Revista Santiago

#25 – Octubre 2025

Santiago de Chile

ÍNDICE

TEXTOS SIN FRONTERAS

6 Únicos en su especie,
por Sebastián Duarte Rojas

14 Freud: la vida como escritura,
por Carlos Peña

18 El hilo de Ginzburg,
por Rafael Gaune Corradi

22 La comedia social según Roland Barthes,
por Marcela Rivera

25 ¿Qué somos y cómo podemos ser eso que somos?,
por Héctor Soto

28 Ensayar a lo Canetti,
por Martín Hopenhayn

32 "No es novela",
por Francisco Martín Cabrero

36 *En la Patagonia*: un relato fuera de tiempo,
por Beltrán Mena

40 Lagunas mentales
por Manuel Vicuña

42 Archivo Cenfoto-UDP
por Samuel Salgado Tello

47 Plaza pública

48 Escribir menos, leer más,
por Sebastián Hurtado-Torres

52 Eva Illouz: "El miedo existencial caracteriza gran parte del discurso populista",
por Paula Escobar Chavarría

56 Transición salvaje,
por Juan Ignacio Brito

60 Sociología de la escucha: el viaje de Arlie Hochschild,
por Raimundo Frei

64 La lucidez de un migrante social,
por Marcela Aguilar

69 Pensamiento ilustrado
por Álvaro Arteaga

70 Ucrania contra Mijaíl Bulgákov,
por Astier Basílio

76 Placer y justicia,
por Becca Rothfeld

85 Los artículos más leídos de la web

86 Adam Smith: un liberal irreprochable,
por Enrique Aguilar

88 La increíble historia de la luz y el progreso,
por Pablo Paniagua y Benjamín Andrades

92 La verdad insoportable,
por Marcela Fuentealba

95 Arquetipos de situación
por Milagros Abalo

96 Bajo la seducción de Matta,
por Javier Edwards Renard

25

99 Vivir cansa,
por Pedro Pablo Guerrero

102 Años de oscuridad nebulosa:
los ojos de Marta Brunet,
por Felipe Reyes F.

106 Libros usados
por Bruno Cuneo

108 Donde dice *héroes* debe decir *personas,*
por Alejandra Costamagna

112 Narrativas visuales
por Emilia Edwards

116 Mis 104 libros de César Aira,
por Gonzalo León

121 La rubia, el detective y los tipos malos,
por Andrés Gómez Bravo

124 Personajes secundarios
por María José Viera-Gallo

126 La novela bíblica de Thomas Mann,
por Rodrigo Pinto

130 Una novela sobre la visión,
por Susan Bernofsky

134 Vidas paralelas
por Federico Galende

136 Crítica de libros y de cine
Escribir bajo el poder: 99 retratos literarios del siglo XX, de Hans Magnus Enzensberguer,
por Javier García Bustos

Búfalos salvajes, de Ana Paula Maia,
por Bernardita Bravo Pelizzola

Animales metafísicos, de Clare Mac Cumhaill y Rachael Wiseman,
por Cristóbal Carrasco

Ensayos de una casa y *La transparencia de las ventanas*, de Macarena García Moggia,
por Luis Felipe Alarcón

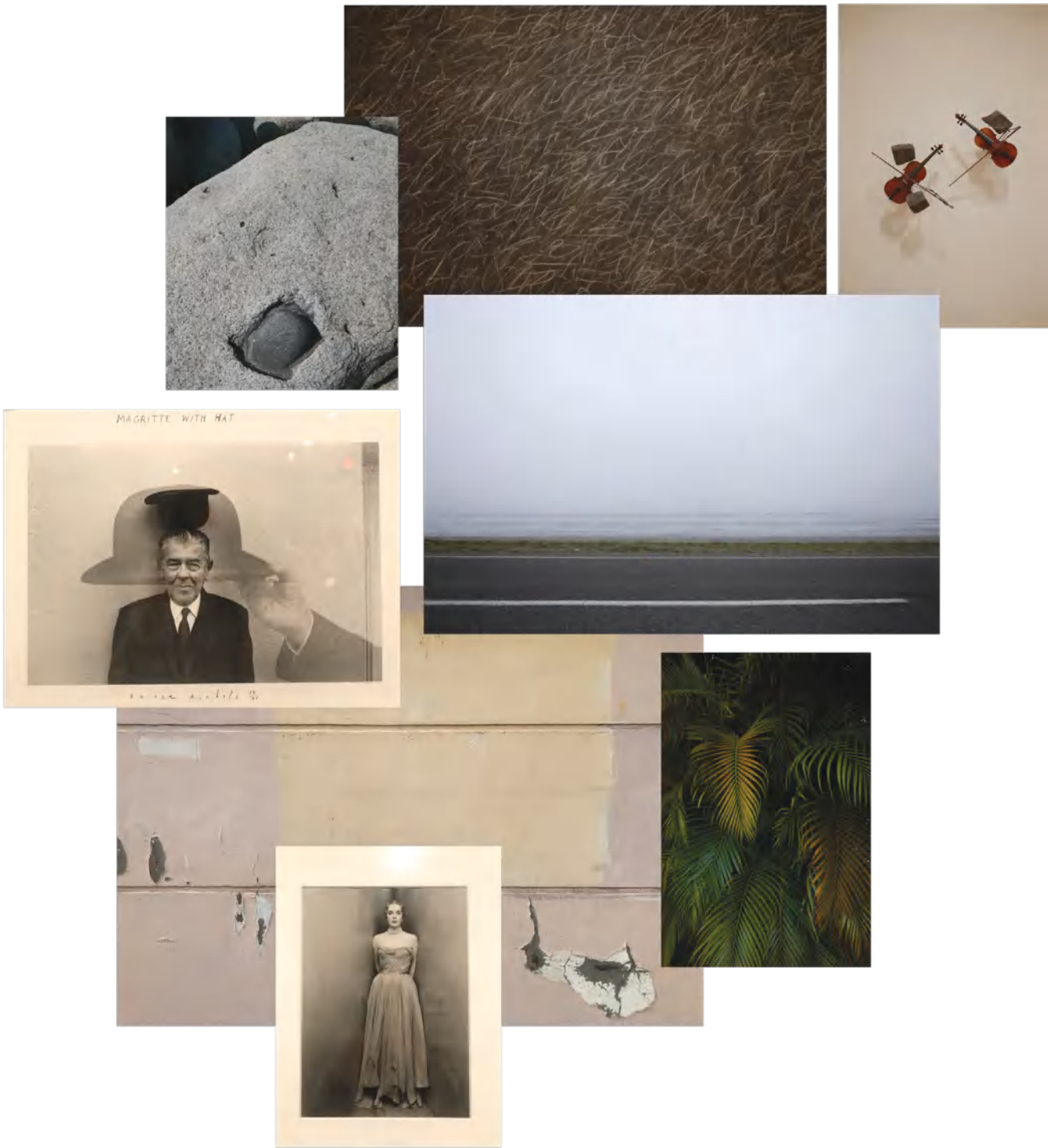
Triste trigre, de Neige Sinno,
por Rodrigo Olavarría

Blossoms Shanghai,de Wong Kar-wai,
por Pablo Riquelme

146 Turismo accidental
por Matías Celedón

148 Pensamiento ilustrado
por Sebastián Ilabaca

TEXTOS SIN FRONTERAS


MAGRITTE WITH HAT

Únicos en su especie

Libros que transformaron una disciplina o que derechamente se anticiparon a la creación de ella, y que hasta el día de hoy desafían a libreros y bibliotecarios, que no saben en qué estantería ponerlos. O profesores a los que no sabían qué cátedra darles, porque lo que hacían no era historia ni filosofía ni antropología ni literatura, sino todo eso y más. Son los que ampliaron las fronteras del conocimiento gracias a trabajos originales, arriesgados y, muchas veces, incomprendidos: textos sin fronteras, textos en permanente movimiento. Por supuesto, esto viene de antiguo: ya lo vemos en la historia de Heródoto y, desde luego, en Montaigne, el creador del ensayo, ese género híbrido donde tienen cabida, además de la narración de hechos comprobables, las relaciones insospechadas, las intuiciones y la subjetividad. En una época en que la ultraespecialización es la norma, y en la que cunde la aspiración de cientificidad, rendimos tributo a esos trabajos pioneros que durante el siglo XX se atrevieron a conjugar, con absoluta libertad, distintas áreas de las humanidades.

Por Sebastián Duarte Rojas

1. Calle Benjamin

En 1928, Walter Benjamin publicó un pequeño libro que contenía el germen de toda su obra: *Dirección única*. Ese mismo año apareció *El origen del "Trauerspiel" alemán*, con el que había intentado obtener un puesto en la universidad, pero cuando esta le cerró las puertas, Benjamin tuvo que ganarse la vida por otros medios, sobre todo con publicaciones en la prensa. De aquel material disperso nació *Dirección única*, cuyo primer fragmento afirma: "En estas circunstancias, la verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro de un marco literario, (...) tiene que cultivar en octavillas, folletos, artículos de periódico y carteles formas modestas, que se ajustan mejor a su influencia en comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro". Contra

las imposiciones de la escritura filosófica académica, en la agitada Europa de entreguerras, Benjamin responde con un volumen quebrado, poético; urbano no solo en tema, sino también en forma —es una calle, con pasajes, paradas, recovecos—, y en que lo autobiográfico abarca incluso el registro de sus sueños.

2. La tarea del intérprete

El primer libro del siglo XX es de 1899. Con *La interpretación de los sueños*, que llevaba inscrita la adelantada fecha de 1900, Sigmund Freud pensaba irrumpir en la escena científica, pero no obtuvo la reacción esperada: "Se imprimieron 600 ejemplares, para cuya venta se necesitaron ocho años —anota Ernest Jones, su colega y biógrafo—. En las primeras seis semanas se vendieron 123 ejemplares, y 288 en los dos años siguientes".

Aquí Freud sentaba las bases del psicoanálisis y establecía la idea del inconsciente, con lo onírico como una de las vías más aptas para acercarnos a su comprensión. A partir de su experiencia clínica, elaboraba un método para analizar el contenido manifiesto de los sueños hasta acceder a su costado oculto, el contenido latente.

"Se me imponen mis propios sueños como el material de que mejor puedo hacer uso en esta exposición", escribió, previendo un aspecto que causaría resquemor, ya que tensaba los límites de la ciencia: "Habré de rogar al lector haga suyos (...) mis intereses y penetre atentamente conmigo en los más pequeños detalles de mi vida, pues el descubrimiento del oculto sentido de los sueños exige (...) tal transferencia".

Aunque tardaron en ser aceptadas por la academia, las ideas de Freud se colaron hasta en el habla cotidiana: sin haberlo leído, cualquiera puede decir que ha tenido un lapsus o salpicar una conversación con términos como pulsión o acto fallido. Se infiltró en la cultura a tal punto que Susan Sontag, en el ensayo que da título a *Contra la interpretación* (1966), señalaba: "Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como *contenido manifiesto*. Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado (...) para descubrir debajo de él el verdadero significado: el *contenido latente*".

En este nuevo contexto, se había impuesto el deber de interpretar. Y dado que la universidad estaba consagrada al culto de la sobreinterpretación, Sontag decidió que "montaría mi tienda fuera de la seductora, pétrea seguridad del mundo universitario", ya que, contra su exigencia de especialización, quería ser escritora, lo que para ella significaba ser "alguien que se interesa por 'todo'".

Desde sus textos publicados en revistas, se enfrentó a la hermenéutica para levantar "una erótica del arte", una lectura que aguzara los sentidos: "Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más". Además de una posición crítica, esta era también la constatación de que las artes mismas, durante el siglo XX, se habían puesto en fuga para huir de la interpretación.

3. Destellos surrealistas

Freud fue recibido con sospecha desde la academia, pero sí fue bienvenido por los artistas, en especial los que pasarían a enlistarse en las filas de las vanguardias, una ruptura a la que Benjamin se vio asociado.

Ernst Bloch describe *Dirección única* como "un modelo de modo surrealista de pensamiento". Y en "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" (1929), Benjamin analiza su búsqueda de iluminaciones profanas, como las que reconoce en el amor —*Dirección única* es una carta de amor a la directora teatral letona Asja Lācis, cuya figura deambula borrosa por esta calle con su nombre— y en otras experiencias centrales para su obra: "El que lee, el que piensa, el que espera, el que callejea, todos esos son todos tipos de iluminados, igual que el comedor de opio, el soñador, el ebrio. (...) Para no hablar de esa droga terrible —nosotros mismos— que consumimos en la soledad".

Juan de Sola, traductor de *Dirección única*, señala que Bloch también identifica en el libro una "arqueología del pasado", otra descripción que parece acertada cuando Benjamin habla de la "*iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica", cuyos alcances atraviesan el tiempo, el espacio y los límites de la propia cultura. A la siga de estas iluminaciones, Benjamin abrió una senda transitada por varios otros textos sin fronteras a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días.

4. Arqueología de los orígenes

El volumen parte con Borges, su fabulosa taxonomía de animales en una enciclopedia china, con *Las meninas* y sus juegos de (in)visibilidad, y con el *Quijote*. En *Las palabras y las cosas* (1966), Michel Foucault estrena una metodología arqueológica que le va a valer una cátedra en el Collège de France con el amplio nombre de Historia de los sistemas de pensamiento. Porque los temas que abarca son múltiples. Entre otras disciplinas, recorre la historia de la biología, la economía y la lingüística (cada una vinculada a "esos 'semitrascendentales' que son para nosotros la Vida,

el Trabajo, el Lenguaje") para demostrar que "al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido —la cultura europea a partir del siglo XVI— puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente".

Aquel libro termina distinguiendo las particularidades del psicoanálisis, con su voluntad de indagar en la oscuridad del inconsciente, y la etnología, con su vínculo peculiar con la historia. Estas disciplinas resultan cruciales para *El segundo sexo* (1949), que, como cuenta Simone de Beauvoir en una de sus memorias, surgió porque "tenía necesidad de hablar de mí. Me gustaba *Edad de hombre* de Leiris; me interesaban los ensayos, martirios en los que uno se explica sin pretexto. (...) Me daba cuenta de que se planteaba un primer problema: ¿qué es lo que había significado para mí ser una mujer?". Esta pregunta la desvió del ámbito individual hasta desembocar en un estudio de la condición femenina.

En el primer tomo, De Beauvoir analiza el origen de la opresión de la mujer desde la biología, el psicoanálisis, el marxismo, la historia, la mitología, la literatura, para evidenciar que su lugar secundario es una imposición cultural. El otro volumen ahonda en cómo las mujeres viven su posición de alteridad, recorriendo las etapas del desarrollo hasta la vida adulta —aquí distingue las experiencias de la mujer casada, lesbiana, madre y prostituta, entre otras—, tras lo que esboza posibles rutas de salida.

"No se nace mujer: se llega a serlo", su frase famosa, abre el segundo tomo: viene sostenida a nivel histórico por toda la argumentación multidisciplinar de la primera parte, es explorada en la segunda desde la experiencia peculiar de diversos tipos de mujer, pero se la suele usar (y no solo en contra, también a favor) sin contexto, reducida a un aforismo. Aunque más leído, el destino de Foucault no fue mucho mejor: acabó convertido en un comodín teórico, sobreexplorado por la academia hasta el vaciamiento.

5. Antropología del fin del mundo

Es una figura clave de la antropología, pero partió estudiando filosofía (De Beauvoir, una de sus compañeras, lo menciona y cita varias veces en *El segundo sexo*). Aquel tránsito, motivado en parte por la influencia del marxismo, el psicoanálisis y la geología, es uno de los temas que aborda Claude Lévi-Strauss en *Tristes trópicos* (1955). Tratado etnográfico, relato de viajes, confesión, este es el registro más acabado de su trabajo de campo con varias culturas de la selva amazónica y su obra más atractiva para el público no especializado.

Estos trópicos son tristes no solo por la tendencia melancólica propia de la antropología (en esto, la arqueología no se queda atrás). El primer viaje que narra parte en 1941, cuando huye de la ocupación alemana de Francia en un barco abarrotado —el mismo en que iba André Breton, quien, como muchos surrealistas, tuvo interés por la etnología— gracias a una oferta de trabajo en Nueva York, pero decide hacer escala en Brasil para volver al país de sus primeras investigaciones.

Ya en Brasil, Lévi-Strauss cuenta que cuando unos niños le pidieron que los fotografiara, fue detenido porque "esa foto, utilizada en Europa, podría sin duda acreditar la leyenda de que existen brasileños de piel negra". Y la situación de las poblaciones indígenas no era mejor: el autor recuerda que hasta hace poco la élite local tenía el pasatiempo de dejar prendas infectadas con viruela en los senderos de las tribus. Por eso, muchas de las que va a estudiar son culturas diezmadas, de las que solo sobreviven retazos.

"Así me reconozco, viajero, arqueólogo del espacio, tratando vanamente de reconstituir el exotismo con la ayuda de partículas y residuos", escribe. Entre la guerra y las sociedades moribundas que examina, Lévi-Strauss reflexiona sobre cómo el ser humano, "desde que comenzó a respirar y a alimentarse hasta la invención de los instrumentos termonucleares y atómicos", tiende hacia la autodestrucción.

Uno de los aspectos sobresalientes de esta obra es que Lévi-Strauss tiene plena conciencia de encontrarse ante un problema de escritura: "Me parecía que si lograse encontrar un lenguaje para fijar esas apariencias inestables y rebeldes a todo esfuerzo de descripción; si consiguiese comunicar a otros las fases y las articulaciones de un acontecimiento único que jamás volvería a producirse en los mismos términos, hubiera alcanzado de golpe lo más recóndito de mi profesión".

Se dice que la Academia Goncourt lamentó no poder darle su premio a *Tristes trópicos* por no ser ficción. Antropología y literatura: no pocos autores han tenido un pie en cada una, pero aunque esta mixtura es crucial en el libro y lo inscribió entre los que han desplazado fronteras disciplinares, para Lévi-Strauss la antropología no debía arriesgar su estatus de ciencia: eso explica que se negara a ser el profesor guía en la tesis doctoral de Roland Barthes. Según ha contado Beatriz Sarlo, "para él, Barthes era 'demasiado literario' (...), es decir, un escritor que tomaba sus argumentos de la literatura o los convertía a la literatura, pasándolos por su albedrío o su capricho".

6. Cuerpos desnudos

De poeta surrealista a antropólogo: Michel Leiris dio este paso mientras escribía *Edad de hombre* (1939), que abre con la descripción de su cuerpo, incluidas sus limitaciones sexuales. "Resulta sumamente notable —dirá Sontag— que el hombre que se ha dedicado a este implacable desenmascararse haya escrito una brillante monografía sobre el uso de las máscaras en los ritos religiosos africanos (...); que el hombre que ha llevado la noción de sinceridad a sus límites más dolorosos, se haya también dedicado profesionalmente a la cuestión de los lenguajes secretos".

"Arqueología de la piel" se llama la primera parte de *El Cristo de la rue Jacob* (1987), donde Severo Sarduy reconstruye su vida desde sus cicatrices y otras marcas. El escritor cubano, que en su ficción y sus ensayos venía desarrollando una poética del travestismo, que concebía la escritura como tatuaje, es aquí un arqueólogo que remueve densas capas de maquillaje hasta exponerse en pedazos, como piezas de museo.

Fragmentado es también el libro de Sarduy, que cierra con un desfile de sus amigos muertos: se despide especialmente de Barthes, sueña con Italo Calvino, glosa una carta de Lezama Lima. En su nota inicial, advierte: "No se trata (...) ni de artículos, ni de ensayos, ni de comentarios sobre las imágenes o la pintura. No hay manejo enfatuado del saber ni ostentación del texto. Son trazas dejadas por lo efímero (...). *Registro* de lo que —a veces por azar— me comunicó algo. Después de todo: epifanías".

7. Instantáneas

Benjamin, Barthes, Sontag. Su fascinación compartida por la fotografía no parece azarosa. No es solo un arte moderno paradigmático por su relación con los avances de la técnica, representa también uno de

los grandes problemas de la escritura en la nueva era: la dificultad de *capturar* el instante, de *registrar* la realidad, la experiencia, las iluminaciones. De ahí el interés que habrá por su integración en el libro, al menos desde *Nadja* (1928) de Breton. En *Dirección única*, Benjamin lo anuncia así: "No hay nada más miserable que una verdad expresada tal como se pensó. En esos casos, ponerla por escrito no llega ni siquiera a ser una mala fotografía. También la verdad (...) se resiste a estarse quieta y a poner buena cara ante el objetivo de la escritura una vez nos hemos escondido debajo del paño negro".

8. Una torre propia

"Bien sé que con frecuencia me acontece tratar de cosas que están mejor dichas y con mayor fundamento y verdad en los maestros que escribieron de los asuntos de los que hablo. (...) Quien pretenda buscar aquí ciencia, no se encuentra en el mejor camino, pues en modo alguno hago yo profesión científica. Estos ensayos contienen mis fantasías, y con ellas no trato de explicar las cosas, sino conocerme a mí mismo. (...) No hay, pues, que fijarse en las materias de que hablo, sino en la manera como las trato", escribió Michel de Montaigne en el siglo XVI.

"Montaigne había empezado así —señala Erich Auerbach en *Mimesis* (1946)—: su libro era al principio una sarta de lecturas, acompañadas de observaciones. El marco resultó en seguida insuficiente; las glosas lo rebasaron, y como motivo u ocasión no solo servía lo leído, sino también lo vivido, por uno o de oídas, y lo que ocurría en torno". En el naciente ensayo, el yo y la experiencia personal no se inmiscuyen: se convierten en su centro, su vía de acceso a la verdad y la escritura.

El autor de los *Ensayos* es un modelo de lo que George Steiner llama "un no especialista cultivado", figura que pasó a ser vista con sospecha en el siglo XX, cuando la academia ensalzó el valor de la especialización y estableció modelos para medir la producción académica, incluso en las humanidades. Al publicar *Después de Babel* (1975), al propio Steiner se le alegó que debió haber sido escrito por varios especialistas. "'Desde luego que no —respondió—. Hubiera sido inútil, (...) hubiera acabado llenándose de polvo en los anaqueles de los libros técnicos'. Yo prefiero los riesgos considerables (...), porque un libro que merezca vivir es el acto de una voz, el acto de una pasión, de una *persona*".

En *Minima moralia* (1949), obra que claramente toma la posta de *Dirección única*, haciendo filosofía a partir de las ruinas humeantes de Europa hacia el final de la Segunda Guerra, Theodor Adorno también recalca el valor que estaba tomando lo individual para el saber: "En la edad de su decadencia, la experiencia que el individuo tiene de sí mismo y de lo que le acontece contribuye a su vez a un conocimiento que él simplemente encubría durante el tiempo en que, como categoría dominante, se afirmaba sin fisuras".

La torre de Montaigne no es de marfil. El ensayista elige encerrarse en ella no tanto para aislarse del mundo, sino como el lugar más adecuado para la reflexión, a un tiempo biblioteca y observatorio.

9. Saturno en la mira

"Ciencia melancólica" es la definición que Adorno da de *Minima moralia*, sus aforismos compuestos durante su exilio por el ascenso nazi, o "reflexiones desde la vida dañada", como reza el subtítulo. No mucho después de Montaigne, Robert Burton escribió *Anatomía de la melancolía*, tratado médico que abarca temas como historia, geografía, ciencia, literatura y astronomía: "Si Saturno predomina en su nacimiento y le produce un temperamento melancólico, entonces será austero, adusto, sombrío, arisco, de negro color, profundo en sus pensamientos, lleno de preocupaciones".

