cuba se les dieron puestos verdaderamente influyentes.

El 27 de marzo de 1973, Barrios escribió al presidente Allende para informarle que renunciaba al Banco Central. Comenzó su extensa carta afirmando que el presidente del banco, Alfonso Inostroza, no comprendía los desafíos del momento: “El Banco Central no está funcionando. La mediocridad y la incompetencia están arraigadas en sus operaciones”.

Barrios sostuvo que mediante la provisión de crédito y la gestión de divisas, el sistema bancario podría orientar la actividad de las empresas estatales y privadas, lo que constituía un elemento clave en la lucha contra la escasez. Sin embargo, lamentó que, aunque el banco tenía la capacidad de liderar la lucha contra la crisis, no hacía “nada”. En su carta criticó la política

económica del gobierno, señalando problemas en la asignación de crédito a los productores de trigo, falta de eficiencia en los bancos nacionalizados para otorgar financiamiento a las empresas que más lo necesitaban, deficiente coordinación entre el Banco Central y el Ministerio de Hacienda, y graves ineficiencias en la gestión de las escasas reservas de divisas.

Barrios concluyó su carta con duras críticas sobre la forma en que el gobierno organizaba su trabajo: los cargos clave se distribuían mediante un sistema de cuotas entre los partidos de la coalición, lo que generaba falta de organización y de una visión colectiva, anteponiendo los intereses partidistas al avance de la revolución. También señaló que al no pertenecer a ningún partido —se describió a sí mismo como “independiente”—, ni el presidente del Banco Central (militante socialista) ni el vicepresidente (comunista) tomaban en cuenta sus análisis y recomendaciones. Su descontento se extendía al Ministerio de Hacienda, dominado por el Partido Comunista durante casi todo el período de la Unidad Popular.

UN MARTES DE HORROR

A las seis de la mañana del martes 11 de septiembre de 1973, el presidente Salvador Allende recibió una llamada de uno de sus asesores, informándole que la flota había regresado inesperadamente a Valparaíso desde un ejercicio naval. El golpe de Estado tan temido estaba en marcha. Decidió trasladarse de inmediato al Palacio Presidencial para resistir desde allí.

Jaime Barrios vivía a dos cuadras de La Moneda, justo en Moneda 920, departamento 1103. En cuanto supo del Golpe, se dirigió a la sede de gobierno junto a su esposa, Nancy. Su hijo de 15 años, Enrique, permaneció en el hogar.

Jaime y Nancy se unieron al presidente, algunos miembros del gabinete, un destacamento de carabineros aún leales al gobierno, un grupo de médicos y al equipo de seguridad de Allende. A las 11:13 a.m., los carabineros cambiaron de bando y abandonaron el edificio. Una hora más tarde, aviones de combate de la Fuerza Aérea bombardearon La Moneda. A las 2:31 p.m., Allende decidió que era inútil seguir resistiendo. Pidió a sus seguidores que se rindieran y salieran con una bandera blanca. Él sería el último en abandonar el lugar. Cuando el último hombre salió, el presidente se sentó en un sofá y se suicidó con un fusil AK-47.

Jaime Barrios y los demás asesores que resistieron fueron trasladados al Regimiento Tacna, donde fueron torturados durante dos días. El 13 de septiembre, más de 20 defensores de La Moneda fueron trasladados a

un campo de entrenamiento militar en Peldehue, en las afueras de Santiago, donde fueron ejecutados y enterrados en fosas poco profundas.

Años después, la dictadura exhumó los cuerpos y arrojó los restos al océano Pacífico. Jaime Barrios es uno de los más de 1.200 detenidos desaparecidos de Chile. Su familia ha buscado durante años recuperar (al menos parte de) sus restos. **S**

"Inteligencia militar es una contradicción en sus términos".

Groucho Marx



Ilustración: Álvaro Arteaga



Notas sobre la vejez

Por Eugenio Tironi

“La vida, por larga que sea, será siempre muy breve.
Demasiado breve para añadirle algo”.
Wisława Szymborska

Ser viejo es lo que es. No hay forma de cambiarlo. Es temor al futuro y endiosamiento del pasado. Es miedo al colapso y resistencia a la incertidumbre. Es búsqueda de seguridad y apego a las fórmulas. Es, en fin, emplear las fuerzas que aún restan en postergar, por todos los medios disponibles, el avance de lo que, sin prisa, siempre llega. Y en dotarlo, cuando ocurra, de un sentido trascendente, para que siga pesando sobre los vivos.

Durante gran parte de la historia humana, a la vejez se la asoció con la sabiduría, con la lucidez ganada con el tiempo. Por eso fue objeto de respeto. Ya no es así. No por desdén de los jóvenes, sino por la renuncia de los propios viejos, que se inhiben y se avergüenzan de aquello que la edad les entrega.

“Ya no queremos estar atados a nuestra fecha de nacimiento”, escribe Pascal Bruckner en *Una breve eternidad: filosofía de la longevidad*, ensayo que inspira estas notas.

Pero nada resulta más trágico que abdicar de lo que se es. Negar la vejez es negarse a sí mismo. Lo sano es aceptarla sin ocultamientos, sin reproches, sin vergüenza.

No es sencillo habitar la vejez. Pero hay que sostenerse, no ceder. Esa perseverancia es el aporte final que puede ofrecerse al mundo.

Antes, los hijos buscaban reproducir la vida de los mayores. La continuidad era el ideal: heredar los oficios, las creencias, los gestos; inscribirse en un mismo relato, solo levemente modulado por el tiempo.

Eso se acabó. El porvenir ya no está fijado de antemano, y depende más de la voluntad que del destino. Esta es la novedad del mundo moderno: una novedad bienvenida, luminosa, fundacional.

Pero ahora ocurre lo inverso. Son los adultos quienes intentan vivir la vida de sus hijos. Ya no buscan dejar una huella, sino borrarla; ya no aspiran a transmitir, sino a parecerse. Imitan sus gustos, su lenguaje, su ritmo, como si en esa mimetización pudieran retener algo de lo que se escapa con el paso del tiempo.

“Por favor, no intentes peinarte y vestirme como yo, ni leer lo que leo, ni hablar de mis temas, ni relacionarte con mis amigos como si fueras uno más. No me acoses con tu cercanía. Sé tú, y déjame ser yo”.

Esa es la queja, apenas contenida, que se escucha ante la insistencia de ciertos mayores por mostrarse a toda costa cercanos a los jóvenes.

Es un gesto agresivo e inútil: agresivo, porque busca invadir un mundo que no es el propio; inútil, porque la juventud no se mantiene por contagio.

Los hijos deben quebrar con los padres; y los padres, con sus hijos. Esa guerra larvada entre edades es lo que produce el movimiento. Las generaciones anteriores están condenadas a perderla, y está bien que

así sea. Pero, aun así, deben dar la batalla. Porque si renunciaran antes de librarla, el mundo, simplemente, se detendría.

Quien quiera rejuvenecerse, que lo intente: cada cual con sus ficciones. Pero para quienes no buscan ese consuelo, queda lo que verdaderamente importa: una buena historia vivida.

No hace tanto, cuando las fuerzas aún respondían, las enfermedades se vivían con exasperación. Se las concebía como accidentes: interrupciones molestas que había que dejar atrás con urgencia, para regresar cuanto antes a la normalidad, como si nada hubiese ocurrido. Pero, cruzado cierto umbral, aquella idea pierde sentido.

Con el tiempo, se aprende que la salud no es un estado, sino un tránsito: una sucesión de achaques entre los cuales se abren breves treguas, momentos de gracia que ya no son la norma y que, por lo mismo, se convierten en objeto de un íntimo y sutil festejo. La aspiración de “estar sano” pierde fuerza. Basta con atravesar el momento crítico y seguir existiendo: más magullado, más lento quizá, pero aún en pie.

Por lo demás, como bien advertía Montaigne en sus *Ensayos*: “Las cosas nos parecen más grandes de lejos que de cerca, y así, en perfecta salud, he tenido más miedo a las enfermedades que cuando las he sufrido”.

Desde cerca, la vida siempre sigue.

La costumbre de planificar la vida en función de un retiro —como si el ideal consistiera en liberarse, al fin, del trabajo— permanece como un enigma. Es en el trabajo, no fuera de él —ni después de él— donde se encuentra la libertad a la que, con esfuerzo, se puede aspirar.

Vivir el trabajo como impulso propio —como necesidad de ser útil, de mantenerse en movimiento, de saberse vivo— y no como subordinación es una experiencia difícil de alcanzar. Pero posible.

El trabajo —cualquier trabajo, incluyendo la labor doméstica, de crianza o de cuidado— permite encarnar lo imaginado, corregir lo imperfecto y experimentar el callado orgullo de lo bien hecho. Lo verdaderamente importante no es el oficio, sino la relación que se cultiva con él.

Todo ser humano puede encontrar en lo que hace una forma íntima de recompensa: un propósito, una comunidad, una proyección; la oportunidad de integrarse

a un flujo más vasto, a un engranaje, a una obra común.

“El mundo es para quien nace para conquistarlo / Y no para quien sueña que puede conquistarlo, aunque tenga razón” (Fernando Pessoa).

El descanso, cuando se prolonga, termina por cansar. Desgasta, aburre, apaga.

Lo único que realmente tonifica es el trabajo. Cualquiera que sea su forma o su destino: en soledad o en compañía, orientado hacia los demás o hacia uno mismo, con fines inmediatos o lejanos, por vocación altruista o por necesidad egoísta.

Incluso el ocio, si es verdadero, exige esfuerzo.

Montaigne lo expresó con serena claridad: “Soy partidario de que se trabaje y de que se prolonguen los oficios de la vida humana tanto como se pueda, y deseo que la muerte me encuentre plantando mis coles, pero sin temerla, y menos todavía siento dejar mi huerto defectuoso”.

“Dios, dicen los Evangelios, no quiere que lo encontremos, sino que lo busquemos”, recuerda Pascal Bruckner. Lo esencial no está en la llegada, sino en el movimiento. Quien deja de buscar ha sido ya alcanzado por la quietud más peligrosa: esa en la que acecha el demonio.

Es el seguir moviéndose —aunque sea a tientas— lo que nos mantiene vivos.

Se dice que la vejez vuelve más razonable. No siempre es así. A veces los años desordenan más que serenan: aflojan la disciplina, debilitan la constancia, desvían la mente hacia los recuerdos o la empujan, sin aviso, hacia la fantasía.

Los encuentros con los demás se vuelven más abiertos, más imprevisibles, y por eso mismo más deslumbrantes; pero a veces también pueden rozar lo incómodo cuando los filtros ceden y se vulneran las tácitas reglas de la convivencia.

Algunos justifican esa forma errática de estar en el mundo no como fruto de la edad, sino como expresión de una deuda pendiente: una juventud no plenamente vivida, porque la adultez les llegó demasiado pronto. Otros, en cambio, la justifican como el derecho a una rebeldía postrera de quienes siempre fueron viejos; de quienes nunca creyeron que la felicidad estuviera en el éxtasis, la exaltación o el instante, sino en la serenidad,

la reflexión, los procesos lentos.

En ambos trayectos se intenta revivir la juventud como si la inocencia, el desorden o la ligereza pudieran recuperarse por pura voluntad. Pero hay experiencias que, cuando no ocurrieron a su tiempo, ya no encuentran el tono. Y lo que pretendía ser una recuperación se convierte en un intento tardío —y a veces ligeramente ridículo— de aquello que pudo haber sido y no fue.

Mientras persista el deseo, el envejecimiento no es rendición, sino tránsito. Lo que importa es seguir en movimiento, sin cálculo ni repliegue.

“Estoy viejo, debo cuidarme”. ¿Cuidarse de qué y para qué? A fuerza de precauciones, uno termina por matar el deseo, cuando es justamente el deseo el antídoto más eficaz contra la obsolescencia: ese monstruo de mil cabezas que todo lo devora. La quietud, a veces, puede ser más letal que el desgaste.

No se trata de desafiar a la muerte; se trata de no dejar de moverse hacia lo que aún convoca. Como dijera Norberto Bobbio: “Corro a mi ruina; donde dejo de correr, allí está mi ruina”.

En lugar de extender la vida —aspiración común, con escasas excepciones—, tal vez sería más sabio aceptar la muerte no una, sino múltiples veces: vivirla, atravesarla, recuperarse... y partir de nuevo.

“Muchos hombres se deshacen —escribe Marguerite Yourcenar—, pero pocos hombres mueren”. Y añade que el libro de la creación “puede descifrarse en dos sentidos, y en ambos posee el mismo valor, pues nadie ha averiguado aún si todo vive para morir o si solo muere para vivir de nuevo”.

No se trata solo de morir al final, sino de aprender a morir muchas veces a lo largo de una vida: abandonar lo que fue, despojarse de lo que ya no sirve, dejar atrás versiones anteriores de uno mismo.

La longevidad no se mide por la cantidad de años acumulados, sino por el número de muertes atravesadas con lucidez.

La novedad está sobrevalorada. La continuidad, la regularidad, la rutina y, en el límite, la monotonía, por exasperantes que a veces resulten, también tienen lo propio. Sin ellas no hay disrupción ni transformación ni creación.

Es como en una orquesta: si no hay una base que resuene como un mar de fondo —constante y sin protagonismo— no son posibles los momentos de ruptura a cargo de los solistas. Las orquestas fallan no tanto por estos últimos; fallan porque esa melodía de fondo carece de peso, de contundencia, de permanencia. Un buen director no se concentra en los solistas —que en general se manejan solos—, sino en ese fondo que, para algunos, puede parecer monótono y carente de creatividad, pero que permite el brillo de las individualidades.

“Sin monotonía —señala Bruckner— no es posible transformación alguna. La línea melódica de nuestra vida cotidiana es un bajo continuo del que, a veces, emergen arias impactantes”.

Ese bajo continuo —hecho de repeticiones, rutinas, insistencias— no es obstinación vacía. Es el umbral de toda creación: en el arte, en la ciencia, en los afectos. Nada nace sin perseverancia, sin esa forma silenciosa de voluntad que vuelve una y otra vez sobre lo mismo, sin promesas, sin garantías.

Repetir, repetir hasta el agotamiento. Perseverar en la misma meta, aunque se fracase una y otra vez. Insistir hasta encontrar la veta, la hebra, la conexión, la luz —o como se llame— que permita desatar un nudo y avanzar algunos milímetros. O, al menos, no retroceder, y dejar todo dispuesto para seguir mañana.

La repetición, entonces, no es estancamiento, sino el surco que, al profundizarse, revela lo oculto. Como ha sugerido Pascal Bruckner, es la base invariable que hace posible toda variación.

La vejez no está reñida con la creación. También ella es una forma de insistencia: de seguir tocando la misma nota, con manos menos firmes, pero con más afinación interior; de mantenerse en la tarea, no por la ilusión de un gran final, sino por fidelidad a la respiración que mueve el mundo.

De joven, el cambio y la innovación consumen gran parte de las energías. Pero cuando mantenerse en pie se vuelve una proeza, las fuerzas se concentran en el equilibrio, la mantención o, con suerte, la reparación.

A cierta edad, la continuidad empieza a valer más que la novedad. La preocupación ya no es transformar la vida, sino preservar lo mejor de ella.

“Mi progreso es haber descubierto que ya no estoy progresando”, escribió Sartre a los 59 años en *Las*



palabras. Con esa frase reconoce —como recuerda Bruckner— el final de una etapa marcada por la euforia del ascenso; eso que el propio Sartre llama la “borrache-
ra de joven alpinista” (*Cartas al castor y a algunos otros*).

Eso mismo hace que, con el correr de los años, se vuelva más difícil lidiar con los jóvenes. Se pierde la tolerancia ante su displicencia hacia logros que el paso del tiempo hace que se valoren como tesoros. Exaspera su simpleza, así como el voluntarismo con que proponen caminos alternativos, movidos por la ilusión de que todo es más fácil de lo que realmente es. Irrita su obsesión por los matices y la circularidad cuando se trata de género, especies, sexo, vida, trabajo o alimentos; y, al mismo tiempo, su polarización cuando se habla de historia o política.

Todo eso resulta fastidioso, pero es conocido y, por lo mismo, soportable. “Todos fuimos iguales, y con los años y la experiencia se nos pasó”, se escucha decir, a modo de aceptación y acomodo.

Lo que cuesta más aceptar es la actitud de algunos contemporáneos que, habiendo compartido las mismas vicisitudes —ilusiones y frustraciones, logros y renunci-
as, luces y sombras— y habiendo armado con esos retazos una memoria al menos digna, de pronto parecen avergonzarse de sus propias trayectorias. Y se lanzan, casi con desesperación, a abrazar —e incluso a radicalizar— las críticas y aspiraciones de sus descendientes.

Lo más inquietante, en todo caso, es ver a quienes intentan mimetizarse con los jóvenes, como si con esto pudieran extender su tiempo de protagonismo. En lugar de dar un paso al costado con la dignidad de quien ha dejado huella, se aferran a los lugares de visibilidad, repitiendo gestos que ya no les vienen bien.

Hay algo de ceguera en ese afán. No perciben la sonrisa irónica de los jóvenes, ni el bochorno silencioso de los más cercanos al verlos insistir en conducir un tren que, tal vez, ya deberían haber entregado a otras manos.

Aceptar la vejez no es retirarse del mundo, sino renunciar a protagonizarlo a toda costa. Hay una forma de presencia serena, sin estridencias, que no necesita demostrar nada. Y esa, tal vez, sea la última elegancia.

Richard Sennett cuenta en *El intérprete* que Theodor Adorno entendía el “estilo tardío” como una negativa deliberada a complacer las expectativas del público. Para él, esa clase de madurez radical —a veces áspera, indómita— se manifiesta en obras como la *Misa solemne* o los últimos cuartetos de Beethoven: composiciones que ya no buscan agradar ni convencer, sino

afirmarse en su propia lógica.

Algo de eso tiene la vejez: una forma de desobediencia tranquila, que se permite no agradar, no explicar, no complacer. Una forma de participar en el mundo que ya no tiene nada que probar.

No falta gente mayor que recuerda el pasado como una suerte de paraíso. Esa nostalgia los lleva a desdeñar el presente y, al mismo tiempo, a temer el futuro. El deseo de las nuevas generaciones de construir un mundo mejor es visto como una aspiración ingenua, incluso inútil. Nada, nunca, superará lo que ellos consiguieron.

Son aquellos —vuelvo a Bruckner— a quienes “les gusta pensar que el mundo se está desmoronando porque lo van a dejar y no quieren echarlo de menos. Pero el mundo nos sobrevivirá, y a los jóvenes no les importan nuestras maldiciones”.

También están quienes miran ese mismo pasado —aquel en el que fueron protagonistas— como un depósito de frustraciones y miserias. Y en lugar de asumirlo con distancia, regresan a las viejas consignas que abrazaron en su juventud, como si el tiempo no hubiera pasado. Lo que presentan como coherencia o lealtad a sus ideales es a veces solo una forma de rigidez: una negativa a reconocer que el mundo ha cambiado y que aquellas banderas ya no responden a las preguntas de hoy.

Unos y otros parecen haber convertido el presente en un mero trámite: para volver a un pasado idealizado o para proyectarse románticamente hacia un futuro utópico.

Pero la vejez no es una elección entre esas dos formas de fuga. Hay, como siempre, una tercera opción: vivir el presente con tal ardor que no quede espacio —ni energía— para recordar lo que fue ni elucubrar sobre lo que vendrá.

“No hay almas, o son raras de ver, que al envejecer no huelan a agrio y a humedad”, escribía Montaigne. Contra eso —precisamente contra eso— hay que organizar la batalla.

No se trata de fingir juventud ni de negar el desgaste del tiempo. Se trata de impedir que la desilusión nuble la mirada. De contener la queja antes de que lo invada todo, como la humedad que se expande sin freno por las paredes.

Porque hay una vejez que fermenta mal: que agria

el juicio, encierra la mirada, vuelve cínico el gesto. Una vejez que encorva, porque se ha perdido el asombro y la curiosidad.

Pero también hay otra, que sigue abierta al mundo, aunque ya no lo quiera conquistar. Que no dramatiza el desgaste ni abandona la ternura. Que, aun cansada, no huele a encierro, sino a intemperie.

A cierta edad, el impulso de descubrir da paso al deseo de revivir. Lo que se busca ya no es acumular experiencias, sino extraer un nuevo sentido de aquellas por las que pasamos. Y no como ejercicio nostálgico, sino como una forma más rica, más profunda, de seguir presentes. Bastan para ello los recuerdos, las fotografías, las conversaciones, las lecturas.

Revivir no es repetir: es volver a entrar en lo ocurrido con otra luz, con paciencia y humildad. Es una forma de excavación interior. Un trabajo fino, sutil, más propio de un relojero que limpia, engrasa y regula la marcha, que de un ingeniero que levanta algo nuevo donde antes no había nada.

Revivir no es refugiarse: es una manera distinta de estar. No para quedarse atrás, sino para comprender, reparar, integrar. Y quizás, sin buscarlo, descubrir lo que solo ahora era posible ver.

Se puede resistir toda una vida, inventar formas de diferenciarse, postergar el contagio, pero es como una ola, algo imposible de evitar.

Con el paso de los años emerge en cada uno la figura de sus padres. En los modos de hablar y de caminar. En los gestos, las reacciones, los razonamientos. En los temores, las manías, las frases hechas que uno juró nunca repetir.

Gradualmente se va aceptando lo inevitable. Pero en la vejez se claudica del todo. No por falta de carácter, sino porque hay una forma de herencia que no se transmite por decisión, sino por infiltración lenta. Y cuando se vuelve visible —cuando uno se descubre diciendo algo que decía su madre o moviéndose como su padre— ya es tarde: no hay marcha atrás.

Quizás por eso los hijos se mantienen a cierta distancia de sus padres. No por desamor, sino por una necesidad de retrasar lo inevitable: parecerse a ellos. Tomar distancia es una forma de afirmarse, de intentar introducir una inflexión, una variante, una corrección. Y esa resistencia no es en vano. Cada individuo, al fin y al cabo, contribuye a la continuidad, pero también

la modifica; es un eslabón en una larga cadena, pero inclina su orientación.

Como observa Pascal Bruckner, los hijos, después de haber hecho de las suyas, suelen volver al redil: enriquecidos por su mirada crítica, por el desvío, por el intento de ruptura. Es ese rodeo el que permite que, al final, se unan a la cadena temporal no como repetidores, sino como parte viva de una herencia que continúa a través del rechazo. La negación fue, sin saberlo, su forma secreta de prolongarla.

Ser una réplica de los padres —incompleta, impura, matizada— ya no suena a condena; suena a destino.

No es cierto que sea la luz lo que permite ver. La luz, en exceso, encandila, aplan, enceguece: lo vuelve todo monocolor.

Es la penumbra, no la luz total, la que permite distinguir. Es allí donde se revelan las profundidades, las siluetas, las sombras y los matices. Nadie muestra más que un Rembrandt, un Vermeer o un Greco: muestran porque no temen a la oscuridad.

Con el tiempo —y más aún con la vejez— se empieza a desconfiar de los iluminados que dicen portar verdades. También de los que prometen porvenires radiantes, fines absolutos, soluciones nítidas y definitivas.

Como bien ha escrito Pascal Bruckner, solo los años enseñan el arte del matiz. La juventud prefiere el contraste, la luz plena, el golpe de efecto. La vejez, en cambio, sabe que es en el claroscuro donde se aprende a ver.

“Madurar es, a menudo, hacer un melancólico inventario de todo lo que no hemos logrado”, escribe Bruckner. De lo que se dejó de hacer. De la gente a la que no se ayudó cuando lo necesitaba. De los amores a los que no se correspondió. De la falta de coraje. De las mini-traiciones que se cargan sobre las espaldas. También de tantas intransigencias que habría sido más sabio soltar a tiempo.

Nada de eso se puede borrar ni olvidar. Está ahí, y ya: no tiene vuelta atrás. Al final, la vejez no es más que la reconciliación con lo que hemos sido y lo que hemos logrado —con todo lo que no fue y con lo poco o mucho que sí fue. Y, con suerte, alcanzar así eso que anhela la mayoría de las personas: vivir y morir con dignidad, sin estridencias, sin cuentas pendientes demasiado pesadas; como “esas personas que entran y

salen de este mundo sin gran estrépito", a las que se refería Yourcenar más con ternura que desprecio.

Hay quienes, al llegar a cierta edad, comienzan a mirar el porvenir como un pozo sin fondo, un horizonte poblado por fantasmas. Lo hacen con la misma convicción con que, en su juventud, lo imaginaban radiante y prometedor, embriagados por ideales y sueños de transfiguración.

Pero no es el futuro lo que se oscurece: son los ojos los que, con el tiempo, se velan. Los cristales a través de los cuales se contempla lo venidero se cubren lentamente con la pátina de la fatiga, de la pérdida, de la nostalgia.

Advertirlo no sirve de mucho. La vejez, con frecuencia, viene acompañada de una secreta arrogancia: la creencia de que la experiencia otorga mayor claridad; cuando en realidad, el tiempo no siempre afina la mirada; a menudo la vuelve más turbia, cansada y sombría.

Por eso, llegada cierta edad, no conviene mirar demasiado hacia adelante. Esa tarea pertenece a los jóvenes. A los mayores les basta con el presente: un ahora frágil, huidizo, que ya exige bastante cuidado para no desvanecerse entre manos que, con los años, han perdido firmeza.

Hay palabras que se esquivan por pudor o por decoro, pero no por ello dejan de nombrar lo que es. Desprecio, por ejemplo, esa palabra áspera que aflora incontroladamente al observar a quienes, en la madurez de los años, se aferran a la idea de que el mundo les debe algo. Acusan deudas impagas por su esfuerzo, su inteligencia, su entrega, su generosidad. Enumeran lo que han hecho en su vida siempre con saldo a su favor y un pago por cobrar.

Esa actitud resulta difícil de soportar. Sin embargo, también ofrece un espejo. Permite trazar distancias, establecer un lugar propio. Advertir, por ejemplo, que el día en que se crea saldada la deuda con la existencia —el día en que se sienta que ha llegado el turno de recibir, de ser retribuido, de cosechar reconocimiento— más vale cerrar la puerta y preparar la despedida.

Más vale no asumirse nunca como acreedor, sino como deudor. No mirar lo que se merece, sino lo que se ha recibido. Y sumar, aunque sea poco: trabajar mientras quede aliento y contribuir con una gota de arena al bienestar de lo que se tiene cerca.

"La existencia es, a la vez, un regalo y una deuda: un

regalo absurdo que nos da la Providencia y una deuda que tenemos para con nuestros seres queridos. Llega un momento en el que debemos devolver a nuestra familia, nuestros amigos, nuestros padres y nuestra patria los beneficios que nos han dado. No pagamos las deudas de nuestra vida: las reconocemos, las honramos cuidando a nuestros descendientes. El día de la extinción de la deuda es también el día de la extinción de la existencia, cuando ya no podemos ofrecer o dar nada a los demás y nos convertimos, por medio de la muerte, en la presa de los vivos" (Bruckner). **S**

Libros consultados:

Una breve eternidad: filosofía de la longevidad, de Pascal Bruckner, Taurus, 2020.

El libro del desasosiego, de Fernando Pessoa, Seix Barral, 2003.

Ensayos, de Montaigne, Biblioteca Nueva, 2007.

Memorias de Adriano, de Marguerite Yourcenar, Edhasa, 2008.

Cartas al castor y a algunos otros, de Jean-Paul Sartre, Seix Barral, 1997.

Las palabras, de Jean-Paul Sartre, Losada, 2024.

El artesano, de Richard Sennett, Anagrama, 2008.

El intérprete, de Richard Sennett, Anagrama, 2024.

Vergüenza

A partir de una charla Ted de Monica Lewinsky, el autor de estas páginas reflexiona sobre la humillación pública, narrada ya en el siglo XIX por Nathaniel Hawthorne en *La letra escarlata* y convertida ahora en un negocio. Porque el “caso Lewinsky”, para Gumucio, no fue más que una obertura de lo que vendría después, con su doble condición de justicia y espectáculo, de rito y negocio.

Por Rafael Gumucio

Nunca ha dejado de fascinarme la magia de los idiomas. Un mismo concepto o idea puede expresarse en distintos idiomas de maneras ligeramente diferentes, aunque al final lo cambian todo. En inglés, la vergüenza se dice *shame*, pero cuando se quiere que alguien sienta vergüenza, los anglosajones, en particular los estadounidenses, dicen *shame on you*, literalmente “vergüenza sobre ti” o “vergüenza para ti”. Una expresión sin equivalente exacto en español, donde nos limitamos a decir “qué vergüenza” o “vergüenza ajena”, es decir, la vergüenza del otro.

En inglés no solo se nombra la vergüenza, sino que se proyecta sobre el otro, se le arroja como una carga que debe soportar. No se puede evitar pensar en uno de los primeros clásicos de la literatura norteamericana, *La letra escarlata* (1850), de Nathaniel Hawthorne, donde una mujer lleva sobre su ropa la marca de su deseo sexual, convertida en objeto de escarnio público. Resumen perfecto del horror de la sociedad puritana que Hawthorne quería denunciar sin salirse del todo de ella, porque el castigo de hacerlo era justamente la vergüenza infinita que traía aparejado el aislamiento, el ostracismo como el que sufren hoy quienes son objetos de “funas” o “escraches” y otras demostraciones de vergüenza pública.

Vi en una charla TED, de marzo del 2015, a Monica Lewinsky hablar sobre el negocio de la vergüenza o lo que ella llama *the price of shame*, el precio de la vergüenza, su propia letra escarlata. En la charla, Lewinsky relata las semanas y meses en que tuvo que oír su propia voz, irreconocible, alardeando borracha de su relación

presidencial. Se vio a comienzos de 1998 llorando, expuesta ante el mundo sin poder hacer nada, atrapada en la luz implacable de la opinión pública.

Su caso fue, quizá, solo un aviso, una obertura de lo que vendría después. Porque el escándalo Lewinsky no habría existido sin la proliferación de sitios personales en los primeros años de internet, con sus foros sin censura y su periodismo descarnado, propenso a todo tipo de filtraciones, con las fotos privadas robadas en un motel cualquiera, la desnudez capturada sin permiso, la venganza disfrazada de justicia... Todo formaba parte de un continuo, el cual es denunciado por Monica Lewinsky en su charla. Este comportamiento —el de los medios— tiene beneficiarios económicos, alimenta empresas, se constituye en un negocio, como se convirtió su vergüenza privada en las nascentes redes sociales de su tiempo, en una verdadera mercancía.

El #MeToo es parte integral de esta civilización de la vergüenza que, como explica Lewinsky, es un negocio solo superado por la pornografía, es decir, por su reverso: la vergüenza asumida y vendida a un precio acordado entre humillador y humillado. El lema del #MeToo es que la vergüenza cambie de lado, que los hombres blancos, heterosexuales y ricos también la sientan. Se trata de democratizar la vergüenza, pero ante el mismo público que antes disfrutaba de los desnudos insinuantes que el productor obligaba a las actrices a rodar. Ahora, además del placer de ver temblar la carne, se ofrece la humillación del hombre poderoso que se creyó intocable.

“La humillación es lo contrario de la empatía”, dice Lewinsky en su charla TED. Pero la empatía, entendida como la capacidad de sentir lo que siente el otro, es precisamente el motor del negocio de la vergüenza: la sensación de que la humillación de una estudiante arrodillada en la Oficina Oval es también nuestro escalofrío, que su historia nos pertenece, es asunto de Estado, tan importante como el escándalo de Watergate. A través del acto mágico de la vergüenza proyectada en el otro (*shame on you*), el mirón se convierte en censor, se limpia moralmente del acto de disfrutar del sexo ajeno, de la vergüenza ajena, por el hecho de señalar esa vergüenza justamente como ajena.

El que señala la vergüenza hace algo más —y menos— que justicia. La convierte en espectáculo, es decir, se convierte en juez, en jurado y espectador al mismo tiempo. Es el castigo perfecto: la que lleva la letra escarlata es condenada y ejecutada todos los días sin que nadie nunca la perdone ni la mate. La vergüenza inmoviliza al que la lleva. No permite siquiera el acto de reparación que la culpa sí concede. Es lo que le ha estado sucediendo a la Iglesia Católica. Ha cargado con la culpa de la Inquisición, la colonización, los escándalos financieros, pero no sabe cómo encarar la vergüenza de la pederastia y la homosexualidad en su clero. Puede dialogar con quienes oprimió, con quienes olvidó, pero no con quienes la vieron desnuda en posiciones deshonrosas.

La culpa se comparte, el crimen se explica; la vergüenza, en cambio, se arroja sobre el otro como una acusación que no admite respuesta. El colectivo feminista LasTesis se hizo famoso con su performance *Un violador en tu camino*, donde señalaban al espectador y le cantaban: “El violador eres tú”. No importaba que el señalado nunca hubiera violado a nadie. “El Estado opresor es un macho violador”, cantaban o recitaban. No había defensa posible. El gesto cerraba cualquier conversación sobre el origen y sentido de esta, porque sobre quien recae la vergüenza deja de ser un interlocutor válido, es el que lleva consigo su vergüenza, pero además la mía.

Shame on you cierra el debate, aunque luego su doble condición de justicia y espectáculo, de rito y negocio, haga resucitar del olvido a Mónica Lewinsky, a Bill y Hillary Clinton, a Kenneth Starr, a Linda Tripp, a Paula Jones. O a Andrew Morton, el biógrafo de Diana de Gales, quien quizás antes que nadie comprendió que la vergüenza podía ser una forma de inmortalidad. Que en la economía de la vergüenza, un pecador que exhibe su pecado es un adelantado: primero protagoniza el escándalo, luego vive la redención televisada.

Así fueron las actrices que denunciaron, en nombre de todas sus colegas, la violencia de los productores y directores de cine. Abrieron una compuerta que llevaba tiempo esperando ser derribada y que necesitaba serlo. Pero su éxito mediático no habría sido posible sin el negocio de la vergüenza del que habla Lewinsky. Ese mismo negocio que mostró todo su poder cuando Johnny Depp decidió no entrar en el círculo de la disculpa y la redención, y en su lugar llevó a los tribunales las vergüenzas de Amber Heard. El caso no tardó en convertirse en serie documental de Netflix.

Monica Lewinsky, víctima visible de la violencia machista de los 90, es también el signo de ese primer encuentro entre el negocio de la vergüenza y la política en su máxima expresión. Nunca lo personal fue más político que en esos meses de comienzos de 1998. Un presidente de Estados Unidos estuvo a punto de renunciar, no por sus decisiones políticas, sino por su comportamiento sexual. Donald Trump entendió mejor que nadie el negocio y ha actuado siempre como un perfecto “sin vergüenza”, alguien a quien la vergüenza sexual, financiera o política no puede manchar, porque lleva esas letras escarlatas como si fueran medallas. Solo él puede denunciar; el resto de las denuncias con calificadas como falsas.

El espectáculo como única forma de justicia; la justicia como forma misma de espectáculo: el círculo vicioso solo se ha ensanchado desde que el vestido de Mónica Lewinsky se mostró al mundo, manchado, como prueba de una infamia. **S**

Las plantas y los saberes campesinos

Procedente de una tesis de antropología, *Cuando las plantas hacen lo que les da la gana* es, ante todo, una recopilación de relatos de campesinos y campesinas, de agricultura biológica, convencional o sostenible, pero también de cocineros, jardineros o comerciantes. A partir de estudios etnográficos realizados en unas 60 estructuras agrícolas francesas de entre una y 400 hectáreas, Dusan Kazic plantea el tabú de una relación con las plantas pensada a través de vínculos sensibles.

Por Angèle Dequesne

Todavía muy poco indagado en las ciencias sociales, el tema de las relaciones entre humanos y no humanos surge especialmente en torno a la cuestión animal. Sigue siendo algo mínimo respecto de las plantas, debido al desprecio histórico por ellas. Al centrarse en su sensibilidad e inteligencia, Dusan Kazic da un giro ontológico, animándonos a abandonar el naturalismo y admitir que también formamos una sociedad con lo no humano.

Inspirándose en los trabajos de Vinciane Despret, Isabelle Stengers, Ursula K. Le Guin y Donna Haraway, Dusan Kazic sugiere desarrollar o restablecer relatos alternativos, contar historias para animar un mundo y subvertir otro, para dejar que el imaginario de la producción gire hacia las relaciones.

El autor cuestiona la economía como paradigma dominante y propone romper con el modelo productivo, que está en el origen de la destrucción de la Tierra y de los campesinos. "Si nuestro mundo pretende sobrevivir e invertir la tendencia de cara a las crisis ecológicas y a las extinciones multiespecies, no queda otra opción (...) que 'animarlas' [a las plantas]". Se trata, por tanto, de pensar una agricultura y, más ampliamente, unos mundos sin producción ni economía, unos mundos de relaciones entre lo humano y lo no humano, unos mundos de posproducción.

La obra comienza con una crítica de la historia de la agricultura. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, esta se construyó desde la perspectiva del pensamiento fisiocrático, entonces muy extendido en los círculos intelectuales y políticos franceses. La fisiocracia (literalmente, el "gobierno de la naturaleza") es una

escuela de pensamiento económico, político y jurídico que piensa las plantas en términos de "producto" y de "producción". Estas palabras, fundadoras de la disciplina económica, servirán para pensar la materialidad del mundo: el gran relato universalista proclama que la humanidad debe producir para vivir.

La fisiocracia marcó así el nacimiento de la ciencia económica, cuya epistemología y ontología no tienen en cuenta la relación con los seres vivos. De hecho, el concepto de producción está anclado en el enfoque universalista, sin fundamento empírico. El discurso económico y técnico, destinado al gobierno, ha sido sobrevalorado en relación con los saberes y las prácticas campesinas acerca de lo sensible y lo emocional. La agricultura se vio, así, transformada en una actividad productiva, alejada de las realidades biológicas y campesinas.

CONTRA EL PRODUCTIVISMO

Kazic desarrolla en la obra tres grandes corpus teóricos: el capitalismo (asociado al desarrollo sostenible y al crecimiento verde), el socialismo (que implica producir de manera diferente a través de la abolición del capitalismo) y, finalmente, el rechazo al productivismo; este último, situando su posición científica y política. Kazic cree que los dos primeros, el corpus capitalista y el corpus socialista, forman regímenes de producción que no se diferencian sino por la identidad pública o privada del detentador del capital. Centrados únicamente en la producción, estos regímenes no nos permiten pensar en "vivir juntos", particularmente con lo no humano.

De hecho, el autor condena a Marx por haber basado su materialismo en la producción como una realidad del mundo y no como un concepto, validando así la episteme fisiocrática que expelle las relaciones con los seres distintos de los humanos en favor de una mecanización de su carácter sensible. Estos regímenes de producción retoman la idea fisiocrática según la cual el objetivo de la agricultura es producir con el propósito de enriquecer al gobierno. Sin embargo, pensar que debemos producir para alimentarnos y que el mundo sin economía es inimaginable, crea un bloqueo epistemológico y político, común al marxismo y al liberalismo económico, que impide la formulación de otras narrativas y una verdadera protección del medioambiente.

La tercera vía, propuesta por el autor, es la de rechazar el productivismo y alejarse del concepto de crecimiento (y, por tanto, del decrecimiento) para preservar y, más ampliamente, vivir con el medioambiente. La preservación del medioambiente se incluye aquí en el hecho de cultivar para alimentarse sin producir, a diferencia del socialismo, donde la preservación del medioambiente es una actividad paralela a la producción. Entonces, ya no se trata de producir de manera diferente, sino de romper con el paradigma de producción y abrirse a relaciones coevolutivas.

PRODUCCIÓN VERSUS SOLIDARIDAD

Dusan Kazic habla de “animar” a las plantas y de “relaciones animadas” para destacar lo vivo. Animar a las plantas permite ir más allá de la mecánica cartesiana asociada a la vida no humana y desarrollar una nueva forma de sensibilidad. Esto aniquila el excepcionalismo humano y promueve la reducción de la distancia inducida entre humanos y no humanos. En continuidad con la obra del sociólogo Henri Mendras, Kazic expone los saberes campesinos y subraya su conciencia histórica del vínculo de dependencia entre la tierra y los seres humanos, configurando una concepción del “vivir juntos” como un “vivir con”, en búsqueda del bienestar multiespecies.

Capítulo tras capítulo, el autor cuenta las historias de los campesinos, su forma de interactuar con las plantas en relaciones de codomesticación y la forma en que las plantas son consideradas: seres sensibles,

inteligentes, comunicativos, a la vez que seres de compañía, de cuidado o de trabajo, o incluso capaces de ejercer una forma de dominación sobre las personas que las cultivan. Estas palabras, utilizadas por los entrevistados, no son de naturaleza económica, sino sensible. Cada persona que conocemos, explica el investigador, está en una relación diferente y personal de codomesticación con las plantas; lo que cambia, entre

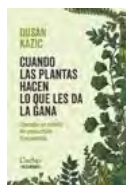
pequeñas y grandes granjas, es la cualidad de las relaciones con quienes las pueblan.

Así, las plantas, en el día a día, no se reducen a un producto o una mercancía, y el tamaño y la orientación de la estructura importan poco. Más allá de la rehabilitación de las personas, se destacan las capacidades de las plantas, dándoles así un verdadero poder para actuar. La planta, en el centro de este texto, es el testimonio a través del cual se produce la creación de vínculos, tanto físicos como simbólicos, sociales e imaginarios. Las historias de Dusan Kazic invitan a “vivir según otros tropos” (Donna Haraway, *Manifiesto de las especies de compañía*), en relaciones multiespecies y no exclusivas, reemplazando las relaciones de producción por las de solidaridad.

Además de su estilo cautivador, claro y accesible, *Cuando las plantas hacen lo que les da la gana* brilla por su compromiso epistemológico y su ligereza ontológica, una ligereza que Dusan Kazic nos alienta a desarrollar. Si logra convencernos de la necesidad de romper con la economía como paradigma dominante, el futuro de la disciplina es menos claro: ¿Qué hacer con la economía? ¿Deberíamos suprimirla, devolverla al nivel de las ciencias sociales? ¿O bien integrarla? En resumen, la alteración ontológica generada por Kazic deja de lado las epistemologías naturalistas en favor de la vida y las relaciones animadas, y nos insta a dar un paso al costado, a especular, imaginar, experimentar con nuevos mundos de existencia. **S**

Este artículo apareció en *Revue Project* 388 (2022).