Burton mismo había nacido, como Sontag recalca en su ensayo sobre Benjamin, bajo el signo de Saturno. Ella también describe de este modo a W. G. Sebald, cuya novela no en vano lleva este planeta en su título. La semiautobiográfica *Los anillos de Saturno* (1995) relata un viaje a pie "con la esperanza de poder huir del vacío", pero se ve asaltado por un "horror paralizante (...) contemplando las huellas de la destrucción que, incluso en esa apartada comarca, retrocedían a un pasado remoto". Sinuosa e hipnótica, su prosa avanza como el autor, entre el asombro y la angustia, por una Europa arrasada por las guerras mundiales, incluso a medio siglo del alto al fuego. Afectado por aquella impresión, fue ingresado al hospital donde concibió este libro, que tiene entre sus figuras clave a Thomas Browne, otro erudito saturnino y médico inglés del siglo XVII, como Burton.

Entre las abundantes referencias culturales por las que se pasea, Sebald le dice en un momento a una amiga "que entre sus papeles se parecía al ángel de la *Melancolía* de Durero, resistiendo inmóvil entre los instrumentos de la destrucción". En el capítulo de la melancolía, en su libro del *Trauerspiel*, Benjamin atribuye a la influencia de Saturno —cuyo año dura casi tres décadas terrestres— "la propensión del melancólico a los viajes largos; de ahí el mar en el

Nombres como los de Zygmunt Bauman, Roberto Calasso y Beatriz Sarlo, o de autores vivos como Claudio Magris, Stephen Greenblatt, Victoria Cirlot, Carlo Rovelli, Philip Hoare, Rebecca Solnit, Sylvain Tesson, Maggie Nelson y un creciente etcétera, dan cuenta de que se escriben y seguirán escribiendo textos de este tipo, fragmentarios en forma y contenido, movedizos y dispersos, literarios y filosóficos, en la encrucijada entre el yo y lo colectivo.

horizonte de *Melancolía* de Durero". En lugar de la psicología moderna, Benjamin prefiere la explicación astrológica. No resulta raro, entonces, que haya escogido cerrar *Dirección única* con un texto llamado "Al planetario".

10. Cartomancia

La edición ampliada de *Dirección única*, publicada por Ediciones UDP, incluye nuevas notas con que Benjamin planeaba expandir el volumen y sus cartas sobre el proyecto. Algunas de las más reveladoras son las que le dirige a su amigo Gershom Scholem. En 1926 le cuenta de este "libro de notas que no me gusta calificar de aforismos", cuyo título tentativo (*¡Calle cortada!*) resultará profético al final de su vida. A inicios de 1928, le anuncia que está trabajando en la obra que cerrará "un ciclo de producción, el de *Dirección única*": es *El libro de los pasajes*, que a esta altura piensa que le tomará unas pocas semanas. En marzo del año siguiente, comentando su recién aparecido ensayo sobre el surrealismo, le explica a Scholem su vínculo con *El libro de los pasajes*: "Se trata precisamente de eso que mencionaste después de leer *Dirección única*: llegar a captar con concreción extrema el aire de una época tal como se manifiesta aquí o allá en forma de juegos infantiles, de un edificio o de unas condiciones de vida. Una empresa arriesgada, vertiginosa, que no en vano he ido posponiendo una y otra vez (...), y que hoy estimo tan inaplazable como interminable".

11. El oficio de morir

Diario de vida es una expresión paradójica. En el suyo, Ricardo Piglia vuelve una y otra vez sobre el que Pavese dejó listo antes de matarse: "*El oficio de vivir* (que alguien llamó, sin malicia, el oficio de morir) no es en el fondo más que una lenta construcción de ese tránsito"; para su otro modelo, Stendhal, "un diario es siempre una especie de suicidio". *En El libro por venir* (1959), conjunto de ensayos marcado por la tríada de escritura, biografía y reflexión, Blanchot plantea que el verdadero libro está siempre por venir y, como "lo que atrae al escritor (...) no es directamente la obra, es su búsqueda", se pregunta por la posibilidad de escribir el diario de ese proceso.

El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971), la novela póstuma del escritor y antropólogo José María Arguedas, incluye diversos materiales que escapan de la ficción, partiendo por su discurso de recepción del Premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968, en que decía: "Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua". Ambientada en la ciudad costera de Chimbote, que Arguedas visitó varias veces para documentarse, y en un momento en que antropólogos y literatos abogaban por la transculturación, la novela aborda justamente los roces entre culturas, que se hacen evidentes cuando el puerto sufre una explosión económica que motiva a muchos indígenas a descender de los Andes. Esta historia es la que abordan los capítulos más tradicionalmente novelescos —si bien con un lenguaje musical y enrevesado que evidencia la desarmonía—, los que terminan con diálogos entre las figuras míticas del título.

El otro elemento intercalado en la novela son los diarios de Arguedas. Además de la obra, estos comentan su polémica con Cortázar, en pleno *Boom*, sobre el lugar del escritor latinoamericano y su profesionalización: "Escribamos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en las especializaciones. Yo vivo para escribir". Vivir para escribir es el otro gran tema del diario: Arguedas había intentado suicidarse y esta novela era su motivo para seguir con vida, hasta que ya no bastó. La dejó inconclusa, aunque añadió sus cartas de despedida a

su editor y al rector de la universidad en que trabajaba, donde se disparó con un revólver, como epílogo.

12. En los bordes de la novela

Primera novela buena, se declara *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) a lo largo de sus prólogos. Porque este artefacto vanguardista de Macedonio Fernández —iniciado en 1925 y publicado a 15 años de su muerte— tiene 60 prólogos antes de sus 20 capítulos, y otro puñado de prólogos (aún con ese nombre) al final. Esta "Prólogo-Novela" es también una teoría del arte, del amor, de la belleza, pero sobre todo una teoría de la novela y del lector, quien incluso se convierte en personaje (algo que ya había hecho su admirado Laurence Sterne, a su vez admirador de Burton, en *Tristram Shandy*). Su metanarrativa es tan fascinante que al llegar a la supuesta novela es imposible no sentir decepción, pero como advierte el autor: "Si falla la novela como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela". El proyecto lleva inscrito su inevitable fracaso, por eso en "Al que quiera escribir esta novela (prólogo final)" concluye: "Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución".

"El argumento no tiene mayor importancia; el estilo, la forma de narrar, es todo", escribe Mario Levrero en su propia novela póstuma, imposible, escrita en sus bordes. El grueso de *La novela luminosa* (2005) es su prólogo, un diario llevado en los albores del siglo XXI, cuando obtiene una beca Guggenheim para terminar una novela que venía escribiendo hace 16 años "para exorcizar el miedo a la muerte", en la que intenta capturar lo *luminoso*, "ciertas experiencias extraordinarias [que] no pueden ser narradas sin que se desnaturalicen". Pero la novela no avanza. Las entradas del diario son una serie de reflexiones autobiográficas y sobre la (no) escritura, mientras dicta talleres, juega en el computador o interpreta sus propios sueños. Terminado el diario, siguen los escasos capítulos de la novela. En el primero advierte: "La novela luminosa (...) no puede ser una novela; no tengo forma de transmutar los hechos reales de modo tal que se hagan 'literatura', ni tampoco logro liberarlos de una serie de pensamientos —más que filosofía— que se les asocia en forma inevitable. ¿Tendrá que ser, pues, un ensayo? Me resisto a la idea (me resisto a la idea de escribir un ensayo, y al mismo tiempo, (...) me resisto a la idea, a las ideas —y muy especialmente a la posibilidad de ideas como impulsoras de literatura)".

13. Pasos fronterizos

A fines de septiembre de 1940, en el intento de huir de la Francia invadida por los nazis para reunirse con Adorno en Nueva York, Walter Benjamin se dirige a España. Requisaron su biblioteca y está enfermo, pero aun así avanza cargando una maleta con los manuscritos que ha logrado rescatar. Cuando llega a la ciudad catalana de Portbou, se anuncia que la frontera está cerrada. Durante la noche, se quita la vida con una sobredosis de morfina. *El libro de los pasajes*, el final del ciclo de *Dirección única*, queda inconcluso. Interminable, como él mismo había predicho.

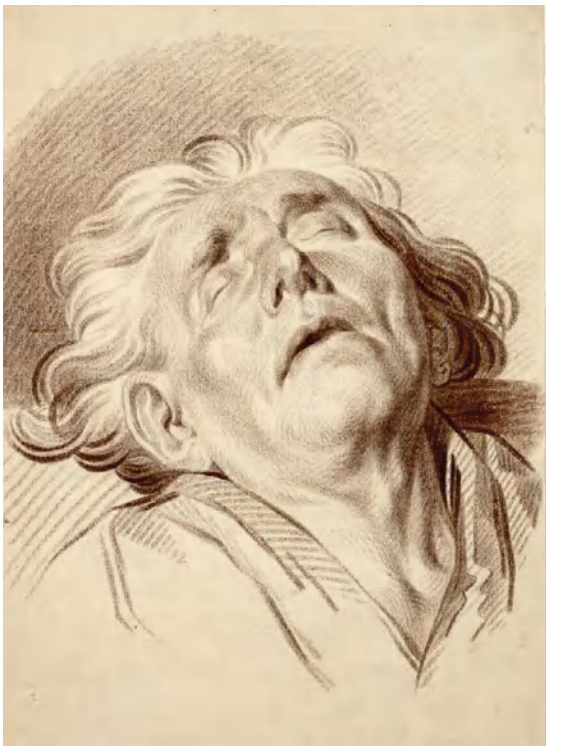
Este paseo por algunos libros sin fronteras —que abundan en el siglo XX, aunque tienen raíces antiguas— no busca agruparlos como polvorientos artículos de archivo, sino trazar con ellos una cierta genealogía. Nombres como los de Zygmunt Bauman, Roberto Calasso y Beatriz Sarlo, o de autores vivos como Claudio Magris, Stephen Greenblatt, Victoria Cirlot, Carlo Rovelli, Philip Hoare, Rebecca Solnit, Sylvain Tesson, Maggie Nelson y un creciente etcétera, dan cuenta de que se escriben y seguirán escribiendo textos de este tipo, fragmentarios en forma y contenido, movedizos y dispersos, literarios y filosóficos, en la encrucijada entre el yo y lo colectivo. Aunque todas las ramas del conocimiento, en especial las humanidades, se ven amenazadas por esa máquina aplanadora que es la IA, otras voces como estas seguirán resistiendo en la trinchera del pensamiento, que siempre se ha sabido inseparable del estilo.

Al igual que Benjamin en la frontera, estos son libros en fuga, saturninos, con la vida y la muerte a la vista, con un ojo puesto en lo inconsciente, en la oscuridad, atento a las iluminaciones. Exploren lo urbano o tierras lejanas, el presente o el pasado, hay en ellos una cierta dialéctica del viaje y el encierro, el desplazamiento y la inmovilidad, la experiencia vivida y la biblioteca. Inquietos e inquietantes, indisciplinados, no aceptan los confines de las especialidades y tienen una relación paradójica con la academia, que acepta algunos si bien los reduce a miniaturas, que a otros los convierte en fetiches, y a otros más los olvida en aras de la especialización. Y como a Benjamin, no es posible definirlos, delimitar sus fronteras, porque son únicos en su especie. S

Freud: la vida como escritura

La interpretación de los sueños, escrito hacia 1899, pero post datado para hacerlo coincidir con el nuevo siglo y cuya versión definitiva se alcanzó recién en la octava edición, luego de intercambios de Freud con múltiples corresponsales que le contaban sus sueños o ensayaban interpretarlos, muestra que en la actividad onírica se despliega una extraña forma de escritura que revela, al mismo tiempo, el lugar que la ficción posee en la condición humana.

Por Carlos Peña



Un padre vio morir a su hijo luego de una larga enfermedad. En el velatorio yace el cuerpo de su hijo, rodeado de velones. El padre, cansado de dolor, sueña que su hijo está de pie junto a su cama, le toma el brazo y le susurra: "Padre, padre, ¿no ves que ardo?". El padre despierta, y ve un brazo del cadáver quemado por una vela que le había caído encima.

Al interpretar ese sueño, Freud sugiere que en él se observa el cumplimiento de un deseo del padre dormido: que el hijo siguiera vivo junto a él. Las palabras del sueño —¿no ves que ardo?— serían restos de una escena diurna, palabras investidas de afecto, en las que subyace el anhelo de ver al hijo vivo. Seguramente, observa Freud, el hijo pronunció esas palabras cuando, aún respirando, la fiebre lo abrasaba. Para componer ese sueño, entonces, un deseo y un afecto se ataron a un resto diurno ligado a su vez a unas palabras. El padre, en vez de despertar con el resplandor del incendio, incorporó esa percepción al sueño, transmutándola y extendiendo el sueño como una forma vicaria, sustituta, de extender la vida del hijo. Más tarde, al revisar la doctrina de los sueños (1932), Freud observa que una de las fallas del sueño es "la fijación inconsciente a un trauma".

En esos planteamientos de Freud, el sueño aparece como "un jeroglífico", una escritura que debe ser interpretada, pero no para identificar su referencia —puesto que su significación no es lo que él designa— sino para develar el sentido que ella produce a partir de una gramática constituida por el deseo y las vicisitudes del soñador.

La interpretación de los sueños (escrito hacia 1899, pero post datado para hacerlo coincidir con el nuevo siglo y cuya versión definitiva se alcanzó recién en la octava edición, luego de intercambios de Freud con múltiples corresponsales que le contaban sus sueños o ensayaban interpretarlos), presenta así una doble relación con la escritura que conviene explorar. En ese texto se muestra que en los sueños se despliega una extraña forma de escritura que, bien mirada, revela, al mismo tiempo, el lugar que la ficción posee en la condición humana.

Los sueños, explica Freud, aparecen como un contenido manifiesto al que subyace un contenido latente que el primero oculta; pero que, al ocultarlo, expresa y revela. Como estas frases que ahora se extienden sobre el papel, el sueño tendría un significante y un significado, y como advirtió Ferdinand de Saussure, entre ambos habría un abismo, sin nada aparente que permita salvarlo. La interpretación de los sueños consiste entonces en descifrar el contenido manifiesto, o los retazos que el soñador recuerda, para alcanzar de esa forma el contenido latente. Esa tarea interpretativa, va a explicar más tarde, exige dilucidar dos cuestiones distintas. Por una parte, la técnica o el método que ha de seguirse para llevarla a cabo, y de otra parte, una teoría que permita fundarla.

Una sencilla y breve explicación de la técnica nos permitirá asomarnos a la teoría que en ella se insinúa.

La técnica consiste en lograr que el soñador exprese todo aquello que con ocasión del sueño comparezca ante su conciencia. De esa forma las cadenas asociativas que se forman entre las ocurrencias del soñador y el contenido manifiesto permiten asomarse al contenido inconsciente, ese "deseo secreto" —lo llama Freud en su *Breve informe sobre el psicoanálisis* (1924-1923)—, que el sueño manifiesta. Dicho tránsito, que en ocasiones Freud describe, sirviéndose de una imagen como una trascripción, pero que en realidad es la producción de un sentido, revela un conjunto de mecanismos que configuran lo que llega a la conciencia del soñador (condensación, desplazamiento, metáfora, metonimia, etc.); todos esos elementos que permitieron a Lacan declarar, en su retorno a Freud, que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Mediante el estudio del proceso que transforma el deseo latente en el contenido manifiesto, expresa en ese texto, "hemos averiguado lo mejor que sabemos acerca de la vida inconsciente".

Sin embargo, a la hora de interpretar y, por decirlo así, efectuar el tránsito desde lo manifiesto a lo latente, el intérprete no cuenta con un código universal o compartido, puesto que el simbolismo del sueño dependerá en una medida relevante de las características idiosincrásicas —entre ellas, la particular infancia— del soñador. Y es que el soñador inventa, sin saberlo, su propia gramática.

¿Cuál es la teoría que funda esa técnica o permite explicarse lo que en ella se muestra? La respuesta a esta pregunta es la que permite aseverar que al analizar los sueños, Freud muestra la índole de la escritura, pero al hacerlo también logra asomarse a la esencia de la cultura humana.

Freud imagina el aparato psíquico compuesto de dos sistemas (a veces va a preferir hablar de procesos) enlazados temporal o sucesivamente en una misma dirección. Uno de ellos es el sistema de la motilidad, el que hace posible el movimiento en un sentido amplio; el otro es el sistema perceptivo. Este último, imagina Freud, tiene contacto con el mundo exterior, con las vivencias, algunas de las cuales servirán de material para el contenido manifiesto. El otro sistema, que hace posible la motilidad, cuenta con el inconsciente y de manera previa a él con el preconsciente. Freud imagina el funcionamiento de ese aparato como un

tránsito, primero desde el sistema perceptivo que atrae, por decirlo así, a un elemento inconsciente, el que, atado a una representación-palabra, es desfigurado por el preconsciente hasta transformarlo en el sueño. Pero en la medida en que el aparato perceptivo no tiene memoria, para llevar a cabo esa función —y contar con esos retazos de vigilia que alguna vez acaecieron— ha de haber un sistema de huellas mnémicas, que es el que permite las asociaciones propias del sueño. Esas huellas son inconscientes y despertadas por el sistema perceptivo y, desfiguradas por el preconsciente, acaban en el movimiento. Ese esquema, que había sido presentado a Fliess en la carta del 6 de diciembre del año 1896, volverá en *Más allá del principio del placer* (1920) y persistirá con variaciones hasta el final: un deseo secreto es atraído por una representación-palabra y emboscado en ella aparece en el preconsciente. La representación-palabra aparece, así, movida por un deseo secreto.

Los sueños para Freud no son ni premonitorios, ni una vuelta al pasado, sino que en ellos se produce un presente de manera retardada, como si el presente, el hoy, fuera un *ya sido* que se configura con los retazos de algo que acaeció, solo que lo habíamos olvidado. El presente, por decirlo así, se estructura como un recuerdo. En esa descripción, el sueño aparece como una escritura que es resultado de un sistema de significantes inconscientes y mudos. Esos significantes inconscientes, atraídos por su asociación con alguna vivencia depositada en la memoria y deformados por el preconsciente, comparecen ante la conciencia. Esa escritura, que conduce a lo que podríamos llamar el texto del sueño, se traza en medio de las brumas del dormir y gracias a un conjunto de inscripciones —huellas mnémicas, las llama Freud— que yacen en la memoria.

En esa síntesis —que es también una simplificación—, asoma el tema de la escritura tal como ella ha sido presentada desde muy antiguo. En la escritura por antonomasia, la Biblia, se advierte que en todo texto existe la letra y el espíritu, y que mientras la primera mata, el segundo que en ella subyace, vivifica (San Pablo, 1 Corintios, 3:6). Y en la tradición jurídica se repite la misma distinción según se lee en el texto del digesto atribuido a Paulo. Comete fraude quien se atiene a la letra, pero traiciona el espíritu. Tanto en la tradición bíblica como en la jurídica, el texto es concebido como el portador de un contenido manifiesto que la tradición jurídica llama *littera* o *verba* y otro contenido latente, *sensus* o *mens*. La interpretación consiste entonces en descubrir el *sensus* por debajo del *verba* o *littera* (hasta alcanzar lo que los medievales llamarán *verbus sensus*). Los juristas medievales llevaban a cabo esa tarea identificando lo que llamaban *ratio legis*, el sentido o finalidad de la ley que, una vez alcanzado, controlaba el trabajo de la interpretación verificando que el sentido fuera compatible o admitido por la letra, pero no determinado por ella. Hay, en la tradición jurídica, algo similar a la búsqueda de un sentido en el trabajo analítico, solo que en este último la *ratio legis* es el deseo inconsciente del soñador.

Pero no llegan hasta ahí las sugerencias que, a propósito del aparato psíquico, formula Freud, insinuando los rasgos de toda escritura. Cinco años antes de la aparición de la interpretación de los sueños, Freud escribió un texto que luego desechó, conocido como *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1895), donde imagina el aparato psíquico de una forma similar a como aparecerá cinco años más tarde, en el texto de *La interpretación*. En ese texto que dejó archivado, imaginó dos tipos de neuronas, una de ellas permanentemente influida por la excitación del medio, y la otra inalterable e inmune. Esta última, dice él, poseería barreras de contacto en las que se imprimirían las vivencias que provienen de las primeras. La magnitud de esa impresión —grabada en barreras de contacto que se comunican total o parcialmente— genera la memoria. La existencia de esos dos tipos de neuronas, explica Freud, mostraría la característica de todo sistema neuronal: ser permanentemente receptivo, abierto a la excitación del medio y, a la vez, retentivo, capaz de archivar esas impresiones. Abierto a la multiplicidad de las vivencias y, asimismo, capaz de retenerlas; receptor y archivo, ambas cosas a la vez.

Sin embargo, ¿cómo es posible que el sistema de la memoria retenga la totalidad de la experiencia, siendo, como es obvio, limitado? Si las neuronas, como imagina en el *Proyecto*, constituyen una materialidad en la que se imprime la experiencia, ¿cómo podría el sistema psíquico estar abierto a registrar e imprimir nuevas experiencias?

Al resolver ese problema, Freud expone la clave de la escritura y de la memoria que aparecía ya en el mito de la invención de la escritura que se cuenta en el *Fedro* de Platón, y que se reitera más tarde en diversas versiones, hasta alcanzar a Nietzsche o a Borges: la escritura y la memoria, se dijo desde entonces, es una forma de olvido y la realidad a la que intentan referirse no existe o, lo que es lo mismo, huyó para siempre.

Lo que ocurre, explica en un breve y notable texto escrito hacia 1924, que lleva por título *El*

block maravilloso, es que la mente humana funciona como una pizarra que, una vez llena y colmada de anotaciones, debe ser borrada para volver a escribir nuevamente sobre ella. De esa manera, la pizarra registra una nueva escritura; pero la antigua sigue allí como si quien escribe, queriendo borrar sus huellas, no pudiera hacerlo nunca del todo y en cambio, al tachar la vieja escritura, acabara modificándola, reescribiendo lo que en ella se trazó por vez primera, hasta que el original, borroneado por los nuevos textos, se pierde para siempre, salvo un resto que no es más que simple literatura.

Esa idea de Freud, que bien mirada conduce a concebir al sujeto como constituido por una ficción —una idea que el propio Freud formula en *La novela familiar del neurótico*—, puede ser extendida desde luego a todo el ámbito de la cultura, esa suma de experiencias que, precipitada por siglos, llega hasta nosotros bajo la forma de restos, de vestigios y de archivos debajo de los cuales la realidad, el mundo en el que surgieron, se perdió ya para siempre, de manera que al intentar reconstruirla en realidad solo hacemos literatura, porque la realidad a la que se referían, o a la que pretendían referirse, se perdió para siempre. La cultura aparece como una escritura sobre otra escritura, sin que nunca podamos leer el original.

Así, tanto en *La interpretación de los sueños* como en el *Proyecto* de 1895 o en *El block maravilloso*, una misma idea persigue Freud: la de que el psiquismo humano es una forma de escritura o de inscripción, una escritura sobre la escritura que carece de original, es decir, de una versión primigenia que nos permita conocer la realidad a que el texto se refiere. Los sueños aparecen así plagados de términos no referenciales, como el hircocervo del que habla Aristóteles en el *Organon*, o los gigantes que, según Cervantes, veía el Quijote. Ni el hircocervo ni los gigantes existen; bien, ¿pero de dónde salieron entonces si no de la misma escritura que simula describirlos y que así produce su significado? El sueño aparece de esta forma como una escritura que produce el objeto al que se refiere. No hay, pues, un original. La escritura produce un sentido y simula una referencia que, como lo muestra el análisis, tiene la tarea de encubrirlo. Esta idea de Freud sugiere el estatus de la literatura de ficción. Por eso tiene toda la razón Javier Marías cuando sostiene que es imposible contar algo si por contar o narrar se entiende la descripción fiel de algo acontecido. El texto literario, en cambio, sería el único que nos permite asomarnos a una realidad inconmovible, porque en ella todo es inventado y el invento es lo único que sabemos de verdad. Suele decirse que la literatura nos permite evadirnos de una realidad que nos escuece y nos irrita. Y es cierto, solo que, si le creemos a Freud, la realidad de la que huimos es la que se oculta en los sueños.

El sueño con que se inició este texto, leído por Lacan y por Žižek, muestra lo anterior. Veámoslo de nuevo.

Un padre vela a su hijo que yace muerto, rodeado de velas encendidas. Cansado, se retira a la pieza contigua a dormir un momento. Sueña entonces que su hijo está a su lado, de pie junto a su cama, y lo despierta susurrándole este reproche: Padre, ¿no ves que ardo?

Freud sugiere que la presencia del hijo en el sueño le permitía al padre seguir durmiendo, hasta que el olor a carne quemada lo despierta. Žižek, siguiendo a Lacan (quien había dicho que, al revés que los de Freud, sus sueños no estaban inspirados por el deseo de dormir, sino por el deseo de despertar), interpreta el sueño diciendo en cambio que el padre despertó "para poder seguir soñando". El sueño le revelaba la culpa que sentía por la muerte de su hijo, esa era la verdad de su inconsciente, y para huir de ella, despierta. Aquella parte de nuestra condición no simbolizada, que no puede ser expresada, y que no comprendemos, y de la que en la vigilia huimos al ocuparnos de esto y de lo otro, asomaría en los sueños, mostrándonos esa realidad que no vemos, ese vacío que nos rodea y nos amenaza y al que nos asomamos gracias a los sueños y la literatura. S

La interpretación de los sueños
Sigmund Freud
Alianza, 2011
432 páginas
$30.890

El hilo de Ginzburg

Heredero de la rica cultura humanista, el historiador italiano despliega con maestría una erudición entendida como una herramienta analítica que nos permite comprender y leer entre líneas el pasado y el presente, percibir, encontrar y creer en las anomalías y construir casos de estudio reveladores, como su gran libro *El queso y los gusanos*.

Por Rafael Gaune Corradi

"Hay cuatro formas de hacer un libro. Aquel que escribe cosas de otros sin agregar nada, es un escriba (*scriptor*). El que escribe cosas de otros agregando cosas que no son propias, es un compilador (*compilator*). El que escribe cosas de otros como principales y agrega cosas propias con la intención de esclarecer, es considerado un comentador (*commentator*). Quien escribe tanto cosas propias como de otros, pero las suyas como principales y las de otros para confirmarlas, es un autor (*auctor*)". Con estas palabras, San Buenaventura definía y establecía las formas de hacer un libro, distinguiendo además el camino para convertirse en autor. Carlo Ginzburg (1939), destacado historiador italiano, influyente y reconocido a nivel mundial, creador, junto a otros, del proyecto editorial y metodológico de la microhistoria, es un *autor* que escribe sobre temas propios y ajenos, y cuyas ideas se fundamentan en una lectura profunda de un amplio espectro de autores e ideas. Entre ellos se encuentran clásicos, medievales y humanistas, grandes novelistas de los siglos XIX y XX (Stendhal, Balzac, Flaubert, Manzoni, Dostoievski, Proust, Kafka, Primo Levi, Cesare Pavese e Italo Calvino), historiadores (Bloch, Frugoni, Momigliano y Cantimori), historiadores del arte (Warburg, Panofsky, Gombrich y Yates) y filólogos (Auerbach, Spitzer, Strauss y Timpanaro). Es, al mismo tiempo, un gran *comentador* con espíritu de filólogo, que nos ayuda a esclarecer las zonas grises del pensamiento y de las palabras. Heredero de la rica cultura humanista, es un políglota de vidas y lecturas que despliega con maestría una erudición entendida como una herramienta analítica que nos permite comprender y leer entre líneas el pasado y el presente, percibir, encontrar y creer en las anomalías y construir casos de estudio reveladores.

Desde el fundamental *El queso y los gusanos* (1976), y luego con los influyentes *Mitos, emblemas e indicios* (1986) y *El hilo y las huellas* (2006), hasta las últimas traducciones al español, *La letra mata* (2024) y *Una historia sin final* (2025), este omnívoro nos sigue enseñando el valor de contar historias, de construir casos de estudio que, aunque pueden parecer distantes, nos interpelan con radicalidad: ¿pueden los ensayos de Montaigne o las traducciones del Inca Garcilaso, por ejemplo, hablarnos de la vida civil y política de la actualidad? Como dijo en una entrevista en France

Culture, el 26 de julio de este año, "no basta con encontrar lo que se busca, hay que buscar lo inesperado".

¿Qué resulta inesperado cuando leemos a Ginzburg? ¿Por qué seguimos buscándolo? ¿Por qué seguimos escribiendo sobre su obra? Cuando traduje *Aún aprendo* (2021), una recopilación de cuatro ensayos sobre una retrospectiva metodológica, escribí una breve introducción titulada "¿Qué hemos aprendido de Carlo Ginzburg?". Esa pregunta, en plural, que indica además uno de los procesos más relevantes del ser humano —aprender—, me sigue acompañando cada vez que leo, enseño, traduzco o escribo sobre él, principalmente cuando pienso en el papel de las humanidades hoy en día. Ginzburg utiliza las humanidades, y por ende el lenguaje y las palabras, como una caja de resonancia para pensar los problemas históricos y la vida humana en el tiempo. El arte, la filología, la iconografía e iconología, la historia del arte y la filosofía convergen de manera elegante y natural en su escritura, en la que aborda problemas religiosos y políticos, genealogías intelectuales, formas de leer en profundidad a autores e ideas, así como la manera de pensar el oficio de la historia. Pero, específicamente en las formas de narrar, ¿qué nos sigue enseñando?

Pienso que su forma de narrar está vinculada con la lectura lenta de los textos y las fuentes (como él mismo la define a través de Nietzsche) y que esto debe manifestarse en la escritura. Antes que aprender a escribir, hay que aprender a borrar. La escritura de la historia, como aparece en las citas que utiliza de Walter Benjamin, debe ser a contrapelo y a contraluz. La velocidad de la producción académica se equilibra con una cocina a fuego lento que se expresa en libros, donde radica el verdadero pensamiento de un autor o autora. Las anomalías que se despliegan en la escritura tienen un valor ejemplar y, sin duda, las escrituras y las preguntas que parten desde nuestro presente no pueden quedarse ahí, sino que deben comprender y rescatar el lenguaje de los actores y actrices del pasado. La escritura de Ginzburg es un antídoto contra el desprecio a las humanidades, ya que demuestra que la forma de narrar la historia debe encontrar, como diría Vico, una "consciencia de lo cierto" (*verum ipsum factum*) y, de este modo, seguir siendo relevante en el espacio público, en el conocimiento y en nuestras aulas. En un mundo que desprecia y desconfía de la erudición —incluso de la ciencia—, leerlo es un bálsamo que permite comprender el significado profundo de lo que llamamos humanidades.

En una época en la que se les exige a las humanidades velocidad, impacto, facilidad y posicionarse en competencias imaginarias, la forma de narrar de Ginzburg va en una dirección opuesta: lentitud, reflexión, anomalías, junto a vidas e ideas estudiadas en amplitud y profundidad. El impacto de su forma de narrar la historia (que no se puede medir según las lógicas de las redes sociales o de la superficialidad con la que se habla de *impacto* en las universidades del mundo), se enriquece con las lecturas pausadas de sus libros, que se vienen realizando desde los años 70 del siglo XX en todos los rincones del mundo y en varios idiomas. La narración y voz de Domenico Scandella, conocido como Menocchio, el molinero friulano, protagonista de *El queso y los gusanos*, acusado y condenado por hereje, sigue enseñándonos y sorprendiéndonos con su inquietante actualidad.

"Yo he dicho que por lo que yo pienso y creo, todo era un caos, es decir, tierra, aire, agua y fuego juntos; y aquel volumen poco a poco formó una masa, como se hace el queso con la leche y en él se forman gusanos, y estos fueron los ángeles; y la santísima majestad quiso que aquello fuese Dios y los ángeles; y entre aquel número de ángeles también estaba Dios creado también él de aquella masa". Así Menocchio explicaba en las actas inquisitoriales su interpretación del caos inicial del mundo y el cosmos religioso de un molinero, que conocimos hace 49 años a través de la escritura de Ginzburg. Vinculando el contexto del reformismo católico pos-Trento, la circulación de ideas heréticas en el norte de Italia y la persecución del disenso, la narración del molinero no cae en esa búsqueda de "irracionalismo estetizante" de los sujetos populares, sino todo lo contrario. Su heterodoxia se situaba entre la circularidad de la baja y la alta cultura de un sujeto subalterno que lee e interpreta la Biblia, el *Florilegio de la Biblia*, el *Decamerón* de Boccaccio, los *Viajes* de Juan de Mandeville y otras obras, y crea una cosmogonía por la que es "ajusticiado por el Santo Oficio" en una época en la que también se condenaba a Giordano Bruno en Roma.

El queso y los gusanos posee la semilla de una metodología y una escritura que se han ido desplegando con fuerza en la historiografía hasta la actualidad: los indicios en las huellas documentales que, junto a los signos de los detectives y los síntomas de la medicina, fundamentarán el "paradigma indiciario". Ginzburg entiende a Menocchio como un caso que se crea y recrea en la investigación, la reflexión y la escritura. La vida del hereje es la anomalía y el margen que hay que descifrar para poner en duda los paradigmas y

demostrar, al mismo tiempo, que una escritura histórica que se pliega a una dimensión narrativa, refuerza la dimensión cognoscitiva y analítica de un caso.

Si tuviera que responder nuevamente a la pregunta "¿Qué hemos aprendido de Carlo Ginzburg?", me decantaría invocando el mito del Minotauro. Ginzburg mismo, en el primer párrafo de *El hilo y las huellas*, utiliza la metáfora del hilo ("el hilo del relato, que nos ayuda a orientarnos en el laberinto de la realidad") que Ariadna regaló a Teseo al ingresar al laberinto del Minotauro, para matarlo, y poder regresar sin perderse y vivir en el amor perpetuo con ella; Ginzburg se transforma en uno de los hilos que nos permiten ingresar al laberinto del pasado; sus libros y reflexiones son huellas que nos acompañan en nuestro trabajo y en la docencia. El hilo de Ginzburg lo constituyen también las formas en que hemos aprendido a desenredar las vidas silenciadas del pasado y a comprender la profundidad del caso de estudio y de los detalles (una letra, lo que no está escrito, lo que se oculta, los sueños de mujeres transcritos en actas inquisitoriales, los detalles ínfimos en una imagen).

Como nos enseña la metáfora del hilo, podemos comprender las formas de narrar la historia desde diversos puntos de vista, llevar el hilo por diversos caminos, perdernos y reencontrarnos, tal como nos han ilustrado dos grandes maestros argentinos. Borges, por un lado, retrata en "La casa de Asterión" (1947) la mirada del Minotauro deseoso de morir y de su liberación, hasta el punto de hacerle decir: "¿Cómo será mi redentor? ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?". El Teseo de Borges concluye: "¿Lo creerás, Ariadna? El Minotauro apenas se defendió". Cortázar, por otro lado, buscó el reverso de la narración y modificó el mito oficial en su libro Los reyes (1949). Teseo no es el héroe, sino el animal, que está encerrado, es diferente, es libre, piensa, reflexiona, es un poeta. Según Cortázar, el hilo de Ariadna debía servir para que el Minotauro, después de matar al héroe, pudiera salir del laberinto. Sin embargo, para este, al igual que en la narración de Borges, la muerte en las manos del héroe es una liberación: "Mira, solo hay un modo de matar a los monstruos: aceptarlos". Cuando el Minotauro le ofrece el cuello a Teseo y comienza a desangrarse, el animal encerrado se libera de su cuerpo, pero no de su posteridad: "Ya lo sabrás, una vida te espera para el olvido. No quiero llantos, no quiero imágenes. Solo el olvido. Y entonces seré más yo".

El hilo de Ginzburg es comprender que en las formas de narrar la historia o las historias pueden aparecer y confluir diversas perspectivas y puntos de vista: la mirada o el amor de Ariadna, el relato oficial de Teseo y el reverso del Minotauro como un protagonista y héroe silenciado, pero nunca podemos olvidar —basta recordar todas las disputas entre Ginzburg y Hayden White sobre la dimensión narrativa de la historia— las estrictas, ricas y densas fronteras entre la ficción y la verdad que nos exige la escritura de la historia basada en pruebas, sobre todo en un mundo saturado de posverdades, noticias falsas y usos sin distancia crítica de la inteligencia artificial.

En un mundo saturado de informaciones que confirman los prejuicios y valores de los lectores, la escritura de Ginzburg invita a ser filólogos para esclarecer los textos que nos ayudan a orientarnos en la vida y en el tiempo. S

El queso y los gusanos
Carlo Ginzburg
Ariel, 2016
299 páginas
$24.900

La comedia social según Roland Barthes

De *Mitologías*, un libro que fue calificado como "objeto crítico no identificado", lo primero que sorprende son sus materiales: 53 textos breves sobre los objetos en apariencia más triviales de la nueva sociedad de consumo: jabones y detergentes, las revistas femeninas y sus notas sobre cocina y astrología, el plástico ofertado como la sustancia milagrosa del siglo XX, las fotografías de políticos en períodos eleccionarios o el nuevo Citroën.

Por Marcela Rivera

"En 1957, un autor apenas conocido publica un pequeño libro curioso y frío, insólito, insolente, corrosivo, *Mitologías*. Su fin es describir a distancia, para neutralizarla mejor, la comedia social". Así rememora Philippe Sollers, 35 años después, la irrupción de este libro indisciplinado en el cielo nada despejado de la Francia de posguerra. *Mitologías* ingresa a la órbita intelectual francesa como un "objeto crítico no identificado". Al revisar los comentarios tras su publicación, puede sentirse la conmoción que experimentaron sus lectores. Cuando Barthes apareció ese año en el programa de televisión *Lectures pour tous*, el presentador Pierre Desgraupes se mostró visiblemente desconcertado ante este libro "difícil de explicar". Jean Lacroix escribió en *Le Monde* que se trataba de "una obra extraordinaria", subrayando inmediatamente el sentido fuerte que quería imprimirle al término: "Profunda y cruel, rigurosa —a veces en exceso—, de una escritura a la vez geométrica y plena de humor". En ella, concluye Lacroix, sentimos que "el hombre moderno nos es implacablemente lanzado, como un títere demasiado bien articulado". Hay algo en este libro, confeccionado a partir de breves "crónicas de época" que Barthes escribió entre 1954 y 1956, a pedido de su amigo Maurice Nadeau, para la revista L*es Lettres nouvelles*, que reclama adjetivarse intensificando su carácter inclasificable, *fuera de regla*.

De este libro crítico de extraña factura, lo primero que sorprende son sus materiales: algunas de estas "pequeñas mitologías", 53 en total, tratan de los objetos en apariencia más triviales de la nueva sociedad de consumo: jabones y detergentes, las revistas femeninas y sus notas sobre cocina y astrología, el plástico ofertado como la sustancia milagrosa del siglo XX, las fotografías de políticos en períodos eleccionarios o el nuevo Citroën, "consumido a través de su imagen, aunque no de su uso, por un pueblo entero".

Lo que fascina a Barthes de estos objetos en apariencia heteróclitos es su calidad común de *signos*: "Para nosotros, una fotografía será un habla de la misma manera que un artículo de periódico. Hasta los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo", señala en el ensayo que dispone al final del libro, y que bajo el título "El mito, hoy" articula lo que insiste una y otra vez en estos ejercicios de análisis de la vida cotidiana francesa: *las cosas hablan*, tanto de la colectividad en la que ellas circulan, como del modo en que se conciben a sí mismos los hombres y mujeres que se espejean en ellas para identificarse. El desafío es aprender a escucharlas, inventarse un modo de leer lo que dicen: "Cuando me desplazo en la calle —o en la vida— les aplico a todos [los objetos], a veces sin darme cuenta, una misma actividad, que es aquella de una cierta lectura".

La frase nos lleva a imaginar a Barthes recorriendo distraídamente la ciudad, cuando inesperadamente un objeto le salta a los ojos en el lugar más imprevisto: "Estoy en la peluquería, me ofrecen un número de *Paris-Match*". Imaginamos entonces su sonrisa ante el hallazgo, lo vemos apurar el paso hacia su mesa de trabajo: fichas esparcidas, hojas sueltas, permanente erosión de los contornos genéricos, el mundo mismo convertido en biblioteca. Además de su atención a lo mundano, la anomalía de este libro inasimilable para los estándares de la academia, de su tiempo y del nuestro, es la *pasión* que lo atraviesa: amor del pensamiento, de la lectura, de la vida. *Mitologías* incomoda porque la voz que habla en él, como dice Françoise Gaillard, "hace de la inteligencia un ejercicio feliz de radicalidad crítica".

Deseo de conocimiento y deseo de escritura, saber y sabor del mundo, en Barthes no pueden separarse. El propio Barthes declara que *Mitologías* se escribe sobre el hilo tendido de una contradicción que reivindica: sin poder escindir en sí mismo al teórico y al escritor, al semiólogo y al ensayista —dos formas aparentemente irreconciliables de ejercitar la vocación por el lenguaje—, inventa una criatura híbrida, capaz de leer el mundo a dos manos. Con una, la "fría", analiza con precisión geométrica el funcionamiento de los sistemas de significación. Con la otra, la "apasionada", la que se impacienta "al calor de la actualidad", lanza dardos irónicos a los lugares comunes, a los sentidos dados. Las mitologías requieren de la "conjunción de estos dos gestos". De nada vale la denuncia sin un "instrumento fino de análisis". Pero si no se introduce en el imaginario razonable de la semiología un grano de deseo, lo que queda es un saber impotente, un conocimiento triste. Más fecundas son la ira o la risa, que sacuden el cuerpo hasta lo impensado, ya lo sabía Nietzsche. De él Barthes aprende que "puede hacer del sarcasmo la condición de la verdad".

Esta frase de *Mitologías* nos recuerda que sería vano hacer una lectura edulcorada del legado barthesiano, silenciando su malestar o su irritación. "No todas las mitologías son violentas, pero algunas lo son singularmente", remarca Eric Marty, el editor de sus obras completas: "Crueldad hacia el Abate Pierre —a quien Bourdieu lanzaría miradas dulces en la televisión en 1993—, crueldad hacia los fotógrafos del Studio Harcourt, ante quienes los actores se postran una y otra vez, crueldad hacia Poujade, cuyo relevo

tomó Marine Le Pen tras su padre. (...) La crudeza de Barthes es una intolerancia hacia una sociedad cuyos signos están enfermos, cuyo lento apocalipsis se consuma en el asesinato del lenguaje".

Recordando el linaje heterogéneo del pensamiento barthesiano (por una parte, la lingüística de Saussure, de la que extrae su "inimitable idolecto semiológico", por otra, la impronta marxista y su modulación en la teoría del extrañamiento del teatro brechtiano), Julia Kristeva dirá que las *Mitologías* son el "testimonio de un 'desapegado' que ve a Francia, por ejemplo, con sus 'bistecs con patatas fritas' y su 'Abate Pierre', desde un 'alejamiento': observándola con ternura, devaluando en el fondo lo cotidiano para mostrar los prejuicios", esto es, "un mito que ignora que lo es". En "El vino y la leche" y "El bistec y las papas fritas", Barthes describe con lúdica ironía la pulsión identitaria que estos alimentos *nutren*: "La nación francesa siente al vino como algo propio, del mismo modo que sus 360 especies de quesos y su cultura". Propia del francés es igualmente su relación con el bistec —idealmente jugoso, casi crudo— acompañado de papas fritas. Cuando estas viandas le faltan, dice Barthes, el francés sueña con ellas, las añora como se añora la patria en el extranjero, como si su hambre no encontrase fuera de ese territorio el alimento primordial, el "signo alimentario de la 'francesidad'". Lo que podría parecer inocuo, la simple descripción de aficiones culinarias particulares, pero inofensivas, asoma tras el relato de Barthes bajo la pátina del mito, ese que se asume como naturaleza, que se acepta como valor incuestionable, pasando por alto las jerarquías que en él se deslizan. Como cuando en la mesa de domingo se sirve junto al bistec y las papas fritas una dosis de xenofobia frente a aquel invitado que come —y que piensa— distinto.

Desde su posición de *semioclasta*, Barthes, que detesta los estereotipos más que nada, sale de sí mismo, mira a distancia, atento a los peligros de la fascinación amorosa por la "tierra natal", esa melaza de lo *propio* donde caemos como moscas. Y para no quedarnos atrapados para siempre allí, Barthes nos saca una sonrisa. Analizando la retórica de los horóscopos de la revista *Elle*, dice entre paréntesis: "(Los astros jamás postulan subversión del orden, sino que influyen en la semana respetuosos de la situación social y de los horarios patronales)".

En otras ocasiones asesta severas estocadas. Como las que profiere en medio de la nota dedicada a una exposición fotográfica proveniente de Estados Unidos que exhibe la "universalidad de los gestos humanos". Su título, *The Family of Man*, fue traducido al francés como *La gran familia de los hombres*: "(¿pero por qué no preguntar a los padres de Emmet Till, el joven negro asesinado por blancos, qué piensan ellos de la gran familia de los hombres?)", "(preguntemos también a los trabajadores norafricanos de la Goutte d'Or qué piensan de la gran familia de los hombres)". Lo que busca desactivar el mitólogo es la imposición de una norma de clase elevada a categoría universal. En el prólogo a la edición de 1970 de *Mitologías*, Barthes escribe que el "enemigo capital" es "la Norma burguesa", su implacable tiranía del sentido: "El pequeñoburgués es un hombre impotente para imaginar lo otro. Si lo otro se presenta a su vista, el pequeñoburgués se enceguece, lo ignora y lo niega, o bien lo transforma en él mismo".

A propósito de la publicación de *Las cosas*, de Georges Perec, en 1965, Barthes formula la definición más exacta de este ejercicio de mitólogo. Perec, que declara a Barthes como su maestro en el arte de escribir, afirma en una entrevista: "La mejor descripción que tengo de *Las cosas* es una frase que Roland Barthes me ha escrito en una carta: 'Las cosas es la descripción de la pobreza en una sociedad rica'". Perec declara que, en su origen, este libro es "un ejercicio sobre las *Mitologías* de Barthes, es decir, sobre el reflejo en nosotros del lenguaje publicitario". Y luego expresa una pista que nos aproxima al carácter literario de las *Mitologías*: "La vocación del escritor no es dar respuestas, sino plantear preguntas. Es algo que permanece en mí con gran nitidez. Si hay una vocación moral en esto, en fin, una práctica, es la de dar a ver, la de invitar a la gente a mirar, quizás de manera diferente a la que están habituadas a hacerlo".

Barthes nos enseña una cierta manera de mirar la vida cotidiana, de observar las cosas con un poco de sesgo, de manera oblicua. Como si solo entornando los ojos pudiésemos ver las injusticias de una sociedad que se celebra a sí misma escondiendo sus miserias. En una cultura donde se impone el mandato de la mirada optimista y vertical, el ojo torcido, desobediente de Barthes, su modo de mirar de sesgo, de atravesar las apariencias para inventarse la libertad, sigue siendo una rareza. S

Mitologías
Roland Barthes
Siglo XXI, 2010
256 páginas
$21.280

¿Qué somos y cómo podemos ser eso que somos?

Los libros probablemente no cambian la historia de las naciones. Pero sin duda pueden esclarecerla. Es el caso de *El laberinto de la soledad,* cuya irradiación se extendió no solo por México y sus singularidades, sino también por todo el continente.