Traducción de Patricio Tapia.



Cuando las plantas hacen lo que les da la gana

Dusan Kazic (trad. Pablo Ires)

Cactus, 2024

416 páginas

\$29.900



Mario Vargas Llosa (1936–2025): Rebelión y derrota de los justos

El escritor e historiador peruano subraya en este artículo que tras la muerte del autor de *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* queda un vacío muy difícil de llenar. Además de su calidad literaria, plantea, Vargas Llosa era “el único autor en español que ha protagonizado debates, reflexiones y controversias de repercusiones globales”. Al presente texto lo siguen algunos fragmentos del diario que Iwasaki llevó cuando acompañó a Vargas Llosa a Estocolmo, para recibir el Premio Nobel de Literatura el 2010.

Por Fernando Iwasaki

Es demasiado pronto para que se comprenda en toda su extensión lo que voy a compartir, pero mi certeza es tan rotunda como la desolación que me invade: Mario Vargas Llosa ha sido el único intelectual global de habla hispana. El único creador y pensador hispanohablante que fue reconocido como par e interlocutor por las más grandes personalidades literarias, políticas, artísticas y doctrinarias de otras lenguas. El único autor en español que ha protagonizado debates, reflexiones y controversias de repercusiones globales. El único intelectual que fue capaz de crear y ocupar en vida un espacio que ha desaparecido con su muerte, pues no existe otra figura en nuestra lengua con prestigio, influencia y universalidad semejantes.

Y que conste que no hablo del Premio Nobel de Literatura. Ni de su ingreso en la Academia Francesa. Ni siquiera de sus ideas, tan denostadas como aplaudidas. Hablo de renombre y admiración, pues antes de recibir el Nobel en 2010, Vargas Llosa ya había sido investido Doctor Honoris Causa por 47 universidades de todo el planeta, como Yale (1994), Harvard (1999), Oxford (2003), Sorbona (2005) y Humboldt (2005). Hablo de autoridad y predicamento, pues antes de ser académico de Francia (sin haber escrito jamás en francés) fue el único autor vivo publicado en la colección La Pléiade de Gallimard. Hablo de compromiso y decencia, porque Vargas Llosa fue el primero que denunció la persecución de los homosexuales durante el castrismo y el primero que recusó por igual a dictadores de todos los signos, como Fidel Castro,

Augusto Pinochet, Hugo Chávez, Francisco Franco, Daniel Ortega y Jorge Rafael Videla.

No estoy comparando a Mario Vargas Llosa con ningún otro autor de habla hispana, porque en ese sentido fue único y no admite comparación posible. De hecho, no estoy pensando en premios, traducciones o ventas, sino en un valioso e intangible patrimonio que trasciende a su propia obra literaria, ensayística y periodística. En realidad, contemplando el vacío que ha dejado advierto la clarividencia de la Academia Francesa, pues Vargas Llosa fue capaz de asimilar lo esencial de los autores franceses que siempre admiró: la iniciativa política de Malraux, la apasionada desmesura de Victor Hugo, la condición de hombre-pluma de Flaubert, el compromiso vocacional de Sartre, la ambición transgresora de Bataille, la sensatez iconoclasta de Revel y la racionalidad libertaria y filantrópica de Camus.

Sin valorar todavía su legado literario, de Vargas Llosa podríamos decir que encarnó lo mismo que escribió sobre Sartre en 1980: “Alguien que ejerce un magisterio más allá de lo que sabe, de lo que escribe y aun de lo que dice, un hombre al que una vasta audiencia confiere el poder de legislar sobre asuntos que van desde las grandes cuestiones morales, culturales y políticas hasta las más triviales”. Ahora es imposible que todos perciban lo que planteo, aunque muy pronto advertiremos cómo la lengua española ha perdido interlocución global con la desaparición de Mario Vargas Llosa.

Respecto de su obra, me hace ilusión destacar tres puntos esenciales: la precisión de su escritura, los personajes de sus novelas y las lecciones morales que atesoran sus libros. La prosa precisa de Vargas Llosa siempre me deslumbró más que su técnica narrativa, pues en su afán de mantener una economía verbal consiguió una escritura tan límpida, concisa y rigurosa, que encuentro ideal tanto para aprender a escribir como para aprender español. En cuanto a sus criaturas —el Poeta, Zavalita, Mayta, Urania, Mascarita, don Rigoberto, etc.—, resultan memorables porque asumen con dignidad la épica de la derrota. En sus ensayos y artículos periodísticos Vargas Llosa siempre fustigó la intransigencia ideológica, religiosa y nacionalista, pero en sus ficciones homenajó a figuras inolvidables que persiguieron en vano justicias nacionales, religiosas o ideológicas, como Antonio Consejero, Flora Tristán o Roger Casement. La tenacidad, el idealismo y una existencia agónica consagrada a la búsqueda de una justicia utópica los redimía, los henchía de un conmovedor aliento épico y los elevaba a la categoría de héroes. Y ahí es donde hallamos la gran lección moral que palpita en los libros de Vargas Llosa: la necesidad de entronizar la justicia. ¿No sería la libertad? De ninguna manera, pues sin justicia no es posible libertad.

El acta del jurado de los académicos suecos definió muy bien la obra de Vargas Llosa —“Cartografía de las estructuras del poder y afiladas imágenes de la resistencia, rebelión y derrota del individuo”—, pues la resistencia de los justos es el eje de *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *El hablador* (1987), *Lituma en los Andes* (1993), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *Tiempos recios* (2019). Por otro lado, la rebelión de los justos crepita en *La casa verde* (1966), *La fiesta del chivo* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (2003) y *El héroe discreto* (2013). Finalmente, la derrota de los justos es la terrible certeza que nos dejan *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969), *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *El sueño del celta* (2010).

Mario Vargas Llosa —el último boomcano— era el superviviente de la más brillante promoción de escritores hispanoamericanos y con su muerte hemos perdido todos: la cultura peruana, la literatura latinoamericana y la lengua española.

Diario de Estocolmo (diciembre de 2010)

07.12.2010: Y Mario hizo nevar de emoción a Estocolmo. Aguardaba el discurso de Mario Vargas Llosa después de haber repasado las alocuciones de Coetzee y Octavio Paz, Günter Grass e Imre Kertész, porque estaba persuadido de que su texto no solo tendría lucidez y compromiso, sino además algo entrañable y personal, como a su manera lo fueron las lecciones de Camus y Orhan Pamuk. Y no nos defraudó, ya que a su habitual clarividencia le añadió sentido del amor y humor al arte.

Así, al repasar su historia sentimental como lector, Vargas Llosa recordó cómo aprendió a leer en Cochabamba con apenas cinco años, descubriendo desde que era un niño las vidas posibles que le ofrecía la literatura a través de las obras de Verne, Dumas y Victor Hugo, los primeros autores que devoró para “convertir el sueño en vida y la vida en sueño”. El inventario de los escritores convocados por Vargas Llosa comenzó con Flaubert, de quien aprendió que la literatura era una disciplina tenaz; Faulkner, cuya lectura le reveló la importancia de la forma; Sartre, esencial para comprender que las palabras también son actos; Orwell y Camus, genuinos espejos morales, y André Malraux, cuya enseñanza consistió en asumir que el heroísmo y la épica todavía son necesarios en nuestra época, porque el fanatismo y las dictaduras son las peores amenazas contra nuestra civilización.

Vargas Llosa estableció las conexiones entre literatura y civilización, afirmando que “la literatura es una fraternidad de la diversidad humana”, pues conmueve por igual a hombres y mujeres de todos los credos, razas y sociedades. Así, gracias a los mundos fraguados por la ficción protestamos contra las insuficiencias de la vida y adquirimos conciencia de la libertad. De ahí que las dictaduras abominen la libertad que palpita en todas las ficciones, pues “los fabuladores propagan la insumisión” y porque los tiranos saben que “un mundo sin literatura sería un mundo sin deseos ni desacatos”. Vargas Llosa enfatizó que la literatura supone la civilización para advertir rotundo que “la hazaña de la civilización es la democracia liberal”, acaso “el único camino hacia la felicidad que finge la literatura”.

Sin embargo, el Nobel peruano advirtió que la verdadera pesadilla de nuestra época es el fanatismo religioso y nacionalista, encarnado en el nihilismo suicida del terrorismo contemporáneo. Con la autoridad que le confiere haber poblado sus libros de fanáticos de todas las raleas —pienso en Galileo Gall, Alejandro

Mayta, el Consejero, Mascarita, etc.—, Vargas Llosa nos exhortó a combatir a los fanáticos en nombre de la civilización que preservan la libertad y la literatura, porque “la ficción es necesaria para que la civilización siga existiendo”.

Como en sus mejores novelas, el discurso del escritor peruano fue rico en reflexiones políticas, memorias personales, digresiones literarias y conmovedoras gratitudes, que a medida que avanzaba el discurso le permitieron retomar temas, interpolar ejemplos y desplazarse por esa vasta “cartografía” geográfica y sentimental que tanto destacaron los académicos suecos. Así, Vargas Llosa reconoció sus deudas con París y Barcelona, España y el Perú, Carmen Balcells y Carlos Barral, Isaiah Berlin y Karl Popper, Julian Sorel y Ana Karenina, Comala y el improbable Sur donde fue apuñalado Juan Dahlmann. En realidad, al entreverar ficción y no ficción, países imaginarios y territorios del atlas, personajes literarios y personas de “carne” y hueso, Vargas Llosa puso al mismo nivel sus querencias y lealtades, ya que reclamó para sí todas las ciudadanías de su felicidad (“quiero a España tanto como al Perú”, sentenció) e hizo hincapié en que el amor a los países no es obligatorio, sino íntimo, libre y entrañable como el de los amantes, los padres o los amigos.

Al comenzar su discurso, Mario Vargas Llosa confesó conmovido que a su madre le habría encantado estar en aquella sala, y entonces me alegré de que sí estuvieran allí Carmen Balcells, Fernando de Szyszlo, Freddy Cooper y tantos amigos que han venido de tan lejos para contemplar cómo Mario Vargas Llosa ha hecho nevar de emoción a Estocolmo.

07.12.2010: “¡El Perú es Patricia!”

Hubo un momento mágico durante la lectura del discurso del Nobel. Mario nos estaba diciendo que la patria no es más que un puñado de recuerdos o la certeza de tener un hogar, y así el Perú podía ser Arequipa, la esquina de Diego Ferré, la redacción de *La Crónica* o los amigos del Movimiento Libertad, cuando de pronto exclamo: “¡Patricia es el Perú!”, y con la voz rota comenzó a decirle cuánto la quiere y cuánto le debe. La conmoción era tan grande, que nadie se esperó la risueña media verónica con la que abrochó el lance: “Hasta cuando me riñe me hace el mejor de los elogios: ¡Mario, para lo único que tú sirves es para escribir!”. Y yo me alegré por Álvaro, Gonzalo y Morgana. Y por todos los nietos. Pero sobre todo por Patricia.

08.12.2010: *Paisaje después del discurso*

Los peruanos felicitamos a la Navidad, el Año Nuevo e incluso las Fiestas Patrias, pero nunca nos habíamos dado enhorabuenas por un triunfo individual como el Nobel de Literatura. Sin embargo, mientras las autoridades contemplaban las fotografías y manuscritos de la exposición “Mario Vargas Llosa: la libertad y la vida”, los peruanos que coincidimos en el Instituto Cervantes de Estocolmo no dejábamos de abrazarnos y de congratularnos por el discurso de Mario, la felicidad de los Vargas Llosa y el aprecio de España y los españoles por la obra, el ejemplo y la persona del más ilustre de nuestros paisanos. Para mí, que vivo en Sevilla desde hace más de 20 años, tales muestras de afecto no son ningún secreto, mas para el centenar de amigos, periodistas, diplomáticos y autoridades provenientes del Perú, ver juntas en Estocolmo a la ministra de Cultura española y a la directora general del Instituto Cervantes ha supuesto un pasmo y otro masaje en el ego.

“Mario Vargas Llosa: la libertad y la vida” es una exposición diseñada por la Universidad Católica de Lima y que gracias al patrocinio del Instituto Cervantes se expuso en septiembre pasado en la Maison de l’Amérique Latine de París. Con ocasión del galardón de la Academia Sueca, una selección de aquella muestra ha venido hasta Estocolmo y todos los invitados a la inauguración comentamos que ha sido como ver las ilustraciones del texto leído por Mario el día anterior. El paisaje después del discurso del Nobel.

En efecto, en “Mario Vargas Llosa: la libertad y la vida” hay fotos, cartas, manuscritos, rarezas editoriales y todas esas virguerías que vuelven locos a los fetichistas literarios y a los hispanistas extranjeros, esos cazadores de coloquialismos de Triana o Chumbivilcas, pero sobre todo de reliquias de sus autores favoritos. No obstante, en medio de aquel esplendor de recuerdos y memorias, las nietas del escritor estaban fascinadas de formar parte de aquella exposición, tal como Alonso Quijano cuando conversaba con los lectores de la primera parte del *Quijote* en la segunda parte de las aventuras del Caballero de la Triste Figura. Ahí estaban los libros, las ciudades bienhalladas, los amigos escritores, las pasiones de entonces y los acontecimientos de ahora, pero sobre todo los hijos, por supuesto los nietos y siempre Patricia, porque Patricia viene de “patria” para Mario.

La editorial Gallimard editó en septiembre pasado

un bello catálogo para esta edición, aunque el discurso del Premio Nobel —“Elogio de la lectura y la ficción”— les ha concedido un sentido nuevo a las piezas reunidas en “Mario Vargas Llosa: la libertad y la vida”, ya que desde ayer sabemos que la literatura es la suma de ambas.

09.12.2010: *Contra viento y nevadas*

La “nevada” es una aprensión más bien volcánica y que solo afecta a los nacidos en Arequipa, exasperándoles el carácter y erizándoles la susceptibilidad. Sin embargo, las nevadas de Estocolmo han tenido un efecto bienhechor en el ánimo de Mario Vargas Llosa, quien ha atendido a los medios de prensa en cuatro lenguas distintas, ha debatido con los demás premiados por la Academia Sueca y ha impartido una clase a los estudiantes de la Rinkeby School, una escuela especial para hijos de inmigrantes. Como se puede apreciar, las nevadas de Estocolmo endulzan el temperamento de los arequipeños, aunque Vargas Llosa se haya quedado afónico en el intento.

Entre el debate de los “Nobel Minds” celebrado en la biblioteca Bernardotte del Palacio Real y la visita a la Rinkeby School, Vargas Llosa ha disfrutado del cariño de los amigos, los hijos y los nietos, mientras Patricia —en efecto— gestionaba las entrevistas, las sesiones de fotos y las invitaciones que recibe sin cesar por móviles, faxes y correos electrónicos. Todas las colaboradoras de Mario se han reunido en Estocolmo durante estos días, lo mismo para disfrutar que para seguir trabajando, porque Rosi, Lucía, Fiorella y Verónica son quienes ayudan a Patricia a procesar una agenda que después del Premio Nobel de Literatura se ha multiplicado de forma exponencial.

Por eso me ha parecido entrañable que —en medio del vértigo de sus actividades— Mario se diera tiempo para hacerles cariños a Isabela y Anaís, Josefina y Ariadna, Aitana y Leandro. “Abuelo, no hables tanto”, le advirtió Aitana, preocupada por su ronquera. Mario se ríe y celebra la amonestación de su nieta agregando divertido: “Ya solo falta que me diga que hable menos y escriba más”.

Pasada la emoción del discurso del Nobel, muchos periodistas y curiosos han querido que matice algunas cosas o que hable de las que se dejó en el tintero, pero Vargas Llosa sonríe y pasa de los temas ásperos y polémicos. ¿Para qué hablar de otros asuntos? Estocolmo está blanca como una novia y toda Suecia es una fiesta

en su honor. Quienes lo conocemos y sabemos cuántas circunstancias difíciles ha tenido que vivir antes de recibir la más alta de las distinciones literarias no solo tenemos la certeza de que se la merece, sino que incluso ha tenido (y tiene) la grandeza de no hacer reproches ni de ajustarle cuentas a nadie.

Ahora que todos hablan de sus novelas, a mí me hace ilusión recordar sus ensayos, como *Desafíos a la libertad* o *Contra viento y marea*, dos títulos que retratan a Vargas Llosa tal como es todavía. A saber, riguroso, brillante, humilde y desprendido. Eso sí, ahora mismo es algo menos vehemente, porque las nevadas de Estocolmo endulzan a los arequipeños.

10.12.10: *El Nobel de la lengua española*

Cuando el escritor y académico sueco Per Wätsberg se dirigió a Mario Vargas Llosa en español y no en inglés, todos cuantos seguíamos la ceremonia tuvimos la certeza de que en la obra y persona del Nobel peruano se reconocía la grandeza y universalidad de la lengua española y la literatura en español, pues para cifrar el mundo literario del premiado Per Wätsberg tuvo que convocar a Tolstói, Flaubert, Faulkner, Camus, Balzac y Sartre, entre otros clásicos que se disuelven en el torrente de la obra del nuevo clásico de la lengua española.

La víspera de la entrega del Nobel de Literatura estuvo marcada por dos actos singulares. A saber, la recepción de la Fundación Nobel en el Nordic Museum y la cena que el gobierno peruano celebró en el Dance Museum, dos eventos donde hispanohablantes de todas las nacionalidades nos unimos una vez más para festejar el premio de Vargas Llosa.

Así, en la recepción de la Fundación Nobel la delegación oficial peruana compartió su protagonismo con la ministra de Cultura de España, la directora del Instituto Cervantes y el cuerpo diplomático español y del resto de países latinoamericanos que se acercaron al Nordic Museum para complimentar al Nobel de Literatura. A pesar de formar parte del estricto protocolo oficial, la recepción de la Fundación Nobel destacó por su sencillez y por la intensidad del trabajo en los guardarropas, porque las galas de los invitados estaban sepultadas bajo los abrigos, las botas y los gorros polares.

El Dance Museum está a unos cientos de metros del Nordic Museum, mas como era imposible atravesar el temporal de nieve con tacones o trajeados de etiqueta, los coches y autobuses de la organización hicieron

varios viajes que aumentaron las esperas a la intemperie. Y Mario Vargas Llosa ya no solo estaba afónico, sino con los primeros síntomas de fiebre.

La delegación oficial peruana estaba presidida por el pintor Fernando de Szyszlo, amigo entrañable del Premio Nobel y embajador en Misión Especial nombrado para la ocasión por el gobierno de Alan García, quien pronunció unas breves y conmovedoras palabras que fueron respondidas con el mismo cariño por Vargas Llosa: “Fernando es uno de los amigos que más quiero y admiro, y tal vez la única persona con la que no he discrepado jamás”. Todos aplaudíamos, muchos llorábamos y nadie quería recordar episodios negativos del pasado, abolidos para siempre por la felicidad del Nobel. Así, en la cena coincidieron familiares y amigos de la infancia, editores y estudiosos de la obra de Vargas Llosa, compañeros del Movimiento Libertad y todos los que de forma voluntaria y desinteresada decidimos acercarnos hasta Estocolmo para arropar a Mario en el momento más grande de su carrera literaria.

Si en su maravilloso discurso Vargas Llosa confesó cuánto echaba en falta a su madre, contemplando la felicidad de los asistentes me acordé de “Cartucho” Miró Quesada y “Pipo” Thorndike, de Luis García Berlanga y Guillermo Cabrera Infante, entre otros amigos ausentes a quienes les habría encantado disfrutar de la fiesta del Nobel. Por eso, Fernando de Szyszlo, Carmen Balcells, José Miguel Oviedo y todos los comensales del Dance Museum nos congratulábamos por haber podido estar ahí y vivir aquella fiesta junto a Mario, quien tuvo que retirarse más temprano por culpa de la fiebre.

El día de la entrega del Premio Nobel amaneció soleado, aunque la luz solar se extinguió antes de la una del mediodía. Para entonces el Grand Hotel era un revuelo de periodistas, fotógrafos, sastres, modistas y peluqueras. Algunos editores recién llegados en la víspera habían perdido sus equipajes y se vieron en la urgencia de alquilar los trajes del protocolo. Ni las fotos en familia ni ver a los niños tan guapos aportó algún instante de calma, pues cuando nos enteramos de que Carmen Balcells había tenido que regresar a Barcelona por razones familiares se nos encogió el corazón. Si alguien merecía estar junto a los Vargas Llosa en primera fila, esa era Carmen Balcells.

Para uno que ha visto ensayar y probar sonido a tantos artistas flamencos, nunca me habría imaginado que los Premios Nobel serían todavía más ajenos ante el “estreno” que se les avecinaba en el Stockholm

Vargas Llosa fue capaz de asimilar lo esencial de los autores franceses que siempre admiró: la iniciativa política de Malraux, la apasionada desmesura de Victor Hugo, la condición de hombre-pluma de Flaubert, el compromiso vocacional de Sartre, la ambición transgresora de Bataille, la sensatez iconoclasta de Revel y la racionalidad libertaria y filantrópica de Camus.

Concert Hall. No hay como ser Nobel de Química o de Economía para ser invulnerable al miedo escénico. O al menos eso creerían ellos, porque seguro que nunca se imaginaron que Vargas Llosa sería despedido del *lobby* del Grand Hotel como una estrella del rock.

En efecto, la aparición de cada miembro de la familia Vargas Llosa era recibida entre gritos, piropos, hurras y felicitaciones, para asombro de los demás premiados que habían viajado hasta Estocolmo sin fans, hinchas o grupis. ¿De dónde había salido toda esa fervorosa marabunta que coreaba el nombre del Nobel de Literatura? Para que nadie se resintiera, le hicimos la ola al Nobel de Física y cuando llegó uno de los galardonados en Química le dedicamos la conocida melodía de “Soy japonés, japonés, japonés...”. Hasta que Mario Vargas Llosa salió del ascensor.

Todos los amigos peruanos y españoles, argentinos y colombianos, chilenos y cubanos que habíamos decidido ir a Estocolmo por nuestra cuenta, para darnos el gusto de expresarle a Mario todo nuestro cariño y admiración, seguro que nunca imaginamos que la emoción sería tan grande y la explosión de alegría tan inmensa. Al verlo salir entre aplausos y banderitas peruanas, pensé que no podía haber justicia mayor y que la obra y la persona de Mario, su familia y sus seres



Mario Vargas Llosa en el auditorio de la Biblioteca Nicanor Parra UDP, en 2016.

Posdata: Laus Patricia

queridos se merecían una fiesta así, un reconocimiento así, una felicidad así.

El jolgorio continuó en el “Stockholm Room” del Grand Hotel, donde a través de una pantalla gigante seguimos la transmisión por el canal sueco SVT 1. Debo admitir que solo recuerdo una situación semejante: cuando vi la final de la Eurocopa 2008 desde un abarrotado salón del Colegio de España de París. Entonces todos nos abrazábamos y saltábamos por el triunfo de España, pero ahí en Estocolmo era muy distinto, porque la mayoría llorábamos o nos felicitábamos porque nos reconocíamos felices en la gloria y la posteridad de Mario Vargas Llosa. Qué maravilla por Álvaro, que tantos sinsabores ha vivido junto a su padre; que extraordinario por Gonzalo, que es la discreción encarnada; qué alegría por Morgana, cuyas bellísimas fotografías también narran historias, y qué felicidad por Patricia, porque solo ella sabe cuántas privaciones y renunciaciones personales suyas han permitido que todos vivamos este momento.

Mario Vargas Llosa es el undécimo Premio Nobel de la lengua española, pero sin duda es el primero que todos los hispanohablantes sentimos como propio.

Tras la partida de Mario Vargas Llosa he leído numerosos artículos que ponderan su obra y su figura, pero a mí me gustaría hacer hincapié en lo afortunado que fue al contar con Patricia Llosa en los momentos estelares de su trayectoria, pues Patricia no solo fue la madre de sus hijos, sino que a su lado escribió sus mejores libros, con ella compartió los episodios más duros y dulces de su vida, y fue ella quien lo acompañó en sus últimos días, después de unos años de separación. Para comprender el maravilloso papel de Patricia, debo compararla con Friderike Zweig, quien veló por el legado de su exmarido Stefan; con Aurora Bernárdez, quien arropó a su exmarido Julio Cortázar hasta que falleció, y con Elizabeth Howard, quien acompañó en la enfermedad a su exmarido Kingsley Amis.

No estoy hablando de “viudas de escritores”. Hablo de mujeres excepcionales como Sylvia Beach y Olga Ivinskaya, cuya amorosa lealtad hacia sus exparejas no siempre ha sido bien entendida ni valorada. ¿Cuántos hombres han hecho lo mismo por sus exmujeres?

*He creído imprescindible precisar la valía y el lugar de Patricia Llosa en la vida y la memoria de Mario Vargas Llosa. **S***

La conexión de Vargas Llosa con Margaret Thatcher

Si hay algo que el escritor peruano nunca regateó fue su admiración por los escritores con los cuales se sentía en deuda y por los intelectuales que clarificaron su pensamiento. Sobre estos últimos escribió incluso uno de sus buenos ensayos, *La llamada de la tribu*. Pero, como figura política, la Dama de Hierro simplemente lo deslumbró.

Por Héctor Soto

Debe haber sido a mediados de 1982, después del triunfo británico de la guerra de las Malvinas, cuando el historiador Hugh Thomas invitó a un grupo de artistas e intelectuales a un almuerzo con Margaret Thatcher. En ese momento ella estaba en la plenitud de su gloria. Se daba por hecho a esas alturas que el triunfo bélico iba a garantizar, al año siguiente, una cómoda reelección. Fue precisamente lo que ocurrió, y hubo incluso otra reelección más que no alcanzó a completar, porque un sector de su partido, el Conservador, decidió quitarle piso político y jubilarla para siempre.

La agenda oculta de ese almuerzo era tomarle el pulso a la primera ministra y ver cómo se desenvolvía en un ambiente intelectual exigente. Entre los comensales de Thomas estaban Vargas Llosa, Isaiah Berlin, Stephan Spander y el poeta Philip Larkin. Según Vargas Llosa, Mrs. Thatcher “aprobó con soberbia desenvoltura el examen al que la sometieron una decena de invitados implacables”, y ese fue el primer contacto personal que tuvo el escritor con ella.

Después vino otro, de solo 30 minutos, esta vez a solas, en Downing Street, cuando el escritor estaba postulando a la presidencia del Perú y Mrs. Thatcher ya estaba resistiendo el viento en contra de iniciativas impopulares suyas, como el *poll tax* y también sus reservas frente a Europa (con el correr de los años, Brexit mediante, los ciudadanos le habrían dado la razón).

En una columna de noviembre de 1990, Vargas Llosa confesó que, habiendo visitado a muchos

presidentes y gobernantes respetables, por ninguno de ellos profesó una admiración tan incondicional como la que le generaba Margaret Thatcher. Describió sus sentimientos como “esa reverencia poco menos que filial que no he sentido por ningún otro político vivo y sí, en cambio, por muchos intelectuales y artistas (como Popper, Faulkner o Borges)”.

En la entrevista de Downing Street, Vargas Llosa aprovechó de decirle a la premier lo que al momento de escribir la columna creía incluso con más fuerza que cuando había conversado con ella. ¿De qué se trataba? De su férrea convicción en orden a que lo que había ocurrido en Gran Bretaña desde que la Dama de Hierro llegó al poder era probablemente la revolución más fecunda que había tenido lugar en Europa durante el siglo XX. También, la de efectos más contagiosos en el resto del mundo.

De más está decir que para entonces Vargas Llosa había dejado muy atrás su pasado político; esto es, su proximidad al comunismo cuando era estudiante, su resuelto apoyo a la Revolución cubana en los años 60, su simpatía con el golpe militar izquierdista de Velasco Alvarado en Perú, su compromiso revolucionario incluso para alojar en su departamento en París nada menos que a la mamá del Che Guevara, a la sazón titular del Banco Central de Cuba, que mandaba de viaje a su madre confiando en la hospitalidad que pudieran darle sus amigos.

Sabemos lo que ocurrió después. El año 71 fue

arrestado en La Habana el poeta Heberto Padilla, simplemente por el hecho de ser díscolo. Padilla estuvo desaparecido por algunas semanas, sin que nadie hiciera público su paradero. El incidente, como se sabe, terminó al cabo de 37 días en una siniestra sesión de “autocrítica” del poeta ante la Unión de Escritores y Artistas de Cuba la noche del 27 de abril de 1971. Fue el hecho que marcó la ruptura de la flor y nata de la intelectualidad con Fidel Castro. Vargas Llosa fue un activo agente de ese rompimiento y, de hecho, por su intermedio se consiguieron varias de las firmas que suscribieron las dos cartas de protesta por el trato que recibió Padilla.

Pero eso no significó que Vargas Llosa cruzara de inmediato el Rubicón ideológico. Siguió apoyando en sus escritos la causa del socialismo, y cuando a fines del 73 Octavio Paz le pidió que comentara para *Vuelta*, su revista, el libro *Persona non grata*, que había escrito su amigo Jorge Edwards, Vargas Llosa interpretó la obra como un llamado a “corregir los excesos de la Revolución” y no como el portazo concluyente que Edwards le dio a la experiencia política que le tocó conocer como encargado de abrir la embajada de Chile en La Habana, por especial encargo del presidente Allende.

Después vino un período en que Vargas Llosa más bien se sumergió políticamente, poniendo en remojo las convicciones que había profesado en el pasado. Momentos de lecturas y reflexión. En 1984, con un ideario más centrista, reapareció en el Perú de la segunda administración del presidente Belaunde, para encabezar una comisión independiente, constituida para indagar un trágico episodio de la violencia política, la llamada “masacre de Uchuraccay”, en la que habían perdido la vida ocho periodistas. Allí hubo un tira y afloja entre Belaunde y el escritor para que entrase al gobierno, cosa que, en definitiva, se frustró.

Vargas Llosa volvió a sacar la cabeza tres años después, para encabezar las manifestaciones contra la nacionalización de la banca anunciada por el presidente Alan García en su primera administración. Sería en ese rol que se convertiría en líder del Movimiento Libertad y en candidato opositor a la presidencia del Perú en 1990. Ese mismo año, para entonces un liberal de tomo y lomo en lo político, en lo económico y en lo valórico-cultural, Vargas Llosa tuvo un encontronazo con Octavio Paz cuando en un congreso presidido por el autor de *El laberinto de la soledad* definió el sistema político mexicano regimentado por el PRI como “la dictadura perfecta”. Para Paz no era una dictadura, sino solo “un sistema hegemónico de dominación”. Paz terminó echándolo de ese congreso y la relación entre

ambos solo se recompuso bastante tiempo después.

Luego de su campaña presidencial, Vargas Llosa se convertiría en un resuelto activista de la causa liberal y un incondicional de las transformaciones que había llevado adelante el gobierno de Mrs. Thatcher. Su programa lo sedujo desde un comienzo, tanto por su ortodoxia liberal como porque ella, hija de un tendero, había llegado a controlar el Conservador, que hasta ese entonces era un coto de caza de aristócratas azumagados y clasistas. La admiraba, además, porque a partir de los años 80, a juicio suyo, ella había tenido —mucho más que el presidente Reagan— el liderazgo político y moral que el mundo necesitaba para que el Muro de Berlín se viniera abajo.

Cuando Mrs. Thatcher recibió a Vargas Llosa le quedaba poco tiempo en el poder y no estaba tan desconectada de la realidad política como después se presumió. De otra manera no se explica que le haya dicho lo siguiente: “Para hacer en su país lo que usted se propone, debe usted rodearse de un grupo de personas totalmente identificadas con esas ideas. Porque cuando hay que resistir las presiones que trae consigo el enfrentarse a los intereses creados, las primeras defecciones ocurren siempre en las propias filas”. La premier ya estaba oliendo su propio desenlace: su mandato concluyó el 28 de noviembre del mismo año 90.

Apenas Vargas Llosa se enteró de la dimisión de Mrs. Thatcher, le envió un ramo de flores con una nota que decía: “Señora, no hay palabras bastantes en el diccionario para agradecerle lo que usted ha hecho por la causa de la libertad”.

A diferencia de los tráfugas, que siempre se instalan donde más calienta el sol, Mario Vargas Llosa tuvo el coraje de cambiar de ideas en público. La observación es del crítico mexicano Christopher Domínguez Michael. Cambió de ideas con transparencia, a plena luz del día y en medio de la batalla, poniéndole el pecho a las balas y arriesgándose a toda suerte de infamias. Extraño destino el suyo: triunfó en todo lo que se propuso. Pocos novelistas e intelectuales de esta época han tenido una vida más plena que la suya. En lo único que fracasó fue en su candidatura a la presidencia del Perú. Bendito fracaso. Porque de ahí salió uno de sus mejores libros —*El pez en el agua*— y porque, como enseña la experiencia política latinoamericana, difícilmente su gobierno hubiera terminado bien, atendidas las brechas, urgencias y restricciones de la sociedad peruana. Luego de ser candidato en 1990, a Vargas Llosa le quedaban todavía 10 novelas, varios cuentos y cientos de columnas periodísticas por escribir. Que alguna vez las letras le ganen a la política. **S**

La desesperanza chilota de Donoso

En enero de 1985, Donoso fue a Chiloé con su esposa, María Pilar Serrano, y su hija Pilar; arrendaron una casa en Castro, en la que se instalarían hasta el final del verano, mientras él se concentraba en el borrador de una novela en la que un cantante de protesta retorna a Chile desde París el mismo día de la muerte de Matilde Urrutia, la última esposa de Neruda. Se trataba de un proyecto que buscaba explorar los fantasmas propios y ajenos sobre lo que significaba regresar a un país acosado por la tristeza y la desconfianza. Esta crónica reconstruye aquellos días en que compartió con los miembros del Taller Literario Aumen y fue detenido por participar en una reunión no autorizada y por... tener barba, señal inequívoca para los carabineros de que era comunista.

Por Felipe Reyes F.

En el otoño de 1984, José Donoso llegó a la isla de Chiloé en busca de un personaje. Había comenzado a esbozar una nueva novela y la idea de un protagonista oriundo de la isla se había instalado en su cabeza, desplazando cualquier otra alternativa. Tres años antes, el escritor había vuelto a Chile después de más de una década en el extranjero, y encontró una dictadura que ya contaba ocho años y se consolidaba con un fraude constitucional.

Ese otoño, Donoso llegó solo a la isla para recorrerla, para tomar apuntes sobre lugares y personajes que pudieran servirle para su primera novela escrita luego de su retorno. Después de *El jardín de al lado* —publicada en España en 1981—, estuvo durante años desechando novelas inconclusas, con borradores de hasta 400 páginas, que iba abandonando sin mayores ilusiones. “Se me iban muriendo”, decía.

En Castro, Donoso se alojó en la casa de Edward Rojas, conoció a escritores locales que lo acercaron a la gente, a sus costumbres, a la cadencia del habla. No dudó en asistir a una lectura de poesía en la escuela de Queilén, junto a los poetas Sergio Mansilla y Carlos Alberto Trujillo, a quienes les pidió que le presentaran a una machi. Deseo que Trujillo cumplió

con diligencia, y lo llevó a la casa de una machi de la localidad de Pi-Pid. “Nos sentamos con ella junto al fogón —recordaba Trujillo en 1997—, Pepe le convidó unos cigarrillos para romper un poco el hielo de esa visita inesperada y, además, de un desconocido y, para peor, foráneo. Pero no salió mucho en limpio de esa visita. La anciana habló poco. Se limitó a responder con monosílabos, por desconfianza a ese caballero afuerino, tan elegante y tan blanco, que llegaba a metérsele en su mundo y a preguntarle cosas que ella no tenía ninguna intención de responder a un desconocido”.

Donoso regresó a Santiago entusiasmado con su indagación y, convencido de que ahí estaba lo que necesitaba para su nueva novela, decidió volver en verano a la isla junto a su familia.

A comienzos de enero de 1985, Donoso volvió a Chiloé con su esposa, María Pilar Serrano, y su hija Pilar; arrendaron una casa en Castro, en la que se instalarían hasta el final del verano, mientras él se concentraba en el trabajo. Ya tenía estructurada la novela que había llamado provisoriamente *El retorno del nativo*, en la que Mañungo Vera, un cantante de protesta, oriundo de Chiloé, retorna a Chile desde París el mismo día de la muerte de Matilde Urrutia, la última esposa de

Neruda. Se trataba de un proyecto narrativo que busca explorar los fantasmas propios y ajenos sobre lo que significaba regresar a un país acosado por la tristeza y la desesperanza —en la que emergerá uno de los temas recurrentes de su obra: las máscaras, los velos deformantes—, por lo que su plan era escribir lo más posible durante todo el verano y “oír la lluvia repiqueteando en el techo, y reaprender, a la vera de los viejos, junto al fuego, los interminables cuentos de siempre, pulidos como cantos rodados de tanto repetirlos”, anotará Donoso en la novela.

“La presencia de José Donoso fue un remezón que llegó a estimular el ambiente cultural del verano castreño —aseguraba Trujillo—. Entre diciembre y febrero llegaban muchos escritores, pintores, músicos y artistas que animaban el verano local, que no perdía su ritmo a pesar del estado de sitio”. De esta forma, el vínculo establecido por Donoso en su anterior visita a la isla con los poetas del Taller Literario Aumen lo motivó a participar en las actividades que organizaba el grupo.

EL ECO DE LA MONTAÑA

Fundado en abril de 1975 en una sala del Colegio Coeducacional de Castro por los poetas Renato Cárdenas y Carlos Alberto Trujillo, el Taller Literario Aumen (“eco de la montaña” en lengua huilliche) es considerado uno de los primeros en aparecer después del golpe de Estado de 1973. Pronto nació la *Revista de Poesía Aumen* (mimeografiada, de la que se editaron 11 números entre 1975 y 1985), decenas de hojas literarias y folletos, hasta comenzar a publicar libros de poesía y narrativa bajo el sello Ediciones Aumen, cuyo primer título apareció en 1977, *Cuatro poetas de Chiloé: Renato Cárdenas, Sergio Mansilla, Carlos Trujillo y Pedro Ortiz* (quien posteriormente firmaría como José María Memet). También destaca una pequeña edición “en papel roneo hecha en el Liceo Politécnico. La tapa de papel de envolver se imprimió en una imprenta de Castro alto. La pobreza material de la edición señala la precariedad material de nuestros medios de impresión”, escribió Trujillo en el prólogo de *Aumen, antología poética 1975-1988*.

Junto a los encuentros que excedían el ámbito literario para tomar la palabra contra la dictadura, en sus lecturas y publicaciones la actividad del Taller Aumen llamó la atención de las autoridades civiles y militares. A mediados de 1983, Fernando Brahm, alcalde designado de Castro, les prohibió reunirse en el Colegio Coeducacional, argumentando que “todos eran comunistas”. A fines de 1984, en los preparativos del Encuentro Nacional de Escritores en Chiloé y con

la publicación de una antología para celebrar los 10 años del taller casi lista, varios profesores-poetas de la isla e integrantes de Aumen fueron despedidos, entre ellos Sergio Mansilla (Fresia), Jaime Márquez (Castro), Rosabetty Muñoz (Quemchi), Nelson Torres (Curaco de Vélez) y Carlos A. Trujillo (Castro), y Renato Cárdenas, uno de los fundadores del grupo, fue relegado a un pueblo del Norte Grande.

Pese al enrarecido ambiente político, el Comité de Defensa del Pueblo (Codepu) organizó un acto público en apoyo a los profesores exonerados. Fue en la tarde del 31 de enero de 1985, en la sede que el comité tenía en Castro, un espacio de acogida para reuniones de distintas agrupaciones locales, como cesantes, expresos políticos, mujeres de la olla común, los sin casa o los estudiantes. Aunque era riesgoso realizar una reunión pública sin la autorización de la gobernación provincial, muchas personas quisieron asistir; incluso algunos veraneantes despistados se acercaron para escuchar al grupo de música andina que amenizaba la velada, a la que también llegaron José Donoso y su esposa.

En un momento hizo su aparición René Vidal, un dirigente sindical comunista que había pasado a la clandestinidad luego de ser relegado por la dictadura, pero la policía nunca había podido encontrarlo. Vidal leyó un mensaje de apoyo a los exonerados y perseguidos y, cual Houdini, escapó por una puerta trasera, acción que provocó el miedo y la preocupación de la esposa del escritor. En su relato autobiográfico *Los de entonces*, María Pilar rememora aquel momento y lo que, para su efímera tranquilidad, le susurró al oído otra de las asistentes: “No te preocupes, tenía trazado el camino de huida entremedio de los palos que sostienen esta casa y a través de casas de los vecinos amigos”.

Justo en el momento de la huida, Carabineros y la Policía de Investigaciones acordonaron la cuadra, mientras un grupo de agentes ingresó al local del Codepu. Una vez que los policías interrumpieron el acto, se miraron confundidos, no sabían a quiénes debían apresar, cuáles eran los subversivos que atentaban contra el orden. “Miré asustada al teniente de bigotes recortados y piel muy blanca que se plantó ante el grupo de mujeres que ocupábamos los asientos delanteros”, recordaba María Pilar. “‘Usted!... me señaló el teniente. Mi marido lo vio desde las sombras del fondo de la estancia, donde se había sentado junto a un grupo de poetas jóvenes. Se adelantó y fijó su mirada en el policía, que al captarla lo llamó también: ‘Y usted también’”.

En su evocación “Gente de palabra: Carlos Alberto Trujillo y la obra cultural de Aumen”, el escritor Juan



José Donoso de vuelta en Chile en los 80. Cortesía: Cenfoto-UDP

Armando Epple afirma que los policías “recurrieron a un criterio de identificación fisiognómica y decidieron llevarse a todos los que usaban barba. Así cayó Donoso. De los poetas de Aumen que allí estaban, solo se salvó de ser detenido Héctor Véliz Pérez-Millán, que esa mañana se había afeitado y cortado el pelo al cero”.