Por Héctor Soto

Se cuenta que alguna vez José Donoso dijo con alguna cuota de fastidio que era Octavio Paz quien había inventado en América Latina el interminable tema de la identidad. Sea verdadera o falsa la versión, a estas alturas importa poco. Lo que sí está claro es que las preguntas y dudas respecto de lo que somos y de lo que queremos ser cruzan prácticamente la totalidad de la obra de Paz. Por supuesto que no fue él quien primero se las planteó. Estas interrogantes, en realidad, son latinoamericanas y anteriores a Paz. Están en el *Facundo* de Sarmiento. En el *Ariel* de José Ingenieros. También en Bello, en Alberdi, en Martínez Estrada y muchos más. Sobra decir que es un tema muy latinoamericano y propio de nuestro hidridaje étnico y cultural. Los chinos no se preguntan quiénes son. Saben que son chinos y ya está. En América Latina a este punto no se lo puede poner punto final. Es apenas el comienzo de una respuesta que históricamente hemos sorteado por muchos recovecos y nebulosas.

La originalidad, la gracia, la intuición de Paz cuando se plantea la gran pregunta en E*l laberinto de la soledad*, es que su respuesta es la de un notable poeta y de un ensayista que recién se estaba perfilando como un prosista fuera de serie. No es un historiador. Mucho menos un sociólogo. Hay mucho de antropología en su ensayo, ciertamente. También de psicoanálisis. El poeta es quien apela al mito para intentar una explicación no solo de la gran fractura de la sociedad mexicana sino también del mexicano como sobreviviente de una traumática orfandad. ¿Qué es lo que somos y de qué manera realizaremos eso que somos? ¿Queremos ser eso libremente o estamos forzados a serlo? Estamos hablando en el caso concreto de México de un pueblo despojado de sus antiguos dioses, cobijado durante siglos en el amparo de la escatología católica, expulsado más tarde de allí por las promesas incumplidas de una frustrada reforma liberal; sometido luego, en el último tramo del siglo XIX, a una modernización apresurada y engañosa durante el porfiarato y rescatado finalmente del naufragio por esa caótica y gigantesca revolución que, varios años antes de la soviética y desde una matriz antes popular que ideológica, estaba llamada a soldar, a cauterizar, a reconciliar y a restaurar las heridas que había dejado la Historia desde la Conquista en

adelante. Curiosa revolución la mexicana. En medida no menor, revolución también fallida, con una salvedad importante, eso sí: a diferencia de las otras, la francesa, la soviética, la china, no conoció ninguna "era del terror". Claro que como señala Christopher Domínguez Michael, también fue "como toda revolución que se respete, una revolución traicionada".

El laberinto de la soledad es un libro breve: ocho capítulos y un apéndice, en el cual se supone que confluye la primera con la segunda parte. Los cuatro primeros son un análisis del carácter mexicano: la duplicidad y el disfraz; las máscaras y lo sagrado; la fiesta y la borrachera hasta llegar a la disociación; el culto a la muerte y el trauma fundacional de la violación, la chingada como institución nacional y el machismo. Todo eso corresponde, por así decirlo, a la corriente subterránea de la mexicanidad. Es el México que no siempre se ve, pero que nunca deja de operar. Con pasajes brillantes y con la prosa bellísima e incomparable de Paz:

> Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad. Atraviesa la vida como desollado; todo puede herirle, palabras y sospecha de palabras. Su lenguaje está lleno de reticencias, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su silencio hay repliegues, matices, nubarrones, arcos iris súbitos, amenazas indescifrables. Aun en la disputa prefiere la expresión velada a la injuria: *al buen entendedor pocas palabras*. En suma, entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo.

Después de los cuatro capítulos iniciales, vienen los que interpretan la historia de México en una clave que, apartándose del indigenismo oficial, no solo reconoce y asume el mestizaje, sino que también, ya en un plano más personal, se abre paso a una lectura histórica de contornos terapéuticos.

Porque, siendo un ensayo clarificador y, en esa medida, un tributo a la racionalidad, *El laberinto de la soledad* tiene en el subtexto una carga autobiográfica que no es menor. Paz lo escribió lejos de México, en París, cuando era secretario de la embajada. Está lejos de su patria y la extraña. Su matrimonio con Elena Garro se está hundiendo en quiebres, pleitos y resentimientos. No deja de ser sintomático que el eje del libro sea la soledad. En parte, quizás, era la soledad suya. Pero es también una cuestión más ontológica y, tratándose de México, casi contraintuitiva, como sugiere Enrique Krauze, atendido que el mexicano de todas las latitudes "ha sido un ser particularmente gregario, un 'nosotros' antes que un 'yo', no un átomo sino una constelación: el pueblo, la comunidad, la vecindad, la cofradía, el compadrazgo y, sobre todo, deslavada, pero sólida como las masas montañosas, la familia". Para redondearlo más y que nadie se confunda, Krauze agrega: "Nada más remoto al mexicano común y corriente que la desolación de los cuadros de Hopper".

Sin embargo, tras el muro de las apariencias, están los traumas de las rupturas y orfandades. "Las épocas viejas nunca desaparecen completamente —escribe Paz en el primer capítulo— y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía. A veces, como las pirámides precortesianas que ocultan casi siempre otras, en una sola ciudad o en una sola alma se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes".

En los genes y en la vida de Octavio Paz se cruzan muchas hebras y vertientes. Habitan en él, el legado de su abuelo, Irineo Paz, nombre que parece sacado de algún cuento de García Márquez, abuelo a cuyo cargo quedó el nieto durante buena parte de la infancia. Era ya una tradición en esa familia que los padres desertaran acudiendo al llamado de la política. Don Irineo fue un liberal cuando serlo era una provocación a ese México conservador templado a la vez por el integrismo y el caudillaje. Con todo, fue un liberal que terminó apoyando la dictadura de su amigo Porfirio Díaz, remedo mexicano —por decirlo así— del despotismo ilustrado, y que estuvo en el poder desde fines de 1876 hasta 1911. En total, 30 años y 125 días. Eso en lo que concierne al abuelo. En el caso del padre, Octavio Paz Solorzano, también abogado y periodista, la vibra revolucionaria fue mayor, cosa que lo llevó a abrazar muy temprana y encarnizadamente la causa zapatista. Lo hizo antes de que los dados de la Revolución mexicana estuvieran echados, y eso significó para su familia largos períodos de ausencia.

Si en cierta medida lo había sido el abuelo y derechamente también lo fue el padre, a Octavio Paz no le fue difícil ser un revolucionario. Con todo su desorden, con todos sus fracasos, con todas sus progresiones y regresiones, con su cadena de guerras locales y cuartelazos, la Revolución mexicana fue un largo, larguísimo, proceso que va desde la caída de Porfirio Díaz en 1911 hasta que el general Plutarco Elías Calles, ya casi al concluir la década de los años 20, logra estabilizar relativamente la embarcación con la creación del partido que se convertiría en el antecedente del PRI. Recién entonces las aguas comenzarían a calmarse.

Paz suscribió la causa de la revolución con el mismo sello que imprimió a su poética y a su portentosa capacidad reflexiva: apasionadamente. La vio como una experiencia de comunión colectiva que la república había roto, como la síntesis política, cultural, geográfica, étnica, social y moral que México requería para salvarse de la desintegración, riesgo que al menos durante el período colonial el catolicismo había sido capaz de contener. Ese Octavio Paz revolucionario se nutrió desde luego de algunas categorías del pensamiento marxista. Ese fue el poeta que alzó su voz en el segundo congreso de los intelectuales antifascistas de Valencia, el año 37, en los inicios de la Guerra Civil española. Era entonces solo un veinteañero. Pero fue un momento crucial para él porque es ahí donde rompe con el estalinismo y se enemista con Neruda. El asesinato de Trotski lo pondría luego en una vereda muy distinta a la de la izquierda ortodoxa de entonces. Así las cosas, cuando publica *El laberinto de la soledad*, el año 1950, sus equilibrios políticos ya se habían corregido en parte muy importante. Ni el marxismo le parecía una panacea ni la épica de la revolución en su patria le hacían ya tanto sentido, averiada como estaba por el autoritarismo y la corrupción.

Alejandro Rossi dijo que cuando *El laberinto de la soledad* se publicó, lo más probable es que la edición no haya superado los tres mil ejemplares. Si bien fue un libro que se leyó poco, sí lo leyeron quienes debían leerlo. De eso hay pocas dudas. Con la segunda edición, de 1959, la cosa fue muy distinta. A partir de ahí este ensayo inspirado y torrencial irrigaría a todo el sistema educacional y universitario mexicano, para saltar desde allí tanto a la discusión histórica e intelectual como al mundo literario latinoamericano.

Fue por lejos el más célebre de los libros de Paz, cuya figura ejerció durante décadas un magisterio no solo en América Latina sino también en amplios círculos intelectuales europeos y académicos en los Estados Unidos. Por lo mismo, es una cruel ironía —todo hay que decirlo— que ese legado haya terminado conversando con ciertas dificultades con los tiempos que corren. Algo ocurrió entre medio. Hasta la imagen y la figura de Paz tienden a desdibujarse con los años. Al fin y al cabo, no son tantos los años que nos separan de su muerte, ocurrida en 1998. Puede que le hayan jugado en contra su arrogancia intelectual y sus sentencias totalizadoras. También, y es la hipótesis de muchos, que sus complicidades con el PRI lo dejaron en una zona delicada. E incluso sus reservas frente a la democracia liberal y el capitalismo, a pesar de haber terminado abrazando a la primera y aceptando al segundo, quizás porque, tal como se dieron las cosas al comenzar el siglo XXI, ya no le quedaba otra. También esto es posible. S

El laberinto de la soledad
Octavio Paz
FCE, 2008
351 páginas
$8.900

Ensayar a lo Canetti

Masa y poder urde pensamientos llenos de pólvora, que torpedean el sentido común, a fin de alumbrar la realidad colectiva de maneras que poco tienen que ver con las ciencias sociales o la filosofía de su tiempo. Es un libro inclasificable, que muestra de qué está hecha la historia, cómo se construyen las fidelidades y las autoridades, cuáles son los ritos que perpetúan las castas y las jerarquías, las formas que se repiten para iniciarnos en la sujeción y en la violencia, los mitos de sangre y de carne que fundan convivencia y dominio a lo largo y ancho de los siglos.

Por Martín Hopenhayn

El ensayo es tanto un ejercicio vital como un género literario. En la vida, ensayar es experimentar, tantear y también tentar: a los dioses, con licencias o libertades que pueden ser tomadas por transgresión o desafío; y a los demás, al asumir derroteros que invitan a otras experiencias de vida y llevan la sensibilidad a lugares inesperados.

En tanto género literario, el ensayo puede ser analogía o réplica de esa tentativa vital. Con la alquimia del estilo hace latir su objeto. En su antípoda está el trabajo académico que despuebla la escritura de su intensidad en cuanto escritura: plagado de protocolos, ceñido a objetos predeterminados y metodologías probadas, informes sobre experimentos que reducen al mínimo las variables fuera de control. Más aún, hoy el género del ensayo se levanta como resistencia ante la fuerza centrífuga del modelo estandarizado de la academia. Apuesta por una libertad que es a medias de la vida y a medias de la literatura. Puede errar, en el doble sentido de la palabra, como error y vagabundeo. Abre perspectivas y renueva formas, al menos si fructifica en cuanto ensayo.

Hay ensayos en muy distintos registros, y en todos ellos puede darse esta tensión entre el modo de mirar y de contar. Algunos son enjundiosos en referencias. Otros bucean en la subjetividad propia y confían en que la autorreferencia, por arbitraria que sea, desprenda chispazos de universalidad. Otros apuestan el todo o nada a la crítica de su tiempo. Están los que avanzan con pies de barro y los que se prodigan a mano alzada.

Masa y poder, el ensayo que le tomó al Nobel Elias Canetti más de 30 años para pensar, reunir apuntes dispersos y redactarlo bajo la forma de un texto único, es un caso excéntrico. Entraña una apuesta portentosa. Como el ensayo en sentido vital, quiere expandir la perspectiva, la cocina y el estilo hacia fronteras donde otros no han llegado. No se parece mucho a nada. Se nutre de algunas tradiciones estilísticas, bastante contemporáneas al propio Canetti, de quienes incursionaron de modo combinado entre el fragmento, el aforismo, el cuento y el ensayo mismo. Pienso en Nietzsche, en Kafka, en Simone Weil y en Walter Benjamin, entre otros.

Pese a la omisión de referencias, ya sea de manera voluntaria o involuntaria, Canetti dialoga con otros autores. Hay resonancias entre las ideas de Freud sobre pulsiones inconscientes de masas y de Jung sobre arquetipos colectivos, pero se distancia de ellos porque no le convencen las teorías generales que les subyacen.

La impronta indeleble del aforismo, género tan caro a Canetti y que contrabandea sin tapujos en *Masa y poder*, le presta a este ensayo arrebatos que lo alejan de toda complacencia. Esa impronta le permite a Canetti coronar disquisiciones y conjeturas con frases que piden a gritos escribirse en negrillas o cursivas. Huyen, sin embargo, de la solemnidad o de la sentencia, propias del aforismo clásico. Tienen el poder de la intuición, la captura al vuelo, el juego móvil entre imágenes y conceptos, el símil del desciframiento. No son martillazos sino vibraciones del lenguaje que se encaraman sobre las ideas en curso para darles un filo que las hace a la vez extrañas y sugerentes.

Masa y poder urde pensamientos llenos de pólvora, que torpedean el sentido común, a fin de alumbrar la realidad colectiva de maneras que poco tienen que ver con las ciencias sociales o la filosofía de su tiempo. Recurre a lo arcaico, lo arquetípico, lo tribal, lo primitivo, lo marginal, lo exótico y lo olvidado, y desde estos trozos de historia, que presenta como textos-texturas relativamente autónomos, monta un ensayo nada lineal, encajando las partes a fuerza de un lenguaje muy personal, y un juego de énfasis y clasificaciones que nunca parecen desafinar. Rubrica muchas de sus ideas con una escritura que parece reptar en la penumbra y súbitamente estalla a plena luz. Así eleva la tensión dramática, mediante un matrimonio poco convencional entre singularidades, metáforas y metonimias. Desde ese terreno, una vez abonado, infiere categorías con temeridad. Para esto confía en su olfato, su sintonía fina y, sobre todo, la fuerza de su palabra.

Canetti es de extramuros. No es casualidad que se trate de un escritor búlgaro, que adoptó el alemán como lengua para escribir aunque fuese breve su vida en Alemania, y que escribió casi toda su obra en Inglaterra. En esto recuerda a uno de los autores que más leyó y sobre el que escribió mucho: Franz Kafka, el praguense que nunca aprendió bien el checo y solo escribió en alemán. Desencajado de su origen y de su lengua natal, Canetti escribe con el descentramiento a cuestas. Mira desde un lugar extraño y que produce extrañeza. El aforismo, ese género intermedio o menor entre la filosofía y la poesía, entre el ensayo y el fraseo, parece venir como anillo al dedo a este desarraigo ontológico del autor.

No solo sella aforísticamente muchos de sus desarrollos. Recurre, también, a precisiones filo-poéticas o ráfagas semánticas, para jalonar los pincelazos que componen el mosaico de ideas que es *Masa y poder*. Fragua estas figuras en las canteras de la antropología cultural, la psicología de masas, la filosofía, la teoría política, la etnografía, las historias y crónicas de etnias y tribus, los símbolos y mitos arquetípicos de poder, las religiones y las guerras. No concluye ni cierra sino que se desplaza entre figuras en una errancia que pareciera ser escrita a medida que la leemos: una puesta en escena de las ideas desde esa escritura fragmentaria, y que a la vez logra una inquietante coherencia.

Canetti compone cuando ensaya. No es que el tema no importe o sea mero pretexto. Todo lo contrario, esa "microscopía" de múltiples juegos, fenómenos, formas de masa y de poder, es una contribución inclasificable. Al exponer, se expone a las objeciones que puedan venir del canon de las argumentaciones asentadas en las ciencias sociales y la historiografía. Canetti asume ese riesgo sin arrugarse, porque no es la legitimidad ante pares lo que busca. Sus argumentos no necesariamente se sostienen de manera apodíctica. Lo suyo es más elocuente que evidente, más sugerente que concluyente.

Pese a la omisión de referencias, ya sea de manera voluntaria o involuntaria, Canetti dialoga con otros autores. Del clásico ensayo de Gustave Le Bon sobre las masas, comparte ideas como contagio y miedo de masas, pero no comulga con el espíritu conservador y elitista del francés. Hay resonancias entre las ideas de Freud sobre pulsiones inconscientes de masas y de Jung sobre arquetipos colectivos, pero se distancia de ellos porque no le convencen las teorías generales

que les subyacen. Con Durkheim puede coincidir en los fenómenos de efervescencia y emocionalidad colectivas, pero está muy lejos del funcionalismo del clásico sociólogo francés. Con Marleau-Ponty hay convergencias mayores, tanto por el enfoque fenomenológico (la mirada intencionada o situada frente a su objeto) como por la centralidad del cuerpo para la comprensión de fenómenos de poder (la supervivencia, la metamorfosis) y de masas (la fusión de los cuerpos, el horror al contacto, el peso de la masa, la dimensión táctil o sensible). Categorías como individuación y fusión, que el joven Nietzsche nos dejó de legado, son como un guante que Canetti recoge para la comprensión de fenómenos de masa, pero con mucha distancia respecto de los pruritos trágicos o aristocráticos del propio Nietzsche.

Canetti avanza a lo largo de sus elucubraciones, su casuística, sus atípicas tipologías y taxonomías, de manera tal que nos las quiere inocular como un segundo sentido común, una dialéctica paralela para releer el mundo en el día a día. Procura situarnos donde muchas veces nos negamos: en las lógicas que han regido la apropiación de unos sobre otros: individuos, cazadores, depredadores, déspotas, guerreros, chamanes, autócratas, caciques, iniciados, feligreses, sectas. Decodifica lo que hemos barnizado con el halo de lo inofensivo para mostrar de qué está hecha la historia, cómo se construyen las fidelidades y las autoridades, cuáles son los ritos que perpetúan las castas y las jerarquías, las formas que se repiten para iniciarnos en la sujeción y en la violencia, los mitos de sangre y de carne que fundan convivencia y dominio a lo largo y ancho de los siglos.

Masa y poder no tiene una hipótesis única, no contiene ni citas ni referencias al pie de cada caso o concepto que trae al texto. Solo al final encontramos algunas notas aclaratorias y una profusa bibliografía general (Canetti aclara que apenas es parte de los tantos libros y trabajos consultados a lo largo de sus tres décadas de anotaciones). Más que categorías, opera por taxonomías: tipos de masa (abierta, cerrada, invisibles, de acoso, de fuga, de prohibición, de contagio, de inversión, festivas); tipos de muta (de caza, de guerra, de lamentación, de multiplicación, de comunión, la muta interna y la muta silenciosa); figuras del poder (el sobreviviente, la sentencia, el perdón, el secreto, el muerto, la orden, la metamorfosis). Son muchas las piezas y a veces las taxonomías quedan a mitad de camino, hacen de excusas o esclusas para avanzar, ramificarse o cerrar.

Al echar mano de saberes según conviene a su propia afinidad (sensorial, perspectivista, *ensayística*), convoca un arsenal de relatos, casos, historias y categorías como quien baraja las cartas y pone su nuevo juego sobre la mesa. No es, pues, cosa de abordar el ensayo de Canetti según cuánto dialoga con su tiempo, sino según cómo es capaz de *hacer hablar de otro modo* el profuso material que trae a colación, y cuyo *leitmotiv* son los fenómenos de masa y de poder. Con esto Canetti transmuta sus *licencias en potencias*: contrabandea zoomorfismos en lo humano y antropologismos en lo animal, proyecta narrativas tribales como si fuesen metáforas de verdades universales, irradia desde una microhistoria el efecto de un eterno retorno o una enigmática recurrencia.

Hay que ser Canetti para ensayar a lo Canetti. S

Masa y poder
Elias Canetti
Alianza, 2013
688 páginas
$29.700

"No es novela"

La filósofa María Zambrano estuvo lejos de definir qué era su libro *Delirio y destino*, un formidable ejercicio de escritura que se mueve entre la biografía novelada, las memorias filosófico-literarias y otros nombres o conceptos o categorías que pretendían atrapar la especificidad del libro sin lograrlo. Lo cierto es que la primera mitad se circunscribe a la proclamación de la II República española en 1931. La segunda, en cambio, se compone de "delirios", textos que se leen como iluminaciones súbitas, ejercicios donde confluyen la literatura y la filosofía, eso que ella misma definía como "la razón poética".

Por Francisco Martín Cabrero

Qué es, no se sabe, y ella en verdad no lo dice. Lo intenta, pero caben dudas. Entre otras cosas, porque no siempre es el autor el mejor intérprete de la propia obra. A su amiga Rosa Chacel le dijo en una carta que no es novela. Zambrano estaba recién llegada a Roma y el esfuerzo de la escritura del libro está aún caliente en su memoria del último año en La Habana. El suyo es un destino errante por la vasta geografía del exilio. Una clave del libro, sin duda. La carta es de finales de agosto de 1953, y el libro se escribió entre agosto y septiembre del año anterior, deprisa, muy deprisa, porque había que llegar a tiempo para poder presentarlo al Prix Littéraire Européen, convocado por la Communauté Européen des Guildes et Clubs du Livre. Era la primera vez y quería ser signo de un rearme moral desde las letras frente a la devastación y ruinas de la Segunda Guerra Mundial. El premio consistía en la publicación y cinco mil francos. No era poco y a Zambrano interesaba lo uno y lo otro, sobre todo porque la decisión de dejar Cuba para volver a Europa la obligaba a prestar mayor atención a la economía familiar. El premio fue *ex aequo* para el checo Czeslaw Milosz (Nobel de Literatura 1980) y el alemán Werner Warsinsky. Del libro de Zambrano se dice que Gabriel Marcel, miembro del jurado, lo recomendó para la publicación. Lo dice la propia Zambrano en la carta citada, pero lo cierto es que el libro quedó inédito hasta muchos años después: se publicó en 1989, gracias al empuje del viento favorable que acompañó a Zambrano en su regreso a España tras 45 años largos de exilio.

Al publicarlo, Zambrano antepuso al texto una breve nota en la que decía que el libro había sido "debidamente actualizado". Poco se sabe de ello y quien la acompañó en la tarea ha preferido el silencio. No importa: el libro es lo que es, lo que a la postre al lector se ofrece. También antepuso una Presentación, fechada un año antes de la publicación, en la que la autora parece decantarse por la vinculación con los géneros autobiográficos. No lo dice así, pero lo da a entender: "No he cultivado el género de la novela, aunque sí algo la biografía, tratándose de otros, nunca

"Razón poética, de honda raíz de amor", dijo Zambrano al poco de regresar de Chile para combatir en la Guerra de España. Porque para ella las cosas de la filosofía empezaron a torcerse precisamente cuando se abandonó ese amor que la etimología reclama en vano (*philo-sophia*), cuando el conocimiento empezó a perseguirse sin el debido amor y la filosofía dejó, en consecuencia, de ser forma de vida.

de la mía. Mas tenía que ser la por mí vivida realmente, incluidos los delirios, que con la biografía forman una cierta unidad". Ojo: no dice que los delirios sean biografía, sino que con la biografía conforman una cierta unidad. Pero nada dice sobre esa unidad.

La crítica lo recibió con favor y un tanto de desconcierto, que se supo diluir en la coyuntura del regreso: todo eran premios y elogios para aquella figura del exilio que volvía a la joven democracia española. ¿Volvía? ¿De veras volvía, o se trataba más bien de un nuevo itinerario en el exilio? "Amo mi exilio", dijo ella, y acaso no gustó. Se habló entonces, a propósito del libro, de biografía novelada, de filosofía biográfica, de memorias filosófico-literarias y otros nombres o conceptos o categorías que pretendían atrapar la especificidad del libro sin lograrlo. Eran modos de acercarse a su secreto, pero todos, cada uno a su manera, dejaban a una cierta distancia. Tal vez la conciencia de esa distancia es el lugar que el libro —no el autor— asigna al lector en la lectura. Distancia que se hace frontera entre lo uno y lo otro, entre la filosofía y la literatura, entre la vida y la escritura. Distancia o frontera entre tipologías de textos, géneros literarios, saberes científicamente aceptados y otros condenados y olvidados. Distancia o frontera, pero no límite o divisoria, sino *limes*, es decir: territorio en que se habita o se escribe.

"No es novela", dice Zambrano en la carta citada. Y a renglón seguido: "¿Qué es?", se pregunta. Parece una pregunta retórica, pero no lo es. Porque lo que sigue es un intento de acercamiento al libro, de reducción de su distancia, una suerte de poner en claro a la amiga para poder ponerse en claro a sí misma. "Desde un punto de vista objetivo, que diría un catedrático de no sé qué asignatura, es la historia o el relato —seamos modestos— de los orígenes de la República. La primera parte acaba el 14 de abril. La segunda, que es más bien Epílogo, son Delirios, algo que me encontré escribiendo en París a ratos cuando el *daimon* me tomaba después de la muerte de mi madre. Sí, delirios, lo que nos han dejado. Delirios, pero *secundum veritatis*, pues esto también nos lo han dejado: la verdad en su esqueleto. Y los esqueletos obligados a vivir deliran. Por eso yo no sé si es al mundo de la sangre o al mundo de los huesos donde he transmigrado".

El libro tiene, pues, dos partes bien diferenciadas: el relato de los orígenes de la República española y los delirios. Entonces, el libro une —aunque mantiene la separación— dos tipos de textos de muy diferente naturaleza y estatus. Cabe interrogarse si esa junta se hizo por íntima necesidad de la escritura o fue más bien dictada por las urgencias de la misma. Porque hay que notar que la justificación se hace a posteriori, es decir, que primero es el libro y luego sus razones, por lo que no puede descartarse que estas últimas sirvan de encubrimiento noble del real proceso de escritura. Tampoco importa demasiado, pues la justificación es verosímil y a la postre enlaza con el despliegue de la razón poética, auténtico vector de la filosofía de Zambrano.

La primera parte, que es lo que con buena probabilidad se escribe en los meses de agosto y septiembre de 1952, es un relato *sui generis* sobre distintos contextos de acción que van a dar lugar a la proclamación de la II República española el 14 de abril de 1931. Tal relato tiene una construcción biográfica, si bien se hace prevalentemente en tercera persona y da vida a una escritura que se adentra en los desdoblamientos del sujeto y en las galerías de la heteronimia, a través de la problemática multiplicidad de los tiempos. Y el resultado es interesante y eficaz, pues a la postre logra encauzar la esencial heterogeneidad del ser, de machadiana memoria, en una acción política —es decir: poética— capaz de desenvolverse en el respeto de las diferencias y dar vida a una forma de convivencia que

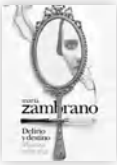
busca hacerse centro en el concepto de persona.

La segunda parte, escrita casi seguramente antes de la primera y compuesta de breves textos autónomos, al contrario que la otra no discurre, o lo hace sin discurso: no hay desarrollo temporal ni tan siquiera a través del tiempo múltiple, sino que en su variedad se ofrece como delirios sin tiempo en los que una verdad se muestra como iluminación súbita, destello de una luz que no viene de fuera (de la caverna platónica o de la antorcha ilustrada) sino que solo puede darse en la penumbra del texto. No es *alétheia* esta verdad que así aparece, sino revelación: algo que sale al camino en la lectura y que se entrega al lector como un don o una gracia.

Los delirios son, en efecto, la escritura más radical de Zambrano, un género que ella inventa y construye para llevar a la práctica de la escritura el ejercicio metódico de la razón poética. En esa praxis convergen múltiples experiencias de escritura que se modelan y modulan en aras de la mejor expresión de la razón poética: la escritura automática de la experiencia surrealista, la exaltación metafórica de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, la palabra como materia y el lenguaje como umbral de la experiencia posible. Algunas de sus mejores obras son delirios, así *La tumba de Antígona* o *Claros del bosque*, y son la otra cara de la medalla de su obra, allí donde la razón poética ha dejado de mostrarse más o menos descriptivamente (*Filosofía y poesía*, por ejemplo) y dio paso a la revelación de su praxis.

"Razón poética, de honda raíz de amor", dijo Zambrano al poco de regresar de Chile para combatir en la Guerra de España. Porque para ella las cosas de la filosofía empezaron a torcerse precisamente cuando se abandonó ese amor que la etimología reclama en vano (*philo-sophia*), cuando el conocimiento empezó a perseguirse sin el debido amor y la filosofía dejó, en consecuencia, de ser forma de vida. Es significativo que Zambrano detecte en el paso platónico de la expulsión de los poetas de la República el momento fundacional de la filosofía occidental. Y más significativo aún, que haya dirigido su atención filosófica no hacia adentro (del canon de la filosofía) sino al afuera, extramuros del canon, a los vastos dominios de la literatura, en aquel exilio de la filosofía en el que crecían las formas alternativas al pensamiento hegemónico intramuros.

Por eso importa tanto que *Delirio y destino* se cierre en el ejercicio de escritura de los delirios: un modo de poner de manifiesto la radical apertura que es y debe ser siempre la razón poética. S



Delirio y destino
María Zambrano
Alianza, 2021
408 páginas
$25.790

En la Patagonia: un relato fuera del tiempo

El libro que hizo mundialmente famoso al inglés Bruce Chatwin no hace ninguna referencia a las dictaduras que azolaban tanto a argentinos como a chilenos, por ejemplo. Tampoco da muchas pistas sobre cómo va de un lugar a otro. ¿Por qué se convirtió de inmediato en un clásico? Este artículo indaga acerca de este misterio, es decir, en la forma en que está escrito. O mejor, en la manera en que escapó a todas las convenciones de la literatura de viaje.

Por Beltrán Mena

Chatwin viajó por la Patagonia argentina y chilena entre diciembre de 1974 y abril de 1975. Al comenzar su viaje, Chile llevaba un año bajo la dictadura de Pinochet y unos meses antes había muerto Perón, un político semihumano, semidivino, cuya mitad humana arrastraba una insuficencia renal y una cardiopatía isquémica que una bronquitis aguda descompensó, causándole la muerte. Mientras Chatwin viaja por Argentina, el país estaba gobernado por su viuda, Isabel Perón. De regreso en Inglaterra, mientras aún escribe su libro, los militares la derrocan y apresan. Ambas Patagonias están ahora bajo dictadura y reciben la atención del mundo. Pero nada de esto parece importarle a Chatwin, el cazador de historias, ni que la presidenta de Argentina fuese una bailarina de origen misterioso, criada por espiritistas, ni que hubiese conocido a su marido en un cabaret de Panamá, ni que de pronto se viera convertida en la primera mujer presidenta del mundo. Este silencio no puede ser más que intencional y es la prueba más importante para afirmar que *En la Patagonia* no es un relato tradicional de viajes: Chatwin decidió situarlo fuera del tiempo.

***

El libro fue publicado en Londres en 1977 y Chatwin, como antes su compatriota Lord Byron, "despertó una mañana y se encontró famoso". En el caso de Byron, por un poema que relata los viajes de un joven romántico muy parecido a Chatwin, que busca en el mundo lo que no puede encontrar en casa.

¿A qué se debió el súbito prestigio y la inmediata categoría de clásico que adquirió *En la Patagonia* desde el día de su publicación?

***

Se suele decir que *En la Patagonia* rompió con las convenciones de la literatura de viajes. En lugar de

60.1

cruzar una frontera e informar acerca de un territorio desconocido, o narrar las dificultades y sorpresas que deparó al autor su recorrido, Chatwin se permite relatar una caprichosa indagación personal, siguiendo las pistas que lo llevan de un expatriado excéntrico a otro. No solo no se preocupa mucho de explicar cómo llega a cada lugar, sino que tampoco es posible trazar su ruta con precisión en un mapa. Hay un recorrido general hacia el sur por Argentina y un giro al llegar a Tierra del Fuego, para volver al norte por el lado chileno, pero no puede obtenerse ningún dato práctico de su libro. Su mapa tiene puntos, pero no líneas. El desplazamiento es solo un tema más de los muchos que toca, y así como un beso no transforma un libro en una novela de amor, hacer dedo o tomar un tren no transforma un libro en un relato de viaje.

***

El relato de viaje fue desde siempre factual e informativo, no se esperaba de él que hablara del viajero, sino de las rutas, los países y las gentes visitadas. A lo sumo podía concluirse que el viajero era valiente o ingenioso, pero nada de su psicología ni de sus opiniones tenía interés. La cosa comenzó a cambiar con los románticos. La novela *Un viaje sentimental*, publicada por Laurence Sterne en 1768, dio el tono para que los libros de viaje se volvieran más personales. El famoso *Viaje a los distritos interiores de África*, de Mungo Park, del año 1799, debió su éxito no tanto al intento del autor por llegar a Tombuctú como a lo humano de su relato y al registro de sus emociones. Una vez conocido el mundo y sus gentes, ya no será la novedad territorial ni étnica lo que haga interesante un libro de viajes, sino su carácter subjetivo. La literatura de viaje moderna puede ser considerada como un caso especial de novela de aprendizaje. Otra vez, Chatwin asume y al mismo tiempo se desliga de esta idea. Nos dejamos arrastrar en su búsqueda personal, pero no presenciamos ninguna transformación personal. El autor sale intacto de su viaje. Es una *Bildungsroman sin Bildung*.

Chatwin sabe, como sabe su amigo Werner Herzog, que así como una casa se vuelve inhabitable si se iluminan todos sus rincones, y un alma se vuelve inhabitable si un psicoanalista ilumina todas sus tinieblas, no tiene ningún interés recorrer una tierra donde solo hay verdades.

***

Uno de los elementos formales que más se destacan al hablar de *En la Patagonia* es que se trata de un conjunto apenas amarrado de historias, documentos, mitos y recuerdos; rápidas imágenes que a veces se reflejan unas en otras. Esto se menciona a veces como su aspecto más atractivo: ya perdimos la esperanza de entender el mundo bajo una teoría simple que lo explique todo, pero podemos aspirar a conocer algo desde el máximo de ángulos posibles, porque todo es muy complejo y pasa muy rápido. Chatwin decía que había pretendido hacer un retrato cubista de la Patagonia. Pero si bien es verdad que la digresión no es parte del relato de viaje tradicional, tampoco es una creación de Chatwin. La digresión y la yuxtaposición caleidoscópica de imágenes está presente en la literatura de viajes desde el poema *La prosa del Transiberiano*, de Blaise Cendrars.

***

Esta influencia de Cendrars en Chatwin no es ningún secreto. El inglés hace comenzar su libro con unos versos del *Transiberiano*:

> Solo queda la Patagonia, la Patagonia
> que convenga a mi inmensa tristeza.

También está el recuerdo de Martin Amis, quien cuenta que en su primer encuentro con Chatwin, en 1976, este llevaba en su mochila, junto al manuscrito de *En la Patagonia*, un libro de Blaise Cendrars, el escritor que tanto influiría en Apollinaire, poeta del cubismo.

***

Chatwin escribe bien, con precisas y mínimas descripciones que se reservan un juicio explícito sobre lo observado, pero ese juicio existe, se percibe, agazapado como una presencia real y ominosa. Así, una posada en Puerto Madryn:

> Para la comida el mozo llevaba guantes blancos y sirvió un trozo de cordero quemado que rebotó en el plato. Desplegado en el muro del restaurante había una inmensa tela de gauchos arreando ganado hacia una puesta de sol naranja. Una rubia anticuada se rindió con el cordero y prefirió pintarse las uñas. Entró un indio borracho y bebió al hilo tres jarras de vino. Sus ojos eran ranuras brillantes en el escudo de cuero rojo de su cara. Las jarras eran de plástico verde y tenían forma de pingüinos.

Visité hace un tiempo una planta de centollas en Tierra del Fuego. A los trabajadores les molestaba que hiciésemos preguntas, la cortesía se oponía a sus metas productivas. Todas las centollas tenían idéntico tamaño, debido a la extracción masiva y a la prohibición de capturar ejemplares menores a un cierto peso. Las centollas vivas eran arrojadas sobre una mesa de azulejos donde operadores con gorro y mascarilla las tomaban de a una y, con un diestro movimiento, enterraban en su vientre la punta de un tubo de acero conectado a una manguera de succión industrial y aspiraban entrañas y almas con un solo golpe de vacío. Otro operario, esta vez con movimientos más parecidos a la ternura, les doblaba las pinzas y patas con cuidado antes de apilarlas. Este recuerdo personal cobró nuevo significado cuando leí el siguiente párrafo en el libro de Chatwin:

> Hay un hombre en Punta Arenas, sueña con bosques de abetos, tararea canciones, se levanta cada mañana y observa las oscuras aguas del estrecho. Maneja hasta la planta y huele el mar. A su alrededor hay centollas rojas que se mueven y que luego son cocidas. Oye como se quiebran sus caparazones y pinzas para extraer la carne blanca y meterla en latas. Es un hombre eficiente, con alguna experiencia previa en líneas de producción. ¿Recordará ese otro olor, a quemado? ¿Y ese otro sonido de canciones en sordina? ¿O los montones de pelo apilados como pinzas de centolla?
>
> A Walter Rauff se le atribuye la creación y administración del camión cámara de gas.

***

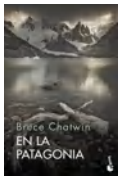
Chatwin hizo renacer el interés popular por la Patagonia, región que durante siglos estuvo en el centro de la imaginación occidental de lo remoto, como Tombuctú, el Amazonas, Mongolia o Alaska. Desde el naufragio de John Byron, publicado en 1768, pasando por el viaje de Darwin en 1839, la travesía por tierra de George Musters (*At Home with the Patagonians*, 1871), el relato de Florence Dixie, primera excursión turística por la región (*Across Patagonia*, 1880), las descripciones bucólicas de William Hudson (*Idle Days in Patagonia*, 1893), siempre existió una tradición narrativa que mantuvo viva la Patagonia en la imaginación inglesa. Sin embargo, esos libros solo permitían viajar a tiempos desaparecidos. Chatwin mostró a una nueva generación de viajeros que la Patagonia seguía ahí, romántica e intacta, ya no poblada de gigantes, toldos tehuelches ni pueblos primitivos, pero todavía un territorio lejano habitado por locos, criminales, revolucionarios y excéntricos, donde cada viajero podía trazar su propio recorrido. La generación de mochileros de los 80 tenía ahora un libro para leer, no historia, sino un ejemplo de cómo trazar sus propios recorridos en esa planicie inmensa que —ahora sabían— escondía personajes en sus pliegues.

***

Entre los supuestos de la literatura de viajes está el que los hechos relatados sean verídicos. Si bien no hay legislación al respecto, esta verdad de los hechos se da por convenida, ya que es el mismo autor el que construye interés haciendo referencia a lugares y episodios reales, conocidos y comprobables. A Chatwin se le critica el incumplimiento de este contrato tácito, enrostrándole situaciones que no vivió o cosas que no fueron así. Chatwin negaba haber firmado ese contrato tácito e insistía a sus editores que *En la Patagonia* no fuese promocionado como literatura de viajes, sino como ficción. Decía que se trataba de un viaje real, pero a la vez de uno simbólico.

***

En la Patagonia tiene la estructura de una novela episódica, escenas independientes enhebradas por una frágil excusa: buscar los rastros de su antepasado Charles Milward y visitar la caverna donde encontró un milodón. Pero ese hilo no es el que importa, ni tampoco importa que Chatwin a veces mienta. Lo que Chatwin pretende es que resplandezca el mundo, dibujar caminando un diseño arbitrario. Así como Cendrars dibujaba constelaciones nuevas en el cielo uniendo estrellas con líneas propias, Chatwin sabe que la vida es un tejido de hilos que se cruzan en dos direcciones: el mito y la realidad. Tan íntimamente cruzados que, si eliminamos unos, se caen los otros. Chatwin sabe, como sabe su amigo Werner Herzog, que así como una casa se vuelve inhabitable si se iluminan todos sus rincones, y un alma se vuelve inhabitable si un psicoanalista ilumina todas sus tinieblas, no tiene ningún interés recorrer una tierra donde solo hay verdades. Por eso escoge la estructura de escenas desconectadas, conveniente formato que dificulta el chequeo de datos, no porque pretenda mentir, sino porque no es la idea. Como este artículo. S



En la Patagonia
Bruce Chatwin
Booket, 2022
256 páginas
$30.000

Un vicio sin placer

Por Manuel Vicuña

Son todos unos perdedores declarados, crecieron entre potreros, la vida les cortó el paso en seco y ya no tienen más alternativa que salir adelante a patadas. A estos exallendistas que la historia arrojó a unos tierrales donde nadie le saca ventaja a los otros, y por eso viven en paz, solo les resta conformarse con las sobras del espectáculo del consumo en las vidrieras del comercio capitalino. Se reúnen cada tanto a rememorar los buenos tiempos, a ponerse al día, a tontear sin agredirse. Generosos asados muy regados, tomateras que duran hasta la madrugada, música tropical como una isla de sonido en el mar calmo de la noche.

Hoy celebran al amigo que aprovechó de largarse tras el Golpe, cuando cundía el pánico, pero sin verse apremiado por las nuevas autoridades. Desde siempre prefirió las pichangas de los domingos a las reuniones de los compañeros, la política le pasaba por el lado. Se instala en París, prospera, se casa con una mujer de Lyon, su castellano poco a poco empieza a tartamudear, recurre a las frases en francés, es *mon ami* para los locales, se llama Kiko Sánchez.

Sánchez se ha envanecido. Es sobrado. Mira en menos, vivir en Chile le parece un acto de patanería. Habla más de la cuenta, no mide sus palabras. Los otros comensales, inicialmente contentos de verlo luego de tantos años de separación, empiezan a mosquearse. Sánchez se equivoca una vez, luego otra, sin darse cuenta de lo ofensivo que resulta. En los antiguos camaradas asoma la envidia y su versión agravada, el resentimiento. Lo que ha logrado es inmerecido, y es hora de bajarle los humos.

Algo así cuenta Germán Marín en su relato "La roja de todos". En una excursión a la botillería del barrio, los chilenos de corazón lo apuñalan, le parten el cráneo de un peñascazo, le afanan un fajo de billetes y el reloj de oro, y si hubiese resultado fácil, también le habrían robado la dentadura. Después lo arrastran hasta la casa del jolgorio. Lo velan cristianamente. Rezan a su lado y cubren el cadáver con una bandera chilena.

No leo a Marín por casualidad. Llevo un tiempo rondando el tema de la envidia y del resentimiento. Desconfiaría de cualquier persona que diga nunca haber sentido esas emociones. O miente porque le gana la vergüenza, o nunca ha escarbado en su psique, ni siquiera superficialmente. La envidia no se encuentra sepultada como una pieza arqueológica, salvo para el envidioso que anda con los ojos vendados por la vida. La envidia salta a la vista. Siempre regresa a la escena del crimen y revuelve todo. Se revela en la maledicencia, hasta en el humor negro. Hay miradas que la hacen manifiesta, por eso se la asocia con el mal de ojo, incluso con la hechicería. En el Purgatorio dantesco, los envidiosos expían sus faltas con los párpados cosidos con alambres.

La envidia tiene halo mítico, pedigrí filosófico y estatura teológica en el ordenamiento moral del judeocristianismo.

Los dioses griegos sentían envidia por los héroes que, sin moderar sus pasiones y ambiciones, o bien bendecidos por la Fortuna, conquistaban cimas demasiado próximas al Olimpo. La grandeza que resplandece estaba reservada a los dioses. Cualquier mortal que rebasaba ese límite cometía un acto sacrílego merecedor de castigo.

Aristóteles le destinó reflexiones a la envidia en más de un libro. Concluyó que

solo sentimos esa punzada en presencia de "personas cercanas en el tiempo, en el espacio y en edad, en reputación y nacimiento". Ningún bípedo sensato envidia a Usain Bolt. Aquí también vale mencionar el ensayo "De la envidia", escrito en 1625 por Francis Bacon. En ese texto ofrece una galería de sujetos predispuestos a la envidia. Las personas deformes, los eunucos, los cojos, los ancianos, los "bastardos", gente carenciada sin remedio o atada de manos por la Fortuna, son solo algunas de las víctimas predilectas de ese sentimiento.

No hace falta haber leído a Aristóteles o a Bacon para concluir que la envidia solo nace de la comparación con personas conmensurables. Despiertan menos envidia quienes se elevan laboriosamente, afrontando peligros o situaciones adversas, que quienes lo hacen de un salto, sin gradualidad. ¿Cómo "embotar el filo de la envidia"? Es recomendable evitar la ostentación de la propia suerte, de los propios logros, haciendo exhibición, por contrapartida, de los tropiezos que hemos experimentado, de los costos de la notoriedad y el éxito. Prohibidos los derroches del orgullo, la preeminencia insolente.

La Biblia nos presenta la leyenda de Caín y Abel, del crimen fratricida primigenio, y la historia de José vendido como esclavo por sus hermanos. En la Edad Media, la envidia será definida como uno de los siete pecados capitales. Ese veneno que no mata, pero sí genera podredumbre, tiene la impronta de Lucifer, el ángel caído a propósito de la envidia revestida de soberbia.

Hay acuerdo en esto: la envidia es un vicio sin placer. En esto no tiene equivalente. Los otros pecados capitales circulan por otro carril. La soberbia colma de satisfacción a quien se jura de otro planeta. La ira tiene recompensa en la descarga de la violencia. La gula y la lujuria se regocijan con los placeres de la carne. La avaricia se arrima a la chimenea y se alegra contando para callado los bienes que acumula. La pereza aprovecha de pasar ratos agradables en el oasis del ocio. La envidia, en cambio, es pura merma del espíritu y pura turbación de la carne. S

Lincoyán Parada: Fotografías para quedarse

Por Samuel Salgado Tello

Antes de ser fotógrafo, Lincoyán Parada siguió muchos oficios. Sacristán, obrero, repartidor de Soprole, auxiliar en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Su entrada al mundo de la fotografía, por lo tanto, estuvo marcada por circunstancias y fortunas, de las cuales él dio distintas versiones. Primero, el azar, cuando un amigo del curso de yudo le pidió que le tomará unas fotografías. No le costó hacerlas. Luego, un aprendizaje autodidacta, alentado por su padre, que trabajaba en la Casa Fotográfica Loben y le acercaba revistas, folletos, recortes. Más tarde, en 1972, tomó sus primeros talleres con Bob Borowicz, donde conoció las bases formales del oficio. En 1973, se integró al Foto Cine Club de Chile. Hacia 1974, en el Departamento de Estudios Humanísticos, conversó sobre fotografía con Mario Góngora, Cristián Huneeus, Ronald Kay, Enrique Lihn, Nicanor Parra, Jorge Guzmán. Más tarde pasó a ser reportero gráfico en los diarios *La Nación* y *La Tercera*, y en las revistas *Paula*, *Caras* y *Revista del Domingo*. Así, entonces, fue expositor, concursante, editor. Vivió la dictadura, la transición y la ostentación del libre mercado. Documentó el cierre de las minas de carbón y también la vida cultural y política mapuche.

Mas, la biografía de Lincoyán Parada no acabó su archivo. Este solo se multiplicó desde que ingresó a los fondos fotográficos de la Universidad Diego Portales en diciembre del 2024. Cada imagen que dejó no cierra, sino que abre secciones de otras colecciones de la universidad. En sus fotos hay más que autoría. Hay relaciones, sujetos y comunidades. Hay preguntas. Y hay archivo. Pero no como depósito cerrado, sino como campo expandido, como espacio de interpretación inestable, donde no resuelve, sino que inquieta.