Mario Contreras Vega, poeta chilote, detenido junto a Donoso, concuerda con Epple y en un artículo del mismo año 96, en el semanario *El Siglo*, afirmaba: “[Los carabineros] procedieron a detener a todos... los que usaban barba. Entre ellos estaba, por supuesto, José Donoso. Sentado a mi lado, asustado e incrédulo, como alguien que hasta ese momento ignoraba lo que era en el Chile cotidiano el terrorismo de Estado, pálido, por supuesto, y mudo”. Contreras cuenta que el oficial a cargo del procedimiento izó el dedo y fue indicando quiénes serían detenidos. Cuando el dedo encontró a Donoso, sentado al final de la hilera de sillas, “este continuó estático, paralogizado, momentáneamente sordo, mirando fijamente hacia adelante”; entonces, el oficial se dirigió a Donoso: “A usted le digo”, y al ver que el escritor no se movía, Contreras

le dio con el codo en las costillas y le dijo: “A usted le dicen, Donoso”, preocupado de que pudieran golpearlo por negarse a obedecer al policía.

El escritor, María Pilar y los demás escritores fueron llevados a la Segunda Comisaría de Castro, en la calle Portales, a pocos metros de la Plaza de Armas. “Pudimos subir juntos al carro celular y hacer con los otros, unos 20 asistentes escogidos al azar, el trayecto hasta la cárcel —recordaba María Pilar—. Nos cogimos de la mano y reconocimos que teníamos miedo, luego de oír tantos relatos de peripecias dolorosas en las prisiones de Chile”.

Buscando consolar y animar a su esposa, Donoso se acordó de citar un pasaje de *Moby Dick* de Melville: “Jamás embarcaría en mi bote para ir a combatir a la ballena blanca a un hombre que no hubiera sentido miedo. Un hombre temerario es mucho más peligroso que un cobarde”.

Los detenidos fueron puestos en una sala vacía en la que permanecieron de pie. María Pilar señala en sus memorias que el primero en ser llamado y encerrado fue Donoso, dejando sus documentos y objetos personales en el escritorio que había a la entrada de

A fines de 1984, en los preparativos del Encuentro Nacional de Escritores en Chiloé y con la publicación de una antología para celebrar los 10 años del taller casi lista, varios profesores-poetas de la isla e integrantes de Aumen fueron despedidos, entre ellos Sergio Mansilla (Fresia), Jaime Márquez (Castro), Rosabetty Muñoz (Quemchi), Nelson Torres (Curaco de Vélez) y Carlos A. Trujillo (Castro), y Renato Cárdenas, uno de los fundadores del grupo, fue relegado a un pueblo del Norte Grande.

las celdas. “También sus anteojos, lo que lo desesperó —escribe—. Dice que se sintió vejado, impotente a merced de sus ojillos grises y miopes. No estaba bien de salud y a veces la presión le subía peligrosamente”. En el calabozo, Donoso se sentó “en el sucio piso orinado por borrachos, con las piernas extendidas, fue pisado y pateado, arrojado con violencia en el estrecho cubículo en que nos encontrábamos, a oscuras”, dirá Contreras.

Las cinco mujeres detenidas fueron puestas en el calabozo frente al de los hombres. María Pilar cuenta en sus memorias que fueron llamando uno a uno a los detenidos para tomarles declaración y fotografíarlos para la ficha policial, mientras un médico les exigió firmar un documento en el que declaraban que no habían sufrido maltratos físicos. “Pensé que ahora podrían hacer con nosotros lo que quisieran, ya estaba el papel que los confirmaba inocentes”, recordará la esposa del escritor.

Tras un par de horas, la noticia de la detención de Donoso llegó hasta la capital y se esparció por el mundo. De un momento a otro, el teléfono de la comisaría de Castro comenzó a sonar sin pausa; llamados

desde diversos países que preguntaban por un tal José Donoso. El embajador de Brasil, de Estados Unidos, el rey Juan Carlos de España y Raúl Alfonsín, entonces presidente de Argentina, solicitaban información sobre la situación del escritor. En un momento, el cabo de guardia atendió un llamado de un tal Felipe González (presidente de España) y pensó que se trataba de algún vecino. Por eso, entre los detenidos estalló una gran carcajada cuando el cabo gritó: “Un tal Felipe González pregunta si está detenido un tal José Donoso”.

Pasada la medianoche, después de haber presentado un recurso de amparo en favor del escritor y su esposa, y dar aviso de la detención a la radio Cooperativa, el doctor Juvenal Hernández, dirigente chilote de la Comisión de Derechos Humanos, llegó hasta la comisaría para visitar al escritor y hacerle un control médico. Recién entonces los carabineros supieron quién era ese tal Donoso y por qué el teléfono no paraba de sonar. Los policías buscaron resarcir el error —quizá más por temor que por respeto— y trasladaron a Donoso al comedor, adonde luego llevaron también a María Pilar, quien encontró a su marido sentado en un banco pequeño, sonriendo porque le habían devuelto los anteojos.

“CAÍ CON ELLOS Y ME VOY CON ELLOS”

A la mañana siguiente arribaron a la isla periodistas y corresponsales de *Le Monde* y *The New York Times*, entre otros. Y el poeta Carlos A. Trujillo operaba como enlace con el exterior: “Les llevaba a los detenidos la información de lo que estábamos haciendo para sacarlos de allí, de los abogados que estaban colaborando, de los llamados y telegramas de todo el país, del apoyo de la Sociedad de Escritores de Chile. El ánimo estaba muy alto y tenían montones de historias para contar”, recordará Trujillo, quien luego de hablar con los detenidos en el calabozo pidió ver a Donoso, quien fue tajante en su afirmación: “Yo no salgo de aquí mientras no salgan todos. Caí con ellos y me voy con ellos”.

El escritor Juan Armando Epple asegura que ese mismo día, “después de almuerzo se reunieron unas 100 personas afuera de la comisaría, esperando informaciones sobre lo que estaba pasando. A mediodía los había llamado el ministro del Interior, Sergio Onofre Jarpa, puteando al jefe de la comisaría por el error que había cometido su gente y ordenando que inmediatamente dejaran en libertad al escritor. Estaba enfurecido, porque no lo dejaban tranquilo las agencias internacionales y los llamados telefónicos”.

Entonces le comunicaron a Donoso y a su esposa que serían liberados esa misma tarde, pero el escritor reiteró su intención de no abandonar la comisaría si

no salía con todos los detenidos. El carabinero a cargo le aseguró que todos se irían, pero antes debían pasar por un examen médico para que después no dijeran que habían sido golpeados. Sin experiencia previa en circunstancias como esta, Donoso no puso en duda la respuesta del carabinero y abandonó el cuartel con María Pilar y otras cinco mujeres. Pero nadie más salió ese día ni los siguientes. “Por supuesto, los demás no tuvimos igual fortuna —dirá el poeta Mario Contreras—, sin padrinos embajadores, presidentes o monarcas, debimos esperar cinco días, en huelga de hambre, para ser liberados. Pero eso, en ese instante, Donoso no lo sabía”.

Cuando Donoso supo de la trampa, se sintió ofendido por el engaño que tan fácilmente se había tragado. También vertió el episodio en *La desesperanza*, cuando el protagonista es liberado de una detención gracias a la gestión de un importante funcionario de gobierno: “En el pasillo, Freddy [el funcionario de gobierno] se enfrentó con el oficial en medio de la batahola de curiosos del barrio por donde se había corrido la voz del extraordinario acontecimiento, y de la multitud de reporteros, y allí mismo, ante todos, increpó al oficial, que era un patán desinformado, un ignorante por haber puesto su mano encima de una figura pública que era esencialmente apolítica —sobre todo era conveniente conservarla así, apolítica, ya que estos artistas no eran de confiar”.

Al regresar a Santiago, Donoso siguió trabajando en la novela durante todo 1985. Cuando terminó le dio una hemiplejía: no podía hablar. “Es como un temor a que te quiten las palabras”, diría después. El absurdo momento del último verano en Chiloé quedó flotando sobre él como una negra nube, y en mayo, en una entrevista para la revista *Mensaje*, buscará sacudirse del incidente: “Yo no soy una persona política, ni siquiera aficionado, no me interesa la política ni me gusta el poder ni la gente aficionada a él en ningún sentido”. Y en otra entrevista, en la revista *América*, sepultará todo interés en la acción: “Muchas veces se me echa en cara de que no estoy suficientemente comprometido. De hecho, mi vida no es una vida comprometida, desde luego, ni trabajo políticamente ni nada de eso, porque mi papel es otro”.

La desesperanza fue publicada en 1986 por la editorial Seix Barral. En octubre de ese mismo año, Donoso viajó a presentar la novela a la Feria del Libro de Frankfurt, en Alemania, donde dialogó con el corresponsal del diario *El País*. “Cansado tras la feria, Donoso se somete a la entrevista en su habitación de hotel, recostado”, afirma el cronista. Donoso se niega en la entrevista a referirse a su detención

o al régimen cívico-militar “por temor a no poder regresar”, y asegura que Chile vive en “el espejismo de la supuesta riqueza inventada por las teorías de la escuela de Chicago, y luego el derrumbe, el vacío, la pobreza colectiva. Una sociedad de nuevos ricos, de orígenes oscuros”. Y agrega: “La política me revienta. No me ha interesado nunca, y una vez se dé solución a este proceso, espero no preocuparme nunca más por ella. Mis intereses son otros. Soy un hombre de letras, liberal, a la antigua, me gusta el arte, lo que hoy se usa muy poco”.

Con todo, parece un error asumir que la obra de Donoso carece de visión política; sería más bien todo lo contrario: parte importante de su escritura temprana puede leerse como una crítica a la rigidez e hipocresía de la sociedad chilena de los 50 y 60. Una tendencia que fue acrecentándose a partir de 1973, debido a su rechazo a la dictadura cívico-militar. A excepción de *La marquesita de Loria*, lo que escribe entre 1975 y 1986 se vincula, de una u otra forma, al quiebre de la democracia en Chile y sus consecuencias, y el horror que, en un comienzo, observó desde su exilio voluntario en España. **S**

El viento que nombra: Mistral en la naturaleza

Por Alejandra Costamagna

En el Museo Gabriela Mistral de Vicuña hay una vidriera que exhibe, adentro de una bolsita, un puñado de tierra. Es tierra de Montegrande, el poblado donde nació Lucila Godoy Alcayaga, y que ella misma recogió —ya adulta, ya siendo Gabriela Mistral— para llevar en los viajes, en la errancia que se aproximaba, como una forma de mantener conexión con su suelo. Un modo de aferrarse al paisaje de cuando aún era Lucila y “hablaba a río, montaña y cañaveral”. Y también al viento hablaba. Y a las piedras, a los huertos, a las plantas, que eran para ella las “emociones de la tierra”; a la chinchilla, al queltehue, a la cabra, al gato, a los grillos y ranas, al álamo que temblaba con el viento, a la flora y la fauna de norte a sur, de la cordillera al mar, a la naturaleza toda que alumbró su infancia.

Porque naturaleza e infancia van de la mano en Gabriela Mistral y bullen en el lenguaje. Así escribe en una nota del poemario *Tala*, en la que da cuenta de su fascinación por la palabra *albricias*: “Puedo corregir en mi seso y en mi lengua lo aprendido en las edades feas —adolescencia, juventud, madurez—, pero no puedo mudar de raíz las expresiones recibidas en la infancia”. No puede, la poeta, sustituir esos paisajes, esa relación de tú a tú con la naturaleza que toma su cuerpo, su habla y su escritura. En la descripción misma de la palabra *albricias* brota lo humano en estrecho vínculo con ese ecosistema que la nutrió: “La feliz criatura que

inventó la expresión donosa y la soltó en el aire vio el contenido de ella en pluralidad, como una especie de gajo de uvas o de puñado de algas, y en plural la dio, puesto que así la veía”.

Pero esa “feliz criatura” bien puede ser un dios fundido con la naturaleza, porque Mistral tenía desde temprano una visión panteísta del mundo. Curiosa, observadora, lectora precoz, a sus 18 años ya publicaba artículos en la prensa. Uno de ellos es el que le significó ser expulsada de la Escuela Normal de La Serena, en la que recién había sido aceptada con evaluación impecable. En el artículo del diario, inspirada por la lectura del astrónomo francés Camille Flammarion, Mistral opinaba que no había que buscar a Dios en el misterio. Decía que estamos sumergidos en él, rodeados de él, que lo vemos en las cosas y en los seres, que somos un átomo suyo. Decía que la naturaleza *era* Dios. El texto llegó a manos del capellán y profesor de religión de la escuela, quien la acusó de escribir “composiciones paganas” y pidió que no fuera admitida, ya que podría ser una mala influencia para las alumnas.

Puede que esa haya sido la chispa que encendió su vida ambulante, pero también la que avivó su relación con la naturaleza y las cosas del mundo. Como respuesta al capellán, Mistral sacó su carta bajo la manga: “El ilustre sacerdote fue bien lúcido cuando dijo que yo era una pagana. Todo poeta, cualquier poeta es eso o no es



cosa alguna”, escribirá más tarde. Como sea, la acusación fue un estímulo para ver a los demás en las fronteras de los reinos. Así ocurre, por ejemplo, en el “Recado a Victoria Ocampo”, en el que le agradece ser “tan ceiba y tan flamenca / y tan andina y tan fluvial / y tan cascada cegadora / y relámpago de la Pampa”. Y ella misma, al escribir, se fusiona con lo no humano, se disuelve en la materia y se camufla, por ejemplo, con una porción de la montaña cuando explica que generalmente escribe sin prisa, pero que otras veces lo hace “con una rapidez vertical, de rodado de piedras en la cordillera”. O le traspasa a una hablante que es y no es ella la filiación animal en el “Recado de nacimiento para Chile”, cuando pide que no le laven el pelo a una niña recién nacida, porque ella quiere peinarla primero y “lamerla como vieja loba”. O se transfigura directamente en una presencia incorpórea, como lo hará en las páginas del *Poema de Chile*, en el que recorre su comarca de extremo a extremo, ya de vuelta de tanto nomadismo, acompañada en la travesía de un huemul y un niño atacameño, ambos huérfanos, a quienes va instruyendo acerca de las bondades y las miserias de esta tierra, y donde multiplica su identidad y desbarata las jerarquías y es humana y no es humana y es presencia y aparición fantasmal y tiene todas las edades y ninguna.

La mujer que pasó más de la mitad de su vida fuera del país, la que lleva en sus viajes una bolsita con tierra

de su valle a modo de arraigo, escribe estos poemas en los que vigila el territorio en calidad de fantasma, siendo otra y siendo ella al mismo tiempo. Pero la alteridad viene de antes. Es en la transición de la adolescencia a la juventud cuando la escritora transmuta su identidad al elegir un seudónimo. De Lucila a Gabriela, de Godoy a Mistral. Hay especulaciones acerca del nombre: que fue por admiración a Gabriele D’Annunzio; que por el arcángel Gabriel, ella que era tan lectora de la Biblia; que por el sonido de la palabra, nada más. No hay consenso. Respecto del apellido, en cambio, aunque suele ser atribuido al poeta francés Frédéric Mistral, ella aclara las cosas en un texto recogido en *Vivir y escribir / Prosas autobiográficas* (Ediciones UDP, 2013). Dice entonces que sus primeras publicaciones en los periódicos las firmaba como “Y”, pero luego quiso buscar el nombre de un viento para mejorar esa firma escuálida. El viento, dice, fue un goce desde niña: “Después que terminaba mis labores escolares, me iba hacia un punto alto de la escarpa y ahí, por largo rato, me sumergía en su soplo. Es curioso, pero el viento me produce el mismo efecto que a los borrachos el vino, y después de este baño me siento mejor. Estoy contenta, todo me llama a la risa y hago versos”. En aquella búsqueda dio con el viento Mistral y lo adoptó agregándole la “Y” primitiva, con lo que quedó *Mistraly*. Sonaba raro. Al rato, desechó la “Y” y comenzó a ser Gabriela Mistral.

PUÑO DE HIELO, PALMA DE FUEGO

El Mistral, el viento, es una corriente seca y violenta, que puede alcanzar los 140 kilómetros por hora. Es curioso que Mistral, la poeta que no se desprendía de la bolsita con tierra del Elqui, haya prestado atención a este viento que sopla en las costas del Mediterráneo para escribir versos en los que el paisaje de su territorio suele ser protagonista. Así, por ejemplo, cuando se enfoca en la montaña y su alianza con el viento en el “Recado sobre la cordillera”: “Hay gritos de ese viento en los desfiladeros de los cuales no me desprenderé nunca: cosa tan aguda como ese silbo no se vuelve a oír entre las veledades de los valles”. O más adelante: “Es una de las veleidades de la montaña andina, criatura temperamental, la de crear la tormenta en instantes, cercar su masa como un puño ciego, y cortar de golpe, antes de haberla agotado, su fechoría tremenda, quedándose en tal sosiego, que se creería que nos hemos soñado la baraúnda”.

Borracha de viento, poseída por el recuerdo, Mistral se refiere a la cordillera de los Andes como la matriarca original, una “materia porfiada y ácida”, un “organismo magnético”, una “cosa viva”, “gran bestia bicolor”, criatura que “manda en silencio / y gobierna cuanto mira y azora el entendimiento”, “madraza de piedra”, “madre yacente y madre que anda”, “puño de hielo”, “palma de fuego”, “carne de piedra de la América”. Esta última imagen dota al cordón montañoso de un sentido profundo, enlazado con la cosmogonía de los pueblos originarios de la región andina, que va más allá, mucho más allá de la mera contemplación idílica o de la nostalgia por el paisaje. La hablante del poema “Cordillera”, de *Tala*, por ejemplo, se sitúa ella misma (en una primera persona plural, colectiva, que usa el genérico masculino) como materia de la montaña cuando dice: “En el cerco del valle de Elqui / bajo la luna de fantasma, / no sabemos si somos hombres / o somos peñas arrobadas”.

Una familiaridad semejante a la del viento y la montaña es la que percibe entre el agua y las piedras en su “Elogio del agua”, cuando se detiene en las cascadas y dice que ese torrente “engaña a las piedras con que tienen garganta y muda de sitio sus gargantas, a cada momento, y las turba y las enloquece”. Piedras enloquecidas como las locas mujeres —las Rosalías, las Efigenias, las Lucilas, las Soledades—, piedras encubiertas por esa agua “sin coyunturas como el aire, sin las muñecas y los tendones de las otras criaturas”. Acaso gotas parientes de las que convoca en el poema “Agua”, precisamente, de *Tala*. Otra vez infancia, naturaleza y memoria se trenzan en la escritura de la poeta errante. Dice: “Hay países que yo recuerdo / como recuerdo

mis infancias. / Son países de mar o río, / de pastales, de vegas y aguas (...)”. Y luego: “Quiero volver a tierras niñas; llévenme a un blando país de aguas. / En grandes pastos envejezca / y haga al río fábula y fábula”. Y al final: “(...) ¡Rompa mi vaso y al beberla / me vuelva niñas las entrañas!”.

Mistral decía que a pesar de corregir muchísimo lo escrito, le salían unos “versos bárbaros”. Esa palabra usaba, “bárbaros”. Una podría decir que sí, que sus poemas son, cómo no, bárbaros en la acepción de extraordinario, estupendo, genial, magnífico, fabuloso que tiene la palabra. Los versos extraordinarios, estupendos, geniales, magníficos, fabulosos de Mistral. Pero hay el desvío del término “bárbaro” hacia su sentido de lo rudo, lo arisco, lo salvaje. Versos que corren el cerco de la buena conducta humana y se acercan a lo fiero, lo que se resiste a la domesticación. “Salí de un laberinto de cerros y algo de ese nudo sin desatadura posible queda en lo que hago, sea verso o sea prosa”, admitirá ella, bárbara, sin dejar nunca su origen.

REGRESO A LA TIERRA

Mistral no quiere desprenderse de su tierra. Como apunta Jaime Concha en *Gabriela Mistral* (Ediciones UAH, 2015), la tierra en ella no es “la materia geológica de Neruda, excavada con imaginación mineral y de minero, sino una suave parcela de aire y de luz, con hierbas, aromas, árboles frutales y con el riego del atardecer”. Pero habría que agregar la dimensión de alimento, bienestar común y potencialidad creadora que subraya Mistral en la tierra. Y detenerse en su mirada sobre la inequidad del esquema agrario chileno. Así escribe en 1928, frente a la posibilidad de corregir el reparto de la tierra: “Una ley agraria nace cuando un pueblo madura la conciencia, se permea de equidad, se enmienda y se abre como la granada noble”. Y así en los versos de “Campesinos”, recogido en el *Poema de Chile*:

Todavía, todavía
esta queja doy al viento:
los que siembran, los que riegan,
los que hacen podas e injertos,
los que cortan y cargan
debajo de un sol de fuego
la sandía, seno rosa,
el melón que huele a cielo,
todavía, todavía
no tienen un canto de suelo.

Pero también habría que prestar atención al carácter de natural mortaja que Gabriela Mistral asigna a la tierra y que aparece desde los tempranos “Sonetos

de la muerte”, cuando la hablante anuncia que sacará a su ser querido del nicho helado en que lo han puesto y lo trasladará a la tierra “humilde y sosegada”. “Te acostaré en la tierra soleada”, escribe, “y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna / al recibir tu cuerpo de niño dolorido”. Para sí misma busca también ese final, el de volver a la tierra madre sin ataúd, desnuda, codo a codo con ella, convertida en abono. Así lo zanja en “Sobre la tierra”, texto en prosa publicado en *Elogio de la naturaleza* (Lumen, 2024). Dice: “Debieran acostarnos desnudos dentro de ella, en recuerdo y devolución de cuanto dio”. Y en su “Elogio de las maderas”, dado que no es costumbre ser enterrada sin ataúd, se inclina al menos por uno de álamo y no de alerce o de nogal, que serían más resistentes. “Para mí”, dice, “el álamo un poco proletario en que se hacen los ataúdes de los artesanos. El pobre álamo no se compromete con la eternidad, y si lo ponen en cementerio húmedo se pudre al año y suelta su fajo de podre, con lo que cumple su encargo”. Razones de sobra tiene Mistral para elegir el álamo como último escalón para la casa definitiva. Es, a fin de cuentas, un árbol sin codicia y “barato como el almidón y los arroces”.

Un árbol que tiembla con el viento, una mujer que cambia su nombre por el nombre de un viento, un viento que remece con su soplo al árbol que un día acunará a la mujer con nombre de viento y la devolverá a la tierra y le devolverá el arraigo. **S**

Una genealogía impura

Una intensa especulación sobre el cruce, el revoltijo, la contaminación, la colisión y la frontera ofrece Daniela Catrileo en *La sutura de las aguas*, un relato donde lo biográfico se combina con lo documental para reflexionar en torno al concepto de champurria. A pesar de su breve extensión, su lectura es intensa y desafiante, pues invita a imaginar otra vida posible, una vida donde la mixtura no sea un desagravio, sino una resistencia.

Por Luis Felipe Alarcón

Tal vez sea cierto que toda lectura es un viaje, que todo libro encierra una posibilidad de salir por un momento de sí y encontrar a otras, a otros, reales o imaginarios. Las palabras poco a poco parecen ir formando una masa que nos desborda, nos arrastra y nos lleva a otras playas, todavía desconocidas. No solo los libros hacen eso, pero al menos también ellos.

La sutura de las aguas, de Daniela Catrileo, es un buen ejemplo. El subtítulo apunta ya a esa idea: “Un viaje especulativo sobre la impureza”. Un viaje por las palabras, las tradiciones, los intercambios, los enfrentamientos, los viejos diccionarios, los recetarios antiguos, la historia de la herida colonial, los pewma, la memoria familiar, el nütam, reivindicaciones del pueblo mapuche y las discusiones actuales en torno a la identidad.

Una intensa especulación sobre la impureza, la mixtura, el cruce, el revoltijo, la contaminación, la mezcla, la colisión, el intermedio, la frontera (todas estas palabras las tomo del libro mismo). Eso nos ofrece Catrileo en *La sutura de las aguas*. No es poco.

El viaje está guiado por la investigación en torno al concepto de champurria. Eso lo estructura, allí quiere

llegar, pero también allí tiene su punto de partida. Su comienzo es tal vez una escena: una niña, todavía una niña, es llamada champurria por su padre. El apelativo es cariñoso, da cuenta del ámbito familiar, íntimo, afectuoso. Con el tiempo, esa niña, que ya no es una niña, descubre otro sentido, uno hostil, acusatorio: ser champurria es no ser pura, no tan mapuche como debería. La niña es y seguirá siendo warriache. Toda una historia del pueblo mapuche se juega allí.

Su padre “nació en su ruka”, cuenta Catrileo, “creció en su lof, alimentándose de lo que el bosque le brindaba y de lo que su padre y madre cosechaban. Creció junto a sus hermanas, se escondió de los helicópteros intrusos entre la hierba”. Pero como muchos, “tuvo que migrar a Santiago y olvidar a la fuerza. Tuvo que entender otra forma de percibir el mundo para sobrevivir al racismo”. Eso abre una distancia entre sus biografías, una diferencia irreductible en sus experiencias. Ella nació de madre chilena en un hospital público, creció “entre blocks de un barrio empobrecido” de la Región Metropolitana. También conoció temprano la muerte y fue discriminada, pero tal vez no de la misma forma. Eso basta para generar una partición de las aguas. Es

siempre el mismo río, pero dividido en dos caudales diferentes.

Champurria le llama entonces el padre, dando cuenta de esa distancia. “Dudo que mi padre la ocupara como un agravio contra sus hijxs, al contrario. Creo que al pronunciarla trazaba una diferencia empírica entre él y nosotrxs, entre su mapuchidad y la nuestra. Sin pretensiones, me enseñó una multiplicidad dentro de lo mapuche. Aunque él y yo somos parte del mismo pueblo, también tenemos experiencias disímiles”, escribe Catrileo. Y esa es una clave del libro. La búsqueda de *La sutura de las aguas* no es la de una identidad por fin verdadera, auténtica. Su viaje no está impulsado por la nostalgia de una mapuchidad perdida. No hay nada, tampoco, de “jerarquías puristas o competencias de subalternidad”. Este gesto se expresa en la edición misma del libro, que incluye un pequeño glosario mapudungun-castellano. Ni renunciar a usar la lengua ni confinarla a la lectura de los que ya la conocen.

Es tal vez por eso, porque en este caso ir atrás no es ir hacia una raíz única, un momento mítico y glorioso de la identidad, que la investigación en torno a lo champurria toma caminos inesperados. Un primer hallazgo: un *auto de fe* de 1649 que da cuenta del proceso inquisitorial contra Baltazar Díaz Santillán, portugués avecindado en México. Se le acusa no solo de haberse “judaizado” a los 18 años, sino también, y quizás sobre todo, de realizar “prácticas abiertamente judías, como el ayuno”.

¿Qué puede tener que ver un judío portugués del siglo XVII con la niña que en los 80 es tratada cariñosamente de “champurria” por su padre?

Pues bien, Baltazar, dice Catrileo, “es nuestro primer resto entre las ruinas, porque el apodo que eligió para camuflarse ante el hostigamiento y la persecución de la Iglesia fue justamente *champurrado*”. El fragmento del *auto de fe* es reproducido en el libro, como también algunos Títulos de Merced. Todo se mezcla, todo río va al mar.

Ante este descubrimiento curioso, desconcertante, no faltan las preguntas. Daniela Catrileo plantea algunas: “Me pregunto qué lo habrá impulsado a utilizar aquel seudónimo como disfraz insurgente. ¿Conocía el término por su contacto español? ¿Lo habrá aprendido entre los viajes? ¿Se habrá pensado a sí mismo como alguien mezclado?”. Es cierto, recuerda la autora, que para el mundo ibérico la impureza es algo que se hereda. Baltazar Díaz Santillán, escogiendo ese apodo, se inscribe en la historia de su reivindicación. Sucede entonces que el término champurria, champurrado o champurreado existía en el mundo ibérico y sus colonias mucho antes de su registro en diccionarios

durante el siglo XVIII. Y que su uso siempre fue ambiguo, susceptible de conformar una acusación, pero también de ser apropiado.

Pero las aguas toman cursos todavía más inesperados y nos llevan a un diccionario encontrado en Baviera, Alemania. La única certeza es que fue terminado en 1684, pero no se conocen ni el nombre del autor ni las circunstancias que lo llevaron a confeccionar un rudimentario diccionario chino-castellano. Probablemente se trate de un misionero católico, pero lo importante para esta historia es que allí, “entre todas las traducciones de los ideogramas chinos al castellano, y algunas en latín”, algo surge: la palabra champurrar.

La investigación de Catrileo la lleva a consultar a un profesor de chino, Pablo Lincura. De lo que se trata es de saber qué ideogramas chinos son los traducidos por “champurrar”. La respuesta de Lincura no demora. Es algo de comer, un arroz mezclado con restos, algo así como nuestras guatitas. “Frente a estos nuevos elementos”, escribe Catrileo, “se evidencia que el verbo champurrar es utilizado como un sinónimo para la acción de mezclar, pero además el monje relaciona la mixtura con un plato de comida preparado con restos. Estos signos presentes en el archivo también nos testimonian algo crucial: son los misioneros de la época quienes transportan las lenguas”.

Estas dos historias no hablan de un origen, sino de viajes, cruces, intercambios, colisiones, y ante todo de la dominación colonial de una buena parte del globo. Lo champurria forma parte de esa historia y vino a incrustarse en nuestro vocabulario para designar la impureza, la contaminación. “Champurra como traducción, como balbuceo, como confusión. Chapurrear idiomas, alimentos, cuerpos. Mezclar, invadir, confundir, perder”, escribe Catrileo al comienzo del libro. Y es cierto, la palabra parece condensar todo eso. El viaje sigue, y cruza las discusiones en torno a la identidad mapuche, las acciones político-artísticas, las maneras de concebir la historia de un pueblo. A pesar de su breve extensión, apenas 114 páginas, con ilustraciones incluidas, el viaje es intenso y no se trata aquí de trazar en detalle el mapa.

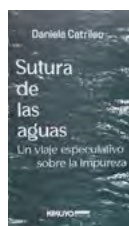
Hay algo bonito en el modo en que Catrileo concibe la figura de las aguas. Ya desde el comienzo el libro nos ubica en un registro distinto al dominante: “Podemos imaginar el punto exacto donde se cruzan dos ríos. Podemos ver ese espacio en un mapa, durante un viaje o en los territorios que habitamos. Pero cuando nos concentramos en el instante sonoro de la intersección, ¿percibimos qué transformaciones hay en el ritmo, en la resonancia de cada elemento? ¿Somos sensibles a las vibraciones acústicas que permanecen en aquella

convergencia?”. Se trata entonces de escuchar, de sentir las aguas, su cruce, su mezcla, su colisión.

Algo en este movimiento empuja a reconsiderar la manera en que concebimos lo puro y lo impuro, partiendo por el agua. Pura, transparente, cristalina son los adjetivos que asociamos a un agua buena, deseable. Es cierto si se trata de beberla, de incorporarla a nuestro organismo. Pero el asunto cambia radicalmente si pensamos, por ejemplo, en las plantas: salvo algunas, que no son muchas, es necesario que el agua se mezcle con la tierra para que crezcan fuertes y sanas. Solo el agua impura es fértil para ellas. Eso da ya un poco que pensar.

Pero hay todavía algo más: *La sutura de las aguas* encierra una promesa: la de un “texto más extenso”, un “viaje por venir que todavía estoy preparando”, dice Catrileo. Viaje por un río de palabras, memorias, cuerpos y sensaciones que desembocará tal vez en un mar todavía desconocido, pues como escribe en otro de sus libros “solo el tiempo inunda de sigilo la memoria y retorna, como la próxima ola”.

Asimismo, el libro contiene una promesa hecha no a los lectores que somos, sino al lenguaje. La palabra champurria no será ya un agravio, un desprecio, un insulto, sino una resistencia: la de las impuras, las que han poblado y siguen poblando la tierra. Y es que en Catrileo la política, los afectos, la memoria, la palabra y los cuerpos son inseparables, forman no una unidad, sino un champurrado que es la existencia misma cuando se la toma en serio. La promesa hecha, entonces, afecta a todos esos campos, todos esos cauces. Es cosa de escuchar el río con nuevos oídos. **S**



La sutura de las aguas

Daniela Catrileo

Kikuyo, 2024

114 páginas

\$16.300

La fuerza de Simone Weil

¿Por qué la filósofa francesa, que comienza pensando la condición obrera, incluyendo cuestiones tan concretas como la organización al interior de una fábrica, termina hablando de la contemplación de Dios como posible respuesta a la enajenación fabril? ¿Por qué pasa de la reflexión política y sindical al misticismo? ¿La libertad, la resistencia o la fuerza, es una cuestión política o religiosa? ¿O tal vez convergen?

Por Aïcha Liviana Messina y
Juan Rodríguez Medina



Simone Weil es una filósofa de terreno. En 1932, un poco antes del acceso de Hitler al poder, viaja a Alemania. Presiente que algo está pasando y en vez de opinar, se traslada a otro lugar. En 1939, cuando inicia la guerra, publica un comentario a la *Iliada*, de Homero, titulado *La Iliada o el poema de la fuerza*. Hay algo metodológico —en el sentido de buscar y elegir un camino— en esta decisión de comentar esa obra en el momento en el que Europa entra en guerra: para pensar el presente, Weil recurre al pasado; para pensar la violencia política, la violencia de la guerra, recurre a un poema. Pensar la violencia de su tiempo, el despliegue peculiar de su fuerza, para lo cual probablemente no había, en aquella época, las palabras o los conceptos de los que disponemos hoy, requiere exponerse a otro lenguaje, uno que no se comprende fácilmente, uno que resiste; requiere exponerse a otra fuerza, atemporal, la del poema, una que nos cuestiona desde afuera.

El problema que motiva toda la obra de Weil es la fuerza. Ella entiende que, además de ser enajenados, desposeídos de las condiciones que nos hacen libres, de nuestra humanidad, los seres humanos estamos sujetos a fuerzas que nos trascienden y que nos aniquilan, tanto en nuestra condición de seres oprimidos como de seres opresores. El victimario también, incluso sobre todo, es objeto de la fuerza. Así, en la *Iliada*, Weil reconoce que quien posee las armas, quien mata, se mata también a sí mismo, no responde de su acción, es un muerto vivo, es el rodamiento de una maquinaria: quien posee la fuerza está poseído por su

fuerza. Para Weil, lo recurrente, más allá de tal o cual forma histórica de opresión, desde la guerra de Troya al capitalismo, es la fuerza.

La falta de arraigo o de raíces, dice Weil, caracteriza a la vida moderna. Estar sin arraigo no significa estar libre de una naturaleza, o de lo que ata. El desarraigo se caracteriza por la falta de lazos, aquellos que posibilitan la vida, su generación. El desarraigo se relaciona, entonces, con otro tema recurrente en su obra, y que tendrá un tenor tanto político como religioso: le *malheur*, o sea, la desgracia o desdicha, una suerte de embotamiento de la vida mental o espiritual, resultado de la presión y subordinación, por ejemplo laboral, propias de la sociedad capitalista y, en particular, del taylorismo, de la racionalización o estandarización del trabajo.

Para indagar en la desgracia, Weil hace un trabajo en terreno, sola: fue obrera por unos meses. Su método consiste en trasladarse, volcarse a los límites y exponerse a los límites, a la fuerza, a la belleza de un poema o, en este caso, a la dureza de una fábrica. El terreno de indagación de Weil no es meramente espiritual ni material. En *La condición obrera*, libro que reúne escritos que datan entre 1935 y 1937, Weil relata su experiencia física y mental en la fábrica, muestra y analiza las relaciones de subordinación y dominio entre trabajador/as y jefes, y propone y discute reformas organizacionales, sindicales y políticas para alivianar la vida obrera. Todo muy concreto. Sin embargo, hacia el final, en un texto de 1942, introduce un aspecto religioso.

Es como si Weil diera un salto que la lleva a comparar la explotación, esa carga, con la cruz de Cristo, y a decir que el explotado debe contemplar esos signos para comprender su situación. Este aspecto religioso de su pensamiento, el hecho de ver en la contemplación, en la comprensión espiritual de las propias circunstancias, una posibilidad de salida o al menos de elaboración del malestar obrero y en general de la desgracia humana, pasa a primer plano en *La gravedad y la gracia*, una antología de textos, no reunidos por ella, de marcado tono místico, en los que habla de renuncia, de divinidad, de escapar de las leyes de este mundo, de aceptar la muerte.

¿Por qué Weil, que comienza pensando la condición obrera, incluyendo cuestiones tan concretas como la organización al interior de una fábrica, termina hablando de la contemplación de Dios como posible respuesta a la enajenación fabril? ¿Por qué pasa de la reflexión política y sindical al misticismo? ¿La libertad, la resistencia o la fuerza, es una cuestión política o religiosa? ¿O tal vez convergen?

Hay algo presente tanto en los escritos políticos de Weil como en los que dedica a “la espera de Dios”, un mismo sentido o inquietud: sea en el ámbito material o en el espiritual, lo que ella busca es una salida de la enajenación u opresión específica que produce la fuerza. La desgracia o desdicha, *malheur*, es común a la política y a la religión; solo que estas ofrecen distintos terrenos de indagación. Es más, así como en la religión una salida de la fuerza puede ser la experiencia de la gracia, la política ofrece experiencias parecidas. Durante una huelga, por ejemplo, cuando por primera vez las obreras que eran meros instrumentos de una maquinaria abandonan el trabajo y se sientan sobre las máquinas, se produce, dice Weil, una “alegría” que ella ve, que experimenta, algo que alivia, tal como la gracia alivia la muerte. Weil descubre en la huelga, sin llegar a hacer teoría de eso, una suerte de gracia política. ¿Eso significa que debemos entregarnos a Dios? ¿La respuesta a la opresión es religiosa?

Pensar la gracia desde la *experiencia*, imprevista, de la huelga, abre otro camino de reflexión para determinar el contenido de nociones que pertenecen a una tradición religiosa. Weil, en ese sentido, no se hace problemas con tomar, aprovechar, atender a lo que tenga a mano, sean viejos poemas, experiencias laborales y políticas, tal y cual tradición religiosa, esta y otra filosofía, lo que sea para intentar comprender y eludir o al menos soslayar la fuerza. Weil actúa y lee sola, en la inmensidad de una tradición filosófica, histórica, literaria, que traduce o lee ella misma, desde el griego, el occitano o desde el sánscrito. Así, la gracia, que en principio parece un asunto solo religioso, es lo que se abre cuando experimento resistencia, cuando, por ejemplo, en una huelga obrera veo a otro, a una compañera de trabajo, alguien que la máquina no me permitía ver (salvo como otra funcionaria sujeta a otra máquina); es gracia también, resistencia, cuando se abre un tiempo, el del ocio, o el de la espera de un hijo, en el cual el presente —que parecía fijado, con un futuro que es mera consecuencia, previsible— carga con un porvenir y ya no soy del todo dueño (ni esclavo). La gracia, un don sin cálculo, no ocurre por mero azar. Requiere pasar por la fuerza, buscar su quiebre a partir de experiencias que nos llevan a tocar nuestros propios límites y nos abren, por primera vez, a ver a otra persona.

Hay algo que se hila entre la gracia que eleva, que alivia del peso de la muerte, y estos momentos de resistencia política, cuando nos aliviarnos del peso de la cosificación, cuando despertamos a la vida fuera de la muerte, pero sin salir de ella, sin salir de la opresión, sin salir de este mundo: la gracia, la alegría, la espera son solo un tiempo, no son nuevas condiciones

En *Echar raíces*, ensayo escrito en medio de la Segunda Guerra Mundial, Weil afirma que “la función propia de la religión consiste en impregnar con luz toda la vida profana, pública y privada, sin llegar a dominarla en ningún caso”. O sea, la religión es cuestión de este mundo, y es tanto personal como colectiva.

ontológicas. Resistir la gravedad, alivianar su fuerza, incluso valerse de ella para flotar no la elimina.

En *Echar raíces*, ensayo escrito en medio de la Segunda Guerra Mundial, Weil afirma que “la función propia de la religión consiste en impregnar con luz toda la vida profana, pública y privada, sin llegar a dominarla en ningún caso”. O sea, la religión es cuestión de este mundo, y es tanto personal como colectiva.

En Weil, la religión permite abordar el problema político de la fuerza, sin solucionarlo u ofrecerle un fundamento. Permite también pensar el problema del pensamiento. Lo que llama “espera de Dios”, eso que provee “atención”, una que no tenemos cuando estamos sometidos al reino de lo útil, y eso que llama “gracia”, que alivia de la muerte (sin liberarnos de ella), son condiciones de posibilidad para el pensamiento. No para el conocimiento, porque no conducen a la verdad, “solo” abren a la posibilidad de pensar.

Entonces, no hay en Weil una teología política. Hay apertura al pensamiento, que es al mismo tiempo una experiencia de libertad desde la cual hay que pensar la política. Ella nunca dejó el combate político, material, siempre buscó un pensamiento, y no lo hizo a pesar de la fuerza, sino debido y hasta en medio de ella, como cuando fue a la *Iliada* para pensar el nazismo y las fuerzas que maniataban a Europa.

Weil no fue leída después de la Segunda Guerra Mundial, ni antes ni durante. No siempre firmaba sus escritos con su nombre propio. Su pensamiento no conduce a masivas revoluciones, con las cuales nos instituimos a veces como héroes. Lo que hace Weil tampoco es un análisis de sistema. Según ella, para que haya revolución política, los sujetos deben estar en condiciones de liberarse. *No hay libertad gracias a*

la revolución, hay revolución gracias a la libertad. Bajo este arco, ella se permite dar ideas concretas, como la introducción de cambios en las condiciones de trabajo, en el estatuto del trabajador que no es solamente obrero; cambios que no nos hacen pasar de “explotados” a “dueños”, sino que modifican nuestra relación con los objetos y el mundo.