Lo documental, en su obra, no es un estilo. Es una actitud, una forma de cuidado. Un respeto o un intento de dejar al otro ser, sin imponerle un marco. Por eso algunas de sus imágenes parecen espontáneas, hasta cotidianas. Pero basta detenerse para encontrar las capas. Hay decisiones. Hay imágenes que buscan la mirada como si estuvieran al borde de borrarse tras la bruma de algunos paisajes, o sujetos delineados en los retratos, que miraron la cámara esperando no ser olvidados. Y así construye la paradoja: tras cada fotografía de Lincoyán Parada queda la sensación de que él no estuviera. Que se hubiera ido un segundo antes del disparo. Una forma de presencia que no ordena, una ética del desplazamiento y de los desplazados.

Visto así, el archivo de Lincoyán Parada supera al autor y su intención. Lo que hace de él un fotógrafo muy distinto al que creíamos conocer: está presente, el archivo lo cuida, pero también lo repliega y proyecta. S

Autorretrato (1975).

ARCHIVO CENFOTO-UDP

A *El Mercurio* con cariño (Santiago, 1983).

Sra. Tela mateando (Coronel, 1980).

Fútbol Dínamo en Las Ventanas (Puchuncaví, 1982).

Plaza pública

"Estamos solos dentro de nuestro teléfono. Cuanto más tiempo pasas con él, más crees estar conectando, pero más lejos estás de ver el mundo en el que vives. El mundo real empieza a ser un anacronismo, el que importa es el no real, el digital, donde todas tus neurosis se reafirman. Por eso estamos tan enfadados".

Paul Murray, novelista

"La belleza interior se puede marchitar también".

Sarah Manguso, escritora

"No quisiera saber cuáles son mis instintos en situaciones extremas. He hablado con mujeres y hombres que vivieron la batalla de Stalingrado y el cerco de la ciudad. Gente buena que en un momento así hizo barbaridades. Esa experiencia no me gustaría tenerla. Quizá por eso mis libros no son una recopilación de testimonios del terror ajeno, sino que el interés máximo que tengo al escribir es mostrar cómo se puede mantener la calidez humana incluso en situaciones infames".

Svetlana Aleksiévich,
premio Nobel de Literatura 2015

"El coraje constituye el único instrumento capaz de proporcionar calidez humana en circunstancias extremas. Y, como se trata de la virtud máxima, esencial, es un misterio; hasta que llega la hora de la verdad, nadie sabe quién lo posee y quién no: quien parecía más valiente puede revelarse como un cobarde, y quien parecía más cobarde puede revelarse como un valiente".

Javier Cercas, escritor

"Tenemos la cabeza redonda para que nuestros pensamientos puedan cambiar de orientación".

Francis Picabia, pintor y escritor dadaísta

"La ultraderecha ahora no oculta nada: muestra el odio, solo habla de lo que quiere destruir... En la película *La matanza de Texas*, de 1974, la motosierra era un instrumento para torturar, en particular a mujeres, y ahora se ha convertido en un elemento de campaña, como en el caso de Milei. Hasta se la regaló a Musk".

Jorge Alemán, psicoanalista

"Chile se volvió grave y soberbio. Le falta reírse de la gravedad que se ha tomado todo aquí. ¡Como que fuera un país importante en el mundo!".

Jaime Vadell, actor

"Para mí fue muy importante, no digo ya en la formación lectora, sino en la formación emotiva, poder sentir tristeza con una ficción".

Mariana Enriquez, escritora

"Vivir en Chile es vivir mundos paralelos, habitar en una disociación permanente. Por eso el 'paciente Chile' enferma y padece a diario, se medica, se narcotiza, se autoengaña, se contradice. En la esfera pública, la contradicción se materializa en la desconexión entre la clase política y los intereses cotidianos de las personas, en la oposición entre 'élite' y 'pueblo', entre lo 'político' y la 'ciudadanía'".

Diana Aurenque, filósofa

"También sirven aquellos que solo se están tranquilos y esperan".

John Milton, poeta

"La muerte no es una carencia o un error de diseño biológico que tengamos que corregir".

Raquel Ferrández, filósofa

Escribir menos, leer más

La historia que le dio el nombre y el carácter a la disciplina, aquella que han leído públicos amplios desde la Antigüedad, se publica en libros, no en artículos académicos que solo permiten abordar episodios, aspectos e instantes. Esa es la tesis central del último libro de Alfredo Jocelyn-Holt, defensor apasionado de las obras de Heródoto y Edward Gibbon, o de Mario Góngora y Alberto Edwards en nuestro país, quien a través de varios textos de este libro se muestra como enemigo acérrimo de toda historiografía academisista.

Por Sebastián Hurtado-Torres

Pocos historiadores han participado tan asiduamente del debate público en Chile en las últimas décadas como Alfredo Jocelyn-Holt. A través de sus libros, ensayos y columnas en medios de prensa, el catedrático de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile ha formulado provocadoras tesis sobre la historia, la política y la historiografía de Chile, ideas que han cuestionado las ortodoxias intelectuales imperantes. El libro *La historia en disputa* recoge algunos de sus ensayos y columnas de las últimas tres décadas, para dar cuenta de las ideas que más consistentemente ha defendido Jocelyn-Holt en su trayectoria. En sus palabras, se trata de un "libro sin pretensión academicista", muy en línea con el tono tradicional de su obra, que marca una posición "combativa en favor de la historia", disciplina a la que, en su criterio, "se la usa y abusa, hasta por historiadores, sin atender a su complejidad, prefiriéndose burdas simplificaciones (...) y sin concederle ese mínimo relativismo con que razonablemente se excusa a la antropología".

Emblemática de su posición heterodoxa es una de sus tesis interpretativas centrales sobre el curso de la historia de Chile. "Creo en las élites; admiro su capacidad creativa y política histórica", afirma Jocelyn-Holt y agrega, provocadoramente: "Sus logros están ahí y si no se los aprecia, malditos sean quienes prefieren empobrecer la historia en aras de una supuesta 'perfección' inexistente, imposible". En una época en que la ortodoxia cultural descree dogmáticamente de las estructuras sociales jerárquicas, una idea como esta tiene pocas posibilidades de convencer a quienes se han formado en el relato de la historia dispensado en la educación media y superior en las últimas décadas, marcado por la crítica automática de cualquier fenómeno que huela a desigualdad o, en las palabras más duras del autor, "la campaña de adoctrinamiento más exitosa llevada a cabo en instancias pedagógicas de este país". Seguramente, tampoco convencería a lo que él denomina "el gremio de historiadores", responsable de dicha campaña y culpable, entre otros pecados, de "suponer que lo de ellos es la historia que vale (no otra)".

Las palabras de Jocelyn-Holt son exageradas, sin duda. No obstante, son producto de una concepción intelectual sobre la historia, como transcurso y como disciplina, anclada en convicciones filosóficas consolidadas (con su propio riesgo de dogmatismo, por cierto). "En Chile quienes verdaderamente han hecho una contribución al canon superaron con creces, una y otra vez, los límites estrechos de la historiografía profesionalizante", señala sin mayores remilgos en su ensayo sobre la historia de la disciplina en el país. Alberto Edwards, Mario Góngora, Jaime Eyzaguirre y Francisco Encina son algunos de los nombres que

Libros como *El peso de la noche* o *El Chile perplejo*, aportes sustanciales de Jocelyn-Holt al canon historiográfico chileno, pueden valer lo mismo que un artículo pobremente escrito sobre algún movimiento de izquierda que no tuvo impacto alguno en nuestro devenir como sociedad, pero cuya experiencia sería representativa —a eso aspiraría al menos el artículo— del manoseado concepto "historia social". Parece una exageración, pero no lo es.

tiene en mente para tal afirmación. En su elogio de Encina, Jocelyn-Holt deja muy claro cuál es su posición en la disputa por la epistemología y la práctica de la historia: "Escribió a pesar del *establishment* académico (...) al margen tanto del mundo político partidista como de los corrillos académico-intelectuales, particularmente el vinculado al oficio histórico, el que de un tiempo a esta parte se autoproclama 'gremio'".

El "gremio" que practica "la historia profesionalizante" a la que se refiere es, por cierto, muy distinto de lo que era en los tiempos de Francisco Encina. Por lo mismo, su crítica es anacrónica e injusta. Pero en sus argumentos en la disputa con el bando "profesionalizante" —en el que, me temo, nos encontramos la mayoría de quienes nos decimos historiadores—, Jocelyn-Holt tiene algo de razón. La historia profesional se realiza dentro del marco institucional del sistema universitario chileno, que pone un desmesurado acento en la productividad de los investigadores. La acreditación de las universidades y sus programas de posgrado, llave de acceso al financiamiento estatal, depende de que los académicos que se dedican a la investigación obtengan financiamiento para desarrollarla —investigar sin financiamiento no tiene valor para las métricas de acreditación— y cumplan con índices de productividad, definidos por cantidades de artículos publicados en revistas con cierto tipo de certificación, en períodos de tiempo relativamente breves. Esto es cierto en todas las disciplinas académicas, pero la historia —las humanidades en general— se ve particularmente afectada por la práctica. El relato histórico y su argumento intelectual difícilmente caben en textos formateados como los que las revistas indexadas obligan a escribir, imitando prácticas de otras disciplinas sin observar detenidamente su lógica.

La formulación de la teoría de la relatividad de Albert Einstein se expuso en un artículo de 30 páginas en el *Annalen der Physik* en 1905; el descubrimiento de la estructura de doble hélice del ADN de Francis Crick y James Watson se dio a conocer en un texto de una página en la revista *Nature* en 1953. Las obras de Heródoto sobre las guerras médicas, Edward Gibbon sobre la caída del Imperio Romano y Francisco Encina sobre la historia de Chile se extienden por miles de páginas. La historia que le dio el nombre y el carácter a la disciplina, que han leído públicos amplios desde la Antigüedad y que nos atrajo a quienes hemos hecho de ella nuestro oficio, se publica en libros, no en artículos académicos que solo permiten abordar episodios, aspectos e instantes; apenas la epidermis de un tejido de muchas capas y profundidad que se nos hace cada vez más ininteligible. En las escalas de evaluación profesional vigentes, libros como *El peso de la noche* o *El Chile perplejo*, aportes sustanciales de Jocelyn-Holt al canon historiográfico chileno, pueden valer lo mismo que un artículo pobremente escrito sobre algún movimiento de izquierda que no tuvo impacto alguno en nuestro devenir como sociedad, pero cuya experiencia sería representativa —a eso aspiraría al menos el artículo— del manoseado concepto "historia social". Parece una exageración, pero no lo es.

Dicho esto de otro modo, Jocelyn-Holt, autor de varios libros importantes sobre la historia de Chile y pensador imprescindible de nuestra posmodernidad criolla, no aportaría con puntaje para la acreditación de un programa de posgrado en historia ni podría aspirar a obtener financiamiento estatal para un proyecto de investigación en la disciplina. Por supuesto, nos queda claro que estas cosas, en sus propias palabras, le importan "un bledo", lo cual es bienvenido por quienes disfrutamos de la exposición libre y heterodoxa de ideas. No obstante, se trata de una realidad

inexplicable y crecientemente indefendible. El esquema de exigencias e incentivos descrito anteriormente premia el trabajo académico que se realiza casi como tarea escolar, cumpliendo con formatos y rúbricas, y que es medible para mecanismos formularios de control de gestión. No hay que ser especialmente inteligente ni agudo, ni siquiera es preciso escribir muy bien, para ser productivo en ese contexto. "Se publica mucha 'investigación histórica' sin que ello mejore la calidad últimamente", afirma Jocelyn-Holt, al tiempo que nos invita a adquirir una mayor "conciencia de la historia como género literario en deuda con la utopía y la novela". Tal vez esto sea imposible en las condiciones institucionales que gobiernan nuestro trabajo actualmente, pero la invitación se parece mucho al grito del niño que acusó que el emperador iba desnudo.

Con todo, la crítica a la historia profesionalizante tiene sus límites. Después de todo, el conocimiento histórico más elemental sí es resultado de la investigación en fuentes ubicadas en archivos que, según Jocelyn-Holt, se fetichizan por parte de quienes basan sus trabajos en ellos. "Positivismo academicista" es el término peyorativo que usa para referirse a quienes, según él, se dedican a "pirquinear los archivos y papeles, olvidándose que lo esencial en el trabajo histórico es ofrecer interpretaciones, hermenéutica y restituirles la voz a esos meros datos, registros y repertorios instrumentales". Aunque, como se ha dicho, el formateo del trabajo de los historiadores atenta contra el cumplimiento de estos objetivos, muchas obras que definen la disciplina se basan en la lectura inmersiva de fuentes primarias. Quienes nos dedicamos a la historia profesionalizante, con más o menos talento que Jocelyn-Holt, sabemos que se equivoca cuando afirma que solo los libros se leen, mientras que los documentos son meramente fuentes que "puede que se pesquisen, escarben, rastrillen, picoteen", pero "no se dejan leer". Un buen libro de la disciplina requiere de una infraestructura provista por la lectura detenida y no meramente por el "picoteo" de las fuentes primarias. De otro modo, lo único que queda es la palabra del autor y esta, por muy inteligente y original que sea, no es suficiente para darle la entidad de historia a su obra.

Si lo único que queda es la valoración de ideas, sin atención al método, crece el riesgo de que el debate intelectual sea cooptado por alguna élite autoimpuesta y endogámica. Muchos de quienes han producido el tipo de historia valorado por Jocelyn-Holt, incluido él mismo, contaron con un amplio capital cultural y social, o adhirieron a grupos con poder corporativo o consignas ideológicas de moda. Pudieron, a diferencia de la mayoría, darse el lujo de situarse fuera de las convenciones de la academia y, en virtud de ello, producir tesis e ideas generalizantes y participar activamente del debate público, merced al interés que generan sus figuras. Para el resto, el camino en el mundo del debate intelectual se forja cumpliendo con normas como las que enmarcan el funcionamiento del sistema universitario.

En parte por estas razones, la historia producida industrialmente, pero escasamente leída, se encuadra en el paradigma que Jocelyn-Holt denuncia con razón como contradictorio con el espíritu de una disciplina que nunca ha dejado de formar parte del conjunto de las humanidades. Por otro lado, tampoco parece que existan alternativas evidentes al formateo institucional que, después de todo, ofrece condiciones de desempeño iguales a todos los cultores de la disciplina. En esta compleja modernidad burocrática, no hay panaceas ni balas de plata. Es urgente, sin embargo, que en estos tiempos tecnológicos en que la IA puede procesar información a velocidades inalcanzables para nuestras mentes, le demos una nueva mirada a la evaluación del trabajo intelectual basada en criterios cuantitativos, porque en ese campo llevamos las de perder. Más allá de los detalles, los emplazamientos de Alfredo Jocelyn-Holt desde su trinchera, que quizás solo él ha formulado con consistencia e integridad en nuestro mundo intelectual siempre contingente, ofrecen un indispensable punto de partida para una reevaluación sistémica que, a estas alturas, es perentoria. Si esto ocurre, quienes nos dedicamos a la disciplina desde otra vereda podremos acoger su llamado a "escribir menos y leer más". Sería un triunfo mayor en la infinita disputa por la historia. S

La historia en disputa. Reflexiones y debates (1991-2024)
Alfredo Jocelyn-Holt
FCE, 2025
453 páginas
$19.200

Eva Illouz: "El miedo existencial caracteriza gran parte del discurso populista"

Una de las sociólogas más influyentes de la actualidad fue invitada a la Cátedra Mujeres y Medios UDP para hablar de su último libro, *La vida emocional del populismo: cómo el miedo, el asco, el resentimiento y el amor socavan la democracia*. A continuación, un extracto de esa conversación, en la que también pasó revista a temas como el antifeminismo, los efectos de las redes sociales y la guerra en Gaza.

Por Paula Escobar Chavarría

Eva Illouz es profesora de sociología y directora de estudios de L'Ecole des hautes études en sciences sociales de París. Entre sus numerosos reconocimientos, en 2018 obtuvo la prestigiosa Legión de Honor, la máxima distinción otorgada por el Estado francés. También recibió los premios Albert Magnus y Frank Schirrmacher. Y en 2025, el comité que designa a la ganadora del Premio Israel, el más prestigioso de ese país, en Sociología, la eligió. Sin embargo, el ministro de Educación de Israel declaró que no aceptaría que este galardón se le otorgara a Illouz, citando una solicitud suya de 2021, ante la Corte Penal Internacional, para advertirle que las autoridades de su país "no tienen intención de investigar seriamente las denuncias de crímenes de guerra" cometidas aquel año por el ejército en Gaza.

"Solo quiero añadir —comenzó afirmando Illouz— que fui yo quien se negó a disculparse por la petición. El gobierno israelí me habría concedido el premio si me hubiera disculpado, pero me negué a disculparme".

Su libro muestra cómo populistas como Netanyahu manipulan las emociones de las personas. Partamos con el miedo.

Maquiavelo, creo, lo comprendió mejor que nadie. Cuando Maquiavelo aconseja al príncipe, dice: "Debes intentar ser amado y temido. Pero, si tienes que elegir entre ambas, elige siempre ser temido, porque el miedo es sinónimo de control social y orden". También podemos remontarnos a Judith Shklar, la gran filósofa política que postula que el aborrecimiento del miedo es lo que define al liberalismo. En cierto modo tiene razón, porque si como minoría temo por mi vida; si como hombre gay, temo por mi vida, no vivo en una sociedad verdaderamente democrática y liberal que defienda mi derecho a la seguridad. Así que ella define el liberalismo, creo, de una manera muy interesante, a través de esta emoción del miedo, de vivir libre de miedo. Sin embargo, nos vemos obligados a observar que las sociedades liberales, e incluso las sociedades democráticas —me refiero a las democráticas no totalmente liberales—, recurren mucho al miedo, pero también, muy particularmente, los regímenes populistas. Israel es un caso particular, porque se fundó prácticamente sobre lo que yo llamo *securitismo*, una doctrina que implica un miedo existencial. El miedo existencial significa el miedo a desaparecer. No se trata solo de un miedo con un objetivo específico, como la delincuencia en este barrio. El miedo existencial significa que voy a desaparecer si una comunidad inmigrante crece. Creo que el miedo existencial caracteriza gran parte del discurso

populista, y pienso que el miedo es lo que controla el ámbito político. Si controlas el miedo, controlas todo el discurso. Es decir, si logras plantear un tema que convenza de que es un tema aterrador, tienes la ventaja en el discurso político. Y lo que también es interesante es que revisé algunas investigaciones en psicología social sobre los efectos del miedo, y cuando se expone a las personas a mensajes de miedo, se produce un cambio en su postura, y este cambio se puede resumir en una cosa: tienden a apegarse más a su grupo, y a ser mucho más punitivos con quienes perciben como ajenos al grupo. En ese sentido, hace perfectamente sentido que el miedo sea la emoción privilegiada del discurso populista.

Esto se vincula con el odio hacia el exogrupo. ¿Cómo se conecta con el resentimiento, la otra emoción que describe en su libro, que puede ser muy autodestructivo?

De las cuatro emociones que estudié en este libro, el resentimiento es, en mi opinión, la más interesante, ya que es la más ambigua, la más ambivalente. ¿Por qué? El resentimiento plantea la pregunta: ¿por qué tú tienes esto y yo no? (...) Entonces, la envidia y el resentimiento son prácticamente lo mismo, aunque el resentimiento tiene otra dimensión muy interesante. Max Scheler la desarrolló y explica que lo que define al resentimiento es una especie de envidia acompañada de deseo de venganza, pero que no se puede llevar a cabo. Y entonces, es esta mezcla de envidia vengativa e impotencia lo que caracteriza al resentimiento.

Una característica de los populistas actuales es el antifeminismo. ¿Cómo las feministas debieran enfrentar esto?

Primero que nada, estamos en la mitad de un proceso de *backlash* político (...) Nos recuerda, tal como las feministas han dicho hace mucho tiempo —y posiblemente sus colegas hombres no les prestaron atención—, que la sexualidad, el cuerpo y la familia no solo están politizados, sino que son el objeto de luchas políticas. Las feministas lo han dicho siempre. Y ahora lo vemos en toda su fuerza. El cuerpo femenino y los derechos sexuales son el objeto de esta lucha política.

¿Cómo ve la influencia de estos liderazgos masculinos tóxicos en los hombres jóvenes?

Voy a citar a Simone de Beauvoir; no estoy segura, pero creo que lo habría dicho así: incluso un hombre de clase trabajadora siempre podía contar con una mujer para servirle. Eso ya no es así. De hecho, observamos que la brecha de género global en las economías avanzadas se ha reducido drásticamente. No está cerrado, claro, pero creo que las cifras que he leído indican que está cerrado en un 70 %. En las 10 principales economías, está cerrado en un 80 %. Así que hay cada vez más paridad de género. Incluso en los países desarrollados, muchos análisis sugieren que las mujeres están superando a los hombres. Estudian más, trabajan más y sus salarios han aumentado increíblemente, a pesar de que sabemos que los hombres de la clase trabajadora están siendo prácticamente excluidos de la nueva economía global. Así pues, algo que podemos observar es que, objetivamente, a los hombres les va mucho peor. Y se están aislando de la sociedad. Tenemos el fenómeno japonés, el *hikikomori*, que se está extendiendo a otras sociedades. Es el fenómeno de estos jóvenes que se encierran en sus habitaciones y dejan de socializar. La salud mental es un problema mucho mayor para los hombres jóvenes que para las mujeres jóvenes. Aunque estas también corren riesgos. Sabemos, volviendo al tema que discutimos antes, que los hombres jóvenes constituyeron un gran apoyo a Trump y al trumpismo. Y ahora no cabe duda de que el apoyo a Trump por parte de estos jóvenes constituye una forma de protesta contra lo que perciben como la imagen negativa de la masculinidad que existe en la cultura. Mencionaste la manósfera.

Claro, la manósfera como espacio de redes sociales...

Creo que tienes toda la razón. Una de las cosas que las redes sociales originaron fue una manósfera donde se recupera la masculinidad tradicional. Y también vemos el surgimiento de muchísimos medios dirigidos exclusivamente a estos hombres. Estos medios son misóginos. Hay *influencers* misóginos, como Andrew Tate, que cree que las mujeres no deberían votar y que las mujeres violadas son responsables de ser violadas. También está el fenómeno de los *incels*, los célibes involuntarios. Estos hombres odian a las mujeres por no responder a sus insinuaciones sexuales... Existen movimientos por los derechos de los hombres que denuncian la discriminación contra ellos y reclaman sus derechos. Por lo tanto, es evidente que existe una reacción negativa, un *backlash*, una reacción muy fuerte contra el feminismo. Y aquí es donde las cosas se complican un poco, dado que las mujeres han logrado, objetivamente, muchos avances. Y añadiría que el movimiento #MeToo añadió una nueva dimensión: criminalizar a los hombres por cosas de las que antes estaban muy orgullosos.

Sí, como lo que dijo Donald Trump, ¿no?
Sí, sí, sí, exacto. La famosa grabación. Pero lo que hizo el movimiento #MeToo fue avergonzar lo que antes era motivo de orgullo: esa sensación de apropiación sexual del cuerpo de las mujeres. Y esa vergüenza, creo, ha generado una enorme ira entre muchos hombres que ya no saben de qué enorgullecerse. Es decir, que ya no tienen un modelo válido. Así que, al analizar estas cosas no intento condenar, solo comprender. Por eso creo que también deberíamos intentar comprender el tipo de desorganización cultural en el que se encuentran muchos de estos hombres. Y la rabia que sienten al ser avergonzados por algo de lo que antes estaban orgullosos o al escuchar afirmaciones feministas que son ciertas. Esto crea un malestar que deberíamos abordar, las feministas deberíamos comprender y abordar.