La práctica hizo de Weil una filósofa. Trabajar en la fábrica, hacerse miliciana durante la Guerra Civil Española, formar parte de la “resistencia” francesa durante la Segunda Guerra Mundial, le dio la ocasión de tantear límites, medir fuerzas, pensar. Su pensamiento es inseparable de su forma de adentrarse en distintos terrenos. Es una filosofía que emerge de una práctica. Weil es filósofa hasta en su morir: su decisión de comer solo una porción mínima de alimentos, como eran las raciones en la Francia ocupada, a pesar de su tuberculosis, fue una articulación entre la política y la gracia. Morir no es solo morir heroicamente, como lo haría algún guerrero (sujeto a la fuerza de la que se cree sujeto), o morir filosóficamente (como es el caso de Sócrates, que pretende aliviarse del peso del cuerpo y así liberar su alma), o dejarse morir. Morir no es algo activo o pasivo. Morir es la experiencia misma de que algo resiste. De límite. Por ello hay que indagar, preguntar qué nuevo lenguaje, qué pensamiento surge de este momento en el que Weil dejó de comer.

La práctica de Weil no está precedida de palabras y no tiene un desemboque mundano o burgués. Weil no fue a la fábrica porque quería confirmar o implementar una teoría. No remite a este confort del saber. Su origen familiar es burgués, pero no se queda en ningún lugar ni mundo asegurado. Quizás podemos llamarla santa, pero no burguesa. Fue a la fábrica porque no podía pensar la aniquilación o la fuerza sin aniquilarse. Allí experimentó límites, encontró resistencia y momentos de gracia. Lo mismo en la guerra, la de España, la de Europa y hasta la de Troya. Y quizás también, al dejar de ingerir alimentos. Su pensamiento parte de ahí. No lo tenía antes. Viene de la práctica. Quizás ahí, en esa contingencia, en esa debilidad, radica o hecha raíces su libertad. Y, por qué no, su fuerza. **S**

Los artículos más leídos de la web



Fotografía: Pedro Montes

El lado salvaje de la Frida vieja: la performance final de Pedro Lemebel

El 23 de enero de 2015, a los 62 años, falleció el reconocido cronista nacional. En su última etapa trabajó más con su cuerpo, como lo había hecho en los 80 con *Las Yeguas del Apocalipsis*. Rupturista y mordaz, Lemebel efectuó su acción de arte pocas semanas antes de morir, frente a un puñado de amigos, internado por el cáncer que lo aquejaba en la Fundación Arturo López Pérez. Sentado en una silla de ruedas, pide un espejo, maquilla su rostro, sobre sus piernas coloca una bandera del PC, abre los brazos para que lo registren y susurra: “Soy la Frida envejecida”.

Mon Laferte y la patrulla del arte

La discusión sobre el acceso a espacios culturales es legítima, plantea Galo Ghigliotto en esta columna, pero cuando la crítica se concentra exclusivamente en quién está ocupando el espacio, más que en el valor o impacto de la obra, queda en evidencia que lo que molesta no son solo las pinturas de una cantante, sino su éxito, su visibilidad y, en última instancia, su derecho a estar ahí. También, en una señal de provincianismo, molesta cuando un artista cruza disciplinas y explora en lenguajes que no ha estudiado. Sin embargo, cuando la argentina Mariana Enriquez llenó el Teatro Nescafé de las Artes con un show, nadie se preguntó si una escritora famosa tenía derecho a ocupar un espacio destinado, por lo general, a las artes escénicas.

Leila Guerriero: la increíble incertidumbre y resiliencia de la condición humana

Con ocasión de la entrega del Premio Cátedra Mujeres y Medios que otorga la Universidad Diego Portales, la escritora argentina fue homenajeada en la Biblioteca Nicanor Parra y tuvo una conversación con Paula Escobar Chavarría a propósito de su libro *La llamada*, retrato de una mujer que fue secuestrada durante la dictadura argentina de los 70, torturada y esclavizada durante largo tiempo, obligada a infiltrarse en la organización de las Madres de la Plaza de Mayo. Reprodujimos la conferencia que dio el rector de la UDP, Carlos Peña, donde liga el trabajo periodístico de Guerriero con lo que Freud llamó la “atención libremente flotante”, es decir, la capacidad para dejar el juicio en suspenso y lograr, así, que el entrevistado cuente su historia con la mayor libertad posible.

Las ciudades se escriben con detalles pequeños: callejeo y observación

La escritora argentina Selva Almada visitó Chile en abril para ofrecer una charla magistral en el Teatro Oriente, en el marco de la edición XXIV del concurso de cuentos breves Santiago en 100 Palabras. En este, el texto de dicha conferencia, la narradora se refirió a la importancia de prestar atención a destellos mínimos al escribir: “No me importa toda la iglesia, por ejemplo, sino solo la Virgen pequeñita, perdida en la inmensidad de la nave. No me importa toda la calle, sino apenas el cablerío. No me importa el edificio, sino el grafiti que alguien estampó en una de sus paredes”.

El novelista supremo

No existe otro novelista —dice Simón Soto— que haya empujado los límites de la correlación entre relato, forma, lenguaje y temporalidad como lo hizo Vargas Llosa, fallecido el 13 de abril, a los 89 años, en obras tan admirables como *Conversación en La Catedral* y *La ciudad y los perros*. Y agrega: “Esto no quiere decir que lo considere el ‘mejor’ novelista, ni que otros autores no hayan podido alcanzar tal nivel de excelencia en este arte, pero creo que nadie como él fue capaz de autoimponerse determinadas fronteras en cada una de sus novelas, contornos que produjeron excelsitud, como si la libertad de creación y la superación de la novela como género dependieran intrínsecamente de los parámetros que el artista fija para cada nueva aventura narrativa”.

Estoicos, epicúreos y otras especies interesantes

Por Agustín Squella

1.

Estoicos, epicúreos, escépticos, cínicos, cirenaicos: la antigüedad griega previa a las obras de Platón y Aristóteles, en ocasiones llamada cultura o filosofía “helénica”, fue pródiga en diversos grupos, a menudo considerados como “escuelas”, y esto último no solo porque se puede percibir en ellos una cierta unidad de pensamiento y de recíprocas influencias, sino porque sus líderes quisieron tener alumnos y llegar a convertirlos en discípulos. Algunos de esos grupos penetraron en Roma, especialmente los estoicos, donde contaron con destacadas figuras.

No he aludido aún a Sócrates (470-399 a.C.) —el tercero de los grandes filósofos griegos—, porque Sócrates fue seguido por algunos de los que más tarde se interesarían, lo mismo que Platón y Aristóteles, por grupos e ideas identificados con otros colectivos que tuvieron denominaciones menos conocidas que estoicos y epicúreos. Un buen ejemplo de esto último fue el de Aristipo, Aristipo de Cirene (435-350 a.C.), un epicúreo más conocido como “hedonista” por su ostensible preferencia por los placeres del cuerpo antes que por los que pudieran satisfacer al alma o al espíritu. Recuerdo bien algunas prédicas de Joseph Ratzinger contra varios de los “males de nuestro tiempo”, incluidos el relativismo, el materialismo, el socialismo y, desde luego, el hedonismo, que no es más que un epicureísmo exacerbado, que buscaba el placer únicamente en el cuerpo y los sentidos que comunican con este.

El registro directo de estoicos y epicúreos fue escasísimo —uno que otro fragmento aislado es todo cuanto sobrevive—, sin olvidar la célebre afirmación de Protágoras, previa a aquellas dos doctrinas, acerca de que “el hombre es la medida de todas las cosas”. Esta última declaración no fue ningún canto al humanismo, sino al relativismo de no pocos filósofos antiguos

que deambularon por distintas ciudades griegas y que negaban o ponían en duda la existencia de objetos o realidades en sí, como también la de postulados de orden moral acerca de cómo vivir y comportarse. Un relativismo epistemológico y ético, en consecuencia, que se parece más a la filosofía de nuestro tiempo que a la que fue divulgada y criticada en ese histórico.

Muchos de los escasos y fragmentarios documentos y testimonios directos dejados por los estoicos fueron suplidos especialmente por la obra de Diógenes Laercio (180-240 d.C.), si bien esta última fue escrita recién en el siglo III de nuestra era y encontrada algunos siglos más tarde. Me refiero a *Vida y opiniones de los filósofos*.

Entonces, estamos con las manos vacías, mas no enteramente, al conjeturar y escribir hoy sobre estoicos y epicúreos, sobre todo si, trascurrida ya una cuarta parte de nuestro siglo, se ha producido una especie de revival del estoicismo. También se observa un renacimiento del escepticismo, que sigue produciendo hoy muchísimas voces que plantean que es muy poco lo que se entiende por la “realidad” de las cosas y por las “creencias” morales de la humanidad. Un dato orientador es el breve ensayo de David Hume (1711-1776) “El epicúreo. El estoico. El platónico. El escéptico”.

2.

Vean ustedes las aguas en que estamos navegando —complicadas, por decir lo menos—, pero tenemos la obligación de no recoger las velas y de aventurarnos en el examen de lo que se pueda conocer de filósofos antiguos coetáneos o anteriores a Sócrates. Este último es también hoy un enigma, un filósofo que se llenó de gloria con la muerte por su propia mano y que en algún momento tuvo comportamientos previos bastante desordenados y próximos al epicureísmo. Sócrates habría sido, en los hechos, una figura mucho más informal y



compleja que la que muestran los diálogos de Platón. No solo habría razonado y argumentado muy bien, sino también lo pasó muy bien. Con su muerte, aquel filósofo callejero impuso su grandeza de espíritu, aunque hoy, por supuesto que con otro lenguaje y categorías de análisis, podríamos decir que lo que lo debió hacer tan estimable fue la objeción de conciencia respecto de la muy injusta pena que le había sido impuesta. ¿Es que siempre estamos obligados a obedecer al derecho? No llego a sostener que haya más razones para desobedecerlo que para obedecerlo, pero —y esto es claro en nuestro tiempo— se han abierto varias modalidades de desobediencia al derecho por razones de orden moral, algunas de las cuales, como la propia objeción de conciencia, son autorizadas por el mismo derecho. Al beber el veneno que se había preparado para él una vez que fue condenado a muerte, sus carceleros dejaron abierta la puerta de la celda de Sócrates a instancias de algunos discípulos que aconsejaron al filósofo huir y no poner término a su vida. Prefirió morir.

Sin buscarlo, Sócrates trazó una línea divisoria similar a la de Jesús. Así como la historia de la humanidad, o al menos una parte muy importante de esta, se divide en antes y después de Cristo, tratándose de la historia de la filosofía se acostumbra llamar por sus nombres a los tres grandes filósofos que conocemos, mientras que todos los anteriores cayeron en los así llamados “presocráticos”, lo cual sugiere algo así como “prefilósofos”, o sea, filósofos en ciernes o proyectos de tales, todos relegados al patio trasero de la filosofía griega antigua.

Peor suerte corrieron los “sofistas” —también presocráticos—, que impartían lecciones de oratoria y técnicas de razonamiento y argumentación, enfrentando puntos de vista opuestos, tal como se hacía hasta hace no mucho en los clubes estudiantiles de debate.

Tan saludable práctica pedagógica de los sofistas fue distorsionada por quienes, argumentando maliciosamente, los acusaron de relativistas o de que no les importaba la verdad, sujetos que se encogían de hombros ante cualquier disputa filosófica, política o moral. Solo habrían tratado de ganar e imponerse en los debates, sin más pretensión que esa.

Así fue como “sofista” devino en una mala palabra. Desde Sócrates en adelante se acusó a los sofistas de que cobraran dinero por las enseñanzas que impartían, algo que pareció indigno a quienes se dedicaban a la filosofía y contaban con los medios para sostener sus lugares de enseñanza. Pero hay la fundada sospecha de que se trató de un pretexto para ir contra el fondo de los postulados de la sofística.

Volviendo a Sócrates, la principal de sus lecciones fue ir diciendo a todos que no sabían lo que creían saber, o que sabían menos de lo que afirmaban, o que, sabiendo algo, no disponían del lenguaje adecuado para transmitir sus conocimientos de manera clara y persuasiva. Esta conducta del filósofo, tan parecida a la estratégica humildad mostrada por los estoicos, no estuvo destinada a molestar a los transeúntes con quienes conversaba y debatía en las calles de Atenas, ni menos a presumir de superioridad intelectual. Se trató nada más que de un método que en su punto de partida asumía la duda acerca de qué y cuánto sabemos, y sobre cómo lo expresamos, aunque igual sus contemporáneos se molestaron y terminaron por condenarlo a muerte en nombre de lo de siempre: corromper a la juventud y no adorar a los dioses de la ciudad. Hasta Andrés Bello sufrió en Chile el primero de esos cargos, y solo porque había publicado en el siglo XIX un artículo de prensa criticando la censura de libros.

Algunos discípulos de Sócrates terminaron distanciándose de él y pasaron a engrosar las huestes de los

escépticos, cínicos o cirenaicos. No pocos, además de Sócrates, practicaron una filosofía callejera, moviéndose siempre aquí y allá. Pero Platón fue cabeza de una Academia y Aristóteles de un Liceo, ambos instalados de manera fija y permanente. Y algunas de las contadas mujeres que llegaban allí para instruirse, se veían obligadas a disfrazarse de hombres para ser admitidas en esos lugares.

Los estoicos llegaron a ser llamados así por el hecho de reunirse en un arco abierto al público, conocido como "Stoa", mientras que el epicureísmo debe su nombre al líder indiscutido —y posiblemente autoritario—, conocido como Epicuro (341-270 a.C.), el que prefirió instalarse en un jardín.

A partir del siglo XIX, o poco antes, empezó a circular una abundante literatura en rescate de los sofistas, gracias a la cual nos informamos con mayor fidelidad acerca de lo que fueron los planteamientos y técnicas argumentativas de estos vilipendiados personajes. Algunos pudieron valerse del engaño, pero no es del caso generalizar. Claro que filósofos posteriores, y también muy posteriores, como Arthur Schopenhauer (1788-1860), aprendieron y divulgaron algunas estrategias de los sofistas, pero, al hacerlo, obraron como una advertencia antes que como un convite. El libro de ese filósofo tiene en castellano dos títulos parecidos, pero no iguales. Uno es *El arte de tener razón* y el otro *El arte de tener siempre razón*. En el segundo hay unas buenas ilustraciones, la primera de las cuales muestra a un perro y un gato erguidos sobre sus extremidades inferiores, llevando guantes y ropa de boxeo, en posición de combate. El anuncio de esa lucha puede reflejar la desavenencia y el encono con los sofistas, o el de estoicos y epicúreos, o tal vez se trata de una alusión canina a los cínicos, llamados también "perros", que capitaneó el frontal Diógenes de Sinope, el mismo al que, hallándose tendido en la calle para recibir el sol de la mañana, Alejandro Magno le ofreció: "Pídemelo lo que quieras". Toda la respuesta de Diógenes fue: "No me hagas sombra".

Schopenhauer echó pie atrás y se abstuvo de publicar su libro en vida, arrepintiéndose de divulgar lo que consideró mañas o malas artes que los argumentadores podrían adquirir. Las falacias son argumentos falsos que tienen apariencia de verdaderos y que están dotados de una alta capacidad de persuasión. Por lo mismo, algunos se familiarizan con las falacias para evitarlas y otros, para aprovecharlas.

Tanto estoicos como epicúreos fueron convincentes argumentadores y, lo mismo que en el libro de Schopenhauer, la presentación de los argumentos tomó la forma de breves sentencias, buscando convencer a sus audiencias de manera rápida y eficaz.

3.

Los estoicos desarrollaron la doctrina moral más popular de su tiempo. De hecho, fue una filosofía, doctrina, escuela o manual de instrucciones —o todo eso a la vez— acerca de cómo llevar la vida. Fue una filosofía que incluyó también partes de física y de lógica, pero la que ganó terreno desde un comienzo fue su filosofía moral, la ética, aquella que se ocupa del bien y de lo que debe hacerse para realizarlo tanto en relación con uno mismo como con los demás.

Los estoicos formularon una pregunta filosófica y le dieron una respuesta que fue y continúa muy extendida, y dotada de una amplia aceptación: ¿Qué es el bien y qué se debe hacer para realizarlo y llevar una vida buena? Y la respuesta fue: el objetivo de la existencia humana es la felicidad y el camino para alcanzarla es la práctica de la virtud, es decir, llevar una vida de excelencia y florecimiento personal en lo que concierne a hacer el bien y evitar el mal.

No resulta descaminada la invocación estoica a las virtudes, la misma que hizo también Aristóteles. Hoy, en cambio, se utiliza mucho más la palabra "valores", en circunstancias de que el carácter moral de las personas depende de las virtudes que se practican y no de los valores que se declaran. Las virtudes son hábitos de bien, difíciles por cierto, algo así como cimas que nos proponemos alcanzar por medio de la repetición de actos buenos, o sea, acordes con las virtudes. Nadie es justo o valiente porque en una u otra ocasión llevó a cabo un acto de justicia o de valentía, sino porque tiene y pone en práctica una disposición a ejecutar ese tipo de actos.

Se les llamó estoicos, como dije al pasar, porque tenían la costumbre de reunirse en esa locación o portal llamado "Stoa", mientras que los seguidores de Epicuro fueron conocidos por el nombre propio de este. Coincidieron ambos grupos en el objetivo de la felicidad, aunque disintiendo en el camino para lograrla: en un caso la virtud y, en el otro, la búsqueda del placer. Pero ni los estoicos fueron necesariamente unos seres sombríos, ajenos a todo regocijo vital, ni los epicúreos unos cerdos que se refocilaban únicamente en los placeres sensoriales, en la comida, el sexo y la bebida. De un Epicuro nada extremo sabemos por sus medidas *Cartas a Meneceo*.

Los estoicos latinos —Cicerón (106-43 a.C.), Séneca (4 a.C.-65 d.C.), y Marco Aurelio (121-180 d.C.)— fueron los autores de textos más extensos, siempre elocuentes y sentenciosos. Los estoicos, y a su manera también los epicúreos, quisieron conseguir ese estado de "ataraxia" o imperturbabilidad que postulaban para no hacerse mala sangre con las cosas y acontecimientos

que no dependían de sí mismos, especialmente cuando les llovían las flechas y no las flores del destino. Claro que esa imperturbabilidad resultaba más fácil de conseguir entre los estoicos que entre los epicúreos.

Epicteto, el esclavo que ya liberado vivió en Roma hasta el 135 d.C. y que adoptó el estoicismo, no escribió nada, pero habría razonado de la siguiente forma: como algunas cosas dependen de nosotros y otras no, lo que hay que hacer es olvidarse de las segundas y ocuparse solo de aquello que se encuentra a nuestro alcance. De esta manera se logrará vivir en paz y de un modo positivo.

Imposible no percibir en esa actitud algo muy parecido a la posterior resignación cristiana y a la aceptación de la vida antes como un destino que como una construcción personal o colectiva. Careceríamos de control sobre todo cuanto no depende de uno y habría que asentar el control en uno mismo y en la contención de nuestras pasiones y deseos de cambio. Autocontrol, por tanto, sin empecinarse en controlar ni menos cambiar lo que escapa a nosotros. Moderación, entonces, y una opción antes por la vida interior que por manejar los acontecimientos del mundo que no llevan el viento a su favor. Algo que se parece mucho a una conformidad que se encontraba a la espera de decisiones que concernían únicamente a los dioses.

4.

La figura principal de los estoicos fue Zenón de Citio (siglo IV, a.C.), un fenicio que permaneció en Atenas luego de haber naufragado en su barco, aunque fueron los estoicos latinos quienes consiguieron mayor influencia, incluso hasta nuestros días. Intuyo que una parte del *revival* de los estoicos bien puede atribuirse a los gravísimos efectos de la pandemia del covid-19. También a otras calamidades, personales y colectivas, que refieren a la época misma de los estoicos. Ya conocemos el percance de Zenón y los pésimos vientos que soplaron hacia el final de la vida para Séneca y Cicerón, ambos caídos en desgracia y sin la presencia ni la influencia pública que habían tenido. Cayó también la democracia en Atenas, lo que supuso una frustración para los ciudadanos griegos. Arriesgo aún más con la afirmación de que, atendida la progresiva caída o el debilitamiento en la aceptación del cristianismo y del prestigio de las iglesias cristianas, es probable que el actual resurgimiento del estoicismo responda a un intento por sacar las castañas con la mano del gato, o sea, con la mano del estoicismo, que estaría ahora extendiendo su diestra para ir en auxilio de una religión que, de hecho, fue preludiada por la antigua doctrina estoica griega y latina.

Un hecho significativo fue la conversión al cristianismo del emperador Constantino, muerto en el 337 d.C., y la adopción oficial de esa religión en el mundo romano. Entonces, podría decirse que, en alguna medida, el cristianismo recibió en Roma la posta que provenía del estoicismo griego y del que fue conocido en los inicios de la era actual, y que mucho más tarde —hoy— el cristianismo y su expresión institucional en diversas iglesias de la actualidad estaría tratando de devolverle la mano al viejo estoicismo, como una manera de apuntalar en el presente esa religión e iglesias. Esto quiere decir que, si el escepticismo anticipó y favoreció al posterior cristianismo, aquella doctrina estaría hoy empeñada en salvar a dicho credo religioso, tonificándolo con viejas ideas estoicas.

Es un hecho indiscutido que la pandemia del covid-19 se vivió globalmente como una situación difícilmente esperable y atemorizante en alto grado, volviendo patente la certeza de nuestra vulnerabilidad y finitud. Temor al contagio, desde luego, y a sus muy probables consecuencias de hospitalización, e incertidumbre en los tratamientos y cura. En buena medida, ignorábamos el origen del mal, su desarrollo a nivel individual y la real extensión en el ámbito nacional, continental y mundial. Las autoridades públicas daban información diaria acerca de lo que ocurría, pero ellas, como todos, estaban en penumbra o casi en completa oscuridad. Nos recluimos en nuestros hogares y permanecemos en una larga espera antes de que la situación volviera a normalizarse.

¿Cómo no pensar en el estoicismo y en practicar esta doctrina, aun cuando la mayoría de nuestros contemporáneos tenga bastante desconocimiento de ella? Tenemos más preguntas que respuestas, y mantenerse en lo posible imperturbables, incluso valiéndose de sencillos ejercicios de meditación, se está transformando, razonablemente, en un propósito digno de alcanzar.

El filósofo Daniel Innerarity (1959) celebró con entusiasmo el momento en que algunos gobernantes, científicos y epidemiólogos llamaron a varios filósofos, en plena pandemia, para recabar la opinión sobre lo que ocurría, pero a poco andar el filósofo español se dio cuenta de que los que tenían que saber de la epidemia conocían en realidad poco o casi nada de esta.

¿Qué podían saber los filósofos, en circunstancias como esas, si la filosofía consiste antes en formular preguntas que en obtener respuestas, en entrar en dudas antes que en salir de ellas?

Convengamos, sin embargo, que los filósofos tienen alguna práctica en el cuidado que se debe poner en formular lo mejor posible las preguntas que nos inquietan, y ese es siempre un buen punto de partida. **S**

Ejercicio de admiración

Por Bruno Cuneo

Mi primer libro iba a ser un relato de viaje. Recorrería una parte de la Riviera de Levante italiana, entre Portofino y La Spezia, y me detendría sobre todo en Rapallo, la ciudad en que nació mi abuelo en 1902 y de la que emigró a Chile en 1927. Describiría minuciosamente el paisaje, las circunstancias del viaje, mis estados de ánimo y, a partir de una anécdota cualquiera, como una noticia leída en el diario local, contaría una larga historia relacionada con algún personaje, un hecho histórico o una edificación del lugar: los días, por ejemplo, del poeta Ezra Pound como animador cultural de la ciudad bajo el régimen fascista; un improbable encuentro con mi abuelo, su vecino anarquista; la hermosa casa que ocupó Gabriela Mistral en San Michele di Pagana mientras era cónsul de Chile; o las largas caminatas de Friedrich Nietzsche por la costa ligure, que le inspiraron toda la primera parte de *Así habló Zaratustra*. En mis relatos intercalaría a veces algunas fotografías, solo para acreditar ciertos hechos y nunca con intenciones artísticas, y mediante un largo rodeo por entre temas y anécdotas, casi siempre literarias o históricas, concluiría que la historia es generosa únicamente en correspondencias y

calamidades, como la emigración y el exilio, que yo había escogido como el tema central de mi libro y al que volvería una y otra vez, aunque de manera oblicua.

¿Qué pasó con *Viaje a Rapallo*? Lo escribí, pero no lo publiqué nunca. Formalmente, y hasta ideológicamente, se parecía demasiado a *Los anillos de Saturno* (1995), de W. G. Sebald, que había leído un año antes y que me había impresionado. El libro narra la caminata que emprendió el autor en 1992 por el condado de Suffolk, al este de Inglaterra, en busca de la calavera del escritor Sir Thomas Browne, un periplo que le inspirará melancólicas meditaciones sobre la fortuna desvanecida de los pueblos visitados; perfiles crepusculares de escritores como Joseph Conrad, Charles Algernon Swinburne, Michael Hamburger o Edward Fitzgerald; relaciones de una retahíla de hechos históricos desventurados, como las atrocidades de la colonización belga en el Congo, las limpiezas étnicas en los Balcanes, la guerra civil en China y, hacia el final, una minuciosa descripción del cultivo de la seda en ese país oriental, su desarrollo en distintos países de Europa y la curiosa promoción de la que fue objeto durante el nazismo, un período

que será siempre para este escritor -alemán trasplantado a Inglaterra- el origen de su visión calamitosa y desesperanzada de la historia. La búsqueda de una calavera -vieja alegoría de la caducidad o la muerte- transformaba de este modo todo el relato de Sebald en una *vanitas* literaria, en la luctuosa rumia de un narrador que en todo lo que ve halla las huellas del abandono o la destrucción, del infeliz transcurso del mundo bajo el signo de Saturno, el astro de la melancolía, el más pesado y el de las revoluciones más lentas. "Si el viaje tradicional -escribió Susan Sontag en "Una mente de luto"- nos acercaba a la naturaleza, aquí mide los grados de la devastación".

Creo no equivocarme al afirmar que *Los anillos de Saturno* fue el último gran libro del siglo XX, e incluso del modernismo, si ser un modernista, como decía Roland Barthes, es ser alguien que tiene algo nuevo que decir e inventa para ello un estilo personal que lo distingue de otros inventores. Y el estilo de Sebald era, por cierto, inconfundible: la fijación en una anécdota o un detalle provocaba siempre en él una deriva narrativa inusitada, donde las historias se sucedían en cadena, una tras

otra, y concitaban, además, una enorme erudición histórica. Una escritura proliferante, podríamos decir también, que se internaba de preferencia por los oscuros pasadizos de las épocas y que le infligía, además, una peculiar modulación a “la función formativa del desplazamiento”, para emplear una noción del filósofo Michel Onfray.

El viaje, en efecto, no conduce tanto en Sebald al conocimiento del propio yo (“¿qué he aprendido de mí?”) como al conocimiento del desgraciado transcurso del mundo (“¿qué he aprendido de la historia?”) y, por eso mismo, antes que la excitación o la ansiedad frente al acontecimiento, lo que prima siempre en él es la depresión o el “vértigo”, que es el título de otro de sus libros, un relato de viaje por Italia en el que se leen declaraciones como esta: “Al igual que él [Grillparzer], no encuentro placer en nada, me quedo desmesuradamente decepcionado de todos los monumentos y, como acostumbro a decir, mejor hubiera hecho quedándome en casa con mis mapas y mis planos”. Ideado originalmente para llenar el vacío dejado por un trabajo académico extenuante, la caminata condujo, de hecho, a Sebald al hospital, donde comenzó a idear su libro:

desde la postración, justamente lo contrario de la libertad de movimiento.

Le comento a un amigo que tengo la impresión de que Sebald ha inventado el relato de viaje angustioso, “decepcionado del monumento”, pero eso, me dice, ya puede encontrarse de algún modo en *Un bárbaro en Asia*, de Henri Michaux. Es verdad, pero una diferencia, me atrevo a precisar, es que en ese libro la decepción brota de una colisión demasiado fuerte entre culturas distintas, mientras que en el de Sebald brota de un enfrentamiento con la propia cultura, la europea, como si lo familiar se hubiese vuelto de pronto extraño, incluso ominoso. De paso por Orford, por ejemplo, Sebald se topa con unas edificaciones de hormigón abandonadas, antiguos centros de estudio de armamentos durante la Segunda Guerra Mundial, y comenta lo siguiente: “Cuanto más me acercaba a las ruinas, tanto más se desvanecía la idea de una isla misteriosa de los muertos y me figuraba estar entre los restos de nuestra propia civilización perdida en una catástrofe venidera”.

La escritura, dice Annie Ernaux, es búsqueda de una forma. No les pedimos a todos los libros que inventen una, pero

nos aferramos con más fuerza a aquellos que producen algo más que una variación ejemplar de una forma preexistente. Me habría gustado con *Viaje a Rapallo* producir algo así, pero mi libro, más que buscar una forma, reproducía inconscientemente una, cuya imitación había resultado ser demasiado fuerte. Sucede pocas veces con un libro (“¡Debí escribirlo yo!”) y sucede también que cuando nos topamos con él es difícil atribuirle una parentela, aunque el propio Sebald no dejó nunca de reconocer la gran deuda que mantenía con Robert Walser, a quien le dedicó un ensayo precioso. Sus paseos solitarios, dice allí, acompañaron siempre sus excursiones, pero supo olvidarse de él cuando se quedó solo, enfrentado a los surcos y las líneas del papel. **S**

Ese loco del papa llamado Javier Cercas

En su último libro, el narrador español desaprovecha en comidas y ruedas de prensa las posibilidades de mirar nuestra época a través de la cercanía con los sacerdotes más poderosos del mundo. Porque *El loco de Dios en el fin del mundo* muestra con precisión la cercanía del papa Francisco con la gente, pero no profundiza mucho sobre asuntos incómodos: el aborto y la eutanasia apenas se nombran, y la palabra "homosexualidad" solo aparece cuatro veces. Ni siquiera cuando el vaticanista jubilado Lucio Brunelli asegura que esa condición está extendida entre los miembros del clero, Cercas busca más información o siquiera contrastar los datos y las declaraciones que va recabando.

Por Michelle Roche Rodríguez



El papa Francisco en la Plaza de San Pedro, Ciudad del Vaticano.

Existen libros curiosos. Existen libros necesarios. Existen libros oportunos. La publicación más reciente de Javier Cercas pertenece a este último tipo, pues llegó a las librerías semanas antes de la muerte de Jorge Mario Bergoglio, el representante de Dios para los más de 1.400 millones de católicos de la Tierra. *El loco de Dios en el fin del mundo* surgió como iniciativa del Vaticano y, por casualidad, se convirtió en el epitafio del papa Francisco.

Cercas cuenta allí que el 21 de mayo de 2023, en Turín, mientras firmaba libros en una feria literaria, se le acercó Lorenzo Fazzini, responsable de la editorial de la Santa Sede, la Librería Editrice Vaticana, y le pidió que escribiera un libro sobre un viaje que el papa haría a Mongolia en agosto. Le ofreció completa libertad sobre el tema: podía escribir sobre Francisco, sobre el Vaticano, sobre el viaje o sobre lo que quisiera. Ni siquiera tenía que publicar la obra en Editrice Vatican; por eso, el libro lo edita Random House, como el resto de las obras de Cercas, desde *Anatomía de un instante*, en 2009.

El autor extremeño se tomó su tiempo para aceptar el encargo, lo consultó con amigos, con su esposa, con la almohada y, después de tanto cavilar, encontró la excusa perfecta —y bella en sus reminiscencias literarias— para seguir adelante con el proyecto: preguntar a Su Santidad si, cuando muriera su madre, ella tendría la oportunidad de volver a ver a su padre, fallecido hace décadas. Todo dependía de si el papa Francisco tenía un momento para hablar con el escritor entre las citas de su recargada agenda. Sobre esa posibilidad se construye el escaso suspenso del libro que, aparte de eso, presenta una crónica del viaje a Mongolia y las conversaciones de Cercas con varias autoridades católicas en salas de prensa y restaurantes, en las cuales se refieren de pasada a asuntos como el aborto, la eutanasia, la condena a la homosexualidad y los casos de abusos sexuales en el seno de la Iglesia.

Comencé a leer la obra de 488 páginas con entusiasmo, porque me interesan el papa y la Santa Sede como insituciones de poder en tiempos de rabioso laicismo como los nuestros. Tanto me apasiona el asunto, que la capacidad reproductora de mitos del Vaticano fue la base de una obra que publiqué hace casi una década, *Madre mía que estás en el mito*. Sin embargo, para el tercer capítulo de *El loco de Dios en el fin del mundo* ya tenía

gananas de esconder el libro al fondo de la biblioteca. Culpo de mi desazón al breve exordio que invita a su lectura en donde Cercas se declara ateo, anticlerical, “laicista militante” y hasta “un impío riguroso”. Luego justifica las páginas siguientes con un simple “pero” sobre el cual construye una audaz invitación al lector. “Aquí me tienen, volando en dirección a Mongolia con el anciano vicario de Cristo en la Tierra, dispuesto a interrogarle sobre la resurrección de la carne y la vida eterna”, escribe, y remata el pensamiento con esta poderosa frase: “He aquí al loco sin Dios persiguiendo al loco de Dios hasta el fin del mundo”.

¿A quién no le llamaría la atención una entrada con semejante fuerza literaria? En Random House lo saben, pues esa es la cita del libro que han reproducido *ad infinitum* en los materiales promocionales. Confieso que, tomando en cuenta la imagen que de sí mismo pinta Cercas, yo esperaba algo más parecido a *El reino*, una de las más sorprendentes obras de Emmanuel Carrère. Allí, el autor francés mezcla las vivencias de cuando se convirtió al catolicismo fugazmente durante una época de crisis personal y las historias de dos protagonistas de la historia sacra: Pablo el Converso y Lucas el Evangelista. Sin embargo, Cercas desaprovecha en comidas y ruedas de prensa las posibilidades de mirarse a sí mismo y a nuestra época a través de la cercanía con los sacerdotes más poderosos del mundo. Lo más cercano a la autoficción es cuando confiesa que se hizo escritor porque perdió la fe. Luego procede a contar lo mismo que ha referido varias veces en conferencias y entrevistas sobre el inicio de su vocación literaria. Fue “el resultado de un doble desarraigo: un desarraigo terrenal (o geográfico) y un desarraigo espiritual (o religioso)”, explica. Añade que el primer desarraigo ocurrió cuando su familia lo trasladó de niño desde un pueblo al sur de España a una ciudad del norte, y que el segundo se debe a que entonces estaba enamorado, y el remedio que encontró para paliar el dolor de la separación fue la lectura de *San Manuel Bueno, mártir*, la novela de Unamuno que refiere la historia de un cura de pueblo que persevera en su trabajo aunque ha perdido la fe.

Tampoco en las conversaciones profundiza mucho sobre los asuntos, menos si estos son incómodos. El aborto y la eutanasia apenas se nombran, y la palabra “homosexualidad” solo aparece cuatro veces. Ni

siquiera cuando el vaticanista jubilado Lucio Brunelli asegura que esa condición está extendida entre los miembros del clero, Cercas busca más información o siquiera contrastar los datos y las declaraciones que va recabando. La homosexualidad se convirtió en un tema de importancia desde el 23 de enero de 2023, cuando durante una entrevista con Associated Press, Francisco dijo que “ser homosexual no es un delito”. El revuelo armado en la prensa por esa afirmación fue tal que, cuatro días después, se vio obligado a matizar que si bien no era delito, seguía siendo pecado.

Lo peor es que el tema de la homosexualidad se mezcla peligrosamente con los casos de abusos sexuales perpetrados por ciertos sacerdotes, y que fueron la cruz de Francisco, como antes lo habían sido de Benedicto XVI. “El problema es el celibato, el hecho de que los sacerdotes no puedan casarse”, asegura el autor en una conversación con el jesuita Antonio Spadaro que cita como diálogo directo. Y concluye la reflexión con esta perla: “Sabemos que los curas y las monjas son hombres y mujeres de carne y hueso, comunes y corrientes, con sus deseos y necesidades como todos los demás”.

¿De qué siglo sacó Cercas esta reflexión?

Mi estimado autor, el voto de castidad no es razón para que nadie haga daño a otro de manera deliberada, y los abusos son eso: daños hechos a las personas más vulnerables. Después de una declaración semejante, casi es un alivio que Cercas cierre el tema con una explicación parcial, tomada de los escritos y alocuciones públicas de Francisco. “Llega a una conclusión que me parece convincente —escribe—, que el abuso sexual es una forma de abuso de poder; y que el abuso de poder es el resultado del peor problema de la Iglesia: el clericalismo”.

Sí, la sumisión al clero es la conditio *sine qua non* del abuso dentro de Iglesia, sea este abuso de poder, sexual o de otra índole. Y aunque Cercas diga y repita que el papa era “anticlerical”, eso no es suficiente para librarlo de responsabilidad. Habiendo sido la cabeza más visible del Vaticano y quien daba órdenes a los miembros del clero, a él le correspondía haber tomado medidas contundentes para frenar el pecado, que también —por cierto— es delito. El escritor señala a Bergoglio como producto de la efervescencia revolucionaria de los años 60 y 70 en Latinoamérica, de donde surgió la Teología de la Liberación y la reacción a esta que fue el Concilio Vaticano II, en donde se supone que la Iglesia “sintonizó” —la palabra es de Cercas— con las urgencias políticas del momento y acercó al pueblo. Si Francisco era tan radical como dice Cercas, no se explica que no implementara

medidas más efectivas para acabar con el abuso y la pederastia dentro del clero.

El resultado de la falta de profundidad en el tratamiento de los temas es un libro de postulados tibios, para nada trascendente, que en sus escasos logros recuerda a la película *Los dos papas* (2019), en la cual el director Fernando Meirelles contrasta las personalidades de Jorge Bergoglio (interpretado por Jonathan Pryce) y del papa Benedicto antes de renunciar (Anthony Hopkins), al tiempo que explora la relación entre ellos. De la misma manera que la película muestra bastante bien las diferencias entre las dos personalidades, pero no llega al meollo de los problemas de la Iglesia, *El loco de Dios en el fin del mundo* muestra con precisión la cercanía del papa Francisco con la gente, pero fracasa en dar respuestas a problemas reales. Solo los años venideros podrán dar a este libro el lugar que merece en el legado del primer papa hispanoamericano de la Historia. **S**



El loco de Dios en el fin del mundo

Javier Cercas

Random House, 2024

488 páginas

\$22.000

Una extraña ave de corral: 100 años de Flannery O'Connor

Casi siempre con muletas, muchas veces con el rostro hinchado y enrojecido por el lupus, desde los 25 años la gran escritora del sur estadounidense salió en pocas ocasiones de la granja que administraba su madre. Se despertaba con el canto del gallo e iba a misa; volvía a casa y trabajaba entre las nueve y el mediodía frente a su máquina de escribir; antes de dormir, leía sagradamente a Tomás de Aquino. Incomprendida todavía, ya sea por católica o por ser considerada racista, su obra posee una cualidad inusual: busca el misterio y la gracia a través de historias extrañas, graciosas, aterradoras y crueles, de esa crueldad que requiere atreverse a explorar lo humano y lo que está más allá de nosotros.

Por Sebastián Duarte Rojas

Al momento de su centenario, Flannery O'Connor sigue siendo una figura incómoda: una escritora decididamente católica, pero cuya obra es demasiado brutal y misteriosa para ser reducida a cualquier interpretación dogmática; a un tiempo trágica y cómica, graciosa no (solo) por su capacidad de hacer reír, sino por su búsqueda desvergonzada de la gracia divina; una autora que entró al canon de manera póstuma, pero que sufre intentos de cancelación en su país, mientras para los lectores hispanohablantes permanece como la menos conocida entre quienes definieron el gótico sureño estadounidense, a diferencia del totémico e ineludible William Faulkner, o de Carson McCullers, con quien O'Connor tiene tanto en común que es probable que por eso ambas hablaran mal de la obra de la otra.

En los últimos años ha tenido varios resurgimientos: la publicación en 2024 de los fragmentos conservados de su tercera novela, *¿Por qué se amotinan las gentes?*, de la que en vida había puesto en circulación apenas unas páginas como adelanto; el estreno de la biopic *Wildcat*, dirigida y coescrita por Ethan Hawke, quien intentó mezclar la vida de la autora con sus cuentos; o la película *Ficción estadounidense*, de Cord Jefferson, en cuya escena de apertura el protagonista, un escritor negro interpretado por Jeffrey Wright, está dando un curso universitario sobre literatura del sur de EE.UU. y una estudiante blanca se indigna por ver en la pizarra el título del cuento “El negro artificial”, que en inglés se escribe con la innombrable *N-word*.

Para lo que más se habla de O'Connor en la actualidad es para acusarla de racista. Como una escritora

blanca de un contexto definido por la segregación y el racismo, es cierto que en su vida personal encontramos argumentos para inculparla si es de lo que andamos en busca, pero también tiene momentos que enlodan esa afirmación, sobre todo en su obra, que es lo que debería importarnos. En cuanto a la abundante presencia de aquel peyorativo en su narrativa, ese alegato se le hizo en vida, como cuando publicó por primera vez “El negro artificial” y un editor quiso cambiar esa expresión por una políticamente correcta, pero como ella explicó más tarde: “La gente sobre la que escribía jamás habría utilizado otra palabra”. Ese cuento, además, es una aguda exploración acerca de cómo se enseña el racismo y su germen en la ignorancia, el miedo y la vergüenza —en su libro *El origen de los otros*, Toni Morrison lo usa para analizar la construcción de la otredad— y, como dijo la propia O'Connor y lo muestra esa escena de *Ficción estadounidense*, “hiere mucho más la sensibilidad de los blancos que la de los negros”.

Si seguimos retrocediendo, nos encontramos con las cartas inéditas compiladas en *Lo bueno llega de Nazaret* (2019), aparecido solo meses después del excelente documental *Flannery*, de Mark Bosco y Elizabeth Coffman; el íntimo y breve *Diario de oración* (2013), un cuaderno temprano en que anotaba sus rezos y le pedía a Dios la fuerza para escribir como deseaba hacerlo, y *Tiras cómicas* (2012), que rescata las ilustraciones que O'Connor hacía en la universidad, donde ya mostraba su habilidad para la caricatura y el oscuro sentido del humor que caracterizarían su obra. Entonces llegamos a la biografía escrita por Brad Gooch (2009), un libro

Esta identificación con los fenómenos, con los anormales, que cruza su obra literaria, ya la sentía O'Connor de niña: mucho antes de sus majestuosos pavos reales, solía coleccionar pájaros con alguna rareza, lo que partió cuando un noticiero envió a un camarógrafo a grabar una de sus gallinas a la que le había enseñado un truco peculiar.

que, además de dar cuenta acuciosa de la vida de la autora y los diversos guiños que podemos encontrar en sus textos, muestra que Gooch es lo que todo buen biógrafo de escritor debiera ser: un gran lector e intérprete de su protagonista.

Como se indica al final de aquella biografía, un punto crucial en la consagración de O'Connor en su país fue la aparición de sus *Collected Works* (1988) "en la colección Library of America como la primera escritora de posguerra", poco antes de lo cual se habían publicado *The Presense of Grace* (1983), con sus críticas de libros, sobre todo de teología; *El hábito de ser* (1979), su primer epistolario, publicado el mismo año en que John Huston estrenó su gran versión cinematográfica de *Sangre sabia*; *Cuentos completos* (1971), que recibió el National Book Award, premio que raramente se entrega a un libro póstumo —en la ceremonia, Robert Giroux, su editor desde su primera novela, tuvo que defenderla de un escritor que cuestionó su calidad porque "era tan católica", ante lo que él respondió: "No es posible encasillarla. Esa es la cuestión. (...) Si estuviera aquí te abriría los ojos. Te dejaría impresionado"—, y *Misterio y maneras* (1969), con charlas y ensayos desde su perspectiva de autora de creencia religiosa y situada en su contexto.

Pero su primera publicación póstuma fue una que ella misma alcanzó a dejar armada: *Todo lo que asciende tiene que converger* (1965), su segunda compilación de cuentos, fue su primer libro con una respuesta crítica transversalmente positiva, aunque, como escribe Gooch, "parte de la fascinación era la tragedia". Solo ocho meses antes, el 3 de agosto de 1964, a los 39 años,

O'Connor había recibido la mordida final del lobo rojo, el lupus, enfermedad autoinmune que la acechó toda la vida. Pero durante esas últimas semanas, entre salas de hospital y "Andalusia" —la hacienda en que vivía con su madre, Regina, que la sobreviviría hasta llegar a los 99—, se dedicó a la escritura de ese ejemplo perfecto del gótico sureño que es "La espalda de Parker", y a corregir "El día del juicio final" y "Revelación", dos historias que abordan el tema racial. "En cuanto la enfermera salió de la habitación —contó la escritora Caroline Gordon, que fue su amiga y mentora—, Flannery sacó un cuaderno de debajo de la almohada. 'El médico dice que no debo trabajar, pero que no hay problema si escribo un poco de ficción'. Hizo una pausa para sonreírnos".

El cuento que le da título al volumen —título que a su vez es una cita del teólogo y paleontólogo francés Pierre Teilhard de Chardin, que influyó mucho en el pensamiento de O'Connor—, refleja la importancia que tuvo el contexto de cambios en torno a los derechos civiles para este libro, ya que se ambienta en un autobús luego del fin de la segregación de asientos y enfrenta a una madre racista con su hijo de opiniones progresistas (aunque en verdad no conozca a nadie de otra etnia), hasta culminar tras una interacción con otra madre e hijo negros que choquea a la madre blanca. "Pero la O'Connor esencial no se trata en absoluto sobre la raza, que es lo que la hace tan refrescante, pese a venir, como lo hace, de una cultura tan racial —dice Alice Walker en *In Search of Our Mothers' Gardens*, donde también comenta lo que valora de su representación racial—. Si se puede decir que 'se trata' de algo, 'se trata' de profetas y profecías, 'se trata' de revelaciones y 'se trata' del impacto de la gracia sobrenatural sobre seres humanos que no tienen opción alguna de crecimiento espiritual sin ella".

De profetas y profecías habla su segunda novela, *Los violentos lo arrebatan* (1960), lo que explica, aunque no justifica, que la primera versión que circuló en español simplificara el título como *Los profetas*, en lugar de usar la enigmática pero precisa frase bíblica escogida por la autora. Cuenta la historia de Francis Marion Tarwater, un adolescente que fue criado por su tío abuelo fanático autoproclamado profeta y que, tras la muerte del anciano, intenta inútilmente desobedecer las órdenes que le dejó. Esta novela hace evidente el sentido trágico de O'Connor, que se acerca al de los griegos, con personajes que provocan, sin querer, el cumplimiento de su destino, y una divinidad que se manifiesta de manera a veces grotesca y horrorosamente tangible; pero esa fatalidad convive con su ojo de caricaturista cómica, que en este libro elige como víctima al tío del

protagonista, el que esgrime el discurso de la razón y la educación contra el fanatismo religioso del tío abuelo.

Los profetas y el destino tragicómico también están en el centro de uno de sus relatos más conocidos y que da título a su libro *Un hombre bueno es difícil de encontrar* (1955), el volumen que la instaló en la escena literaria estadounidense. Este cuento fue el primero en que sin duda accedió al *misterio* y la *gracia*, dos conceptos con que definió lo que buscaba en su obra. En él, una anciana echa a andar una cadena de sucesos que la ponen frente al Desequilibrado, un asesino serial que escapó de la cárcel con dos secuaces, tras lo que la mujer ve cómo se llevan a su hijo, su nuera y sus nietos para matarlos, pero cuando el líder —un profeta despiadado, claro ancestro del juez Holden de Cormac McCarthy— le apunta su pistola, la mujer tiene la gran revelación de su vida y le toma las manos para decirle: “¡Eres uno de mis hijos!”, tras lo que recibe la bala sonriendo. Cuando uno de sus compañeros se burla de ella, el Desequilibrado lo calla y le dice: “Habría sido una buena mujer (...) si hubiera tenido a alguien cerca que le disparara cada minuto de su vida”.

Pero su primer libro, *Sangre sabia* (1952), tuvo una recepción muy distinta. Como lo resumió Giroux: “Me quedé más decepcionado que ella con las críticas. Todas reconocían su fuerza, pero no la entendían”. Esta novela difícil de digerir cuenta la historia de Hazel Motes, un joven que fue criado para ser predicador, pero ahora, tras ver los horrores de la guerra, reniega de esas creencias y, luego de llegar a una ciudad desconocida y buscar un prostíbulo para empezar a romper las reglas con que lo educaron, se pone a predicar sobre el capó de su auto una Iglesia Sin Cristo, “en la cual los ciegos no ven y los lisiados no andan y lo que está muerto, muerto se queda”, porque aunque haga todo lo posible por alejarse de Dios, parece destinado a predicar y convertirse en un santo. Un momento que redefinió este libro, que tuvo un largo y arduo proceso de escritura, fue su primer encuentro con *Edipo rey*, de Sófocles, lo que explica la escena en que el protagonista se arroja ácido a los ojos tras tener su epifanía.

Aunque lo que más marcó no solo la escritura de esta novela, sino toda la obra de O'Connor, fue el lupus y, en consecuencia, el regreso a vivir con Regina en la Georgia rural. Debido a que tuvo que pasar la mayor parte de su vida con su madre, esta relación intensa y compleja fue determinante; ambas compartían un carácter fuerte, por lo que solían chocar, pero la autora sabía que necesitaba a su mamá. Como cita Gooch del diario de Maryat Lee, dramaturga y directora teatral amiga de O'Connor: “Regina era su cruz. Ella era la cruz de Regina. Funcionaba. Las dos disfrutaban de

vez en cuando de la sensación de bienestar que eso les producía”. Por eso hay claros visos de Regina en varios personajes de O'Connor, sobre todo en esas madres que pueblan sus cuentos y que en muchos casos deben vivir con una hija o hijo mayor de edad, usualmente por una enfermedad.

Casi siempre con muletas, muchas veces con el rostro hinchado y enrojecido, pérdidas de pelo y dolores, ya sea por su condición o debido al tratamiento con cortisona, durante los últimos 14 años de su vida la escritora salió en pocas ocasiones de esa granja administrada por su madre, pero algún día reconocería: “Mis mejores páginas las he escrito aquí”. Cuando los peores episodios no se lo impidieron, llevó desde su regreso una rutina estricta: se despertaba con el canto del gallo e iba a misa; volvía a casa y trabajaba entre las nueve y el mediodía frente a su máquina de escribir; solía almorzar con Regina y durante las tardes, cuando sentía un gran cansancio, leía o recibía visitas; se acostaba a las nueve de la noche y antes de dormir leía sagradamente unos 20 minutos de Tomás de Aquino, el teólogo del siglo XIII (a O'Connor le gustaba declararse una católica de ese siglo en lugar del XX). Su otra gran pasión fue la crianza de varias decenas de pavos reales —animal que suele aparecer en sus textos y se convirtió en un símbolo de la autora—, entre otras aves domésticas que tenía a su cuidado.

O'Connor no supo que su enfermedad era lupus de parte de los médicos ni de su madre, sino de su amiga Sally Fitzgerald, ya que Regina se lo había ocultado. Además, los doctores habían fallado en el diagnóstico inicial, porque los síntomas del lupus varían mucho y es difícil de detectar. Tuvo que empezar esta vida de médicos y tratamientos cuando, con apenas 25 años, en el tren camino a visitar a su familia por las fiestas, descubrió que era incapaz de levantar los brazos para teclear en la máquina de escribir. Aquella travesía partió desde Connecticut, donde O'Connor había vivido con el matrimonio Fitzgerald mientras escribía *Sangre sabia*. De hecho, la traducción de *Edipo rey* que influyó en esta novela fue la de Robert Fitzgerald, y con los años él y su esposa se convertirían en los albaceas de su obra y editores de varios libros póstumos, incluyendo el consagratorio volumen de su obra reunida elaborado por Sally.

Fue el poeta Robert Lowell quien le presentó a los Fitzgerald en Nueva York, adonde O'Connor llegó tras su paso por la colonia de artistas de Yaddo, una etapa que había terminado a causa de Lowell, cuando él la involucró en sus acusaciones contra supuestos comunistas en la época del macartismo. Mientras estuvo en Yaddo, conoció también a la crítica y narradora

Elizabeth Hardwick, que al momento de su muerte le escribiría una despedida en *The New York Review of Books*, y en un ensayo de 1983 afirmaría: “Su obra es la mejor y más devastadora que ha salido del sur [de EE.UU.] en las últimas tres décadas”. Antes de Yaddo, O'Connor había concluido sus estudios de posgrado en el famoso Programa de Escritura Creativa de la Universidad de Iowa con una tesis que consistía en un libro de cuentos. El último de esos cuentos pasaría a ser el capítulo que abre *Sangre sabia*, mientras el primero, “El geranio”, que fue también su primer texto aceptado por una revista literaria, se transformaría, luego de una drástica reescritura, en “El día del juicio final”, pieza que cierra sus Cuentos completos.

Eso fue después de que O'Connor se cambiara de programa tras llegar a Iowa para estudiar periodismo; después de que pasara por una universidad para mujeres en Georgia durante la Segunda Guerra Mundial, mientras vivía con su madre y publicaba sus caricaturas cómicas en blanco y negro, firmadas con un monograma que convertía sus iniciales —MFOC, ya que aún usaba el nombre Mary Flannery— en un pájaro; después de que, cuando ella tenía 15 años y no existía el tratamiento que extendió su vida lo suficiente para legarnos su obra, el lobo rojo le hincara los colmillos a su padre, el único familiar que siempre apoyó sus aspiraciones literarias; después de ser una niña que escribía libritos hechos a mano o impresos con ayuda de su papá, en que se reía de sus parientes o contaba historias sobre aves.

“Cualquiera que haya sobrevivido toda su infancia tiene suficiente información sobre la vida para que le dure por el resto de sus días”, diría alguna vez, y un cuento en que depositó buena parte de su propia niñez es “El templo del Espíritu Santo”, en que una niña muy inteligente recibe la visita de dos primas mayores, las que van a la feria ambulante y le cuentan esa noche de un *freak show* en que una persona intersexual exponía sus genitales. Al día siguiente la niña va a misa y, cuando el cura levanta la custodia con la hostia, en su mente esta se mezcla con la persona del espectáculo: el cuerpo de Cristo y ese cuerpo otro hechos uno.

Esta identificación con los fenómenos, con los anormales, que cruza su obra literaria, ya la sentía la verdadera O'Connor de niña: mucho antes de sus majestuosos pavos reales, solía coleccionar pájaros con alguna rareza, lo que partió desde un evento que marcó su infancia —“fue el punto alto de mi vida. Todo desde entonces ha sido un anticlímax”, dijo en una entrevista; con ironía, por cierto, aunque usó este episodio muchas veces como carta de presentación—, cuando un noticiero envió a un camarógrafo a grabar una de sus

gallinas a la que le había enseñado un truco peculiar. En el video de un minuto, que se encuentra en internet con el título “Do You Reverse?”, la vemos por unos segundos con la gallina antes de mostrarla hacer su gracia. “Aquí hay una extraña ave de corral, que camina hacia atrás para avanzar y así poder mirar adónde ha ido”, se lee al inicio.

Seis años antes, el 25 de marzo de 1925, en Savannah, Georgia, pleno sur de EE.UU., nació esa niña que se convertiría en Flannery O'Connor, la escritora que, en busca del misterio a través de las maneras de la vida cotidiana —un misterio que, si vamos más allá de interpretaciones religiosas, es la literatura misma, lo que hace que el relato de una serie de hechos se convierta en otra cosa y nos revele una verdad que sobrepasa la noción tradicional de realismo—, escribiría una obra llena de personajes retorcidos como plantas que buscan la luz incluso sin saberlo; una narrativa compuesta por dos novelas, a las que se les suele atribuir menos valor del que tienen, y 31 cuentos, de los cuales al menos una docena son formidables: extraños, graciosos, aterradores, luminosos, crueles, con esa crueldad que requiere atreverse a explorar lo humano y lo que está más allá de nosotros. **S**



Cuentos completos

Flannery O'Connor (trad. Marcelo Covián, Celia Filipetto y Vida Ozores)
Lumen, 2019
800 páginas
\$28.000



Novelas

Flannery O'Connor (trad. Celia Filipetto)
Lumen, 2011
432 páginas
\$20.000



Flannery O'Connor

Brad Gooch (trad. Aurora Echevarría)
Circe, 2010
488 páginas
\$35.510

La fotografía después del instante

Por Emilia Edwards

Hay algo radicalmente íntimo en el modo en que Annie Ernaux y Marc Marie se aproximaron a la fotografía. En su libro conjunto *El uso de la fotografía*, las imágenes no se presentan como pruebas ni como recuerdos. Son, más bien, dispositivos rituales: imágenes que forman parte de una práctica cuidadosa —repetida, demorada, compartida— que transforma lo íntimo en materia de escritura y contemplación. No hay cuerpos, no hay poses. Lo que vemos son camas revueltas, ropa interior abandonada, mesas con restos de comida. Escenas que podrían parecer banales, pero que en su persistencia conservan huellas mínimas de lo que pasó, de lo que ya no está, de una manera que permite, al verlas y leer los textos que las acompañan, acceder a una intimidad que lejos de cerrarse sobre sí misma estaba pensada para existir a través de otros.

El uso de la fotografía está compuesto por 14 imágenes tomadas inmediatamente después de encuentros íntimos entre los autores. La regla era simple: no intervenir la escena. No se podía mover nada, ni ordenar. Las fotos, siempre analógicas, se revelaban semanas después y solo se miraban juntos, en silencio, siguiendo un ritual preciso. Luego, cada imagen iba acompañada por dos textos, uno escrito por Ernaux y otro por Marie, sin consultar ni comentar entre ellos. Tampoco se especifica quién tomó cada fotografía: la autoría queda suspendida, como si lo importante no fuera el gesto de captura, sino el tiempo que se acumula entre el acto, la imagen y la escritura. La fotografía no busca fijar el instante, sino demorarlo. Y la escritura, en lugar de explicar, prolonga el enigma de lo que se ve.

Publicado por primera vez en

francés el año 2005, *El uso de la fotografía* es uno de los libros más inusuales de Annie Ernaux: el único que escribió a cuatro manos —junto al periodista y fotógrafo Marc Marie, fallecido en 2022— y también el único que incluye fotografías. El proyecto nació durante el tratamiento de cáncer de mama que atravesaba la autora, y se convirtió en una meditación radical sobre el deseo, la memoria y la muerte. Reeditado y traducido tras la obtención del Premio Nobel de Literatura de Ernaux en 2022, el libro ha sido redescubierto como una de las piezas clave de su obra. La edición en español, publicada por Cabaret Voltaire, conserva las 14 imágenes originales a color que acompañan los textos.

Un gesto similar aparece en *Fotografías fijas: memoria en imágenes*, el libro póstumo de Janet Malcolm, publicado por Farrar, Straus and Giroux en 2023 y



Imágenes del libro *El uso de la fotografía*, de Annie Ernaux y Marc Marie.

traducido el año pasado al español por Debate. A partir de fotografías familiares, Malcolm reconstruye su historia como inmigrante judía en Estados Unidos, pero lo hace con una desconfianza metódica hacia la memoria. Cada imagen le sirve como pretexto para escribir, pero también como límite: una frontera entre lo que puede saberse y lo que se escapa. El libro ofrece una meditación aguda y fragmentaria sobre los modos en que la fotografía estructura —y desorganiza— la autobiografía.

Si Ernaux y Marie construyen un ritual amoroso a través de

la imagen, Malcolm expone su distancia, su opacidad. Aun así, el efecto es parecido: la foto no se cierra sobre un sentido, sino que abre preguntas.

En ambos casos, el valor de las fotografías no está en su impacto visual; tampoco en su calidad estética. No se trata de imágenes espectaculares, técnicamente notables o compuestas para ser admiradas. Algunas, en el caso de Ernaux y Marie, podrían considerarse incluso torpes o demasiado simples; otras, en el libro de Malcolm, son fotos familiares gastadas por el

tiempo. Pero es precisamente esa condición corriente —y a veces indiferente— la que permite que las imágenes activen otra cosa: una reflexión, una narración, una deriva de sentido que ocurre fuera del marco.

Esa distancia respecto de la imagen, esa desconfianza productiva, atraviesa ambos libros. Sus autores no parecen confiar en la fotografía como documento. La usan para otra cosa. No buscan capturar la verdad de un instante, sino permitir que ese instante se desplace, se revise, se vuelva a leer. En *La cámara*



De *Fotografías fijas: memoria en imágenes*, libro póstumo de Janet Malcolm.

lúcida, Roland Barthes escribe que toda fotografía lleva consigo un mensaje fundamental: “Eso ha sido”. Es decir, la foto siempre señala algo que existió, que estuvo ahí. Pero en estos libros, la imagen no confirma el pasado: lo vuelve inestable, abierto a nuevas lecturas. No fija un recuerdo; lo reactiva.

En tiempos en que las imágenes circulan de manera desbordada, donde cada fotografía parece existir solo en el instante en que se sube a una red social, volver a pensar la imagen como un ritual puede ser una forma de rescate. No solo para la fotografía —que

conserva duración y espesor—, sino también para quien mira: una oportunidad de detenerse y observar con atención. Frente al ritmo acelerado de producción, publicación y olvido que marca nuestra relación con las imágenes, estos gestos de lentitud —esperar, mirar de a una, escribir a partir de una imagen— funcionan como una forma modesta, pero concreta, de resistencia al vértigo de lo inmediato.

Al convertir la imagen en un espacio de pensamiento y escritura, Ernaux, Marie y Malcolm nos enseñan que no se

trata de mirar mejor, sino de mirar más lento. Y que, quizás, uno de los múltiples usos de la fotografía no está en registrar lo visible, sino en todo lo que permite imaginar. **S**



Joseph Conrad en América

Desde hace medio siglo que la crítica poscolonial tiene a Conrad en la mira, pero *El corazón de las tinieblas* parece resistir los ataques de quienes plantean que Conrad habría deshumanizado a los habitantes de África en pos de una narrativa imperial. Solo a nuestra lengua se había traducido 36 veces, y ahora se suma una nueva versión a cargo del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez. ¿A qué se debe dicho fenómeno? Este artículo viaja en el tiempo y llega hasta nuestros días, va desde Chinua Achebe hasta Mario Vargas Llosa, pasando por García Márquez y V. S. Naipaul, pero también intenta responder esta interrogante a través de *Nostromo*, la novela sobre una imaginaria república sudamericana que es asediada por diversos intereses que la arrastran a una guerra civil.

Por Marcelo Somarriva

En agosto del 2024 se cumplieron 100 años de la muerte de Joseph Conrad, y para celebrar esta efeméride la editorial Alfaguara publicó una nueva traducción de *El corazón de las tinieblas*, hecha por el novelista colombiano Juan Gabriel Vásquez. De todas las obras de este escritor británico de origen polaco, esta novela es por lejos la más popular entre los lectores hispanoamericanos, a juzgar por la cantidad de versiones y ediciones que tiene. Esta última traducción se suma a otras 36 anteriores.

¿Por qué pasa esto?

El mismo Vásquez sugiere una respuesta: Conrad creó con esta novela “uno de los pocos mitos genuinos de nuestro tiempo”, y como tal admite muchas

interpretaciones y lecturas. Esto se ajusta con una novela en la cual, según advierte su narrador, lo importante no es lo que ocurre en el relato que cuenta Marlow, sino la forma en que lo hace y los significados que puedan descubrirse. Para Vásquez, esta novela es “una de las ficciones más ambiguas, inasibles y enigmáticas de nuestra tradición, y el intento de usarla como arma arrojada o ilustración de convicciones previas termina siempre en fracaso”. Esto alude a la crítica que hizo a este libro hace casi 50 años el escritor nigeriano Chinua Achebe, quien, entre otras cosas, acusó a su autor de producir “mitos reconfortantes”, en los cuales África se relegaba a la condición de reverso negativo de la tradición occidental. La crítica poscolonial ya tenía a

¿Qué pasa cuando hay tantas traducciones de una misma obra? ¿Conviven todas de manera simultánea, como variaciones de un mismo tema, o se supone que la última está llamada a sustituir a las anteriores? La tarea de cotejar todas las ediciones de esta novela sería un buen ejercicio para mantener ocupada a la inteligencia artificial.

Conrad en su mira y no ha dejado de hacerlo, pero sus objeciones, incluyendo las tremendas acusaciones de Achebe, no han logrado hundir a esta novela ni mermar el entusiasmo de los lectores por ella.

Sudamérica también forma parte de “Conradland”, el mundo geográfico y ficticio construido por este autor, referencia importante para Borges, García Márquez, Vargas Llosa, Jorge Edwards, Álvaro Mutis y el mismo Juan Gabriel Vásquez. La obra de Conrad llegó primero hasta los lectores hispanoamericanos vía Francia, donde este autor tuvo promotores destacados, como André Gide, Jean Aubry, Marcel Schwob y Valéry Larbaud. En 1923 el escritor y editor valenciano Vicente Blasco Ibáñez le escribió a Conrad manifestándole su admiración y sus intenciones de publicarlo en su propia casa editorial, Prometeo. En su carta, Blasco Ibáñez admitió que había leído sus novelas traducidas al francés, porque no sabía inglés. Algo similar les debió haber pasado a muchos otros españoles y americanos para quienes el centro del mundo estaba en París. La primera traducción de Conrad al castellano fue una versión de la novela *The Secret Sharer*, que hizo el escritor chileno Mariano Latorre y se publicó bajo el título de *El huésped secreto*, en agosto y septiembre de 1924, en la revista Atenea de la Universidad de Concepción. Por esos mismos años, los jóvenes Pablo Neruda y Tomás Lago empezaron una traducción de *El negro del Narciso*, que nunca terminaron. Neruda entonces también tradujo al francés Marcel Schwob, lo que sugiere cuál fue el camino que siguió para llegar hasta Conrad. Años más tarde, Neruda viajó como diplomático a Asia, tal vez siguiendo esta misma huella.

El proyecto editorial de Blasco Ibáñez no se hizo,

pero al poco tiempo, en 1925, otro editor, el catalán Joan Estelrich, comenzó a publicar traducciones al castellano de Conrad en la editorial Montaner y Simón, con el plan de reunir sus obras completas. Fue mediante estas ediciones que la obra de Conrad se difundió entre los lectores de habla hispana de esos años. Allí estaba la primera versión castellana de *El corazón de las tinieblas*, a cargo de Julia Rodríguez Danilewsky, en 1931, seis años después de la primera traducción francesa de esta novela, del belga André Ruyters, en un número de la *Revue des Deux Mondes*, publicación que tuvo mucha influencia en América del Sur.

De todas las traducciones que se han hecho de *El corazón de las tinieblas*, la que más veces se ha impreso es la que hizo en 1974 el mexicano Sergio Pitol. ¿Qué pasa cuando hay tantas traducciones de una misma obra? ¿Conviven todas de manera simultánea, como variaciones de un mismo tema, o se supone que la última está llamada a sustituir a las anteriores? La tarea de cotejar todas las ediciones de esta novela sería un buen ejercicio para mantener ocupada a la inteligencia artificial. Mientras tanto, confiado en mi inteligencia natural, hice una revisión rápida de las versiones de Pitol y Vásquez, y detecté algunas diferencias menores. En ocasiones, la última es más precisa que la primera, pero en otras sucede lo contrario. Vásquez parece ser más fiel a la puntuación del original, pero eso siempre dependerá del modelo que se siga. Sin embargo, más allá de su cercanía con el modelo, se supone que cada traducción debiera responder a las preguntas de su tiempo, asunto que quedará en manos de sus lectores.

El tiempo de la traducción de Pitol fue bastante revuelto para este libro. Su versión apareció un año antes de que Chinua Achebe dictara su conferencia en la Universidad de Massachusetts, donde acusó a Conrad de ser “un maldito racista”, y que después publicó como un ensayo bajo el título *An Image of Africa*. Esta ha sido la lectura política más célebre y polémica que se haya hecho de *El corazón de las tinieblas*, y según Knowles y Moore, autores del *Oxford Reader's Companion* de Conrad, esta crítica fue la primera lectura de este libro que contradujo el consenso que lo interpretaba como una denuncia del colonialismo. Para Achebe, que la crítica hubiera pasado por alto la “sencilla verdad” de que Conrad “era un maldito racista” solo confirmaba cuán incorporado estaba el racismo blanco en contra de África en la cultura europea, tanto que hasta sus expresiones más nítidas podían pasar inadvertidas. Para Achebe, el continente africano proyectado por Conrad era solo un decorado del que había eliminado al africano como factor humano. África aparecía como un campo de batalla metafísico, desprovisto de toda

humanidad, en el cual el europeo se internaba por su cuenta y riesgo. El problema de esta novela, según él, era que deshumanizaba África y sus habitantes, en una estrategia que comparó con las políticas de exterminio nazi. La pregunta que seguía era determinar si una novela así podía seguir considerándose una gran obra de arte. Su respuesta fue, evidentemente, no.

Las diatribas de Achebe eran una manifestación de las interpretaciones que comenzaba a hacer la crítica poscolonialista sobre la obra de Conrad, que se alzaba como una enorme cantera en la que han indagado varias generaciones de críticos para desentrañar la construcción del sujeto colonial, la normalización del eurocentrismo y la elaboración de narrativas imperiales. Estas denuncias han tenido el efecto inverso: confirman la relevancia de Conrad para los escritores, críticos y lectores de la periferia, aun cuando esta relación oscilara entre la atracción y la repelencia. Achebe tuvo muchos partidarios, pero también detractores de origen africano o asiático, como se observa en el libro *Joseph Conrad Third World perspectives*, cuyo arco va desde Achebe hasta V. S. Naipaul.

El nudo central de gran parte de estos textos son las actitudes de Conrad ante “la gente de piel más oscura y nariz chata”. En torno al presunto racismo de Conrad, parece importante destacar la acertada decisión que tomó la primera traductora de esta novela, Julia Rodríguez Danilewsky, de traducir la palabra “darkness” de su título en inglés por la palabra “tinieblas”, en lugar de “oscuridad”, que de acuerdo con el diccionario habría sido la opción más literal. El término tinieblas quiere decir ausencia de luz y tiene una ambigüedad que se ajusta al sentido que en esta novela tiene el relato de Marlow. Este acierto ha perdurado, consolidándose como el título canónico en casi las 36 versiones castellanas, con la excepción de la que hizo el español Emilio Oliva, que propuso el título alternativo de *Alma negra*, opción arriesgada y, creo yo, poco feliz.

Lo anterior no es un detalle, si se considera la observación de Peter Nazareth, para quien sería injusto reducir esta novela a la polaridad del blanco y el negro. Aquí la oscuridad estaría en la ceguera, en la incapacidad de los europeos de ver lo que tenían al frente, obsesionados como estaban con la idea y el ideal que inspiraban sus empresas homicidas. En esta novela el Congo aparece primero como un fragmento del mapa que se encontraba en blanco, y luego se oscureció tras la llegada de las empresas del hombre civilizado. Recordemos también que para Conrad la tarea del escritor era hacernos ver. Ante estas acusaciones de racismo tampoco convendría olvidar, como observa Cedric Watts, el radical escepticismo de este autor por

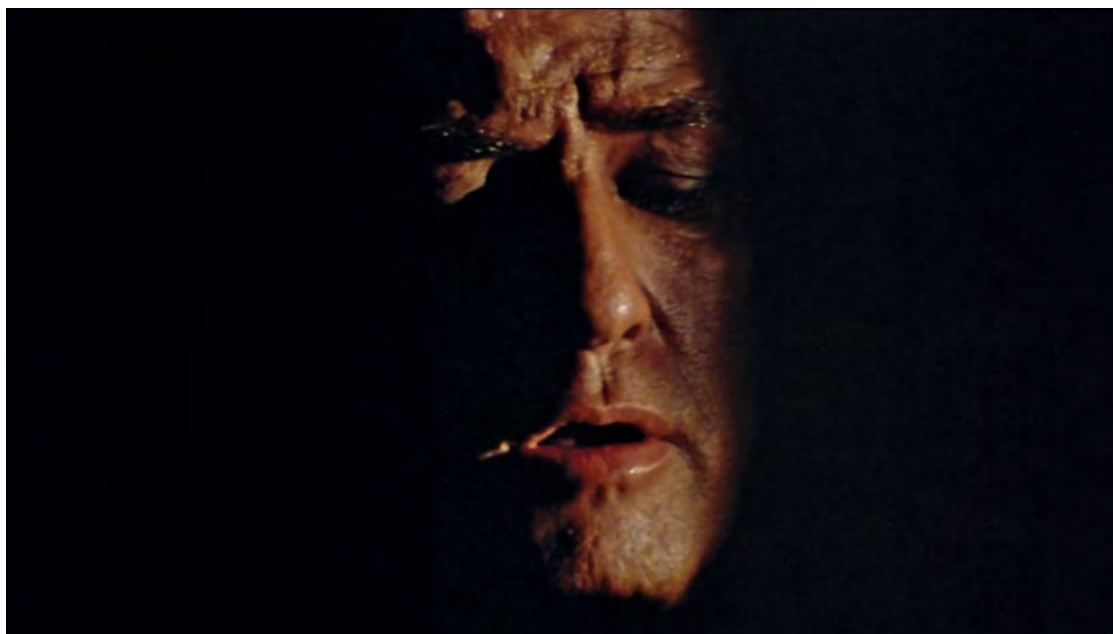
la especie humana y su total desesperanza ante cualquier idea de progreso impulsada por el hombre, del color que fuera.

A fines del siglo XIX, cuando Conrad entró en la escena literaria, sus libros se asimilaron dentro de la categoría de las aventuras exóticas e imperiales de autores como Kipling, Stevenson, Loti o Farrere, muy populares entonces y bastante olvidados hoy. Sin embargo, la obra de Conrad desentonó en esta categoría, ya que, por coloniales que fuesen sus escenarios, era mucho más escéptica y crítica del imperialismo europeo, sobre su legitimidad e impacto. La obra de Conrad también superó este alcance colonial y fue, como observó Juan Benet, el trabajo de un marino en tierra. No obstante, Conrad fue un escritor cosmopolita que nunca dejó de explorar escenarios periféricos, enclaves coloniales —nunca británicos— para su obra. Esto lo llevó a incorporar en su planeta imaginario a América del Sur con la escritura de su novela *Nostromo*. La historia de la preparación de esta obra permite entender el alcance político de *El corazón de las tinieblas*.

COSTAGUANA

Conrad creó en *Nostromo* la imaginaria república sudamericana de Costaguana, asediada por diversos intereses imperiales o los llamados “intereses materiales” que la arrastran a una guerra civil. La novela es un extenso cuadro narrativo histórico y ficticio que fue de gran influencia para Carpentier, Borges y García Márquez. En realidad, buena parte del prestigio sudamericano de Conrad se debe a esta novela publicada en 1904, donde ofreció una síntesis de este continente, tal como *El corazón de las tinieblas* lo hizo con África. Sin embargo, *Nostromo* tiene muchas menos traducciones y apenas se reedita.

El interés de Conrad por Sudamérica surgió a partir de su amistad con el escritor y político escocés Robert B. Cunninghame Graham, uno de los personajes más peculiares de la literatura y la política británica de esos años: aristócrata y pionero socialista; aventurero sudamericano en su juventud; revolucionario nostálgico de ideas radicales y de una visión caballeresca de la vida basada en el honor y el heroísmo; un dandi que cabalgaba por Hyde Park y que no perdonaba espejo para chequear su fina estampa, como recordó algún chismoso. Sus ideas y las de Conrad se situaban en extremos políticos opuestos, pero el escritor de origen polaco sintió siempre una admiración sin reservas por las actividades políticas y la obra literaria de su amigo, una elevada opinión de unos méritos literarios que no logró traspasarse a la posteridad. Hoy sus libros son una rareza y hay más interés por su persona, confirmando el juicio de Chesterton, quien dijo que la



Marlon Brando en *Apocalipsis ahora* (1979), la adaptación de *El corazón de las tinieblas* por Francis Ford Coppola.

principal aventura de Cunninghame Graham fue haber sido él mismo.

Conrad conoció a Graham en 1897 y, al poco tiempo, comenzó a idear un proyecto literario ambientado en Sudamérica, un continente al que sus viajes de juventud solo le habían entregado apenas un vistazo al litoral de Venezuela. Para suplir esta falta de experiencia estaba su amigo escocés, quien le sirvió como una fuente inagotable de información no solo por sus recuerdos de Paraguay, Argentina y Brasil, sino también porque la región era el principal tema de su obra literaria, que se basaba en relatos, biografías y estudios históricos. Graham le prestó a Conrad las memorias de G. F. Masterman, *Seven Eventful Years, in Paraguay*, de 1869, o las memorias de Ramón Páez, *Wild Scenes in South America*.

Ford Madox Ford, quien fue un estrecho colaborador de Conrad e incluso intervino en la redacción de una parte de *Nostromo*, observó en sus memorias sobre Conrad que su amigo era lector de toda clase de libros y documentos, especialmente memorias políticas y testimonios de viajeros, muchos de los cuales le sirvieron para preparar esta novela.

Nostromo nació como un cuento y luego creció hasta formar un país completo, con bandera y todo. Su tema principal fue el imperialismo europeo y la intervención de Estados Unidos en esta región. Su trasfondo político inmediato fue la guerra entre Estados Unidos y España, y la posterior captura de Panamá. *Nostromo* tuvo un pretexto político contemporáneo, tal como la

partición y explotación de África y su gente sirvieron de punto de partida para *El corazón de las tinieblas*.

Algunos especialistas sostienen que Conrad también elaboró sus impresiones y recuerdos a partir de Polonia y el sur de Francia. En una carta le dijo a Cunninghame Graham que su imaginaria república de Costaguana era un Estado sudamericano cualquiera, pero tal como sucedía con Kurtz, el siniestro personaje de *El corazón de las tinieblas*, en su formación contribuyó toda Europa. En una nota incluida en una edición posterior de *Nostromo*, Conrad identificó las principales fuentes de su obra y, jugando con sus lectores, advirtió que su libro era un documento verídico, surgido de la historia escrita por José Avellanos, uno de sus personajes, la *Historia de los cincuenta años de desgobierno*, un libro ficticio.

La correspondencia de Conrad con Graham permite atisbar parte del proceso creativo de *Nostromo* y muestra cómo se cruzaron sus percepciones sobre África y América del Sur. Para los dos escritores, las políticas de Estados Unidos hacia Sudamérica eran tan hipócritas como las que Gran Bretaña y otros países europeos tenían respecto de África, y por eso hicieron un paralelo entre los imperialistas de su tiempo y los conquistadores españoles del pasado. En la biografía que Graham escribió sobre Hernando de Soto propuso que las masacres del Congo Belga superaban a las atrocidades cometidas por cualquier español en la conquista de América. En una de estas cartas, Conrad felicitó a Graham por este libro y le dijo que los logros

de los conquistadores del pasado y los imperialistas de su tiempo convergían en su vanidad, futilidad y sus devastadoras consecuencias. La obra de esos conquistadores le parecía algo monstruoso desde el punto de vista de la conciencia. No era, según él, resultado de una gran fuerza humana desatada, sino “la obra de una gigante y obscena bestia”. Conrad dijo que el rey Leopoldo II de Bélgica, el presidente de la Asociación Internacional para la Exploración y la Civilización de África, era el Pizarro del Congo, y que Albert Thys, el administrador de la sociedad anónima belga para el comercio del Alto Congo, era su Cortés.

En esta misma carta, Conrad aludió al colombiano Santiago Pérez Triana, embajador de la República de Colombia en España y Gran Bretaña, a quien había conocido por intermedio de Graham. Pérez Triana le transmitió a Conrad sus inquietudes por la intervención norteamericana en Panamá, un asunto que él y Graham calificaron como un acto de imperialismo predatorio. Este incidente le sirvió a Conrad de inspiración para narrar la secesión de la imaginaria república de Costaguana, donde Sulaco, la provincia occidental, se separó del resto del país, quedando a merced de los intereses norteamericanos. Santiago Pérez Triana (1858-1916), que además de embajador fue un escritor, le sirvió a Conrad como inspiración para el personaje de José Avellanós, lo que, a su vez, le sirvió como punto de partida a Juan Gabriel Vásquez para escribir su novela *La historia secreta de Costaguana*.

En la misma carta Conrad le preguntó a Cunninghame Graham su opinión sobre estos “conquistadores yanquis” en Panamá y le remitió dos cartas que había recibido de Roger Casement, un personaje a quien había conocido 12 años atrás en el Congo y a quien presentó como un irlandés protestante y piadoso, “una personalidad límpida”, con un toque del conquistador español y algo de Bartolomé de las Casas. El irlandés Roger Casement, protagonista de *El sueño del celta de Vargas Llosa* (quien ya había usado a Cunninghame Graham como personaje en *La guerra del fin del mundo*) y al que Sebald le dedica unas conmovedoras páginas en *Los anillos de Saturno*, había ejercido funciones consulares en el Congo y otros lugares de África, y fue enviado de regreso al Congo con la misión especial de reportar sobre los presuntos abusos que se estaban cometiendo allí. Se presume que en estas cartas Casement le pidió ayuda a Conrad en su campaña de denuncia, pero este derivó el asunto a su amigo, que tenía más energía política, ya que él, según le dijo, era “un miserable novelista, inventado miserables historias y no estaba a la altura de ese juego miserable”. Conrad creía que Graham, con su temperamento heroico, su posición política y habilidad

de polemista, podría intervenir en esta refriega con su buena pluma, que según le dijo era tan aguda, flexible y derecha como una buena espada de acero toledano. “¡Él podrá contarte cosas!”, agregó, “cosas que ha tratado de olvidar. Cosas que nunca conocí”. Watts apunta que el reporte de Casement sobre las atrocidades perpetradas en el Congo Belga se publicó en febrero de 1904, dando cuenta de la trata de esclavos, las mutilaciones y otros suplicios infligidos en la población local. Provocó un enorme escándalo.

La novela *Nostromo* también ha estado en la mira de la crítica poscolonial. Frederic Jameson acusó a Conrad de presentar a los sudamericanos como perezosos e indolentes, como gente que necesitaba de un orden impuesto desde fuera para componerse. Edward Said, en su ensayo “Through Gringo Eyes” (1988) observó que Conrad se mostraba incapaz de ver un mundo que no fuera occidental y que, pese a autoproclamarse antiimperialista, no podía dejar de ser imperialista. En una línea similar a la de Jameson, Said sostuvo que para Conrad la república de Costaguana no podía tener una existencia significativa por sí misma y dependía de otros poderes para hacerlo. Said advierte que Conrad ignoró los derechos de los nativos y que tanto él como sus epígonos, Graham Greene y V. S. Naipaul, eran incapaces de ver a los pueblos no europeos como seres que no fueran irremediablemente corruptos, degenerados y sin redención.

Estas acusaciones son similares a las que se le hicieron a *El corazón de las tinieblas*, aunque desde el otro lado se puede argumentar que para Conrad, tanto un Pizarro, un Leopoldo de Bélgica o un yanqui en Panamá eran bestias obscenas. Lo curioso es que si entre los autores africanos el legado de Conrad fue un asunto contencioso, entre los sudamericanos fue menos debatido y su legado ha despertado más admiración que condenas morales.