Tenemos que hablar de su visión sobre la guerra en Gaza. Usted es una prominente opositora de las políticas de Netanyahu. Este libro, de hecho, demuestra cómo Netanyahu llegó al poder manipulando las emociones de la gente. Tras el horroroso ataque de Hamás contra civiles israelíes el 7 de octubre, ya han pasado casi dos años de esta guerra. Vemos esta horrorosa crisis humanitaria en Gaza y las imágenes de niños muriendo de hambre. ¿Cómo visualiza, Eva, el fin de la guerra? ¿Y también, como usted misma ha pedido, una solución de dos Estados que pueda conducir a la paz?
El fin de la guerra ocurriría si uno de los bandos... si Hamás decidiera liberar a los rehenes mañana, la guerra terminaría efectivamente. Si Netanyahu decidiera retirar todas las tropas e iniciar un proceso diplomático y tomar en serio a los árabes, a los 22 países de la Liga Árabe, que la semana pasada pidieron a Hamás que se desarmara por un lado y se creara un Estado palestino por el otro. Y creo que es una oferta muy seria. Así, la guerra llegaría a su fin. Netanyahu ha estado librando una guerra desproporcionada en su destrucción, que ha durado muchísimo tiempo, y que debería haber terminado, creo, el 24 de enero. Creo que para entonces ya se habían alcanzado la mayoría de los objetivos que quería. Así que, para mí, lo ocurrido desde el 24 de enero es horroroso por la pérdida de vidas en ambos bandos. Por supuesto, la destrucción de vidas palestinas es mucho más abrumadora que la de soldados israelitas. Quiero decir que hoy en día, su propio pueblo percibe a Netanyahu como alguien que actúa en contra de su propio pueblo. Recientemente, Thomas Friedman ha estado diciendo esto en *The New York Times*: los palestinos y los israelíes nunca han sido liderados por peores líderes en su historia. Estos líderes han tomado cautiva a su población. Y esto es lo que ha hecho Netanyahu. Entonces, ¿cómo terminará esta guerra? Ustedes han leído el periódico, como yo: ahora va a ocupar el 25 % restante de Gaza. Y, bueno, dijo cosas diferentes. Una de las cosas que dijo es que se quedaría hasta que se estableciera un gobierno civil alternativo a Hamás. No tengo ni idea. Francamente, no tengo ni idea de qué va a hacer. En cuanto a la solución de dos Estados, como saben, algunos dicen que ya no es viable. Me cuesta evaluar hasta qué punto es viable. Creo que lo que debería suceder es, primero, trazar límites muy claros y luego permitir que los palestinos vivan con dignidad en un Estado soberano. ¿Cómo y dónde exactamente? Esto requeriría mapas, dada la velocidad con la que se pueblan y construyen los asentamientos. Probablemente algunos asentamientos judíos en Cisjordania no serán evacuados simplemente porque hay demasiada gente, demasiados judíos viviendo allí. Pero creo que aún es viable algún intercambio de tierras. Cómo crear continuidad territorial es otra cuestión. Quiero creer que todo se puede abordar. Pero ahora mismo estamos hablando de dos poblaciones gravemente traumatizadas. Por supuesto, Gaza está increíblemente destruida. Creo que debería haber un Plan Marshall para reconstruir Gaza, en el que participe todo el mundo, incluido Israel. Creo que los israelíes deberían ayudar con todas sus fuerzas a los palestinos que intentan construir un Estado viable sin el liderazgo de Hamás, y que quieren reconstruir una Autoridad Palestina. Y hay palestinos así, solo que Israel no les presta atención e incluso ha desempeñado, creo, un papel criminal al favorecer a Hamás frente a la Autoridad Palestina. Así que, solo quiero decir una cosa: es el conflicto más complejo del mundo. Desafío a cualquiera a encontrar uno más complejo. Lo que es seguro es que no se pueden encontrar recetas fáciles, ni soluciones fáciles, ni debemos usar dicotomías. Esto lleva 100 años ocurriendo. Y ha estado ocurriendo entre dos pueblos traumatizados por la historia, cada uno a su manera. Es decir, no digo que la Nakba y la Shoah sean lo mismo, para nada. Pero están traumatizados. Viven con narrativas traumatizadas. ¿Y cómo lograr que dos pueblos con narrativas tan traumatizadas se entiendan y vuelvan a confiar? No hay nada que yo desee más. No sé si lo veré en mi vida. S

Transición salvaje

El mundo deja atrás el Orden Liberal Internacional y se adentra en un período de competencia entre potencias donde nadie parece estar a cargo y reina la anarquía. En este cambio de era priman la incertidumbre y la esperanza de que las grandes potencias encuentren un *modus vivendi* que devuelva la estabilidad a una geopolítica global que la extraña.

Por Juan Ignacio Brito

En 1943, Salvador Dalí pintó *Niño geopolítico mirando el nacimiento del nuevo hombre*. Ese mismo año, los aliados expulsaron a los alemanes de África e invadieron Italia, forzando su capitulación, y los rusos triunfaron en la batalla de Kursk y emprendieron la contraofensiva que los conduciría hasta Berlín. La Segunda Guerra Mundial estaba ganada, aunque la victoria tardaría aún en llegar. Dalí supo preverla y presentó al globo terráqueo como un huevo instalado en un paisaje desértico desde el cual un individuo puja por nacer, bajo la atenta mirada de un menor temeroso y una andrógina y famélica figura maternal. Un hilo de sangre brota del huevo semiabierto. El mundo que el genio de Figueras veía surgir desde las cenizas era distinto al conocido hasta entonces: el hombre despierta a la vida desde el sitio que ocupa América del Norte y hunde sus dedos en una Europa borrosa y desfalleciente, sin duda exhausta por los desastres de la primera mitad del siglo XX. El orden emergente tendría un nuevo líder: Estados Unidos.

El difícil parto que Dalí entrevió en 1943 se consolidaría una vez finalizada la guerra bajo el nombre del Orden Liberal Internacional. Un régimen que llevaba impreso el "auge hacia el globalismo" liderado por Estados Unidos que describió el historiador Stephen Ambrose, bajo la visión e inspiración de los seis "hombres sabios" cuya historia relataron Walter Isaacson y Evan Thomas. Limitado inicialmente por el enfrentamiento global con la Unión Soviética —pero alcanzando logros estratégicos, como la democratización y desarrollo de Alemania Occidental y Japón—, el Orden Liberal Internacional tuvo que esperar hasta la caída del Muro de Berlín en 1989 y el colapso de la URSS en 1991 para desplegarse por completo a nivel planetario.

La ratificación del triunfo liberal tras el fin de la Guerra Fría vino acompañada por un estallido de violencia. El 2 de agosto de 1990, las fuerzas iraquíes de Saddam Hussein invadieron el vecino Kuwait, desencadenando la crisis y guerra del golfo Pérsico, que consagró un nuevo orden mundial bajo la estrella unipolar de Estados Unidos. Si Dalí, que murió en enero de 1989, hubiera podido pintar otra vez al *Niño geopolítico*, habría dibujado un hombre nuevo democrático, libremercadista y norteamericano emergiendo desde Estados Unidos y hundiendo sus garras ahora no solo sobre Europa, sino en el orbe entero. Comenzaba lo que el analista norteamericano Charles Krauthammer bautizaría como el "momento unipolar", y un optimista Francis Fukuyama entendió como el "fin de la historia".

Sin embargo, luego de más de una década de vigencia incontrarrestable, un cóctel tóxico comenzó a hacer mella en el modelo liberal y la incuestionada hegemonía norteamericana de la post Guerra Fría. La crujidera empezó el 11 de septiembre de 2001, cuando

19 terroristas islámicos premunidos de cuchillos cartoneros propinaron un espectacular golpe al orgullo y la seguridad de la superpotencia única. La reacción condujo a guerras prolongadas en Irak y Afganistán —y contra el terrorismo— que deterioraron la moral norteamericana y le hicieron perder estatura ética y la simpatía de la opinión pública internacional.

Más tarde se sumó el estallido de la crisis financiera de 2008, que puso en tela de juicio las virtudes de la desregulación libremercadista y rehabilitó el rol del Estado a través de políticas de "flexibilización cuantitativa", que inyectaron masivos recursos con la intención de revitalizar economías amenazadas por la recesión. La globalización comenzó a ser vista con ojos críticos y cobraron fuerza las voces que reclamaban contra la desigualdad y la desindustrialización en los países desarrollados, mientras el debate político interno se agriaba en medio de una polarización creciente, que puso en duda los hasta entonces indiscutidos atributos de los valores liberal progresistas. La democracia sufría con los embates autoritarios, nacionalistas y populistas. Para colmo de males, algunas potencias descontentas con el orden unipolar comenzaron a dejar sentir sus voces, a recuperar poder y a reclamar un lugar de privilegio en el sistema. Como ha señalado el cientista político estadounidense Robert Kagan, se pasó de la "era de la convergencia", en la cual todos parecían marchar en dirección de la democracia y el libre mercado bajo la hegemonía norteamericana, a una "era de la divergencia" donde compiten distintos modelos políticos, económicos y sociales, y el liderazgo global está en disputa entre varias potencias.

Los rasgos del nuevo ambiente geopolítico se hicieron crudamente visibles en 2016, cuando los británicos votaron para marginarse de la Unión Europea y un sorprendente Donald Trump ganó por primera vez las elecciones en Estados Unidos. Atónito por el inesperado giro de los acontecimientos, un entristecido Barack Obama llegó a preguntar a sus asesores si no se había equivocado. "Quizás fuimos demasiado lejos", dijo, agregando que "a lo mejor la gente simplemente quiere volver a su tribu", y no avanzar hacia el cosmopolitismo que prometía el Orden Liberal Internacional. La anécdota la cuentan Ivan Krastev y Stephen Holmes en *La luz que se apaga* (2019). Según ellos, el expresidente formula la pregunta correcta: "¿Y si los liberales malinterpretaron la naturaleza del período posterior a la Guerra Fría?".

De pronto, lo que se presentó como el final de la historia no era más que un reordenamiento geopolítico y una redistribución del poder en el sistema internacional. O sea, quien tenía razón no era el mediático Fukuyama, sino el silencioso Kenneth Waltz, un académico prestigioso, pero poco conocido fuera del ámbito universitario, que en 1979 había escrito *Teoría de la política internacional*. Allí explicaba que lo que determina la actuación de las potencias en un mundo anárquico no es su ideología ni su modelo de gobierno, sino la manera en que está distribuido el poder en el sistema. Siguiendo la lógica waltziana, la distribución bipolar de la Guerra Fría fue lo que habría permitido al historiador John Lewis Gaddis describir ese período como "la paz larga", mientras que el carácter unipolar desde 1990 en adelante le habría entregado predictibilidad y estabilidad a una era marcada por la hegemonía norteamericana.

Waltz no ocultó su preferencia por un mundo bipolar, al describirlo como el más estable. Al mismo tiempo, sugirió que la distribución de capacidades más incierta y peligrosa en el sistema es la multipolar. Justamente es esta la que podría estar despuntando en el horizonte geopolítico actual.

Lo que parece estar consolidándose, en una transición lenta y peligrosa, en la que no faltan los focos de conflicto potencialmente devastadores, es el nacimiento de una era multipolar caracterizada por lo que el periodista norteamericano Jim Sciutto denomina "el retorno de las grandes potencias". Nadie sabe, sin embargo, cuáles serán los contornos ni el contenido del ambiente emergente, porque el nuevo orden está lejos de asentarse y la incertidumbre se eleva cada vez más, mientras las piezas tratan de acomodarse en el nuevo puzzle estratégico.

Como suele ocurrir, es más fácil establecer lo que este nuevo mundo no incluye. En varias dimensiones, es el reflejo especular del Orden Liberal Internacional: allí donde había uniformidad democrática y una tendencia a la paz entre regímenes afines, hoy existe diversidad de modelos políticos en convivencia poco armónica; la globalización y el libre comercio son desafiados por las alzas de los aranceles, las devaluaciones competitivas y la "desglobalización"; el avance de los valores liberal progresistas luce amenazado por una contrarrevolución conservadora; los organismos multilaterales, como la OMC o la OTAN, y los tratados internacionales, como los Acuerdos de París o el Tratado de No Proliferación Nuclear, pierden preponderancia a manos de la negociación o el trato directo entre las grandes potencias; ya no hay reglas de comportamiento universalmente reconocidas y la fuerza (o la amenaza del uso de ella) se convierte en el argumento decisivo a la hora de resolver diferencias

Niño geopolítico mirando el nacimiento del nuevo hombre (1943), de Salvador Dalí.

serias; Estados Unidos ha dejado de actuar como el policía y el asistente social en jefe del orbe, y surgen diversas potencias con aspiraciones regionales o globales que ejercen un tutelaje decisivo sobre distintas zonas del planeta.

Tal como el orden bipolar tuvo su bautizo de fuego en junio de 1950, cuando los comunistas invadieron el sur de la península coreana y el orden unipolar se consolidó en las arenas kuwaitíes e iraquíes a comienzos de 1991, el sistema actual parece tener fecha de nacimiento: 24 de febrero de 2022, el día en que las tropas rusas se lanzaron sobre Ucrania. En 1990, tras la invasión de Irak contra Kuwait, Estados Unidos eligió mandar el mensaje inequívoco de que en la nueva era que asomaba no sería admisible la agresión flagrante de un Estado contra otro. La respuesta fue contundente. Actuando a través del Consejo de Seguridad de la ONU, una amplia alianza encabezada por Washington forzó a Irak a retirarse, mientras el presidente norteamericano, George H. W. Bush, hablaba del surgimiento de un nuevo orden mundial, "una sociedad basada en las consultas, la cooperación y la acción colectiva, especialmente a través de organizaciones internacionales", con el objetivo de "acrecentar la democracia, la prosperidad y la paz, y reducir las armas". Sería este "un mundo donde el imperio de la ley reemplace a la ley de la selva". Según Bush, el nuevo orden mundial lograría lo que "cien generaciones han buscado": garantizar la paz, la justicia y la prosperidad. Todo, por supuesto, apuntalado por las inmensas capacidades de la nueva potencia unipolar: Estados Unidos.

El contraste con la situación actual es obvio y rotundo: pese a que sus planes iniciales se han visto frustrados, Rusia ocupa el oriente de Ucrania y el presidente de Estados Unidos busca que Kiev acepte la mutilación de parte de su territorio a cambio de la

paz. Moscú ha logrado evadir los efectos de las sanciones occidentales gracias al apoyo de países como India y, especialmente, China.

En el nuevo mundo en que nos encontramos, Estados Unidos sigue siendo un actor central, pero ya no manda como antes. Han emergido otras potencias que lo desafían y persiguen con impunidad sus propios intereses, que no pocas veces son contrarios a los norteamericanos. En ese marco, la inestabilidad se ha convertido en rutina y la incertidumbre acecha detrás de cada alza de tarifas aduaneras, bombardeo ruso, norteamericano o israelí, operación ucraniana, réplica iraní o bloqueo hutí en el mar Rojo. La posibilidad del Armagedón nuclear vuelve a aparecer y se especula con una guerra entre superpotencias en el estrecho de Taiwán. Estados Unidos rehúsa descartar una invasión a Groenlandia o Panamá, mientras Pakistán e India intercambian fuego de artillería en Cachemira. El espectro de la hambruna golpea a Gaza, donde más de 56 mil civiles han muerto después de que Hamás atacara Israel y asesinara a 1.200 personas y tomara 250 rehenes en 2023. Alemania anuncia que aumentará su gasto militar y la OTAN propone elevarlo hasta 5 % del PIB de cada uno de sus miembros. Japón también incrementa su presupuesto de defensa, mientras Corea del Norte prueba misiles que amenazan a su vecino del sur y al archipiélago nipón. En un entorno cambiante e impredecible, todos se sienten más inseguros. Eso explica que, mientras la economía global creció 2,8 % en 2024, según el Banco Mundial, el gasto en defensa subió a 7,4 % el año pasado (ya lo había hecho 6,5 % en 2023), de acuerdo con datos del Instituto Internacional de Estudios Estratégicos.

Más allá de estos acontecimientos preocupantes, lo que hace particularmente peligroso el momento actual es que nadie parece estar a cargo. En 2012, Ian Bremmer, presidente de la consultora de riesgo internacional Eurasia Group, denominó a esa situación el G-Cero: un mundo sin liderazgo global claro. Otros podrían llamarlo anarquía o estado de naturaleza hobbesiano, donde el hombre es el lobo del hombre y cada cual debe defenderse por sí mismo, en un entorno en el cual la seguridad se vuelve la preocupación prioritaria y el poder es el árbitro supremo de las diferencias. Es lo que ocurrió, las últimas semanas de junio, entre Israel e Irán o con los bombardeos norteamericanos contra los sitios nucleares persas: fue el uso de la fuerza lo que determinó el resultado del conflicto.

Como sostiene Bremmer, la buena noticia es que ese tipo de desorden anárquico es momentáneo. Vivimos hoy una riesgosa transición entre un orden liberal unipolar y otro nuevo, que no conocemos, pero que, según parece, estará caracterizado por la competencia multipolar entre grandes potencias forzadas a colaborar para hacer el mundo más vivible para todos en un ambiente ideológicamente diverso.

Ya ocurrió antes. El llamado Concierto Europeo del siglo XIX se organizó después del caos que provocaron las guerras napoleónicas. El Congreso de Viena de 1815 creó un orden en el cual Austria, Prusia, Rusia, Gran Bretaña y Francia (invitada a unirse en 1818) se reconocían unas a otras como potencias llamadas a regular su convivencia mutua y sus esferas de influencia, con el objetivo de minimizar y administrar los roces. Por más de cuatro décadas, el sistema diseñado por el austriaco Metternich, el británico Castlereagh y el francés Talleyrand permitió la cooperación entre potencias rivales, en un continente que venía saliendo de una guerra brutal.

Aunque es posible que la transición geopolítica actualmente en curso termine decantándose por un orden inspirado en el Concierto Europeo, hay que considerar que este es solo uno de los resultados probables y que otras configuraciones más peligrosas constituyen alternativas viables. Todo dependerá de un factor clave: la ausencia de "potencias revolucionarias" —en palabras de Henry Kissinger—, aquellas que tienen suficiente poder para desestabilizar el sistema y están insatisfechas con su cuota de influencia en él. Por lo mismo, tal como ocurrió en el siglo XIX, la calidad de la diplomacia ("el arte de contener el uso del poder", según expuso Kissinger en 1957 en su clásico libro *Un mundo restaurado*) y la prudencia de los diseñadores del nuevo orden serán determinantes.

En 1943, cuando Dalí pintaba su *Niño geopolítico*, una generación de "hombres sabios" se preparaba para tomar el control de la política exterior norteamericana. Los nombres de George Kennan, Dean Acheson, Charles Bohlen, Robert Lovett, Averrell Harriman y John McCloy dicen poco hoy, pero fueron muy importantes durante esa época decisiva. Su visión marcó el surgimiento del Orden Liberal Internacional que imperó hasta mediados de la década pasada. La gran interrogante actual es si existen en algún lugar los émulos de estos prohombres, o de estrategas visionarios como el príncipe Clemens von Metternich, para forjar un nuevo orden que ponga fin a la impredecible transición por la que hoy atraviesa el mundo y se consolide, así, un modelo de convivencia que restaure la estabilidad extraviada en un cambio de era turbulento. S

AMERICA
AGAIN

STOP
MAKE AMERICA
GREAT AGAIN

Sociología de la escucha: el viaje de Arlie Hochschild

La socióloga estadounidense escucha e intenta entender a aquellos que no piensan como ella, que no viven como ella y que en última instancia no votan como ella, dentro de la dividida sociedad norteamericana. En su último libro, *Stolen Pride* (Orgullo robado), llega a la ciudad de Pikeville, en Kentucky, y reconstruye la historia de grupos de extrema derecha: población blanca, empobrecida, que ha votado por los republicanos en los últimos años. ¿Qué sentimientos, experiencias o ideas los animan?

Por Raimundo Frei

El continuo uso de *smartphones* y el recurrente consumo de noticias en nuestras plataformas digitales parece haber cambiado la manera en que apreciamos las dinámicas políticas. Especialmente en los últimos años se ha dado una discusión académica sobre los efectos de la desinformación y de las noticias falsas que circulan en las redes sociales. Cuando se elevan figuras políticas de una flagrante irracionalidad, o cuando la población opta por alternativas políticas que en una instancia le podrían perjudicar severamente, nada mejor que culpar a la desinformación, las *fake news*, los algoritmos de TikTok (ahora la IA) y el financiamiento de sucias campañas para explicar las nuevas formas de "falsa conciencia". El razonamiento en su forma más simplificada sería: si la gente elige mal es porque está mal informada.

Arlie Hochschild toma un camino distinto, más arduo y difícil, para comprender lo que está sucediendo en la sociedad norteamericana. Ella va, escucha e intenta entender aquellos que no piensan como ella, que no viven como ella y que en última instancia no votan como ella, dentro de una dividida sociedad norteamericana. Lo de ella es una verdadera sociología de la escucha, capacidad lograda luego 50 años de investigación continua —con clásicos como *The Managed Heart* (1983), *The Time Bind* (1997) y el renombrado *Strangers in Their Own Land* (2016)—, en donde cada trabajo ilumina un nudo central de la sociedad contemporánea, a partir de diversos desplazamientos y el constante ejercicio de la mirada comprensiva. Es a su vez el recorrido de una crisis en desarrollo, que por un lado u otro afecta a millones de personas en el mundo entero.

En esta ocasión se traslada 4 mil kilómetros desde su centro universitario en Berkeley, California, hacia la ciudad de Pikeville, Kentucky. La apertura del libro no deja de ser dramática: se acerca a Pikeville una marcha de grupos de extrema derecha, organizaciones reunidas bajo lo que Borges llamaría la historia universal de la infamia: Ku Klux Klan adeptos, renovados neonazis y otros grupos igual de renovados compuestos en su mayoría por hombres blancos. ¿Por qué eligieron Pikeville? ¿Por el gran porcentaje de población blanca, empobrecida y que ha votado por la derecha en los últimos años? ¿Por las historias y sentimientos que de ahí emanan?

Hochschild emprende una aventura narrativa al recolectar historias cotidianas, ejemplares, colectivas, buscando las voces de autoridades políticas, del rector de la universidad, del jefe de policía, del imán de la mezquita, de un judío sobreviviente del Holocausto, de un exadicto en proceso de rehabilitación, un reo furioso, el joven que organizaba la marcha, promotores acérrimos de Trump y, por sobre todo, trabajadores comunes y corrientes que incursionaron en la gran industria del carbón y luego vivieron un acelerado proceso de desindustrialización. Con la excusa de saber su opinión sobre esta marcha que advenía, ella

se adentra en sus historias personales y familiares.

¿Qué es lo que sigue Hochschild en estas historias, en estas narrativas biográficas tan detalladas? Por un lado, va observando cómo las trayectorias se articulan con profundos cambios que ha vivido la sociedad norteamericana, mostrando el entrelazamiento entre biografía e historia. Pero más importante para ella es auscultar las emociones que conllevan estas narrativas, y que de algún modo alimentan los sentimientos políticos de la época. En particular, el libro se enfoca en dos emociones: el orgullo y la vergüenza. El orgullo de sentirse parte de algo, de ser alguien significativo para otros, el orgullo de vivir en un lugar, barrio o región. Así como su inverso: el sentir vergüenza por uno o por otros cercanos, por los fracasos y caídas, por no poder sostener la posición social, por no lograr el sueño americano. Vergüenza es el sentimiento de haber hecho algo mal ante los ojos de otros, nos dice Hochschild (y nos recuerda a Sartre). Y de ahí emana también la rabia por quienes miran el lugar en que uno ha nacido o recaído con desprecio: gente ignorante, pueblerina, campesina, "fachos pobres" en la jerga local.