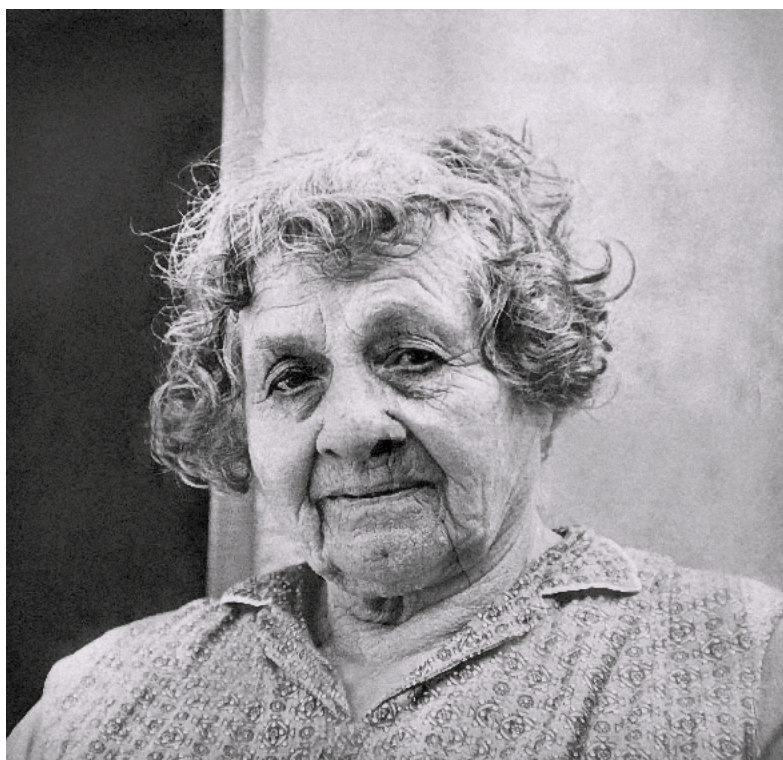
¿Será su condición de *outsider*, situado siempre en los márgenes de la tradición literaria inglesa? ¿O sus innovaciones narrativas? ¿O bien su manera de valerse de la historia y de textos ajenos para construir un mundo ficticio?

Nostromo es un artefacto, una mezcla de fuentes, un *collage* construido a partir de otros textos. El mismo Conrad lo definió como un mosaico. Watts describió la novela como un palimpsesto, capas que bajan y suben en el tiempo. El crítico Alfred Mac Adam apuntó que *Nostromo* representó un país imaginario como una utopía irónica, lo que parece muy adecuado para la realidad sudamericana, un lugar donde se imaginan futuros posibles que, en realidad, no sabemos si queremos que ocurran. **S**

Clara Sandoval Navarrete: la matriarca del clan Parra

Era costurera y cantora. Tuvo 11 hijos, nueve con un profesor y músico bohemio, quien murió dejándola a cargo del grupo familiar. "Cuando no se le ve detrás de su máquina / quiere decir que está pelando papas o zurciendo", anotó su hijo mayor, Nicanor Parra. "Creo que la artista es ella", afirmó Violeta. "Mi madre nunca se queja de dolores", señaló Roberto de Clara, mujer de carácter, risueña y severa. "Ella formó a toda esa gente. Es la gran olvidada", dice Catalina Rojas, viuda de Roberto.

Por Javier García Bustos



Fotografía del libro *Parra a la vista* (Aifos Ediciones, 2014).

“Era muy bien hablada. No decía ni poto”, recordaba sobre su madre Nicanor Parra en una entrevista en su casa de Las Cruces, en 1998, donde el antipoeta cubría algunas ventanas con las cortinas fabricadas con pedazos de tela por Clarisa Sandoval Navarrete (le gustaba que la llamaran Clara): la mamá costurera. “Las máquinas de coser iban y venían”, comentó el Premio Cervantes, cuyo ataúd, tras fallecer en enero de 2018, a los 103 años, fue cubierto con una manta de retazos confeccionada por la mamá.

De origen campesino, Clara Sandoval formó parte de una pequeña burguesía de provincia. Su familia era dueña de una serie de extensos terrenos en el sur de Chile. De nariz gruesa, risueña, pero severa con los hijos, su mamá se llamaba Audolia Navarrete Flores y el padre, Ricardo Sandoval Contreras.

El rut de Clara era 1.603.153-4. En el carnet de identidad, donde dice profesión, se lee: “Su casa”. Una dueña de casa que debía estar preocupada de todo: los hijos, la comida, el lavado y un cuanto hay, incluso de proveer de dinero con el trabajo que desarrollaba como costurera. Cuando conoció al profesor y músico Nicanor Parra, ella ya era viuda y tenía dos hijas, Olga y Marta, quienes iban a la Escuela N°10, de San Fabián de Alico, una zona ubicada en los cerros, en la Región de Ñuble, donde llegó Nicanor a hacer clases.

Era 1913, y casi al año de conocerse, Clara y Nicanor se casaron y tuvieron a su primer hijo, el futuro poeta Nicanor Parra Sandoval. El mayor de los nueve hermanos, de Violeta, Eduardo, Roberto, Hilda, Elba, Caupolicán, Lautaro y Óscar. Caupolicán, llamado “Polito”, murió de una neumonía a los pocos meses de nacer.

Clara había pasado por la escuela, sin terminar. Era una mujer práctica, de risa fácil, buena para la talla, pero también podía ser muy estricta. El hijo mayor, Nicanor, la describe en sus conversaciones con Leonidas Morales como dueña de “una gran intuición (...), una especie de roca inamovible. (...) En torno a ella se organizó en buenas cuentas la vida de todos los hijos”.

A Clara y su esposo les gustaba cantar. Incluso, cuando tenían invitados, el matrimonio formaba un dúo, entonando cuecas y vales peruanos. Violeta recordaría a su madre, en una entrevista de 1958: “Ella cantaba las más hermosas canciones campesinas mientras trabajaba en su máquina de coser”.

Casi seis años después, entrevistada por una radio en Ginebra, la autora de “Gracias a la vida” comentaba que su madre le hacía ropa con pedazos de trapo. Eran los restos de los géneros que sobraban de los trabajos por encargo. “Ella trabajaba mucho. Creo que

la artista es ella”, afirmó Violeta, a quien su madre llamaba La Lechuguilla, “porque era muy intrusa. No dejaba puerta donde no se metía”, aseguró Clara, quien contaba que cuando Violeta era niña la acompañaba en sus labores de costurera: “Me ayudaba a hilvanar, a encandelillar, pegaba botones y remendaba”.

Con los años, la relación con Nicanor padre se complicó. Siempre andaba con su guitarra bajo el brazo, le gustaban las fiestas, el vino, y muchas veces llegaba borracho a la casa. Incluso, Clara llegó a esconderle la guitarra con llave. El autor de *Poemas y antipoemas* recordó algunos episodios: “Mi madre lo esperaba con pitos y tambores, y empezaban las discusiones, las peleas, unas peleas que a mí me parecían olímpicas”.

Roberto, a quien le decían Don Rúa, le dedicó a su madre varios escritos. En uno de sus versos dice: “Estoy en deuda con mi vieja, mi madre nunca se queja de dolores o de enfermedad”. En una grabación, donde la mamá conversa con Roberto —efectuada en los 70 por Catalina, viuda de Roberto—, le dice la opinión que tenía su familia de Nicanor Parra: “Nadie quería a tu papá porque era moreno. Mi mamá le decía ‘el indio raja negra’”. En un momento, el autor de *La Negra Ester* le pregunta a su madre por sus orígenes. Ella dice: “Los Parra eran de Los Ángeles. Eran Matus de la Parra, pero el gato se comió el resto del apellido”.

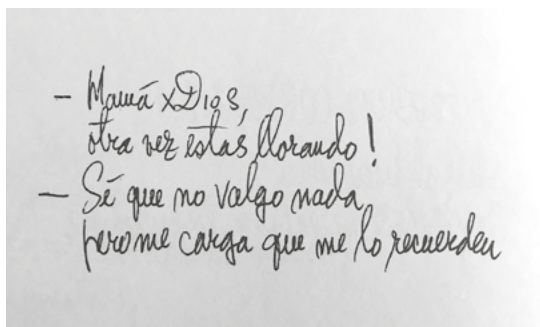
EN LA MISERIA QUEDARON

Ante la inestabilidad laboral del padre, después de San Fabián de Alico la familia se trasladó a Santiago. Luego, regresaron a Lautaro, hasta instalarse en Chillán. En esta última ciudad vivieron en el barrio de Villa Alegre, cerca del cementerio, sector por donde también circulaban productos agropecuarios. Pero el padre enfermó de tuberculosis y falleció el 6 de octubre de 1930. La familia entonces se vino abajo. Había que salir adelante emocional y económicamente. En su *Autobiografía en décimas*, Eduardo “Lalo” Parra recuerda: “Muy joven murió su padre; / en la miseria quedaron. / Junto a su madre lloraron / sin un perro que les ladre”.

Clara trabajaba hasta muy tarde en su máquina de coser Singer. La situación del clan Parra se complicaba cada día más. El poeta Nicanor fue quien emigró a Santiago, becado por la Liga Protectora de Estudiantes Pobres, para finalizar sus estudios en el INBA. Tras ello, ingresó al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. En la ficha de esa casa de estudios se lee, en el apartado de “Asignación familiar”, que Parra no solo tiene a cargo a sus propios hijos, sino también a su madre, a quien le otorga una suma mensual de dinero.



Clara Sandoval y sus nietos en la carpa de Violeta Parra en la Reina. Fotografía: Archivo Roberto Parra.



Texto incluido en *Obras públicas* (WRS Ediciones, 2006), de Nicanor Parra.

En Santiago, el hijo mayor le compró un terreno a su madre en Pudahuel. Clara vive en una casa de dos pisos, en calle Serrano 1229, donde pasa largas temporadas con su hijo Roberto y su familia, quien se instala, finalmente, en el primer piso. La mamá habita el segundo. Roberto es quien hace las construcciones y ampliaciones del hogar. Mientras, ella les fabrica la ropa a las nietas. Les hace delantales y vestidos. Además, de las famosas cortinas y mantas armadas con retazos de telas, que el antipoeta también mantuvo en su casa de La Reina.

Qué mujer esta Clara Sandoval

del Zanjón de la Aguada a Gath & Chávez
de Gath & Chávez a la Casa Francesa
de la Casa Francesa a la Recova
de la Recova a la Gota de Leche

todos los días hábiles del año.

Lo anterior es un fragmento de un poema que Nicanor Parra —a quien entonces le decían Tito— publicó en el libro *Hojas de Parra* (1985), citando los lugares para los que trabajó la madre. “Cuando no se le ve detrás de su máquina / quiere decir que está pelando papas o zurciendo”. Luego, en otros versos señala: “Mientras más sufrimiento / más energía para seguir en la rueda // para que el Tito pueda ir al Liceo / para que la Violeta no se muera”.

Era tanta la preocupación por su mamá, que Nicanor quiso regalarle su casa de Conchalí (hoy Huechuraba), pero ella no aceptó. Clara se quejaba de que era un lugar muy inhóspito. Y le repetía a su hijo poeta que no tenía un lugar cerca ni para ir a comprar el pan. En 2006, el autor inauguró la muestra *Obras públicas*, en el Centro Cultural Palacio La Moneda. Entre su obra visual, destacaron varias frases manuscritas reproducidas en gran formato. Había un puñado de poemas donde Clara es la interlocutora de los textos:

—Mamá x Dios,
otra vez estás llorando!
—Sé que no valgo nada
pero me carga que me lo recuerden.

Clara también compartió los sinsabores y alegrías con su hija Violeta en la carpa de La Reina, donde solía acompañarla. Allí se les podía ver cocinando y cantando juntas. “La Violeta no quería ir a la escuela, porque decía que los profesores no sabían nada. Ella era adelantada y se daba cuenta”, dijo Clara. Violeta, quien se suicidó en la carpa, en 1967, recordó a su madre trabajando a la luz de una vela con una máquina de coser vieja:

Con el chonchón encendido
detrás de la maquinita
le alumbro yo a mi mamita
la ropa que ella ha cosido.

Clara Sandoval murió a los 91 años, en 1980. “Ella formó a toda esa gente. Es la gran olvidada”, dice Catalina Rojas, quien convivió con la mamá del clan Parra en la casa de calle Serrano, en Pudahuel. “Tenía dos sables para cuando alguien se portaba mal”, recuerda entre risas Catalina. Fue ella quien llamó a la ambulancia cuando la vio mal, en cama. “Parece que le dio una trombosis”, señala. Pero los encargados no querían llevarla a la urgencia. “Hagan algo. ¡Es la mamá de la Violeta Parra!”, les dijo Catalina, quien cuenta que tras esa frase reaccionaron los trabajadores de la salud.

La llevaron a una posta. Clara agonizó algunos días. Nicanor y Roberto, quienes estaban en Isla Negra, regresaron a verla.

Roberto fue uno de los hijos a los que más le costó asumir la muerte de Clara. Al tiempo de su partida, llegaba con trago a la casa de Pudahuel y subía al segundo piso y golpeaba su puerta. La llamaba. Golpeaba otra vez. Volvía a llamarla: “Mamá, mamá, ¿estás todavía ahí, mamá?”. **S**

Borges por Piglia: una escena de lectura

Las cuatro clases que Ricardo Piglia dio sobre Borges en la Televisión Pública Argentina, los sábados en horario estelar, aparecen publicadas en un solo tomo que invita, una vez más, a pensar sobre la tradición, la innovación y lo que existe entremedio: una tensión permanente que solo los grandes saben resolver. Y lo hacen no tomando partido por lo clásico o lo nuevo, sino asimilando los elementos de uno y otro para crear una obra única.

Por Hernán Ronsino

A fines del siglo pasado, Pierre Bourdieu publica el famoso discurso crítico que hace sobre la televisión. Por esos años, la televisión ocupaba un lugar de centralidad en la formación de conciencias, en la educación sentimental, como canal informativo. Y Bourdieu, uno de los intelectuales más importantes de Francia, decide intervenir para pensar desde adentro el funcionamiento de esa maquinaria. Una de las preguntas iniciales que se hace es para qué tiene que aparecer un intelectual en la televisión. O de qué modo un intelectual tiene que intervenir en la televisión, si en la televisión las condiciones del uso de la palabra están administradas por los editores, por los intereses de los medios, por cuestiones políticas. Entonces, Bourdieu plantea que un intelectual, para hablar genuinamente y para que su palabra no sea distorsionada, debe poner condiciones.

En general, y por las circunstancias que marca Bourdieu, es difícil encontrar espacios que promuevan el pensamiento en la televisión. El pensamiento fluye con una lógica opuesta a la del entretenimiento. La tensión que plantea Bourdieu es entre intelectuales y *fast thinking*. Estos últimos son los que habitan en los falsos debates televisivos. Pero cada tanto surgen excepciones. La de Bourdieu fue una de ellas. Más cerca de nosotros, también lo hizo Ricardo Piglia en la TV Pública de Argentina. Y lo hizo dos veces. La primera, con las clases sobre escenas de la novela argentina en 2012. Y la segunda, en 2013: las cuatro clases sobre Borges. Es decir, con el formato de clases magistrales, Ricardo Piglia interviene en la televisión pública los sábados por la noche para hablar de Borges.

“Uno va a cualquier lado si va a decir lo que tiene que decir, por eso yo estoy acá”, dice Piglia en algún momento de las clases, y esa afirmación —que también es la recuperación de un gesto borgeano, el de

intervenir en cualquier espacio en la medida en que lo que se diga no sea condicionado— es una respuesta al dilema que plantea Bourdieu.

La relación de Piglia con Borges viene de lejos. Digamos, de una escena fundante en la propia mitología de Piglia. Una escena que habla del vínculo con la lectura y de lo que significa leer. Una escena que forma parte de los diarios de Emilio Renzi. Piglia lee en el umbral de su casa en Adrogué un libro al revés. Es muy pequeño. Tendrá tres o cuatro años. De pronto, un hombre que viene de la estación de trenes le acomoda el libro. Piglia juega con la idea de que ese hombre que le acomodó el libro para leerlo bien era Borges, que pasaba los veranos en Adrogué. Juan Forn dice que en esa escena “el chico que se sentó con el libro al revés se llamaba Ricardo Piglia; el que se levantó, con el libro al derecho, ya era Emilio Renzi: ya tenía a Emilio Renzi viviendo en su interior, aunque aún no lo supiera”.

El modo en que Piglia lee a Borges es el mismo en que lee a Arlt. A través de una apropiación. Son dos tradiciones supuestamente opuestas que Piglia intenta sintetizar. “Borges lo tiene todo, Arlt no tiene nada en el mito de origen”. Si Borges, como lo plantea en la segunda clase, intenta en su obra reconciliar la civilización con la barbarie del siglo XIX, es decir, sintetizar a Sarmiento y a Hernández, Piglia se lo propone con las dos líneas antagónicas del siglo XX. Ya lo planteaba de este modo en sus diarios el 22 de abril de 1970: “Todos nosotros nacemos de Roberto Arlt: el primero que logre engancharlo con Borges habrá triunfado”. ¿Qué querrá decir eso? La idea del triunfo seguramente refiera a la superación de un dilema entre corrientes literarias antagónicas. Triunfar sería enriquecerse con la potencia de ambas.

Una de las maneras de Piglia, entonces, de

“engancha” a Borges es a través de la construcción de una mitología y de las clases. Pero de unas clases que da no solo en la academia (en la Universidad de Buenos Aires y en Princeton), sino también a través del género popular televisivo, como si fuera un folletín por entregas. Lo alto y lo bajo que Borges trabajó entre cuchilleros marginales y la enciclopedia británica, Piglia también lo replica en su obra (las discusiones literarias en *Respiración artificial* o el despliegue criminal de unos ladrones de banco en *Plata quemada*). El Borges que aparece en estas clases es la interpretación que Piglia construye a través de una escena de lectura. Esta escena de lectura es también una forma de incorporarlo a su obra como precursor: el Borges de Piglia.

El curso está organizado en cuatro clases. Cada clase trabaja con un tema preciso: la primera, “¿Qué es un buen escritor?”; la segunda, “La memoria”; “La biblioteca”, y finalmente “Política y literatura”. Las clases televisivas están organizadas en tres partes: el desarrollo de Piglia, la entrevista a personalidades destacadas de la literatura que estén en relación con el tema abordado y, luego, las preguntas del público, que representarían en este formato al alumnado. La edición publicada por Eterna Cadencia incluye no solo el guion de los programas —el detalle de lo que Piglia va a decir en un tiempo aproximado—, sino también los programas de los cursos sobre Borges que dio en distintas épocas, tanto en Argentina como en Estados Unidos, y una inédita entrevista que Piglia le realizó a Borges en 1972.

Uno de los aspectos centrales que marca Piglia de por qué Borges es un gran escritor tiene que ver con su carácter revolucionario. Es decir: es más importante el creador del soneto que Dante, dice Piglia. Porque quien crea la forma permite que otros también lo puedan hacer y encontrar bajo ese formato la mejor manera de decir. Para Piglia, Borges hace eso. Crea una forma literaria que denomina la ficción calculada o especulativa, y con ella modifica la literatura del siglo XX.

Hay dos linajes muy importantes en la escritura de Borges, según Piglia, que configuran sus búsquedas narrativas. La memoria y la biblioteca. “La memoria y la biblioteca son grandes estructuras de construcción de ficción para Borges, son máquinas de construir ficción”. La memoria recuperaría la tradición oral, y la biblioteca, la tradición erudita. Esas líneas se cruzan y son exploradas en toda su obra.

Las clases de Piglia se centran en algunos textos fundamentales: “Hombre en la esquina rosada”, “Funes, el memorioso”, “El Aleph”, “Tlön” o “El sur”. Estos textos vuelven una y otra vez para componer esa escena de lectura que materializa Piglia en un set televisivo,

replicando un auditorio universitario. La idea de escena es fundamental para Piglia como crítico y narrador, y también como lector lúcido de la literatura argentina. Piglia engancha a Borges en su linaje, lo hace convivir con Arlt y sobre esos pilares descansa para trazar sus búsquedas narrativas. Como plantea Edgardo Dieleke en el ensayo incluido en este libro: “Borges, en lugar de ser un peso, resulta fundamental para Piglia para formular una idea de ficción que se acerca al ensayo o a la ficción especulativa”. Estas clases compiladas ahora en un libro vienen a reforzar esa escena de lectura.

Hay una interesante referencia que marca Lucas Adur, autor de una monumental biografía de Borges que está a punto de salir, sobre la parte final de estas clases. En la última secuencia, Piglia refiere al texto “La supersticiosa ética del lector”, de 1931. Piglia cita un fragmento que, según dice, se sabe de memoria. Pero Adur marca aquí un detalle interesante: Piglia recuerda mal la cita o cita con una errata en la última palabra. Dice así: “La literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fe”. Pero Adur nota que Piglia “cita mal, creativamente mal”, porque en lugar de *fe*, Borges escribe *fin*. “Quizás no está mal —dice Adur—, la literatura como una forma de acercarse con fe a los finales, como la fe de que haya un fin, un sentido”. O tal vez este error en la cita responda a un mandato borgeano que dice que lo único que se puede hacer con la tradición es cambiarla. **S**



Borges por Piglia

Ricardo Piglia

Eterna Cadencia, 2024

218 páginas

\$29.900

Bardevil

Por Milagros Abalo

Buen día, vengo a dejar un formulario, me dieron esta dirección. El señor detrás del mesón se queda mirando, taciturno, como si le hubiera dicho algo extraterrestre, *no si yo estoy aquí nomás*. ¿Esta es la torre 15, oficina de partes? Se frota las manos. Mira a su alrededor. Es la única persona que hay en el lugar. El único a la redonda, además del mobiliario, *no si yo estoy aquí nomás*, dijo, y dócilmente desapareció detrás del biombo.

Volví a llamar, pero no apareció. Quizás no escuchó o pasó por alto mis palabras, algo por lo demás frecuente en estas tierras, particularmente en administraciones públicas. El formulario debía entregarlo ese día, de lo contrario quedaría fuera de plazo. La ansiedad tejía un chaleco en los nervios. Señor, disculpe que lo moleste, me dijeron que aquí debía dejar estos papeles. Y el señor como si lloviera, se podían escuchar sus dedos tocar el teclado “silenciosa, pálida y mecánicamente”. Quizás lo interrumpí en una entrega de última hora, pero solo se trataba de recibir un papel. ¿Señor, podría dejar aquí...? *No si yo estoy aquí nomás*, volvió a decir. Luego vino un silencio total, como si esa frase enterrara todo.

No estoy facultado para eso, agregó. Qué facultades se necesitan para recibir un papel, pensé. No había nadie más a quien mirar para levantar una ceja cómplice en ese momento. Cómo se sale del *estoy aquí nomás*. Todos estamos aquí, la pregunta

y la diferencia es cómo, de qué manera, quizás en el *nomás* está la clave de comprensión, *no más* que estar, nada más, ahí: *aquí*, tal como fuimos arrojados al mundo, sin intervención, en la inercia de los días. Solo está ahí como si no fuera soberano de sí, o no pudiera decidir y hubiera sido decidido. ¿Siempre habrá sido así? ¿Hasta qué punto le incumbe su persona? ¿Hay un tras bambalinas en los días del funcionario Bardevil? Si alguien se le insinuara también le diría *no si yo estoy aquí nomás*. ¿Dónde quedaron sus pulsiones? ¿O en esa frase se impermeabilizó toda una existencia?

Hizo con la silla un ruido. Bardevil no sale a ninguna parte, no abandona la oficina, *no si yo estoy aquí nomás*. Come galletas de champaña y hace con la boca un ruido lento, como si tuviera todo el tiempo del mundo. “Me gusta estar fijo en un sitio”, dice el Bartleby de Melville. Nuestro Bardevil dice con los ojos, con el cuerpo, *déjenme donde estoy*. Pero hay momentos en que la vida práctica para el resto demanda y depende de un papel, un formulario llenado correctamente, entregado a tiempo, por lo que toparse con un Bardevil puede desquiciar a cualquiera. *No si yo estoy aquí nomás*, frase contra el tiempo, queda resonando en la memoria y en el aire como el estribillo de una vieja canción de la que uno se quiere deshacer y no puede; gusanos mentales los llamaba Oliver Sacks. *No si yo estoy aquí nomás* viene a ser una magistral lavada de manos, variante del *no sé na yo*. La frase del

Bardevil es un tono, un ánimo, una forma de estar en el mundo. Una frase que, aunque no lo parezca, tiene actitud, mansa actitud.

Y su soledad no pertenece a ninguna. Quizás en defensa de ella Bardevil logró algo a lo que más de alguien aspira, y es hacer del “No molestar” su bandera. Y puede que lo único vital en él sea eso, una resistencia pasiva.

Razonablemente al mundo le resulta exasperante, y lo es, al límite de la incompreensión. Bardevil se conduce mecánicamente, “su rostro estaba tranquilo; sus ojos grises, vagamente serenos. Ni un rasgo denotaba agitación”. Puede que nuestro caso local tenga una complejidad extra: se dice que Bardevil arrastra un río de pesadas piedras familiares, sociales, económicas, río de la carencia y el desencanto. Dicen que vive en el departamento de una señora que quedó viuda, donde arrienda una pieza que mira “una alta pared de ladrillo, ennegrecida por los años y por la sombra”.

En Bardevil no hay prehistoria de cartas a los muertos, hay cartas que nunca llegaron de un padre, y la dureza a la carta de los días. Y Bardevil, claro, “el más triste de los hombres”, más que de hambre aquí muere de tedio, algo así como un hambre de acción. Y en su epitafio se lee *no estoy aquí no más*. **S**



El asunto Sally Rooney

Experta en el mundo de los adultos jóvenes que viven tragedias mínimas relacionadas con los afectos, la vocación, la crisis ambiental y el sistema capitalista, la autora irlandesa es uno de los últimos grandes fenómenos globales de ventas. Podría decirse, incluso, que más que lectores tiene fans. De pronto, plantea la autora de este artículo, su éxito no se debe tanto al *marketing* como a la forma en que combina el ruido de las redes sociales con el silencio de los sentimientos y el temor al compromiso de la generación *millennial*.

Por Marcela Aguilar

Es fácil ironizar sobre el fenómeno Sally Rooney. Sus lectoras hicieron filas de madrugada en las librerías de Estados Unidos para comprar su más reciente novela, *Intermezzo*, a fines de 2024. Las niñas de 12 piden *Gente normal*, el relato más exitoso de Rooney, como regalo de cumpleaños (doy fe). La serie que hizo Hulu sobre ese mismo libro fue un éxito global, y los actores que encarnaron a los protagonistas hoy filman películas premiadas y/o millonarias. Después de su experiencia de total consagración, en ventas y premios, Rooney decidió irse a vivir al campo irlandés, no dar (casi) entrevistas (el casi es porque el año pasado habló con *The New York Times* a propósito de *Intermezzo*) y no autorizar nuevas adaptaciones audiovisuales de sus libros, porque, según explicó al NYT, vio sufrir mucho a los actores de *Gente normal* por la exposición pública: no quiere provocar más sufrimiento.

En esa entrevista explicó también que no le gusta hablar de su vida privada, porque, bueno, es privada, pero además porque le parece que no tiene nada interesante que contar. La entrevistadora insistió en preguntas acerca de lo que hace Sally Rooney (así, en tercera persona) cuando no escribe, y Rooney le

respondía que nada distinto del resto de la gente. Por eso, insistía, no le gusta hablar de sí misma. De sus libros sí puede hablar, explicaba, porque en eso sí le parece que sabe algo más que el resto de la gente. Es una experta en su mundo, el mundo de los adultos jóvenes que viven tragedias mínimas relacionadas con los afectos, la vocación, la crisis ambiental y el sistema capitalista, en un contexto de necesidades materiales razonablemente resueltas, en una Irlanda de paisajes agrestes, pero casas confortables, de poca comida y mucho vino, de estrenos de teatro y conciertos, de gente que hace trabajo intelectual y que interactúa de igual a igual con otra gente dedicada a oficios manuales o a los cuidados.

Hay dolor en ese mundo, por supuesto, pero es un dolor estilizado, bello, marcado por los silencios. Los personajes en el mundo de Rooney hablan mucho y de maneras muy naturales: si algo hay en esta escritura es un excelente oído para las conversaciones, en especial para aquellas que transcurren de manera virtual, a través de los chats y las redes sociales. En el mundo de Rooney, estos son espacios cruciales, donde se juegan las relaciones. Al mismo tiempo, a estos protagonistas

les cuesta decir lo importante. Le temen a la solemnidad, sienten aversión por los absolutos. Prefieren la falta al exceso. En este mundo sin clásicos AM no se habla de los sentimientos y dominan los silencios.

El temor a proponer un compromiso ha sido leído como un mal de este siglo y por eso, entre otras razones, a Rooney se le ha caratulado como una escritora *millennial*. Pero esa constipación emocional que multiplica los malentendidos, ¿no es acaso un componente básico de la novela romántica clásica? Ese no decir, ese escuchar y entender a medias, ¿no es el origen del conflicto trágico en *Cumbres borrascosas* o cómico en *Emma*? Pese a su apariencia contemporánea, las dinámicas entre los personajes de Rooney tributan claramente a las de novelas decimonónicas que, reconozcámoslo, aún funcionan.

Conversaciones entre amigos (2017), la primera novela de Rooney, fue publicada cuando tenía 26 años y refleja, con descarnada elegancia, la manera en que la gente de su generación navegaba las decisiones cotidianas temerosa de creer en algo. *Gente normal* (2018) es sorprendente también porque muestra las jerarquías que se establecen en distintos escenarios (la escuela, la universidad) y cómo en cada contexto hay quienes se ubican en el centro de la atención y la influencia, y otros que deben conformarse con la periferia. A esta lúcida observación Rooney le agrega el componente fantasioso: dos personas que pertenecen a círculos completamente distintos, dos personas que no tendrían cómo vincularse, se encuentran. En *Dónde estás, mundo bello* (2021), Rooney intenta otra estrategia narrativa, que intercala la trama con largas cartas entre dos amigas (nuevamente, amigas improbables) sobre las preocupaciones de su generación: la crisis climática, el consumismo y su inevitable traducción en desechos contaminantes, la existencia de un ser superior y un largo etcétera cargado de sentimientos de culpa. Es, por lo mismo, una novela para incondicionales de la autora, porque exige paciencia con tanta diatriba (bien documentada con datos de Google) y también porque se sustenta en los que probablemente sean los personajes menos queribles (o más insoportables) de su universo: la principal es una escritora joven que ha obtenido un inesperado éxito con sus libros y que sufre por haberse vuelto rica y famosa.

Intermezzo (2024) da un paso más en el evidente interés de Rooney por crecer como escritora. No solo es su novela más larga, sino que, además, pareciera abordar a personajes más distantes de su experiencia cotidiana. Se centra en la relación entre dos hermanos, hombres, marcados por el divorcio de sus padres y el claro abandono de su madre, quien parece más cómoda

con su nueva familia que con ellos. La trama comienza con el funeral del padre: los hermanos, ya adultos, deben afrontar su orfandad, ahora total. Rooney se arriesga en el esfuerzo de construir estas dos personalidades masculinas y se esmera también en usar estrategias narrativas nuevas para ella, aunque nada de nuevas en la literatura, como el acceso interior a los protagonistas, lo que le permite narrar extensos pasajes en modo corriente conciencia. La novela funciona y tiene el tono esperanzador de los libros anteriores, porque en el mundo de Rooney la gente, aunque esté perdida, en algún momento se encuentra.

La subtrama que mejor funciona es la del hermano menor, ajedrecista mediocre, y la mujer divorciada a quien conoce en un pueblo perdido a donde llega a dar una exhibición. Curiosamente, esta línea es, efectivamente, el origen de la novela: Rooney publicó en *The New Yorker* una historia breve con estos personajes que luego se convirtió en uno de los capítulos del libro.

Como escribió el crítico Nadal Suau en *El País* de España, “Rooney es una buena narradora, aseada (sé que suena a sarcasmo malvado, pero esa no es la intención: busco rebajar las dichas expectativas, no tumbar a una autora), atenta al detalle”. El problema, dice, es que se atreve poco. “No hagan caso a los *haters*: he aquí una buena novelista. Tampoco a los fans: no es una novelista muy importante”.

De acuerdo, *Intermezzo* no es mejor que las dos primeras novelas de Rooney, pero es un intento por ampliar el registro y eso, al menos, demuestra que la autora tiene la lucidez suficiente para leer su propia situación en el mundo. Ya no es una niña prodigio ni la voz de una nueva generación: ahora, en el mundo de la literatura a secas, puede sobrevivir o perderse. Lo que sería, como en sus novelas, solo una tragedia en tono menor. **S**



Intermezzo

Sally Rooney

Literatura Random House, 2024

464 páginas

\$18.000

La memoria desnuda de Tove Ditlevsen

La obra de la narradora danesa permite acercarse no solo a la vida ajetreada de una mujer que fue madre muy joven, se casó cuatro veces y escribió con singular libertad acerca de la infidelidad, la autodestrucción y la voluntad de convertirse en escritora contra viento y marea, sino que muestra como pocas veces las posibilidades expresivas de las llamadas escrituras del yo. Aunque recién nos enteremos, Ditlevsen venía recorriendo los mismos vecindarios por los que hoy caminan autores muy celebrados, como Rachel Cusk o Karl Ove Knausgård, pero lo venía haciendo desde mediados del siglo anterior.

Por Rodrigo Hasbún

A Tove Ditlevsen le gustaba diseccionar abiertamente sus múltiples adicciones y sus relaciones fallidas, sus coqueteos con la muerte y sus problemas con la felicidad. Las apariencias no eran lo suyo, ni en la escritura ni fuera de ella. Desde que empezó a publicar a los 22 años, esa franqueza sin fisuras la volvió una suerte de celebridad trágica, además de una autora muy leída en su Dinamarca natal.

Con varias décadas de retraso, seis de sus 29 libros han sido traducidos al español estos últimos años por la editorial Seix Barral. Entre ellos merece especial atención su dolorosamente memorable *Trilogía de Copenhague*, compuesta por *Infancia*, *Juventud* y *Dependencia*. En esos tres libros brilla con una luz potentísima esa mujer llamada Tove, que desde su rincón del mundo padeció algunos de los rigores del siglo XX.

Su autorretrato en movimiento resquebraja cualquier ilusión que tengamos sobre los dilemas de una muchachita de los años 30 y 40. Pienso en su vocación literaria irrenunciable, a la que está dispuesta a subordinar todo lo demás, pero también en lo que sucede a su alrededor: los estragos de la clase trabajadora durante su infancia deslumbrada y melancólica, las infidelidades y los desmoronamientos, y la complicada experiencia de la maternidad en su primera juventud; el descenso al infierno de los opiáceos más adelante, todo eso con el ruido de fondo de una generación ambivalente (tan desencantada como distraída y libre) que se forjó a la sombra de Hitler y la amenaza de la destrucción de un continente.

Pero no es solo la vida ajetreada de Tove la que vuelve su trilogía una experiencia excepcional. La escritura misma, su velocidad y su despojo refuerzan la sensación de urgencia y convicción, y evidencian tempranamente las posibilidades expresivas de las llamadas escrituras del yo, tan transitadas estas primeras décadas del siglo XXI. El volumen antecede y anticipa otras trilogías autobiográficas importantes (digamos las de J. M. Coetzee y Deborah Levy), así como el minucioso intimismo impúdico de autores muy celebrados hoy en día, como Rachel Cusk o Karl Ove Knausgård. Aunque recién nos enteremos, Ditlevsen venía recorriendo esos mismos vecindarios desde mediados del siglo anterior. En retrospectiva, es fácil pensarla como una de las grandes precursoras invisibles de esas obras ancladas en la experiencia inmediata, en los torbellinos demenciales de lo íntimo y lo doméstico, en la práctica a menudo inquietante de alguien que se observa a sí misma sin pestañear.

¿Puede una vida fascinante ser narrada de manera tan pobre que termine careciendo de interés? En la dirección contraria, ¿puede una vida cualquiera volverse resonante por medio de una escritura que sepa hacerla brillar? ¿Sucede lo mismo con el escrutinio y la hondura de la mirada de quien examina aquello que le tocó en suerte? ¿La contundencia de esa mirada depende también de una escritura que sepa sustentarla?

¿Puede una vida fascinante ser narrada de manera tan pobre que termine careciendo de interés? En la dirección contraria, ¿puede una vida cualquiera volverse resonante por medio de una escritura que sepa hacerla brillar? ¿Sucedelo mismo con el escrutinio y la hondura de la mirada de quien examina aquello que le tocó en suerte? ¿La contundencia de esa mirada depende también de una escritura que sepa sustentarla? ¿En la escritura de la vida es, finalmente, la escritura lo que pesa más?

¿En la escritura de la vida es, finalmente, la escritura lo que pesa más?

Toda narración autobiográfica incita ese tipo de preguntas. Desde una lectura que privilegie lo literario por encima de lo histórico o lo testimonial, su valor dependería menos de la singularidad de la experiencia a la que recurre o de “la verdad” que da cuenta, y respondería más al sentido que propicia en el texto quien decidió usar los materiales maleables y un poco rotos de la memoria propia. En la escritura autobiográfica de Ditlevsen la intensidad atraviesa los tres niveles: el de los años que recoge, el de la mirada afilada con la que escarba en ellos y el de las palabras que usa para hacerlo, oscilando magistralmente entre la oscuridad y la luz. En sus manos no son propiedades antagónicas: los momentos más difíciles se iluminan con alguna ilusión, los más felices tienen sombras o matices. En los días de la ingenuidad, pero también en los de la dependencia más feroz, la única constante parece ser la escritura.

Al respecto, hay una movida que ayuda a que estas memorias se lean con la voracidad a la que invita la mejor ficción: de manera sutil, pero insistente, la autora dramatiza su propia vida, dándole un rol protagónico a su vocación literaria, a esa necesidad enorme que

experimentó desde niña de volverse escritora. Estos libros realzan esa voluntad y, a partir de ella, narran la morosa trayectoria que la autora debió transitar a lo largo de los veintitantos años que abarca la trilogía.

Tres años de bloqueo y depresión antecedieron la escritura de *Infancia*. A sus casi 50, Ditlevsen sufría creyendo que se le había olvidado cómo escribir cuando oyó las palabras iniciales en su cabeza. “Con la mañana, llegaba la esperanza”, escribió entonces, y fue como abrir las compuertas de una represa.

Los primeros en asomar son sus progenitores. Su padre es un fogonero, a menudo desempleado, que arrastra consigo el sueño frustrado de ser periodista. Su acercamiento a él es muy afectuoso: “Mi padre no me pegaba nunca. Al contrario, él era bueno conmigo. Suyos eran todos los libros de mi niñez, y por mi quinto cumpleaños me regaló una edición maravillosa de los cuentos de los hermanos Grimm sin la que mi infancia habría sido gris, triste y pobre”. Su madre, en cambio, es una desconocida cuyo afecto va y viene de manera caprichosa, una extraña a la que no sabe ganarse bien: “Mi relación con ella es estrecha, dolorosa y trémula, siempre debo andar buscando algún indicio de amor. Todo lo que hago lo hago para complacerla, para hacerle sonreír, para aplacar su furia. Es un trabajo agotador”. Ambas son figuras esenciales en el orden de la vida que la protagonista intenta capturar, en el doloroso aprendizaje de la resignación y el silencio que le corresponden como mujer de su época y que a ella no se le dan nada bien.

Tove es una niña llena de preguntas valientes. Está sola, pero su aprendizaje sentimental involucra a los vecinos de su calle proletaria, a su padre sin trabajo y su madre oscilante, a su abuelo ahorcado y su abuela moribunda, a la hermosa Ketty que se prostituye para sobrevivir. “La infancia es larga y estrecha como un ataúd, y no se puede escapar de ella sin ayuda”, escribe la Ditlevsen adulta, que dedica a esa etapa algunos de los pasajes más duros y bellos del libro. Escribe: “Nadie escapa de la infancia, que se te adhiere como un olor. La notas en otros niños y cada una tiene su propio aroma. El tuyo no lo conoces y a veces temes que sea peor que el de los demás”. Escribe, intentando zafarse de esa infancia interminable: “Vayas donde vayas, acabas siempre dándote de bruces con tu infancia, y duele, porque es angulosa y dura, y no termina hasta haberte destrozado por completo”.

El antídoto provisional es la juventud, a la que ella se precipita con todas sus fuerzas. Al inicio de

Juventud, Tove tiene 14 años, ha terminado la escuela y encuentra trabajo como empleada doméstica. Ahí lo hace todo mal: no sabe cómo se prepara un té, el barrender mecánico se le descompone y llena la sala de porquería que disimula bajo la alfombra, raya el piano al intentar limpiarlo con el cepillo indebido. Dura menos de un día en ese primer trabajo, al que le siguen varios más. Con el trasfondo de su peregrinaje laboral y del ascenso de los nazis en la vecina Alemania, empiezan a sucederse entonces muchas otras primeras veces: la que un hombre la toquetea (uno de sus jefes), la que va al cine (y se pone de pie para irse tras la tanda comercial, creyendo que la función ha concluido), la que al fin escribe un poema verdadero, la que lee a Baudelaire. También pierde la virginidad y se independiza, publica en una revista a sus apenas 18 y conoce al editor, un hombre varias décadas mayor con el que más tarde se casará.

El de la publicación es un momento milagroso para ella, un momento que sigue sucediendo en tiempo presente, como buena parte de la trilogía. Esa conjugación hace que todo sea más palpable. Tove se adentra en la adultez con un manuscrito de poemas bajo el brazo y con Inglaterra declarándole la guerra a Alemania. Así, lo más pequeño y lo más grande coinciden, aunque no se afecten entre sí, al menos de manera obvia. “Al día siguiente comprobamos que la vida continúa como si nada ocurriera”, escribe hacia el final del segundo libro. “En la oficina se amontonan los casos de divorcio, los pleitos de lindes y demás discordias violentas entre la gente. Nadie parece acordarse de que ayer estalló una Guerra Mundial”.

Aunque en última instancia la suya sea una literatura confesional, Ditlevsen nunca cae en el lamento ni la conmiseración, ni tampoco en la explicación o justificación de sus decisiones. Narra nada más, con ternura y desapego, y con una distancia que la separa de sí misma, de esas que fue siendo.

Dependencia contiene las páginas más estremecedoras de la *Trilogía de Copenhague*. La experiencia resulta tan lacerante quizá por el lugar en el que nos sitúa. Nuestra convivencia ha sido larga y vemos aún a la niña y la adolescente debajo de la adulta primeriza. Sin poder hacer nada por ella, atestiguamos el espectáculo de una escritora demencialmente talentosa que no deja de cometer un error tras otro y que se autodestruye de manera feroz.

El tercer libro abarca 25 años decisivos para Tove, desde sus 20 hasta los 45. Un resumen apresurado

incluiría cuatro matrimonios, tres hijos y dos abortos, una cirugía innecesaria que la deja sorda de un oído y una decena de libros que va escribiendo y publicando entremedio. Incluiría también la adicción a distintas drogas, la falsificación de recetas médicas y el descuido extremo de sí misma, además de una primera estadía de más de seis meses en un centro de rehabilitación.

Son muchas las secuencias impactantes. Lo notable en ellas es que todo aparece atado a todo lo demás. Un amorío de una noche desemboca en un embarazo no deseado que el propio amante, médico de profesión, interrumpe luego. Es él quien le inyecta petidina por primera vez, justamente durante el procedimiento del aborto, y que la vuelve adicta no solo a esa sustancia, sino también a la metadona y al cloral. Ese hombre inescrupuloso, que solo tiene relaciones con ella tras sedarla, será su tercer marido y el que más espacio ocupe en la rememoración de esos años.

Hacia el final, internada en el centro de rehabilitación, cuando la desatan de la cama y logra ir por primera vez al baño, encuentra en el espejo a una anciana de 70 años, una mujer “con la piel descamada y gris y los ojos rojos”, una criatura que pesa 30 kilos nada más. Podría tratarse de un momento epifánico en el que todo cambie para ella, pero en el arte de la memoria desnuda que practica Ditlevsen no hay soluciones fáciles ni redenciones baratas ni finales demasiado felices. La voluntad importa poco en las promesas que se hace entonces, promesas en las que nosotros también queremos creer. Digamos la de volver a ser la mujer que se reconoce en un espejo. O la de no consumir drogas nunca más.

Cinco años después de concluir la *Trilogía de Copenhague*, a sus 58, Tove Ditlevsen se suicidó. El consuelo es grande y pequeño a la vez: al menos quedan sus libros. Décadas más tarde, felizmente, empiezan a gozar de una segunda oportunidad, no solo en Dinamarca, sino también muy lejos de ahí. **S**



Trilogía de Copenhague

Tove Ditlevsen

Seix Barral, 2021

432 páginas

\$30.000



Ruiz de cerca

Tres libros con textos de Raúl Ruiz o sobre su obra dan cuenta de la fuerza creativa del director de *Diálogo de exiliados*. Ya sea en sus anotaciones del diario, en columnas de prensa o en conferencias, siempre está reflexionando sobre su oficio —y el arte en general— con una profundidad y agudeza pocas veces vistas en nuestro ámbito cultural. Un ejemplo: “Para vivir en Chile se requiere previamente haberlo soñado. Y es que el miedo a perder el trabajo quita el sueño, y quien se desvela no sueña, y poco a poco Chile se va volviendo transparente. Y aquí intervenimos nosotros, los artistas cineastas, fabricantes de sueños mecánicos. (...) En eso, mis amigos, consiste nuestro arte: en irse por las ramas derecho a lo esencial. De él no se espere plusvalía ni gloria, sino inquietud y estupor”.

Por Yenny Cáceres

“Nuestro oficio o arte está desapareciendo. Nada queda del entusiasmo de los años 60 por la remoción de un cine anquilosado. Hoy lo está más que nunca (comprendido el que yo hago). No hay magia en nuestro trabajo”, escribe Raúl Ruiz en sus diarios. Es noviembre de 1997 y está en plena preparación de *El tiempo recobrado*, su adaptación de Proust. Es el momento más mediático de su carrera, que lo llevó a trabajar junto a Marcello Mastroianni y Catherine Deneuve, dos leyendas del cine europeo. Pero nada de eso parece distraer a Ruiz, al creador incansable, que se angustia y se desvive por su arte.

Creador, porque llamarlo cineasta sería mezquino. Poeta, novelista, cuentista, dramaturgo, director de escena para teatro y ópera, teórico del cine, artista visual, filósofo, profesor universitario, cocinero, bibliófilo, melómano, lector, siempre lector. Todas esas facetas de Ruiz se despliegan en *Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*, el extracto de sus diarios publicado recientemente a partir de una selección de Bruno Cuneo y Érik Bullot. Su lectura produce un efecto milagroso: las 1.200 páginas de la edición original se condensan en casi 200 páginas que respetan el espíritu de los diarios. La vida cotidiana de Ruiz, cocinero y amante

de la comida japonesa, que deambula por librerías de viejo en busca de alguna primera edición, se cuela en estos apuntes, en los que imagina con frenesí nuevos guiones para películas. También se incluyen episodios que lo marcan, como la muerte de su madre.

“Todo diario es una confesión”, escribe Ruiz, quien asume el compromiso literario que significa escribir un diario, lee otros referentes y cuestiona las reglas del género. “¿Es un diario, desde un comienzo, un texto para ser publicado?”, se pregunta. Así, lo que parte como un diario de filmación, a poco andar muta y expande sus posibilidades narrativas.

“Pienso en mis rememoranzas, que son ellas mismas tiempo perdido, pero que reposan en la convicción de que el acto de recordar es una manera de pasar a la acción en el mundo disponible, ‘sin cualidades’, del pasado. Este diario es mi *madelaine*”, confiesa, mientras indaga sobre el tiempo perdido al que alude Proust.

Si la lectura de la edición original de los diarios — en dos tomos de dimensiones bíblicas— suponía un ejercicio pausado, para masticar con calma las ocurrencias del cineasta, la lectura de estas *Notas* fluye veloz, con la misma pasión con que Ruiz dispara sentencias sobre Chile.

El inicio de la escritura de los diarios coincide con el regreso de la democracia, cuando Ruiz tenía 52 años, en 1993. Como advierte Bruno Cuneo en el prólogo, es un modo de recuperar la escritura en castellano tras muchos años de exilio. Pero esa conexión chilena es mucho más profunda y será trascendente hacia el final de su carrera.

La extrañeza ante el país perdido cruza todos los diarios. El país de la infancia y de su primera etapa creativa ya no existe. El asombro y el espanto ante este nuevo Chile lo llevan a mantener una distancia, por momentos dolorosa, en que lanza definiciones sobre la chilenidad que darían para un libro aparte: “Chile no es un país, es un campamento militar. Ser chileno no designa una personalidad, sino una perversión sexual: la búsqueda del orgasmo mediante carcajadas”.

No parece casual que Ruiz comience la escritura de este diario un año después del rescate de *Palomita blanca* (1973), que se estrenó en 1992 con gran éxito de público en salas chilenas, después de quedar guardada tras el Golpe. Y aunque Ruiz nunca lo explicita, es evidente que de ese reencuentro con el público nacional nace una inquietud: ¿Cómo se vuelve a filmar el país que el exilio le arrebató?

Sin proponérselo, el diario también es el registro de su regreso creativo al país, después de recibir el Premio Nacional de Arte, en 1997. El primer paso es *Cofralandes* (2001), una serie de documentales que

filmó por encargo de la entonces División de Cultura. Es fascinante cómo el diario opera como un laboratorio, donde ensaya fórmulas y referencias para sus películas. En el caso de *Cofralandes*, busca explorar las posibilidades del video digital y la proliferación narrativa de *Las mil y una noches*. Después de tres semanas en Chile y 12 horas de filmación para el documental, escribe: “Redescubrí el país, filmé muchos paisajes”.

Todo esto ocurre en paralelo a *El tiempo recobrado* (1998), uno de sus proyectos más ambiciosos. Estrenado en Cannes, nada de ese brillo efímero nubla a Ruiz que, incluso con uno de sus proyectos más elogiados, se autocritica: “Tengo claro que he conseguido algo así como el equivalente visual de Proust y, al mismo tiempo, un condensado de mis propios tics de estilo. Todo lo que sé hacer en cine lo he puesto ahí (y no es poco). Al mismo tiempo, siento que falta algo”.

TEORÍA GENERAL DEL CINE

Cómo se filma a Chile es una pregunta que cruza toda la obra de Ruiz y que asoma al inicio de *Escritos repartidos*, en la columna “El cine chileno, etcétera”, publicada en la revista *Ecran*, en 1968. Seleccionados también por Bruno Cuneo, este libro reúne textos de Ruiz de diversa procedencia: artículos por encargo para revistas y diarios, prólogos de libros y conferencias. Leerlo en paralelo a sus diarios es un complemento para entender las obsesiones de Ruiz y cómo, sin importar la disciplina (literatura, danza, ópera, artes visuales), siempre buscó explorar los mecanismos narrativos.

Del Ruiz escritor se han publicado rescates valiosos, como la novela *El espíritu de la escalera*, los poemas *Duelos y quebrantos* y esa rareza llamada *Todas las nubes son relojes*, que publicó primero en italiano, bajo el pseudónimo de Eiryo Waga. En formato de novela y a partir de una conferencia escrita por Karl Popper acerca de la dicotomía entre los sistemas regulares (los relojes) y los altamente impredecibles (las nubes), Ruiz aborda una de sus obsesiones: el uso de los objetos en el cine.

Este tema también aparece en *Escritos repartidos* en el ensayo “La relación de objetos en el cine”, publicado originalmente en *Cahiers du Cinéma*. Allí se cuestiona la forma que miramos y cómo eso determina la relación de los objetos en la puesta en escena. En otro texto, “Soy un exiliado”, a propósito del montaje de la obra *Mammame* (1986), del coreógrafo Jean-Claude Gallotta, su preocupación por la puesta en escena adquiere otros matices: “No se trataba de mostrarla (la obra), de filmarla, sino de hacer partícipes a los espectadores de la tensión de la danza”.

Quizá el texto que mejor condesa el interés de Ruiz por elaborar una Teoría General del Cine es “Utopía e

imagen", escrito a partir de un seminario que se realizó en Santiago, en 1993, y que luego incluyó en su *Poética del cine* (1995) con el título de "Imágenes de ninguna parte". Aquí esboza algunas de las ideas centrales de su poética, como la crítica al conflicto central —usado por Hollywood— como único modelo narrativo para contar historias.

Pero, además, es un ensayo que hoy, en tiempos de IA y *fake news*, resulta sorprendente —y hasta escalofriante— por su contingencia. En ese momento, a propósito de las imágenes ocupadas en la realidad virtual, Ruiz advertía sobre "la acumulación de imágenes, informaciones y desinformaciones, la circulación de productos irracionales y una especie de nueva cultura visual viral". Y se preguntaba por las implicancias de la proliferación de ese tipo de imágenes, que llamaba utópicas: "Estos filmes o vidas o sueños están más cerca de nosotros de lo que pensamos. Es muy temprano para saber qué daño o beneficio nos traen; lo que sabemos es que en este mundo de utopías, sin comienzo, fin ni lugar que se está adueñando del tiempo por venir, solo la crítica, la crítica de la crítica, podrá ayudarnos a dominarlos o destruirlos".

Uno de los hallazgos de *Escritos repartidos* es la publicación de "El test de Rocha", un texto mítico, pero de escasa circulación, escrito junto al novelista y cineasta argentino Edgardo Cozarinsky, en 1975, como una defensa del director brasileño Glauber Rocha ante los ataques de la crítica francesa por su película *Claro*. Cozarinsky es el argentino que aparece en *Diálogo de exiliados* (1974), que Ruiz filma recién llegado a París. Si aquello era una prueba de su complicidad, este alegato es la confirmación de esa cercanía. Con sorna y desencanto, cuestionan lo que espera la crítica europea del cine del Tercer Mundo y del intelectual latinoamericano, de ese "salvaje decadente", como ironiza Cozarinsky. Y agrega: "Cuando oigo invocar al Tercer Mundo para decir qué es lo que deberíamos filmar y qué es lo que no, siento que ese Tercer Mundo es un *fourre-tout* (cajón de sastre) inventado por Europa para reducir a uno todo lo que se le escapa, y más me confirmo en el estatus de persona desplazada".

Esta discusión no ha perdido vigencia, especialmente en el caso de Ruiz, que en su etapa francesa realizó varias adaptaciones —o *adopciones*, como prefería llamarlas— de autores europeos, como ocurre con *La hipótesis del cuadro robado* (1978, Klossowski), *La isla del tesoro* (1986, Stevenson), *Berenice* (1983, Racine), *Memoria de apariencias* (1986, Calderón de la Barca), *Ricardo III* (1985, Shakespeare) y la más famosa, *El tiempo recuperado*. Cuando esta última se estrenó en Chile, a fines de los 90, algunos reaccionaron con estupor y, tal

Quizá el texto que mejor condesa el interés de Ruiz por elaborar una Teoría General del Cine es "Utopía e imagen", escrito para un seminario que se realizó en Santiago, en 1993, donde esboza algunas de las ideas centrales de su poética, como la crítica al conflicto central —usado por Hollywood— como único modelo narrativo para contar historias.

como los críticos franceses se indignaron con Rocha, los de acá se preguntaron si era posible que un chilote adaptara a Proust.

Lo que nos lleva a otra pregunta: ¿Cómo leemos a Ruiz durante su etapa francesa? Esa duda resuena en la lectura de *Ruiz de lejos. 27 artefactos críticos* (1977-1987). Aquí, Ignacio Albornoz, compilador y traductor, se propuso rastrear "las huellas críticas" de las películas dirigidas por Ruiz entre 1977 y 1987. "De lejos", porque son textos aparecidos en Francia, España, Estados Unidos e Inglaterra, no necesariamente publicados al momento del estreno de las películas. Son los años de su experimentación en la televisión francesa y de su primer gran éxito, *Las tres coronas del marinero* (1983), que le valió un número especial de la revista *Cahiers du Cinéma*. Albornoz, editor junto a Iván Pinto de Raúl Ruiz. *Potencias de lo múltiple* —que reunía ensayos breves sobre 40 películas de Ruiz—, esta vez recopila el trabajo de ruicianos experimentados, como el crítico australiano Adrian Martin o el estadounidense Jonathan Rosenbaum.

Por su claridad, uno de los mejores textos es justamente el de Martin, a propósito de *Grandes acontecimientos y gente corriente* (1979), donde destaca esa capacidad de Ruiz para subvertir los géneros, en este caso, el documental. Ese pulso que tiene el periodismo, de escribir al momento del estreno de una película, resplandece en la crítica de Serge Daney, publicada en el diario *Libération* sobre *La ciudad de los piratas* (1983).

Es un texto más periodístico, pero sin perder la voz propia ni la capacidad de asombro. "Hay películas que no estamos seguros de haber soñado o no. Son las más



Raúl Ruiz en la filmación de *Palomita Blanca*. Cortesía: Cenfoto-UDP.

bellas tal vez. *La ciudad de los piratas* es una de ellas. Una nueva aventura del capitán Ruiz en el país de nuestras creencias. Para niños de siete a 77 años”, escribe Daney, en una certera descripción del cine de Ruiz.

Salvo algunas excepciones, la mayoría de estos críticos no han visto sus películas chilenas previo al exilio. ¿Es posible entonces una lectura acabada de *Coloquio de perros* (1977), su cortometraje inspirado en el formato de las fotonovelas, sin haber visto *Palomita blanca* y sus cruces con el género de las teleseries? En su momento, con la escasa circulación de las películas chilenas, parecía una tarea imposible, pero ahora, con el creciente rescate de ese período, una lectura de Ruiz desde lejos exige rastrear esas influencias.

LA DESPEDIDA

Hacia el final de sus diarios, un sentimiento de tristeza y de *saudade*, de nostalgia por lo que no pudo ser, se agudiza conforme pasan los años. Ruiz está más viejo, lo atormentan los achaques de salud, pero también siente que su cine, experimental y vanguardista, ya no tiene cabida.

A inicios de 2011 filma su última película, *La noche de enfrente*, basada en textos de Hernán del Solar, en que revisita su infancia en Quilpué. Meses más tarde, el 19 de agosto, morirá en París, a los 70 años. En una de las últimas entradas de su diario, el 1 de mayo, cuenta que leyó los textos que le escribió el equipo de filmación al terminar el rodaje. “No son elogios desmesurados, son palabras simples de chilenos melancólicos y agradecidos, no sé mucho de qué”, escribe conmovido. Sabe que es una despedida: “Ahí está el problema. Me siento despedido, llorado, añorado”.

Ruiz, pudoroso, evitaba todo tipo de

sentimentalismos, pero justamente uno de los textos más emotivos de *Escritos repartidos* es su discurso de aceptación del Premio Nacional de Arte, un premio que lo reconcilió en parte con Chile y motivó su regreso creativo.

Allí describe su oficio y condensa algunas de sus preocupaciones: “Para vivir en Chile se requiere previamente haberlo soñado. Y es que el miedo a perder el trabajo quita el sueño, y quien se desvela no sueña, y poco a poco Chile se va volviendo transparente. Y aquí intervenimos nosotros, los artistas cineastas, fabricantes de sueños mecánicos. (...) En eso, mis amigos, consiste nuestro arte: en irse por las ramas derecho a lo esencial. De él no se espere plusvalía ni gloria, sino inquietud y estupor”. **S**



Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas (Extractos del “Diario”)

Raúl Ruiz
Ediciones UDP, 2025
196 páginas
\$19.000



Escritos repartidos
Raúl Ruiz
Ediciones UDP, 2024
292 páginas
\$25.500



Ruiz de lejos. 27 artefactos críticos (1977-1987)
Traducción y edición de Ignacio Albornoz
Bastante, 2023
256 páginas
\$21.000

Hacia otra geometría del cuerpo y los afectos

A medio camino entre un diario de anotaciones, una narración que da espacio al yo, el perfil de un artista atento a detalles a veces microscópicos y un texto de historia del arte, *Gordon Matta-Clark: Contra viejas superficies*, de Ariel Florencia Richards, es un artefacto fino y sensible, que no sutura la subjetividad ni esconde sus métodos, sus conmociones, sus dudas y hallazgos, y con esa misma generosidad lee la vida y obra del hijo de Anne Clark y Roberto Matta.

Por Paz López

Intrigada por la obra sin título que Gordon Matta-Clark realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en 1971, Ariel Florencia Richards viaja a Montreal a una estancia de investigación en el Canadian Centre for Architecture, lugar que alberga una abundante colección de papeles personales, películas, libros y objetos de Matta-Clark, con el fin de averiguar si había sido en ese museo donde el artista realizó por primera vez un corte en un edificio no residencial.

Hasta allí, el propósito no es demasiado distinto al que suele movilizar una investigación académica que busca en los archivos lo verídico y verificable de un acontecimiento histórico. Sin embargo, la estadía en ese lugar, el contacto con la exquisita materialidad de los documentos, la conversación con otros investigadores, pero sobre todo la constatación de que las obras de Matta-Clark no eran un apéndice de su vida, ni la vida un apéndice de sus obras, produjeron una cesura, un corte, uno tan preciso como aquellos que el artista realizó en distintas superficies arquitectónicas durante toda su vida.

Si la historia de la disciplina estética ha tendido a separar el arte del deseo, las inclinaciones del cuerpo, la intimidad y los afectos, Richards decide en este libro revitalizar ese vínculo, infligiendo una herida al proyecto de una disciplina que ha buscado darles sentido a las obras separándolas de las experiencias vitales del artista, pero también de quien escribe la historia del arte. Adorno decía que la teoría estética de Kant tenía como mérito haber separado para siempre el arte de

la pornografía y la cocina, es decir, de los asuntos del cuerpo y de la vida, y es precisamente eso lo que este libro viene a socavar. Y para hacerlo, Richards hace del abordaje de lo biográfico un gesto tanto narrativo como conceptual.

A medio camino entre un diario de anotaciones (los fragmentos de ese diario aparecen en cursivas en este volumen), un libro de narración (Richards escoge la tercera persona femenina, el *ella*, para nombrar a quien escribe), un perfil de artista atento a detalles a veces microscópicos y un texto de historia del arte, el libro se convierte en un artefacto fino y sensible, que no sutura la subjetividad ni esconde sus métodos, sus conmociones, sus dudas y hallazgos, y con esa misma generosidad lee la vida y obra de Matta-Clark. *Contra viejas superficies*, se titula el libro, y lo hace, pienso, para referir las operaciones materiales de Matta-Clark, pero también para nombrar el gesto que la misma autora realiza con su trabajo de escritura: hacer del archivo no una acumulación de hechos del pasado ni el lugar para monumentalizar una vida, sino algo parecido a una herida abierta, a un cuerpo en devenir. “Si hasta entonces *Ella* creía que conocía a cabalidad la obra de Matta-Clark, comprendió que apenas la empezaba a entender. Y que, a la luz del archivo, esta se volvía caleidoscópica y divergente”, leemos en el libro.

¿Cómo se escribe una vida cuando eso que llamamos vida no es nunca un todo armonioso y compacto, sino algo más parecido a una pluralidad errática, una intensidad muchas veces indescifrable, un trayecto repleto de rutas imprevisibles? Me imagino que



Fotografía: gentileza de Ariel Florencia Richards.

algunas de esas preguntas se hizo Richards a la hora de escribir este libro. ¿Dónde se rastrea una vida? ¿Y una obra? ¿En las manías, los temperamentos, los comportamientos idiosincráticos, en las heridas o en las insistencias del deseo? En todo eso, parece decirnos Richards, ofreciéndonos un libro más atento a las formas de vida que a las categorías, más inclinado a las paradojas que a los consensos disciplinares. “La dulzura de la paradoja consiste en que su resultado no se puede anticipar”, dice Louise Glück.

Gordon Matta-Clark nació el 23 de junio de 1943 en Nueva York, unos minutos después de su hermano mellizo John Sebastian, Batán. Hijo del famoso pintor chileno Roberto Matta y de la artista estadounidense Anne Clark, los relatos sobre su vida y obra han tendido a organizarse en torno a un vacío, a una herida: la ausencia del padre. Si bien eso es cierto (Matta abandonó a Clark y a sus hijos a los pocos días de haber nacido), Richards matiza ese mito de origen no para elevar al padre, sino para leer el programa estético-existencial de Matta-Clark de un modo más plural: “Ella cree que es imposible afirmar que la relación entre el padre y el hijo fue solo brutal y competitiva. De hecho, la correspondencia entre ellos también fue cariñosa, constante y profunda”.

Matizando ese vínculo, lo que se hace visible en este libro es el hilo secreto que ata de manera profunda e indestructible a Matta-Clark con otros personajes, con otras temperaturas emocionales. Aparece la madre, que además de madre es reconocida acá como una gran artista-archivista; aparecen

sus vínculos amorosos, la compleja relación con su hermano mellizo, los viajes a Latinoamérica, las muertes cercanas, sus vínculos con Chile en plena asunción del gobierno de Salvador Allende. Aparecen también sus angustias, sus temores (su especial fobia a las montañas), sus languideces y sus euforias, su belleza, el amor por los perros, también muchos de los artistas que fueron de alguna manera su familia sustituta, unidos muchos de ellos por la amistad, la comida, las experimentaciones formales: Duchamp, quien era también su padrino; Dennis Oppenheim, artista pionero de la performance, la instalación y el *land art*; Jeffrey Lew, artista con el que hizo la intervención en el Bellas Artes de Santiago; Lizá Béar, Alanna Heiss, Rachel Wood, Richard Nonas, Laurie Anderson y Carmen Beuchat, entre otros.

Es esa cartografía sensible la que Richards va reconstruyendo de manera paciente y atenta, y a través de ella va ofreciendo claves sutiles para leer las obras que Matta-Clark realizó en el corto tiempo que vivió. Una de ellas, la más interesante quizás, es la que nos permite leer la obra de Matta-Clark en clave de lo horizontal. Acostumbrados a pensar los cortes, las excavaciones, la pasión por intervenir estructuras subterráneas y edificios precarios, el transporte y movimiento de basura y tierra, como proezas físicas que a su vez atentaban contra las bases de la disciplina arquitectónica moderna, emerge acá un artista cuya vocación consistía más bien en alterar la geometría más allá de los dominios de lo recto y lo jerárquico. Más que modificar las estructuras, lo que Matta-Clark hizo fue modificar un imaginario: el que hace del uso, la eficiencia y la productividad la relación primera con las cosas. Desviando lo vertical, agujereando lo que crece erguido, abriendo lo que estaba cerrado, las obras de Matta-Clark exploran la potencia de aquello que cae, se tumba, se inclina, como si allí se abriera, a su vez, la posibilidad de pensar otra geometría del cuerpo y los afectos. De allí que sus intervenciones arquitectónicas, sus filmes, sus fotografías y performances puedan ser pensadas como experimentos que ponen a tambalear el imaginario de un cuerpo productivo, fuerte y victorioso, para hacer de la fragilidad y la vulnerabilidad el principio mismo del arte, de un arte que en este libro parece ser una de las formas que adopta la vida para seguir adelante, para insistir, para cambiar de forma. **S**



Gordon Matta-Clark: Contra viejas superficies

Ariel Florencia Richards

Metales Pesados, 2024

188 páginas

\$16.950

Golpe al corazón

De pronto, plantea el autor de esta crítica, los méritos de *Adolescencia* existen en sus titubeos y pliegues, como si sus planos más importantes fuesen aquellos sugeridos desde el fuera de campo, casi como apariciones fugaces: la grabación del asesinato de la víctima, los comentarios en redes sociales que explican la relación entre ambos, la violencia cotidiana que Jamie padece en la institución mental donde está encerrado. Ahí, la serie no es otra cosa que un estudio del rostro del protagonista, un enigma donde la ficción esgrime sus contradicciones y, con eso, libera sus posibilidades. Con ello no se explica ni se cierra ninguna cosa; lo que vemos es una herida abierta, la exhibición de una intimidad rota.

Por Álvaro Bisama

¿Es la televisión nuestro cine de tesis? Aquella pregunta se vuelve plausible luego de ver *Adolescencia*, la serie de cuatro capítulos de Netflix, creada por Jack Thorne y Stephen Graham, que también la protagoniza. Fenómeno mediático de estos meses, puede ser comprendida como una colección de preguntas sobre cómo se narra la intimidad de una familia de clase trabajadora, en la medida en que el crimen o la violencia funcionan como catalizadores de sus deseos, traumas, aspiraciones y miedos. Nada nuevo con eso, salvo el detalle que la serie pone al centro de su relato al *shock* como consigna: en ella se cuenta cómo Jamie Miller (Owen Cooper), de 13 años, es acusado de asesinar a una compañera de colegio a cuchilladas.

Antes que un asesino, no se quiere que pensemos en él sino como otra víctima. Desde el comienzo (donde una cámara sigue a dos policías a través de las calles antes de llegar a la habitación de Jamie), hasta el final (donde Graham, el padre, busca en ese mismo cuarto las señales que pudieron anticipar la catástrofe), el relato aspira a remecer al espectador, llevándolo por las entrañas y los fracasos de las instituciones (el colegio, el sistema judicial, la policía, la familia), que son exhibidas como proyectos fracasados y ciegos, incapaces de curar, educar, formar o sanar; inútiles a la hora de explicar el funcionamiento del mundo.

El estilo es el método. Cada episodio está filmado aparentemente en una sola toma; un plano secuencia que permite retratar mejor las formas de la intimidad,

como si quisiese recuperar para sí el tiempo perdido, exhibiéndolo sin cortes, inapelable y terrible. Nada raro, más allá de que Graham y Thorne tengan una obra visual previa, llama la atención el oportuno uso del plano secuencia como un recurso de moda, quizás como una suerte de respuesta al tiempo fugaz y de la inmediatez de TikTok y las historias de Instagram, de la celebración interminable del yo que se hace en las redes sociales.

Es el signo de los tiempos. *The Studio*, la delirante comedia de Alex Gregory, Evan Goldberg y Peter Huyck (y protagonizada y dirigida por Seth Rogen) para Apple sobre el mundo del cine, ocupa el mismo recurso hasta llevarlo al paroxismo. Ambos programas luchan por abrazar su propio tiempo, volviendo heroico el mismo acto de narrar más allá de la proeza que la filmación que cada episodio supone. De este modo, lo que sirve para penetrar en los silencios de una familia y construir metódicamente una tragedia ejemplar, es el mismo mecanismo para relatar el goce y el caos. Entre ambos quizás se encuentra *Saturday Night* (2024), la película de Jason Reitman sobre los momentos previos al primer show de *Saturday Night Live*, donde la toma única funciona a la manera de un fraseo modernista, o más bien proustiano: el falso pulso eléctrico decreta también el tiempo recuperado de la memoria. Lejos queda el maestro Brian de Palma o, para recordar algo más reciente, el Cary Joji Fukunaga de la sección final del cuarto capítulo de la primera temporada de *True*



Detective, donde una quitada de droga terminaba en una masacre al ritmo de “Grinderman”, con Nick Cave gritando como desaforado.

Pero en *Adolescencia* el uso del plano secuencia termina de imponer una pregunta moral que se eleva sobre el relato, blindándola de cualquier crítica. La ausencia de corte implica que no podamos apartar la vista y, por lo tanto, subraya y blinda su tesis, que tiene que ver con cómo las actuales familias no perciben lo que sus hijos hacen (no los conocen en modo alguno, no pueden hablar con ellos) y, por tanto, deben asumir las culpas de la violencia que perpetran. Gracias a lo anterior, los espectadores no podemos decir si la serie nos gustó o no, si funciona o no, si valió la pena pasar la tarde viéndola. Estamos obligados a juzgarla como un tratado moral y agradecer a sus autores que nos muestren los vicios del mundo moderno, al decir de Parra, al ritmo de versiones tristísimas de viejos éxitos de Sting.

Adolescencia no puede ser buena o mala, pues aspira a ser juzgada desde la gravedad de lo inapelable, sugiriendo que la televisión (o en este caso el *streaming* de Netflix) es un medio para representar una realidad que se quiere denunciar o impugnar, antes que comprender. Ahí cualquier duda estética es sospechosa, pone en suspenso su efectividad didáctica. Jack Thorne y Stephen Graham ofrecen preguntas y respuestas trascendentes para entender estos tiempos, como si viésemos un documento que examina la masculinidad y

la violencia de género, y los traumas y códigos de la cultura *incel*, temas que pone en el debate público.

Entonces, más allá del alarde técnico, quizás lo más relevante de *Adolescencia* existe en otro lugar, quizás el que se corresponde con la mirada a la intimidad familiar. Hay acá una colección de retratos de Graham, de Christine Tremarco (que interpreta a la madre de Jamie) o de Briony Ariston, que encarna a la psicóloga que examina a Jamie en el penúltimo capítulo, acaso el más agobiante. Entre todos, el de Owen Cooper es quizás el más brutal. Actor inesperado, su Jamie Miller puede pasar de la indefensión a la violencia, de la brutalidad a la soledad de la culpa de quien ha cometido un hecho de sangre.

Por lo tanto, quizás los méritos de *Adolescencia* existan en sus titubeos y sus pliegues, como si sus planos más importantes fuesen aquellos sugeridos desde el fuera de campo, casi como apariciones fugaces: la grabación del asesinato de la víctima, los comentarios en redes sociales que explican la relación entre ambos, la violencia cotidiana que Jamie padece en la institución mental donde está encerrado, su voz por teléfono en el capítulo final. Ahí, toda apelación se diluye y la serie no es otra cosa que un estudio del rostro de Jamie, un enigma donde la ficción esgrime sus contradicciones y, con eso, libera sus posibilidades. Esto no soluciona nada, no se explica ni se cierra ninguna cosa; lo que vemos es una herida abierta, la exhibición de una intimidad rota. **S**

Flow: fuga de lo humano

La película ganadora del Oscar a mejor largometraje animado propone algo profundo: que el sentido de comunidad, el cuidado mutuo, la ética de lo colectivo, puede existir incluso (o especialmente) cuando lo humano desaparece. Hay un humanismo que se revela en su ausencia, una ternura que emana no desde las palabras ni desde las sonrisas dibujadas, sino desde la forma en que estos seres se agrupan, se mueven, se acomodan en un espacio común.

Por Álvaro Ceppi

Desde sus inicios, el cine animado ha sido en buena parte un medio para proyectar lo humano sobre lo no humano. Con todo su potencial estético y narrativo, la animación ha sido utilizada —más aún en sus expresiones más populares— para personificar versiones exageradas o caricaturescas de nuestras flaquezas, contradicciones y virtudes, en animales y diversos objetos inanimados.

Esta tradición tiene su nombre y manual, los “Doce principios de la animación” desarrollados en los estudios Disney por un grupo de talentosos artistas. Es una especie de Biblia técnica que estandarizó el movimiento, el *timing* y el *acting* del personaje animado. El objetivo era lograr verosimilitud emocional, empatía. Pero también —y quizás sin proponérselo— instauraron una forma de ver el mundo, donde todo lo otro se representaba solo a través de lo humano. Es decir, donde la naturaleza tenía que ser humanizada para volverse narrable.

Flow, del director letón Gints Zilbalodis, se propone precisamente como una fuga a esa tradición. Una forma de desmontar el hábito de lo antropomórfico —lo que debe actuar y sentir como humano— y, con ello, también intentar desmontar una forma de representación

anclada por más de un siglo. La película, ganadora del Oscar a mejor largometraje animado, se instala como una anomalía: un relato animado sin diálogos, sin *gags*, sin rostros que sonríen o se entristecen a la manera humana. Un mundo donde los animales no fingen ser nosotros.

La historia es simple, pero radical: en un planeta sumergido, un gato negro se ve arrastrado por una corriente hacia un grupo de animales que viajan a bordo de un bote. Se suman, se observan, se huelen, se acomodan, se cuidan. Cada animal actúa como lo haría en su entorno, movido por los impulsos y patrones de su especie, evitando las motivaciones psicológicas. El resultado es una especie de relato gráfico de no ficción sobre una comunidad en formación, sin humanos.

En esa omisión está la clave. En *Flow*, la humanidad ha desaparecido, pero no el humanismo. Lo que comienza siendo una historia de animales flotando en un mundo en ruinas, se convierte poco a poco en una meditación sobre la posibilidad de la convivencia sin la mediación humana. Y no es una convivencia idílica: hay conflicto, hay amenaza. Pero también hay cuidado y un sentido de pertenencia a algo mayor.

Al evitar el *acting* antropomórfico en sus personajes,



Imagen de la película *Flow* (2024), de Gints Zilbalodis.

Zilbalodis no solo elude una convención visual, sino que escapa de una forma ideológica de entender lo vivo. El antropomorfismo ha sido una manera de proyectar hacia “el otro” lo que no queremos ver en nosotros. Y usualmente con graciosos chivos expiatorios con forma de zorro, ratón, gato o pato. Una herencia de las *Fábulas* de Esopo que la animación no se quiso sacudir ni en su fondo ni en su forma.

Pero en *Flow* no hay proyecciones, hay presencia. Y es ahí donde la película, sin decirlo, propone algo profundo: que el sentido de comunidad, el cuidado mutuo, la ética de lo colectivo, puede existir incluso (o especialmente) cuando lo humano desaparece. Hay un humanismo que se revela en su ausencia, una ternura que emana no desde las palabras ni desde las sonrisas dibujadas, sino desde la forma en que estos seres se agrupan, se mueven, se acomodan en un espacio común.

Este giro no es ingenuo. No se trata de una utopía animalista, sino de una crítica silenciosa pero potente a cómo hemos colonizado los relatos, una y otra vez, con un número limitado de convenciones y formatos. Al quitar el filtro antropomórfico, Zilbalodis permite que emerja otra sensibilidad: una que no necesita traducirlo todo a nuestros códigos para generar sentido. En esa decisión hay también una apuesta política y estética por descentrar lo humano, salir del modelo Disney y

sus 12 mandamientos, y explorar un futuro narrativo distinto, donde la animación ya no sea únicamente una forma de repetirnos a nosotros mismos con disfraces de peluche.

Desde lo técnico, la película también desafía los estándares. Hecha con un equipo mínimo, utilizando software de código abierto y gratuito como Blender, y con una producción que rehúye del perfeccionismo hiperrealista del CGI corporativo, *Flow* se inscribe en una tradición de cine autoral, incluso dentro de un medio generalmente dominado por la industria. Sus planos largos, sus composiciones sobrias, la economía de gestos y la claridad de su propuesta visual son parte de ese espíritu. Algo que directores como Hayao Miyazaki o Michaël Dudok de Wit venían también explorando en la animación hace décadas.

Flow es una película que no busca dar grandes explicaciones ni enseñanzas, sino presentar un universo visual y narrativo que se deja mostrar y existir. Y en ese gesto, en ese dejar ser a este grupo de animales a la deriva sin traducirlos, encontramos una lección inesperada: tal vez, al dejar de vernos reflejados en todo, podamos empezar a mirar —y crear— de verdad. **S**

Universidad Diego Portales en asociación con Universidad de Princeton

PRESENTAN

José Donoso para todos

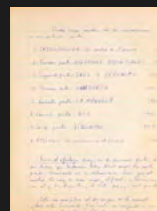
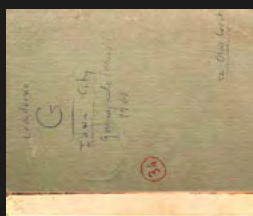
La Biblioteca de la Universidad de Princeton y el Programa Archivos de la Universidad Diego Portales dan acceso público al **Archivo Digital José Donoso**, que reúne diarios personales, manuscritos, borradores de novelas, correspondencia, fotografías y otros materiales inéditos.

Este archivo, fruto de una colaboración con aportes de ambas instituciones, permite seguir de cerca el proceso creativo de Donoso y abre nuevas posibilidades de lectura crítica de su obra.

Este archivo forma parte del conjunto de colecciones que la Universidad Diego Portales ha puesto al servicio de la comunidad.

Más información en
➔ archivos.udp.cl

VER EN [DPUL.PRINCETON.EDU/JOSEDONOSO](https://dpul.princeton.edu/josedonoso)



↑ Fotografías de Gabriel Pérez Mardones e imágenes de documentos del Archivo Princeton/UDP - José Donoso.



Universidad Diego Portales
acreditada en nivel de **Excelencia**
en todas las áreas

Gestión Institucional, Docencia de Pregrado, Docencia de Posgrado, Investigación y Vinculación con el Medio.
Hasta noviembre de 2029.

A la altura de los tiempos

De planetas y flores: Auguste Blanqui y Rosa Luxemburgo

Por Federico Galende

Rosa Luxemburgo, conocida por todo el mundo como la Rosa Roja, nació en 1871. Ese mismo año, uno de los más queridos revolucionarios de la Comuna de París le confió a su hermana un manuscrito curioso. Se había pasado la vida entera entrando y saliendo de todas las cárceles, tal como le sucedería más tarde a la Rosa Roja, y su manuscrito lo acababa de redactar en la prisión de la Fortaleza de Taureau, circundado por un mar inmenso que escuchaba, pero no podía ver, ya que la altura de los barrotes se lo impedía.

En cambio, sí podía ver el cielo, un pedacito de cielo.

Todos los días y todas las noches ese cielo era distinto; todos los días y todas las noches el sol, las estrellas y los planetas trazaban al otro lado de esos barrotes coreografías hermosas e impredecibles. La vida era eso, estaba ahí, era la única historia que existía, una historia de unidades de tiempo diseminadas en la que los acontecimientos no se suceden y todo coexiste.

Negar esa coexistencia, como escribiría Borges años más tarde,

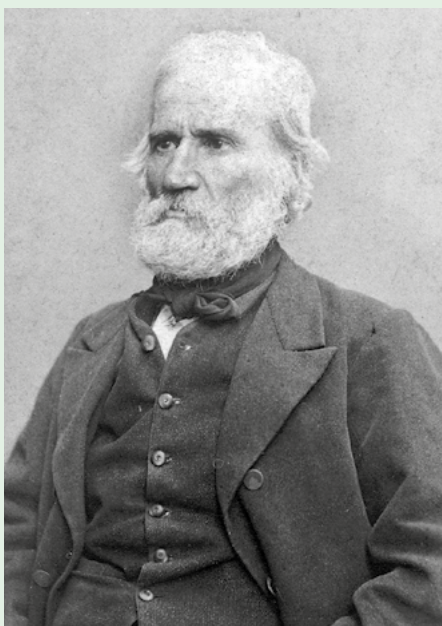
no tenía por qué ser más plausible que negar la sucesión.

El revolucionario se llamaba Auguste Blanqui y su manuscrito era muy curioso, porque en lugar de esgrimir una queja acerca de las desdichas que le había deparado el fracaso de la revolución —esta vez contra el Segundo Imperio, que había invitado a derrocar con un panfleto titulado “Instrucciones para la toma de armas en Francia”—, trataba sobre la vida de las estrellas. Era una novela sobre las estrellas, se titulaba *La eternidad por los astros*, y a pesar de que era preciosa, había un punto en el que lo comprometía, ya que el ataque a las ilusiones del cambio histórico aquí en la Tierra, encerrados como estamos en la prisión del progreso, podía conducir a que sus camaradas lo confundieran con un militante arrepentido.

Y él no se había arrepentido de nada; su mirada sobre la lucha revolucionaria permanecía intacta, solo había cambiado el punto del horizonte en el que la buscaba. No la buscaba en los calendarios que urdían los dirigentes, la buscaba en un caleidoscopio que nos libraba del orden opresivo

del tiempo y nos multiplicaba, como dobles o como sosías, en una esfera cuyo centro estaba en todas partes y su superficie en ninguna. Así como las manchas de luz que pueblan el universo se han extinguido y han vuelto a brillar en un número de veces imposible de determinar, así se puede también estar muerto en cada sitio durante interminables siglos sin que se esté muerto a la vez en todas las tierras, cuyas réplicas son incontables.

Por eso ese pedazo de cielo que el revolucionario socialista veía desde un rincón sombrío del calabozo, enjaulado como lo están en la atmósfera los cometas apresados por la policía de la gravitación, contenía una idea que difería de lo que planteaba Marx: no era el cielo lo que nos tomaríamos alguna vez por asalto, era la historia universal diseminada en el firmamento la que nos asaltaría a nosotros, quitándonos de encima las pesadas cadenas del progreso histórico. El comunismo no tenía nada que ver con eso, el comunismo era y es en cada presente, y para la eternidad,



Auguste Blanqui (1805-1881).



Rosa Luxemburgo (1871-1919).

“la igualdad de los seres que participan de un mismo saber sobre el cielo”.

La feminista revolucionaria que ese año de 1871 había nacido en un pueblito remoto de la Polonia ultrajada por los zares, también se las había arreglado para eludir la fe estúpida de los hombres en el progreso. Amaba desde que era una niña los pájaros y las flores, y nunca los apartó de su lucha por la revolución. Al revés, los recogía como emblemas fuera de plano, que le arrancaban a la revolución sus nerviosos y varoniles troncos centrales.

Blanqui bajaba del cielo las hojas sueltas que Luxemburgo recogía en los jardines de la prisión; como las de él, esas prisiones nunca eran las mismas.

Rosa entraba y salía de una y otra sin ofuscarse, se conformaba con un patio o un pequeño jardín en el que recolectar las hojas de los olmos, los tilos, los olivos o los castaños, que guardaba meticulosamente en sus herbarios, museo de los brotes de una revolución que en manos de los amos de la historia siempre se marchitaba. Esos amos

tan revolucionarios, fusileros y crueles, ni siquiera sabían lo que era un herbario, lo confundían con un bosque en el que las urgencias de la revolución se perdían (escortados por el engreimiento de quienes creen conocer el destino).

Para ella, esa era la idea menos revolucionaria del mundo, ya que una revolución de verdad nunca tiene un destino. Es más bien una revuelta contra este, la revuelta que todo pequeño detalle atesora, como las flores que nacen en los desiertos de las ideas totalitarias.

Por eso el balazo del asesino que la ejecutó a sangre fría tal vez ni lo percibió, no nos consta siquiera que le hubiera importado. Quién sabe si el revolucionario de la Comuna de París no le había susurrado al oído, en alguna otra vida, que estas injusticias se daban, que esta tierra estaba llena de asesinos que pasaban de moda, como todas las maldades inútiles y vulgares.

Lo cierto es que en 1917, apenas dos semanas después de que Lenin pronunciara en Petrogrado las famosas “Tesis de abril”, Rosa Luxemburgo le envió a una amiga una carta contándole que en ese

trocito de jardín de la prisión desde la que le escribía, rodeada de plantas y de abejorros, se sentía muchísimo más a gusto que en los previsibles congresos del partido. No había nada que hacer, los gorriones que revoloteaban alrededor de la cárcel le caían mejor que sus camaradas, al menos no eran tan problemáticos como los discursos de los dirigentes a la hora de invitar a la libertad.

El mausoleo de Rosa Luxemburgo es visitado hasta el día de hoy por todos los comunistas del mundo, los mismos que ayer le habían pegado una fea desconocida, y conmueve pensar que cada vez que una plaza se levanta —como nunca dejará de ocurrir mientras perseveren las injusticias— ella y Blanqui están mucho más presentes que Lenin o Mao Zedong. Tal vez una revolución es nada si no subsiste como un herbario que conserva en cada flor la historia triste de los pobres; tampoco lo sería si en ella no entrechocaran de vez en cuando sus copas todas las alegrías que las propias revoluciones fueron dejando de lado. **S**

Críticas de libros y cine

Despojo entre los despojos

Por Valeria Vargas

La sola mención de la Mara Salvatrucha 13 (MS-13) evoca imágenes de un grado de violencia que nadie quiere albergar en su memoria. Presente en la lista negra del Departamento del Tesoro de EE.UU. junto a la Yakuza japonesa y los Zeta mexicanos, perseguida por el presidente Nayib Bukele, la banda internacional tiene un origen ligado a la historia de El Salvador, país que ostenta una alarmante cifra de asesinatos y la más alta tasa de población encarcelada del mundo.

Los hermanos Óscar y Juan José Martínez, nacidos en San Salvador en medio del conflicto armado que asoló a su país por más de una década, han dedicado parte importante de sus vidas recorriendo refugios, cárceles y pueblos perdidos para conocer a los mareros de la MS-13.

En el año 2012, cuando conocieron a Miguel Ángel Tobar, exsicario de la clica (célula) Hollywood Locos Salvatrucha de la MS-13 y testigo protegido del Estado salvadoreño, decidieron unir sus miradas (Óscar es periodista y Juan José, antropólogo cultural) para contar su historia.

Alojado en un rancho en el patio trasero de la comisaría de un pueblo llamado El Refugio, desprotegido y mal alimentado, Miguel Ángel, el Niño de Hollywood, pasó años yendo a tribunales para traicionar a sus *ex homeboys*, facilitando así la encarcelación de 46 miembros de la MS-13. El resto del tiempo debió conformarse con ver pasar las horas, conversar con los hermanos Martínez y permanecer alerta a cualquier ruido que anunciara la

llegada de la inevitable venganza. “En una ocasión, caminó dos horas por territorio enemigo, armado con un machete y una escopeta artesanal, solo para hablar con nosotros”, relatan los autores.

Este libro, resultado de seis años de investigación, narra con maestría las causas y el contexto que dieron y dan origen a trayectorias de vida como las de Miguel Ángel Tobar, asesino de 56 personas, traidor y pobre hasta el último día de su corta existencia. O como dicen los narradores: “Un despojo que fue recogido por una organización criminal compuesta por otros despojos”.

Los hermanos Martínez hacen un recorrido por la historia reciente de El Salvador, usando el relato del Niño de Hollywood como hilo conductor. Tierras arrebatadas a los indígenas para sembrar café, matanzas de cientos de miles para frenar insurrecciones, golpes de Estado, guerrillas y militares reclutando jóvenes para usarlos en su guerra, miles de salvadoreños huyendo a Estados Unidos para terminar siendo deportados y niños huérfanos reclutados por los retornados para enseñarles que el odio puede ser una variante del hogar. Todo ese horror desfila frente a los ojos del lector, documentado con datos, fechas y cifras, hilado y entrelazado con la pequeña vida de Miguel Ángel Tobar.

El Niño de Hollywood plantea preguntas ahí donde la mayoría preferiría voltear la cara o proponer soluciones al estilo Bukele. ¿Por qué vale la pena contar esta historia? ¿Para qué sirve arrojar un poco de luz sobre tanta oscuridad?

¿Basta con encerrar la violencia para terminar con ella? Explicar no es justificar, sugiere este libro, porque “no es lo mismo saber que no saber”.

En tiempos de crueldades delirantes, megacárceles y deportaciones masivas, esta obra propone examinar los procesos históricos y rescatar la memoria de los pueblos como un camino ineludible para no repetir los mismos errores.

En 2014, dos desconocidos asesinaron a tiros a Miguel Ángel Tobar, el Niño de Hollywood, en un tranquilo pueblo perdido en el occidente salvadoreño. La venganza de la Mara Salvatrucha 13 lo alcanzó en la vía pública y, a pesar de que hubo testigos, la policía no intentó perseguir a sus verdugos. Los hermanos Martínez velaron su cadáver y asistieron a su funeral. Un tiempo antes, en una de sus tantas conversaciones, les preguntó un día: ¿Por qué quieren contar mi historia?; la respuesta, que solo podía ser feroz, fue la siguiente: “Porque lamentablemente creemos que tu historia es más importante que tu vida”. **S**



El Niño de Hollywood.
¿De qué está hecho
un sicario de la Mara
Salvatrucha?
Óscar Martínez y Juan
José Martínez
Anagrama, 2024
336 páginas
\$17.000

Del aula oscura al prado luminoso

Por Vicente Undurraga

En *Camino de Santiago*, su primer libro, el periodista y editor chileno Antonio de la Fuente recoge una larga serie de textos breves. Apuntes, observaciones sociales y culturales, aforismos (“lo explícito y lo implícito pueden combinarse a distintas dosis, pero no pueden dejar de combinarse”), glosas y recuerdos personales en los que, más allá de los asuntos referidos, de diversísima índole, lo que interesa es el perfil humano que, al trasluz de todos ellos, se va dibujando: la silueta de un individuo amistoso e irónico, atento a todo, que observa con sonrisa benévola el mundo y sus pequeñeces, curiosidades y rarezas.

El libro tiene 300 páginas y en cada una van dos o tres textos; entero se deja leer, de corrido quizás menos. Tiene secuencias o series de las que afirmarse (pasajes de la vida de su amigo de juventud Rodrigo Lira, por ejemplo, o cuentos de terremotos, reseñas de museos, etc.), pero es, sobre todo, un gran resumidero de lo visto y mascullado durante una vida de viajes, lecturas y encuentros. Por eso se deja perfectamente seguir a pedazos, como quien entra y sale de la casa de un amigo.

De la Fuente —quien dirigiera en dictadura la emblemática revista cultural *La Bicicleta*— muestra gran agilidad para sintetizar anécdotas y datos curiosos, rememorar episodios de todo tipo (circuncisiones históricas, naufragios) y ahondar en sus inclinaciones y debilidades, como los palíndromos y las etimologías.

Al hacerlo, se revela un conocedor fino de la música y, entre idas y desvíos, reflexiona sobre las cuestiones humanas esenciales, como el deseo, la pertenencia y la vergüenza ajena. También deja caer unas especies de poemas imprevistos: “En la ventana el pájaro bebe el agua de la nieve derretida por el calor de la casa”.

Y si bien a ratos puede agotar tanto viaje e historia descolgada, y en ocasiones distanciar recursos como hacerle notar al lector lo obvio (“atención al oxímoron... atención a la combinación”), son más los pasajes notables, como la vez que el autor bailó con Mercedes Sosa en Perú. Y también destaca cuando discurre sobre la chilenedad con perspicacia y amplitud, por ejemplo, al pensar el fenómeno de la serendipia bajo la denominación nacional de chiripa, recordando cómo fue que cobraron vida dos insignes canciones chilenas: “Los momentos”, de Eduardo Gatti, y “Todos juntos”, de Los Jaivas.

A propósito, entre evocaciones de Benedicto Chuaqui y de Nicanor Parra, habría interesado que De la Fuente contara detalles de la vez que entrevistó para *La Bicicleta* a Alfonso Alcalde cuando este volvió del exilio, a comienzos de los 80. “¿Cómo trabaja para juntar todo este material?”, le preguntó en esa ocasión, teniendo a la vista la multiplicidad de libros y proyectos del autor de *El panorama ante nosotros*, quien respondió verazmente: “Con mucha alegría. Vivimos con dificultad, hemos tenido ocho hijos, ya están naciendo los nietos,

y sigo teniendo mucha dificultad para sobrevivir, pero trabajo con mucha alegría”.

Pero no es justo reclamarle a un libro lo que no hace. Mejor quedarse con lo que sí hace, que es tanto. De eso, de las mil historias que el libro encierra, o libera, destaco dos. Una, la de una ruandesa sobreviviente al genocidio en su país, que trabaja haciendo aseo en casas europeas y que se mostraba siempre sonriente, salvo, como pudo notar una vez el autor, que al pasar la aspiradora se permitía llorar a mares. Tal cual está narrada, esboza una imagen indeleble de la entereza.

La otra historia condensa la atmósfera de estas páginas: un grupo de estudiantes, aprovechando una tarde soleada y su brisa deliciosa, es llevado por la profesora “desde el aula oscura a un prado luminoso”. Allí, como en buena parte del libro, tal cual dice Roberto Merino en su texto de contratapa, “todo está en movimiento, nada puede ser estrictamente fijado, cada imagen tiene su reflejo y cada hecho su réplica”. Es cosa de saber ir y venir por el parque soleado de la Fuente, donde las palabras no exigen la atención quieta de una sala oscura. Donde más bien el recreo es la norma. **S**



Camino de Santiago
Antonio de la Fuente
Laurel, 2024
336 páginas
\$17.000

Saludable y lúcida candidez

Por Javier Edwards Renard

Mal de altura es la novela de un escritor nacido el año 1988, en Talcahuano, Chile. A estas alturas ya ronda los 44, ha escrito varios textos, es académico, tiene un PhD en Artes de una universidad holandesa. Algún crítico ha dicho que es el secreto mejor guardado de la literatura, pero de secreto ya queda poco. Su más reciente relato está escrito a la medida de los tiempos: breve, contingente, lineal, sin mayores complejidades (al menos en la superficie) y con un guiño general que tiene la habilidad de buscar empatías lectoras ahí donde las encuentre.

Iniciada la lectura de *Mal de altura*, quiero decir antes de llegar a la página 20, la primera impresión puede jugarle en contra, la que viene de leer una historia que surge de otra que fue noticia que captó la atención un par de meses, desató la incomodidad social y después, como tantas noticias, se las llevó el olvido o el nuevo escándalo de turno. Es decir, la cultura del periodismo fácil y desesperado en un mundo saturado de información.

La anécdota (trágica) se vincula al caso Penta. Donde unos se llamaban Délano y Lavín, acá se llaman Alcalde y Echaurren, todos ellos, personas y personajes, involucrados en el mundo real y el de la ficción, en un caso de connotaciones penales por financiamiento ilegal de la política. El narrador en primera, esto es el profesor de filosofía encargado de dar las lecciones de ética, nos cuenta la historia de la relación que surge entre él y Echaurren, uno de los condenados, con el objeto de

que el último aprenda el arte del buen comportamiento.

El narrador-personaje, lo mismo que sus circunstancias, se presenta de manera directa y obvia, en forma previsible y sin mayor gracia. Si *Mal de altura* hubiese sido un libro con más de 200 páginas, con formato apretado, texto compactado como un ladrillo, prometiendo una carrera de medio fondo en ese mismo registro, habría optado por no perder el tiempo y abandonar rápido. Demasiado por leer en una lista de cosas que se saben indispensables. Pero Gonzalo Maier no es novato ni tonto ni escribe mal. De manera súbita o progresiva, de pronto se convierte en un texto breve, lleno de pequeños giros y sutilezas que van convirtiendo la historia conocida en una que la ficción puede imaginar y que al periodismo no le interesa.

En *Mal de altura*, Maier aplica la fórmula no nueva, y por eso mismo compleja de usar, del encuentro de dos personajes que se escudriñan forzosamente desde el prejuicio y lo evidente, desde lo establecido y dado por hecho, para entrar en un juego de intercambios, diálogos, encuentros, reflexiones que van alterando puntos de partida, puntos intermedios y puntos de llegada en el contexto de la historia. Lo relatado en sí mismo tiene poco de nuevo, la gracia está en usar el viejo recurso con habilidad, y el autor lo logra.

En este encuentro a lo Fausto, finalmente se produce el descubrimiento paradójico, a lo Chesterton: ni el malo es tan

malo ni el bueno es tan bueno, ambos son humanos y tienen algo que aprender y enseñar al otro; también, algo que transformar. La aproximación no es grandilocuente ni pedante, es fluida, cándida e inteligente; es breve, porque quiere pasar por los muros del prejuicio un mensaje troyano con un efecto sanador. El empresario y el profesor de filosofía se encuentran para descubrir (por imposición de un fallo judicial) que las cosas son más complejas: ni el primero es un insensible irremediable, un fascista del dinero, ni el otro un revolucionario de las armas; a lo más, como él mismo declara, un anarquista de biblioteca.

También, esta breve novela logra explorar las psicologías de esas perspectivas opuestas y sus miedos, las desconfianzas viscerales que movilizan y bloquean, generando todo tipo de distorsiones en la malla del tejido social.

En la imaginación de Maier, los dos mundos se encuentran y su choque es amable, aleccionador en infinitas direcciones, cerrando el periplo con un saludable signo abierto, algo que Chile y el mundo de hoy (el de los octubrismos desenfocados y el trumpismo fanático) necesita más que nunca: el rescate de esa sabia candidez que hace posible la recuperación del diálogo. **S**



Mal de altura
Gonzalo Maier
Random House, 2024
132 páginas
\$14.400

Nick Cave: el nuevo punk le habla a Dios

Por Juan Ignacio Ibáñez

Abrirse paso entre la opacidad del lenguaje para intentar nombrar lo que sintió cuando supo que su hijo había muerto tras caer por un acantilado en Brighton, Inglaterra, en 2015, le exige a Nick Cave recurrir a metáforas muy visuales. Por eso —porque sabe que solo escarbando en el silencio puede dar con el sentido que habita en el trauma—, lo hace con cautela, casi a tientas, refiriéndose, por ejemplo, a la “electricidad” que le recorrió el cuerpo cuando le informaron de la muerte, o al “estado alterado de conciencia” en el que quedó, durante meses, lidiando con la tragedia, como exiliado del mundo.

Un lugar desde el cual, dice, “todo parece tan frágil y precioso y elevado, y el mundo y la gente que lo habita parecen tan amenazados, y aun así tan hermosos. (...) Se siente como si, en el dolor, te aproximaras más al velo que separa este mundo del siguiente”.

De ese estado, que puede ser como estar en un pozo en que la realidad se desintegra y las palabras eclosionan, el cantautor salió lentamente, siendo ya otro, para recolocarse en vivo frente a su público e intentar verbalizarlo durante más de 40 horas de grabación, y casi siete años después, junto al periodista de *The Guardian* Sean O'Hagan.

Sentimiento de culpa y parálisis creativa mediante, en *Fe, esperanza y carnicería* el compositor australiano se muestra visceral, instintivo, lleno de capas, para dar testimonio de esa transformación en una conversación que palpita.

Cave empuja la charla buscando formas de sanación, sin miedo

a los desvíos o a sondear en sus propias zonas ciegas, estimulado por una búsqueda religiosa mayor —y no espiritual, aclara— que, si bien lo ha acompañado desde inicios de su carrera, ahora empieza a explorar de manera más intensa.

Manifiesto creativo e itinerario de su propia expiación, el libro le hace honor a la idea de entrevista como forma de arte: en ella el músico se abre con una franqueza inusual para alguien que, hasta hace poco, era considerado uno de los entrevistados más elusivos de la escena británica.

Con la pandemia como telón de fondo, examina a corazón abierto el impacto que no solo tuvo en él la muerte de su hijo Arthur —cayó accidentalmente por un despeñadero después de tomar LSD junto a un amigo—, sino también la de su propia madre, víctima del covid, y luego, la de una exnovia y varios amigos. Pocos meses antes de la publicación, en mayo de 2022, falleció otro de sus hijos, Jethro, quien tenía problemas de adicción y padecía esquizofrenia. Así, Cave carga a sus muertos, se rodea de sus fantasmas y, más aún, los convierte en abono creativo. Aunque la de ahora se trata, en todo caso, de una metamorfosis radical, pocas veces vista en un letrista ya maduro, para quien la muerte, lejos de ser un tema, ha pasado a ser una condición que “lo permea todo”.

Tanto en *Skeleton Three* (2016) como en *Ghosteen* (2019) y en *Carnage* (2021) —la celebrada trilogía con la que retornó tras

la muerte de Arthur—, los temas surgieron, cuenta, de sueños o de ideas más visuales antes que narrativas (se reconoce pintor frustrado antes que músico) y, acaso por eso, con frecuencia adquieren el giro de la extrañeza en lo familiar —una pluma ascendiendo en espiral, animales salvajes en llamas— o el desasosiego acechante que antecedió a la tragedia, que para Cave fue el rumor de un dios innominado.

De la necesidad de hacer algo con todo eso, el disco *Ghosteen* es el más sobrecogedor intento de invocar el espíritu de su hijo Arthur. Antes plegarias que canciones de rock —ascienden, pero casi nunca se resuelven—, en esos temas Cave clama, como el Leonard Cohen tardío, la Violeta Parra del “Rin del Angelito” o el Gustav Malher de “Canciones para los niños muertos”, consuelo por lo perdido. “Ya no me siento atado, de ninguna forma, a las expectativas de los demás —le dice Cave a O'Hagan—. Ahora, literalmente, puede suceder cualquier cosa”.

La obra de Nick Cave está permeada por el punk, la lectura de los clásicos y una erudición teológica (prologó una de las últimas ediciones del Evangelio de San Marcos) que lo blindó de caer en una rebeldía ramplona. Pensar de antemano “si algo es ofensivo o no” o crear “desde un ánimo censor, frágil y quebradizo” es, para él, lo peor que puede hacer alguien “dedicado al negocio de escribir canciones”.

A diferencia de otros músicos de su generación, cancelados

luego de ser acusados de pasarse a la ultraderecha, como Johnny Lydon y Morrissey, sus críticas al estado actual de la cultura son más personales que políticas, y suenan más a declaración de principios que a proclama ideológica: “No creo que nadie pueda cuestionar el sofocante y entumecido efecto del miedo a la cancelación —o siquiera de equivocarse—, en el arte, la escritura, el discurso público, o incluso la comedia”, le insiste a O’Hagan. “Ha convertido el mundo de las ideas en algo profundamente poco interesante”.

Reflejo de esa búsqueda de libertad creativa es “White Elephant”, una canción incluida en su álbum *Carnage*, en la que canta desde la perspectiva de una estatua vandalizada para mostrar, de forma tan surrealista como irónica, el rumbo que el movimiento Black Lives Matter comenzó a tomar a fines de 2020 con “la extralimitación que vimos y cómo eso estaba animando a la derecha”.

Sobre quienes lo acusan de converso por pasar de la intransigencia punk a caminar por la frontera de la duda, evitando lo que él mismo llama el “consenso woke”, dice no ver contradicciones, sino más bien una línea directa: “No veo a la persona joven de *The Birthday Party* como una entidad separada de la persona que hace *Ghoulies* o *The Red Hand Files*. A lo que voy es que todos nos despojamos de varias pieles, pero somos básicamente la misma maldita serpiente”.

De ese camino, el músico emergió como un pensador público tan improbable como

puntiagudo ante los “excesos” de la secularización y la racionalidad técnica, especialmente de la retirada “total” de la religión y el atrincheramiento en la política identitaria. “¿Desde cuándo la búsqueda de Dios tuvo que ver con la razón?”, les pregunta a los ateos y racionalistas que lo critican.

Si aquello en lo que aspira a creer, al final, existe o no, a Cave poco le importa, pues se trata más bien de una fe poética, cuya utilidad radica en permitirle habitar un “reino imposible” que, quizá, sea el único lugar razonable donde estar cuando se navega por las turbulentas aguas de la pérdida y el duelo.

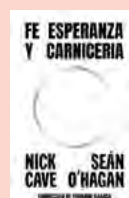
Reacio a canceladores de todo tipo, la cerrazón que linda en la autocensura es algo que intenta evitar a toda costa. Estar abierto “al fracaso, a la condena, a la crítica —dice— es lo que te da el carácter creativo. Y como creo que dijeron los estoicos, esa sensación de peligro puede ser muy seductora”.

La suya es una fe renuente a la beatería y que transita la duda, o que más bien se alimenta de ella, y que opera, a lo Chesterton, trabajando con la materia prima de lo desconcertante, lo absurdo, lo paradójico.

Si los primeros conciertos de *The Birthday Party* eran casi performances de accionismo vieneses que se alimentaban de la violencia contra su público, en la gira de su disco *Skelethon Three*, realizada poco tiempo después de la muerte de su hijo junto a su grupo *The Bad Seeds* y el incombustible Warren Ellis, el artista australiano comenzó

a buscar, intuitivamente, otra manera de habitar el escenario. Alto, espigado, de riguroso terno negro, de esos conciertos que son casi misas seculares en los que expande su nuevo pathos, Cave aspira a hacer una instancia en la que sus fans puedan asombrarse “por algo que sucede en tiempo real, tal vez el único lugar en lo que eso hoy suceda fuera de una iglesia”.

Aunque a ratos el cantante parece un astuto vendedor de sí mismo (cuando, por ejemplo, habla del “dolor como un regalo” o asegura que él y su banda están intentando algo “que no ha sido hecho por nadie más”), en sus mejores momentos la conversación evita lugares seguros (“¿qué tal si?”, parece ser la pregunta que la anima) y entra con soltura en densidades que van desde la naturaleza vengadora del dios del Antiguo Testamento, hasta en las acusaciones de que vampirizaría a sus colaboradores. Fe, esperanza y carnicería es el testimonio crudo del intento de Nick Cave por salir del pozo, mientras levanta la mirada hacia algo que lo redima, o tal vez lo asombre, bajo el rostro de un dios ya no vengador, sino salvaje. **S**



Fe, esperanza y carnicería
Nick Cave y Sean O’Hagan
Sexto Piso, 2024
332 páginas
\$29.000

Cómo hacer hablar a los muertos

Por Rodrigo Olavarría

Blackouts, la novela con que Justin Torres (Nueva York, 1980) eligió seguir la estela dejada por la exitosa *Nosotros los animales*, publicada en el año 2011 y adaptada al cine en 2018, se siente como un excelente proyecto para un máster en escritura creativa, un trabajo que cumple con una estructura aventurada, una inobjetable posición en términos políticos y guiños explícitos a la obra de Manuel Puig, un latinoamericano que sigue inspirando tesis y artículos. Pero quizás lo más importante de esta novela, premiada con el National Book Award, es su relación con la poesía documental, un género que busca reconstruir narrativas subalternas mediante el uso de documentos. Esta forma poética aparece en 1938, con la publicación de *The Book of the Dead*, de Muriel Rukeyser, una serie de poemas sobre una catástrofe minera ocurrida en 1931, donde entreteteje su escritura con entrevistas a familiares de las víctimas, informes médicos, transcripciones judiciales e incluso cifras de la Bolsa de Valores.

Refiriéndose a su trabajo con estos materiales, Rukeyser escribió: "La poesía puede extender el documento", frase que sigue siendo debatida, pero que en su significado más inmediato quiere decir que la poesía puede revelar los límites del documento y hacer legibles las omisiones y elisiones en este. En esta operación el poeta cumpliría los roles de periodista, investigador y arqueólogo, el papel de un archivista capaz de activar el documento utilizando su sensibilidad lírica.

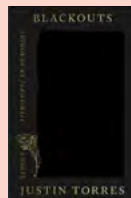
En *Blackouts*, un personaje que

conocemos como Nene gasta sus últimos dólares en un pasaje de bus que lo lleva al Palacio, un viejo hospicio donde acompañará en sus últimos días a Juan Gay, un amigo y maestro a quien no ve hace 10 años. Establecen un pacto. Tras la muerte de Juan, Nene va a terminar el trabajo emprendido por su amigo, la reconstrucción del archivo de la socióloga Jan Gay, una mujer real, nacida en Alemania en 1902, que tras visitar en Berlín el Instituto de Ciencias Sexuales de Magnus Hirschfeld, acomete un estudio similar al realizado por este y entrevista a cientos de personas LGBT, construyendo un archivo que buscaba normalizar el deseo homosexual en la sociedad estadounidense. Tristemente, su archivo fue usado para patologizar a sus entrevistados en *Variantes sexuales: un estudio de patrones homosexuales* (1941), de George W. Henry, volumen que a pesar de sí mismo preservó muchas entrevistas conducidas por Gay, valiosos testimonios de la disidencia sexual en los años 30 y justamente las volutas de memoria y omisiones con que Nene debe articular una herencia cultural disidente, el legado oculto por los *blackouts*, los borrones que dan título a la novela. Podemos leer estos testimonios dispersos por todo el libro, intervenidos por Torres para conseguir un efecto literario.

Es necesario señalar que la poesía documental, por su vínculo con la poesía conceptual, es parte de un movimiento que enfatiza el aspecto material del trabajo poético por encima de las subjetividades. Es quizás por esto que el trabajo

documental de Justin Torres en *Blackouts* se siente como una forma alambicada y fallida de combinar la subjetividad narrativa y la objetividad del documento. Es notoria la intención de Torres de dar voz a los entrevistados por Jan Gay, pero no se siente que los documentos hablen por sí mismos, algo parecido a lo que ocurre en "La parte de los crímenes" de 2666 (2006), de Roberto Bolaño, y en *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa, dos acercamientos a la narrativa documental que acaban ofreciendo solo un marco de realidad factual a la ficción.

Quizás estas son palabras duras para un libro publicado en una sociedad donde los *blackouts* van en aumento, donde libros de Jules Verne, George Orwell, Toni Morrison, Mark Twain y Junot Díaz, entre otros, son eliminados de bibliotecas escolares de varios estados, e incluso se restringe la enseñanza de la obra de Shakespeare, como ocurrió en Florida el año 2023. *Blackouts* puede ser un intento fallido de invocar las voces del pasado, pero constituye un himno a la resiliencia y belleza de una enorme y maltratada parte de la sociedad. **S**



Blackouts
Justin Torres
Random House
Mondadori, 2023
333 páginas
\$17.000

Una desaparición en la familia

Por Pablo Riquelme

La última ganadora del Oscar en la categoría de mejor película extranjera, *Aún estoy aquí*, tocó heridas muy profundas de la sociedad brasileña. Movilizó a los cines a cinco millones de espectadores en su país y provocó, tal como ocurrió en Argentina hace unos años con *Argentina, 1985*, un debate nacional sobre la herencia de la dictadura militar. ¿Qué ha visto ese país en el espejo de este filme basado en hechos reales? Aunque la imaginación está en declive, hay que estar alerta cuando se transfiere al cine el poder de hacer terapia o de alumbrar la Historia; el cine no vende hechos históricos, vende imágenes y emociones.

Es bueno aclararlo, porque donde menos funciona el filme de Walter Salles es precisamente en su dimensión política. La tesis de que recordar a alguien que ya no está puede tener tintes heroicos no convence en absoluto, por más que el recordado sea el diputado Rubens Paiva, desaparecido por agentes del Estado brasileño a comienzos de los 70, y que quien lo recuerde, varias décadas después, sea su viuda, Eunice Paiva, que además padece Alzheimer. La resistencia final de Eunice ante la amnesia funciona como metáfora explícita del Brasil actual: un país que no juzgó a sus militares ni tramitó sus deudas con el pasado, y que, en cambio, “olvidó” y terminó eligiendo a Bolsonaro algunas décadas después; el gesto de asociar el recuerdo con la insurrección quiere hacernos creer que el olvido y la memoria pueden tener categorías morales. Y no: la memoria podrá ser una victoria personal, si se quiere, pero no se le puede ubicar de manera tan tajante en el lado correcto de la Historia. Al

igual que la mirada, la memoria no es neutral, siempre sirve a intereses particulares; a cada uno de nosotros, sin ir más lejos, nos ayuda a configurar nuestra historia. No sirve como advertencia; sí como consuelo.

Cuando deja de insistir en su discurso histórico y se entrega al retrato íntimo, la película toma otro vuelo. En varios momentos *Aún estoy aquí* funciona gracias a su tierna disección de las relaciones humanas. La veta exploradora y afectiva con que Salles captura el nacimiento de una maternidad adoptiva en el Brasil profundo en *Estación Central*, y la forja de una conciencia política entre dos amigos que comparten los caminos sudamericanos en *Diarios de motocicleta*, aquí encuentra su complemento, contemplativo y también nostálgico, en los exquisitos vínculos que hay entre las hijas y el hijo y sus padres, el matrimonio Paiva. Con qué cariño y detalle Salles pule las personalidades individuales y las relaciones del sistema familiar, incluidos el perro, las amistades y la empleada puertas adentro.

Cuánto de biografía real (Salles fue asiduo a los Paiva en su adolescencia y el filme está basado en la autobiografía del hijo menor de la familia) y cuánto de idealización tiene el tejido de esa familia feliz, da lo mismo. Lo disfrutamos y transmite de manera excepcional, al ritmo de Caetano Veloso, Erasmo Carlos y Serge Gainsbourg, el espíritu carioca de esos años. No es memoria, sino cine y reconstrucción. Son los últimos momentos felices de los Paiva antes de que los agentes de seguridad lleguen a detener al padre, que nunca más volverá. Es el instante en que la tragedia nacional brasileña se convierte en tragedia personal.

Es en este terreno, en la

descripción de un mundo privado que queda en ruinas, en las reflexiones sobre el modo que tiene la familia Paiva para asimilar la pérdida, donde la película alcanza verdades genuinas. La extraordinaria actuación de Fernanda Torres sostiene con estoicismo la parte más dura de la historia, y aporta calma y silencios en momentos en que hubiese sido fácil caer en el llanto desaforado. Sin un cuerpo para enterrar y ni siquiera un relato para darle un final, cada detalle se vuelve significativo para la familia: el brazo roto de una muñeca, el cadáver atropellado del perro, una chaqueta olvidada en el extranjero y el diente caído de una hija son hitos que ayudan a procesar la pérdida de manera vicaria. Salles opta por la contención y la mesura, en vez de la estridencia y el revanchismo.

Los dos saltos en el tiempo que tiene el largometraje son discutibles. En el segundo, ambientado en 2014, con una Eunice consumida por la demencia, la película sugiere que aquel año Bolsonaro fue elegido presidente porque el país olvidó su pasado. La realidad es bastante más complicada. ¿No habría tenido, la película, un final redondo en las escenas que acontecen en 1996, cuando el cadáver de Paiva aparece y el Estado emite su certificado de muerte? Si la idea era establecer ejes morales, aquel sí fue un acto de justicia —o al menos el reconocimiento del crimen, lo más cercano a una reparación— con las víctimas y una derrota para quienes lo asesinaron. **S**



Aún estoy aquí (2024)
Dirigida por Walter Salles
Guion de Murilo Hauser y
Heitor Lorega
137 minutos

El hombre del mismo lugar

Por María José Viera-Gallo

Hay actores que no existen, a menos que alguien los invente. Dueños de un talento sutil, de una imagen intercambiable, están destinados a desaparecer en roles secundarios o a pasar al olvido protagonizando películas menores. Nunca serán Brando, De Niro, DiCaprio o Chalamet, y lo saben.

Kyle MacLachlan llegó al casting de *Duna* una tarde de 1983, sin saber quién era el director de camisa abotonada que lo esperaba con un café en la mano y un cigarro en la otra. Lo hizo motivado por un amigo y porque era fanático de la novela de Frank Herbert, y a sus 20 años no tenía nada mejor que hacer que probar suerte. Su mayor logro hasta entonces se llamaba *Tartufo*, obra de Molière que montaba junto a una pequeña compañía de teatro de Seattle. MacLachlan no conocía a David Lynch y, además, nunca había estado frente a una cámara. Todo lo que tenía para ofrecer era una cara principesca, un par de festivales de Shakespeare en el cuerpo y una especial habilidad para repetir textos teatrales. Pero Lynch, que ya había rodado *Cabeza borradora* y *El hombre elefante*, no era precisamente un cazador de estrellas. Ni siquiera un director de actores, sino un artífice de mundos. Formado en artes visuales, los actores que le gustaban eran aquellos capaces de despertar extrañeza y de encarnar “la idea” de la película, sin hacer preguntas.

En cuanto Kyle intentó hablarle sobre su visión de Paul Atreides, el príncipe-mesías de *Duna*, Lynch

le comentó que había encontrado aburridísima la novela de Herbert y que esperaba hacer otra cosa. Su atención, de hecho, ya no estaba en el planeta Arrakis, sino en Yakima, el nombre del pueblo del estado de Washington donde había crecido MacLachlan. El autor de filmes únicos, como *Terciopelo Azul*, *Carretera perdida*, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, entre otros, pasó su infancia en lugares con nombres tanto o más singulares: Sandpoint en Idaho, Alexandria en Virginia, Spokane en Washington; todos sitios perdidos en una “América profunda” que plasmó para siempre en nuestro imaginario.

En la audición, MacLachlan le contó que su madre era profesora, su padre abogado, y que antes de dedicarse al teatro quería ser jugador de golf, pero le faltaba puntería (o sea, todo). Lynch reconoció en su biografía un retrato que le gustaba: el de la típica familia de clase media de la era de Reagan. Había en él algo que también era suyo: un humor nerd, una sensibilidad *arty*, capaz de apreciar la rareza escondida en la aparente normalidad.

Durante el entrampado rodaje de *Duna*, David Lynch ya estaba pensando en otra cosa y le habló de otra película que estaba escribiendo y que ocurría en un pueblo como aquellos en los que ambos habían crecido. “Es la historia de un chico normal que es testigo de un hecho perturbador”, le dijo, resumiendo la trama de *Terciopelo azul* (1986). Tras el fracaso de *Duna* (1984), el

actor de 25 años fue rápidamente desechado por Hollywood, pero no por su director, quien veía en él “al tipo perfecto para hacer personajes inocentes interesados en los misterios de la vida”.

El primer personaje netamente lynchiano que interpretó MacLachlan fue el de Jeffrey Beaumont, un estudiante universitario de cara angelical pero mirada curiosa, que termina espiando desde un armario la relación sadomasoquista entre Frank (Dennis Hopper) y Dorothy (Isabella Rossellini). David Lynch, quien nunca explicaba ni analizaba sus películas, dijo alguna vez que Jeffrey estaba basado en una experiencia *voyeur* que él mismo había tenido en su juventud, al parecer con sus padres. Al oír esto, MacLachlan decidió cambiar su camisa por una abotonada hasta arriba, como la usaba Lynch, e imitó esa actitud tan peculiar a él, de estar y no estar al mismo tiempo en el presente.

Si bien en los años 90 trabajó con otros directores (en el drama erótico de culto *Showgirls*, de Paul Verhoeven, y en *The Doors*, de Oliver Stone), MacLachlan nunca pudo superar al personaje protagónico que Lynch le asignó en la serie *Twin Peaks* y por el cual es recordado hasta hoy día: Dale Cooper. El actor se convirtió en un fenómeno pop y ganó un Emmy, el único premio en su carrera. Su personificación con el despistado, excéntrico y encantador agente del FBI que llega a un pueblo perdido en la frontera con Canadá a resolver el asesinato de Laura

Palmer fue tal, que hasta hoy lo siguen llamando Mr. Cooper. “Hay mucho de mí en Cooper”, dijo en una entrevista. “Soy una persona bastante positiva, tengo buen carácter, disfruto mucho de las cosas o momentos sencillos, como un buen café o un trozo de tarta de cereza. Pero agregué rasgos de David al interpretarlo, ya sean vocalizaciones o frases particulares que él suele decir”.

MacLachlan llevó hasta el paroxismo este modo de hablar entre poético y taoísta en *Twin Peaks*, y Lynch se sintió cómodo cediéndole la palabra para pronunciar frases del tipo: “Me gustan los cafés tan negros como una noche sin luna”, “Haz de tu sonrisa un paraguas y deja que llueva” o “Voy a contarte un pequeño secreto: cada día, una vez al día, hazte un regalo. No lo planees; no lo esperes; solo deja que suceda”.

Mucho se ha escrito y reflexionado sobre la figura del *doppelgänger* en la filmografía de Lynch. Tal vez incluso más de lo que al mismo director, enemigo de la sobreinterpretación, le hubiera gustado. Pero poco se ahonda en la relación mimética entre el actor y el director. Aunque MacLachlan no existiría sin Lynch, este encontró en MacLachlan a un interlocutor perfecto para revelar algo de su mundo interior sin sentirse traicionado o banalizado.

La identificación fue recíproca y alcanzó su mayor signo en el personaje de Mr. Cooper: un tranquilo americano que se toma el tiempo de tomar café, de llevar

un diario íntimo (las grabaciones a la agente Diane prefiguran los mensajes de los viernes que Lynch grabó durante la pandemia), ajeno al lenguaje de la modernidad y proclive a leer la realidad desde lugares no legitimados, como la intuición y lo esotérico.

La última temporada de *Twin Peaks. The Return*, estrenada el 2017, fue lo último que rodó David Lynch. También fue su alquimia final con MacLachlan. Un epílogo soñado para un actor que, alejado de la órbita lynchiana, había vuelto a interpretar roles secundarios y series menores, como *Sex and the City* o *Desperate Housewives*. De regreso al mundo multidimensional y ahora abiertamente loco e infernal de *Twin Peaks*, MacLachlan demostró una vez más ser el tipo de actor que necesita de la oscuridad para brillar. Lynch, que con la edad parecía abrazar las bifurcaciones, los tiempos y espacios paralelos, la narrativa de las pesadillas, le hizo interpretar a tres Cooper en uno: el original, de terno negro, atrapado en la habitación roja con Laura Palmer, Bob y El Hombre de Otro Lugar; el vaquero de pelo largo y cara bronceada, asesino de la Logia Negra; y el tercero, Dougie, una parodia del americano vacío.

Lynch no volvió a rodar nunca más. Kyle MacLachlan, casado y con hijos, se dedicó a producir vinos. A veces visitaba al hombre que lo inventó a su casa en Los Ángeles, donde bebían y conversaban. Algo de esos chistes internos y privados se pueden encontrar en *Twin Peaks*, como

cuando Lynch, en su papel de otro agente del FBI, le dice a Cooper que le recuerda a un chihuahua mexicano. Poco antes de que Lynch muriera, el actor lo llamó para preguntarle si iba a filmar algo nuevo. Su respuesta fue cristalina: lo haré cuando aparezca una idea.

La idea no llegó. Lynch murió a los 78 años y recibió los honores de la cinefilia mundial. MacLachlan escribió un bello obituario en *The New York Times*. “No, no siempre entendía lo que estábamos haciendo”, dice. “A veces lo percibía y luego, como en una brisa, desaparecía. Otras veces parecía que él existía en un plano que yo quería alcanzar, pero no podía articular del todo. Pero, al final, me di cuenta de que eso no importaba. (...) Claramente, vio algo en mí que ni siquiera yo reconocía. Debo toda mi carrera, y mi vida en realidad, a su visión. Esta versión de mí no existe sin él”.

Mr. Cooper encontró otra habitación donde darle cuerda al absurdo: su cuenta de Instagram, donde se parodía a sí mismo hasta las lágrimas. Sin quererlo ni buscarlo, se ha convertido en la cara más entrañable tras la cual reconocemos un mundo que se fue, el de Lynch. **S**

“Es mejor tomar una comida sin carne que vivir en una casa sin bambú. Sin carne usted corre el riesgo de adelgazar, pero sin bambú usted se volverá vulgar. Un hombre delgado siempre puede engordar, pero un hombre vulgar es incurable”.

Su Dongpo



Ilustración: Sebastián Ilabaca