Hochschild explora la "paradoja del orgullo" en Pikeville: una larga tradición cultural que valora el esfuerzo, el trabajo duro, la responsabilidad individual como fuentes de orgullo, y una economía decrépita, que no logra salir de la añoranza de la industria del carbón. La paradoja sería: las causas que explican las trayectorias descendentes estarían fuera de la esfera individual (una economía que decae y decae), pero sus habitantes —especialmente el votante republicano— solo encuentran sentido a las explicaciones individuales que le atribuyen el éxito al esfuerzo, o el fracaso a la falta de él. Es un orgullo dañado, avergonzado en términos morales, que solo puede responsabilizarse a sí mismo por estar donde está. Es una "vergüenza injustificada" (*unwarranted shame*).

Las fuentes de la caída no son solo económicas; hay también razones que se encuentran en el deterioro de la vida cívica, la pérdida del valor de las organizaciones comunitarias o sindicales, y aún más importante, el significativo consumo de opiáceos y diversas drogas que han dejado en la miseria a muchas familias norteamericanas. En esto Hochschild ve claramente —como muchos otros— el rol de empresas farmacéuticas que han hecho negocio con el sufrimiento y la dependencia humana, siendo la región de los Apalaches una de las más golpeadas.

Dicho esto, ¿qué explica que la extrema derecha haya logrado conectar con esas emociones y orgullos caídos? ¿Qué fibra tocan sus discursos? ¿Por qué los demócratas se alejan de ese mundo? ¿Se explica únicamente por el deterioro de la economía? ¿O solo por el poder de las historias que se transmiten desde Fox News y redes aledañas? Hochschild cree que más bien se relaciona con una "economía del orgullo". En ese sentido, una de las contribuciones importantes de este trabajo va en línea con lo que algunos autores han venido trabajando para desentrañar cómo se estructura una economía moral de la desigualdad y la polarización, donde se busca entender qué valores y afectos se articulan y se tensionan con las experiencias cotidianas, jugando un rol clave en la demarcación de antagonismos en la vida pública.

En uno de los capítulos más penetrantes de este trabajo, Hochschild se pregunta por qué uno de sus entrevistados cree que la elección donde Biden fue elegido fue robada. Incluso pese a todas las declaraciones de republicanos, asesores de Trump, la propia Fox News, que admitieron que no hubo fraude, su entrevistado seguía manteniendo eso. ¿Qué hay en la idea del robo que se incrustaba tan profundamente? La respuesta de Hochschild pasa por entender el sentido moral de *stolen* y el propio ritual de orgullo y vergüenza que Trump practica.

Para entender el sentido moral hay que darse una vuelta más larga. En *Strangers on Their Own Land*, Hochschild relevó el rol de una importante narrativa (*a deep story*) que circula y se encarna como central en los adherentes de esta nueva derecha. En este relato los habitantes se sienten haciendo una fila en dirección hacia el "sueño americano" (bienestar, prosperidad, seguridad), pero que pese al esfuerzo que realizan, avanzan poco o nada. El problema para ellos es que hay quienes se "saltan" la fila: mujeres, población afroamericana, comunidades LGTBIQ+, migrantes o cualquier población que haya sido favorecida por algún tipo de discriminación positiva. En *Stolen Pride* esa historia es complementada por los propios entrevistados mediante dos personajes: *the bad and the good bully*. Por un lado, hay un abusador que "empuja a todos, deja que sus amigos se metan por delante y agrede a quienes se queja" (este sería el Estado federal y los amigos demócratas). Por otro lado, se ve "un segundo hombre, engreído, algo cruel —también un abusador. Tiene defectos evidentes, pero se los perdona, porque es un buen abusador, lo bastante fuerte como para enfrentarse al abusador malo. Te está protegiendo; es tu abusador. Así que, cuando otros critican a este segundo abusador, lo defiendes no porque sea perfecto, sino porque es tu abusador". Trump, entonces, entra en escena.

En esta narrativa, Hochschild observa que es muy difícil darle al Estado una función positiva.

En las historias recolectadas, el gobierno —federal o local— aparece imponiendo restricciones, más que favoreciendo trayectorias individuales. En ese sentido, aparece una idea de personas que se sienten estafadas, heridas, con un orgullo robado. Especialmente en esta región, sus habitantes habrían sufrido tres tipos de pérdida: una absoluta, que son los trabajos de la industria del carbón; una del valor de las cosas que aún permanecen (como la tradición local); y una pérdida del valor de la vida rural estadounidense, frente a lo que significa ser residente de una gran ciudad (una pérdida relativa). En esto juegan un rol fundamental los juicios que circulan en películas, redes sociales y discursos políticos sobre la caricatura del hombre rural norteamericano.

Ahora bien, todas estas pérdidas (y rabias) se mezclan con la internalización de la culpa: parece ser mía la precariedad donde me encuentro, no es responsabilidad de los otros. Pero cuando miran al Estado federal, lejano y bueno para poner obstáculos, encuentran a quien poder culpar de lo que les viene sucediendo. La gran pregunta, a mi parecer, y que trasciende el caso de EE. UU., es saber si esta relación con el Estado es meramente simbólica o discursiva, o si realmente opera a nivel de las interacciones concretas, es decir, que las personas se relacionan con Estados que no los apoyan (o más bien los perjudican) en sus proyectos de vida. En esto no hay que mirar los índices de "eficiencia del gasto púbico" sino ir a mirar cómo las personas se relacionan con las instituciones públicas a nivel local, especialmente en sectores populares. En Argentina, algunos trabajos, como el de Pablo Semán, dieron indicios del déficit de estatalidad a nivel local para entender la resonancia del discurso de Milei.

Volviendo hacia el norte, ciertamente el propio Trump aleona estas emociones. Hochschild disecciona lo que ella observa como un clásico ritual del actual presidente en la escena pública: primero provocar al *statu quo* demócrata con afirmaciones que con un grano de verdad, esconden mucha falsedad ("Cuando México envía a su gente... traen drogas... traen crimen..."). Este inicio del ritual provoca siempre una acelerada respuesta para desmentir y anunciar como falso lo dicho por Trump. Y luego, en un tercer momento clave, Trump revierte sobre sí un manto de víctima inocente, donde dice ser atacado injustamente por sus oponentes. Dice sentir una vergüenza injustificada. "Mira lo que me están haciendo. Yo soy bueno, ellos son los malos. Esto te puede suceder a ti si me apoyas a mí", parece decir un Trump que aboga por su inocencia. Finalmente, en un cuarto momento del ritual político,

Los habitantes se sienten haciendo una fila en dirección hacia el "sueño americano" (bienestar, prosperidad, seguridad), pero que pese al esfuerzo que realizan, avanzan poco o nada. El problema para ellos es que hay quienes se "saltan" la fila: mujeres, población afroamericana, comunidades LGTBIQ+, migrantes o cualquier población que haya sido favorecida por algún tipo de discriminación positiva.

Trump devuelve el ataque con furia (entra en escena el *bully* bueno), acusando a sus oponentes de invisibilizar un problema (la droga que ingresa a Estados Unidos y afecta a las localidades más pobres) e incluso demandando a quienes supuestamente lo habrían difamado. Un ritual con mucho poder a cuestas.

Este nuevo libro de Hochschild es una invitación a pensar el valor de los discursos sociales, la tensión permanente entre esos relatos y la ley. Son múltiples los recuentos y vidas que nos permiten entender este lugar de montañas y precariedades. No son solo anécdotas ni "vidas prestadas"; es un intento de entender las complejidades de la democracia actual, partiendo de las experiencias e historias que contamos sobre la vida cívica. El libro abre el espacio para comprender lo que es el fundamento de la democracia: las historias que dan sustento a nuestros miedos, orgullos, rabias, vergüenzas, nuestros malestares con nuestros representantes o sus oponentes. Es la fuente emocional del carácter narrativo de toda democracia, y quizás también el principio de su propia crisis. S

Stolen Pride: Loss, Shame and the Rise of the Right
Arlie Rusell Hochshild
The New Press, 2024
400 páginas
$32.440

La lucidez de un migrante social

La reedición de *Regreso a Reims*, ensayo autobiográfico del filósofo francés Didier Eribon, adquiere una nueva vigencia en Chile porque es también un crudo análisis sobre cómo la izquierda política perdió el contacto con la clase obrera. Y su voto.

Por Marcela Aguilar

Un tránsfuga de clase. Así se define Didier Eribon (Reims, 1953). Y si lo apuran, no tiene dudas en reconocer que por mucho tiempo ocultó su origen, reaprendió sus modales, fingió lecturas y escuchas que no eran ciertas, imitó las frases y cuidó las palabras para distanciarse del mundo obrero en que nació y creció. Actuó como un desclasado, un esnob. Darse cuenta de cómo este esfuerzo marcó su vida, esa revelación, es el centro de este ensayo autobiográfico llamado *Regreso a Reims*, publicado en 30 países desde su primera edición en francés, en 2009.

Actual profesor en La Sorbonne, Eribon cuenta en el libro cómo su vida dio muchas vueltas antes de llegar a ese lugar. Porque su origen también limitó su acceso a la información que necesitaba para convertirse en un académico y, finalmente, fueron sus amistades en el mundo gay parisino las que lo ayudaron a encontrar una ocupación como periodista cultural y así sobrevivir en la capital francesa cuando se acabó su beca universitaria. Su primer entrevistado para *Libération* fue Pierre Bourdieu, de quien se hizo amigo. Lo mismo ocurrió con Michel Foucault: el periodismo le dio acceso a un circuito impensado para alguien que provenía del mundo rural y obrero. La biografía que escribió sobre Foucault, a sugerencia de otro intelectual amigo, Georges Dumézil, marcó su transición del periodismo al ensayo teórico. Sus escritos sobre la homosexualidad desde una perspectiva sociológica le valieron invitaciones a dar clases a universidades de Estados Unidos y, en definitiva, lo validaron como intelectual para ocupar un lugar en la academia francesa.

La dimensión autobiográfica de *Regreso a Reims* es lo que más se recuerda de una primera lectura. Eribon no tiene misericordia con sus personajes, incluido él mismo. "Yo no lo amaba. Nunca lo había amado", explica al recordar el momento en que su madre le comunicó que su padre, aquejado de Alzheimer, había muerto. "Sabía que sus meses, y luego sus días, estaban contados y no había intentado verlo una última vez. Además, ¿para qué?, si no me hubiera reconocido. Ya hacía una eternidad desde que habíamos dejado de reconocernos. La fosa que se había abierto entre nosotros durante mi adolescencia se había ensanchado con los años y nos habíamos vuelto extraños el uno para el otro. Nada nos unía, nada nos reunía. Al

menos es lo que yo creía, o lo que tanto había deseado creer, pues pensaba que uno podía vivir su vida al margen de su familia e inventarse a sí mismo dando la espalda al pasado y a quienes lo habían habitado".

Al comienzo pareciera que el relato de Eribon se inscribirá en esa larga tradición de memorias sobre el padre, un subgénero que incluye a Raymond Carver, Paul Auster, J. R. Ackerley, Hanif Kureishi, Juan Villoro y tantos más. "Nunca —¡nunca!— conversé con él. Era incapaz de hacerlo (al menos él conmigo y yo con él). Es demasiado tarde para lamentarlo. Pero hay tantas preguntas que me gustaría hacerle ahora, más no sea para escribir el presente libro", reclama Eribon.

La muerte de su padre lo mueve a volver a visitar a su madre, a quien ha visto muy poco en las últimas décadas. A sus hermanos, nada. Por años ha justificado esta distancia como una respuesta al rechazo de su familia a su homosexualidad, pero pronto se da cuenta de que esa explicación oculta su propio proceso de ocultamiento: su vida en París implicó reconocerse como homosexual y, al mismo tiempo, olvidar que provenía de un mundo obrero y provinciano, inculto y violento. "¿Por qué yo, que sentí tanta vergüenza social, tanta vergüenza del entorno del que provenía cuando me mudé a París y conocí a gente que venía de entornos sociales tan diferentes al mío, a quienes con frecuencia mentía más o menos sobre mis orígenes de clase, o frente a quienes me sentía profundamente incómodo de tener que confesar mis orígenes; por qué nunca se me ocurrió abordar este problema en un libro o un artículo? Formulémoslo de la siguiente manera: me fue más fácil escribir sobre la vergüenza sexual que sobre la vergüenza social".

Lo que distingue esta reflexión de otras que han abordado un quiebre similar, como la de Annie Ernaux en *El lugar*, es la lectura sociológica y política que hace Eribon de sus experiencias. A su juicio, su silencio respecto de su origen no es simplemente una estrategia individual de adaptación a un nuevo entorno, sino que responde también a la falta de interés de la sociedad por los asuntos de clase.

A partir de la definición, acuñada por Ernaux, del "tránsfuga de clase", Eribon asume que su migración le da una perspectiva que quienes se han movido siempre en el entorno popular y obrero no pueden tener. "Hay que pasar, como me sucedió a mí, del

otro lado de la línea demarcatoria para escapar a la implacable lógica de lo que se da por sentado y para percibir la terrible injusticia de esta distribución desigual de oportunidades y posibilidades", afirma.

El migrante social no solo conoce los códigos de dos mundos y puede explicar los fenómenos de uno con el lenguaje del otro, como ocurre cuando se dominan dos idiomas, sino que además puede observar esos sistemas en un marco más general y entender cómo coexisten. Esta distancia, dice Eribon, es necesaria para hacer sociología o filosofía. Siguiendo este razonamiento, desestima la capacidad de los propios individuos para interpretar lo que ocurre en sus entornos. Lo ejemplifica con el abandono escolar, que en las clases populares es leído como una decisión individual, motivada por la falta de interés en los estudios: "Cualquier sociología o cualquier filosofía que pretenda ubicar en el centro de su razonamiento el 'punto de vista de los actores' y el 'sentido que estos dan a sus acciones' se expone a no ser más que una estenografía de la relación mistificada que los agentes sociales establecen con sus propias prácticas y, en consecuencia, a no hacer más que contribuir a perpetuar el mundo tal cual es: una ideología de la justificación (del orden establecido). Solo una ruptura epistemológica con la manera en que los individuos se piensan espontáneamente a sí mismos permite describir, al reconstituir la totalidad del sistema, los mecanismos de reproducción del orden social y, en particular, la manera en que los dominados ratifican la dominación, eligiendo la exclusión escolar a la que están predestinados".

A Eribon le interesa particularmente explicar cómo la trayectoria de una persona está determinada por su contexto sociocultural. Es una lectura marxista, por supuesto, marcada por los autores con quienes se formó como filósofo, en diálogo con sus lecturas posteriores de Foucault y Bourdieu. Es así como interpreta cada huella de su recorrido. "El regreso al medio del que uno viene —y del que uno salió, en todos los sentidos del término— siempre es un regreso sobre sí mismo y un regreso a sí mismo, un reencuentro con uno mismo que se ha conservado tanto como se lo ha negado. En tales circunstancias, aflora a la conciencia aquello de lo que uno quisiera creerse liberado, aunque se lo sabe estructurante de nuestra personalidad, a saber, el malestar que produce pertenecer a dos mundos diferentes, separados uno del otro por tanta distancia que parecen irreconciliables, pero que, sin embargo, coexisten en todo lo que uno es; una melancolía vinculada al *habitus clivé*, retomando ese bello y poderoso concepto de Bourdieu".

El regreso de Eribon pasa por reconocer que sus hermanos son parte de esa contundente mayoría que vota por la derecha, porque la izquierda ya no los representa. Tan descarnado como el análisis de su lugar en el mundo es la lectura que hace de cómo la izquierda dejó de preocuparse por los problemas de la clase trabajadora. El origen de este desinterés por las condiciones materiales de subsistencia de los trabajadores está en la vocación internacional de la izquierda, su afán por dolerse más por los problemas de otros continentes que por las dificultades de sus propios votantes. "Cuando Gilles Deleuze, en su *Abécédaire*, expone la idea de que 'ser de izquierda' es 'percibir primero el mundo', 'percibir el horizonte' (considerar que los problemas urgentes son los del Tercer Mundo, más cerca de nosotros que los de nuestro propio barrio), mientras que 'no ser de izquierda' sería, por el contrario, centrarnos en la calle en la que vivimos, el país en que vivimos, la definición que propone es exactamente opuesta a la que encarnaban mis padres: para los medios populares, para la 'clase obrera', la política de izquierda consistía, ante todo, en un rechazo muy pragmático de lo que debía soportarse en el día a día. Se trataba de una protesta y no de un proyecto político inspirado por una perspectiva global. Miraban a su alrededor y no a la distancia, tanto en el tiempo como en el espacio".

El antiguo votante de izquierda no tenía, necesariamente, una formación marxista. Su idea de la revolución era más bien genérica, la expectativa de un gran cambio que provocaría el fin de los abusos de los ricos contra los pobres. La descripción que hace Eribon de estas reflexiones que oía en su casa, de boca de sus padres y vecinos, se asemeja mucho a las pancartas que se vieron en Chile durante el estallido social. "Para mi familia, el mundo se dividía en dos grupos: los que están 'con los obreros' y los que están 'contra los obreros' o, según una variación del mismo tema, los que 'defienden a los obreros' y los que 'no hacen nada por los obreros'. Cuántas veces habré oído esas frases que resumen la percepción de la política y las elecciones que derivan de esta. De un lado, estaba el 'nosotros' y los que están 'con nosotros'; del otro, estaban 'ellos'. ¿Quién pasó a cumplir el papel del 'Partido'? ¿A quién pueden acudir los explotados y desfavorecidos para sentir que alguien se expresa por ellos, que los apoya? ¿A quién pueden dirigirse, acercarse, para darse una existencia política y una identidad cultural; para sentirse orgullosos de

sí mismos porque están legitimados por una instancia poderosa? O simplemente: ¿quién tiene en cuenta quiénes son, de qué viven, qué piensan, qué desean?".

Su respuesta es que la izquierda se apartó de los obreros antes de que ellos se apartaran de la izquierda. Y lo dice por experiencia propia: "Leyendo a Marx y Trotski, creía estar a la vanguardia del pueblo. Pero en realidad estaba entrando en el mundo de los privilegiados, en su temporalidad, en su modo de subjetivación: el de los que disponen del tiempo para leer a Marx y Trotski. Me apasionaba el Sartre que escribía sobre la clase obrera, pero detestaba la clase obrera en la que estaba inserto, el ambiente obrero que delimitaba mi horizonte".

Entender al pueblo, dice Eribon, implica entender los múltiples matices de la relación de estas personas con el dinero, la educación, el trabajo, las oportunidades, el ascenso social. Por ejemplo, su madre guardaba un enorme resentimiento porque fue una niña estudiosa que no tuvo más opciones que trabajar como empleada doméstica primero, y luego como obrera. Ella entendió que Didier Eribon era, de sus hijos, quien tenía más posibilidades de ser profesional y por eso se sacrificó para que él estudiara. "Mi madre dejaba hablar a su resentimiento como una manera de admitir que se me abrirían perspectivas que para ella siempre habían estado cerradas, o que se habían cerrado apenas entreabiertas. Para ella era importante que yo estuviera plenamente consciente de la suerte que tenía. Cuando decía: 'Yo nunca tuve', quería decir, ante todo: 'Tú tienes. Y debes saber lo que eso representa'". Se trataba de un sacrificio físico, corporal: padre y madre con doble jornada, extenuados, llevando el cuerpo al límite para asegurar al hijo el privilegio de leer a filósofos como el propio Marx. "La propia palabra 'desigualdad' —escribe— me parece un eufemismo que le quita el carácter de realidad a lo que realmente es: la violencia desnuda de la explotación. El cuerpo de una obrera, cuando envejece, muestra, ante todas las miradas, la verdad de la existencia de las clases".

Es la misma sensación que describe Annie Ernaux sobre su madre en *Una mujer*, y que cita Eribon: "Yo estaba segura tanto de su amor como de esta injusticia: ella servía papas y leche de la mañana hasta la noche para que yo pudiese sentarme en un anfiteatro a que me hablaran de Platón".

Para Eribon es incomprensible que la denuncia de las condiciones inhumanas en que laboran las personas más pobres haya desaparecido de los discursos de la izquierda y de su percepción del mundo

Su respuesta es que la izquierda se apartó de los obreros antes de que ellos se apartaran de la izquierda. Y lo dice por experiencia propia: "Leyendo a Marx y Trotski, creía estar a la vanguardia del pueblo. Pero en realidad estaba entrando en el mundo de los privilegiados, en su temporalidad, en su modo de subjetivación: el de los que disponen del tiempo para leer a Marx y Trotski. Me apasionaba el Sartre que escribía sobre la clase obrera, pero detestaba la clase obrera en la que estaba inserto, el ambiente obrero que delimitaba mi horizonte".

social. Otro aspecto que la izquierda parece desconocer o incluso despreciar en la clase obrera es su afán por tener cosas, bienes. Eribon recuerda cómo sus padres "deseaban con ardor poseer todos los bienes de consumo corrientes y yo veía, en la triste realidad de su existencia cotidiana, en sus aspiraciones a una comodidad que les había estado vedada por tanto tiempo, el signo a la vez de su 'alienación' social y de su 'aburguesamiento'. Eran obreros, habían conocido la miseria y, como todos en mi familia, como todos los vecinos, como toda la gente que conocíamos, los movía el deseo de poseer todo lo que hasta ese momento les había sido negado y todo lo que les había sido negado a sus padres antes que a ellos. Apenas pudieron, compraron, multiplicando los créditos, todo aquello con lo que soñaban: un auto usado y luego un auto nuevo, una televisión, muebles que encargaban por catálogo (una mesa de fórmica para la cocina, un sillón de cuerina para la sala, etc.). Me afligía verlos permanentemente impulsados por la búsqueda del bienestar material e incluso por la envidia —'¡y por

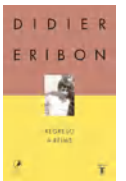
qué nosotros no podemos tener eso también!'— y constatar que quizás eran ese deseo y esa envidia los que habían regido, incluso, sus elecciones políticas, aunque ellos no establecieran un vínculo directo entre ambos registros".

No suena a la clase obrera ideal, solidaria y austera, pero se pregunta Eribon: "¿Qué tipo de relato político no tiene en cuenta quiénes son realmente aquellos cuyas vidas interpreta y que conduce a que se condene a los individuos de los que habla porque no se encuadran en esa ficción construida?".

Y así fue como, en el imaginario de la clase trabajadora, la obsesión de la derecha por defender a los nacidos en el país frente a los inmigrantes se transformó en el nuevo "nosotros" frente a los "otros", que ya ni siquiera son ricos, sino que son incluso más pobres que los pobres, pero llegan a quitar un pedazo de lo poco que hay: "No sería una exageración describir las actuales cités de la periferia de las ciudades francesas como el teatro de una guerra civil latente: la situación de estos guetos urbanos es una amplia muestra de cómo se trata a ciertas categorías de la población, cómo se los empuja a los márgenes de la vida social y política, cómo se los reduce a la pobreza, a la precariedad, a la ausencia de futuro. Las grandes insurrecciones que, a intervalos regulares, envuelven estos 'barrios' no son otra cosa que la condensación repentina de una multitud de batallas fragmentarias cuyo fragor nunca se apaga".

A su juicio, el voto por el Frente Nacional debe interpretarse, al menos en parte, como el último recurso con el que contaban los medios populares para defender su identidad colectiva y una dignidad que sentían igual de pisoteada que siempre, pero ahora también por quienes los habían representado y defendido en el pasado.

Si hay un aspecto en que el lúcido análisis de Eribon tambalea es en su dificultad para explicar su propia trayectoria de éxito a la luz de los determinismos sociales, culturales y económicos. "El hecho de que algunos —varios, probablemente— se apartan de las 'estadísticas' y logran burlar la terrible lógica de los 'números' de ninguna manera anula, como quisiera hacerlo creer la ideología del 'mérito personal', la verdad sociológica que estas revelan", afirma. En su caso, sin embargo, pareciera haber mucho mérito: de sus padres, al apostar por educarlo; en él, por su inteligencia, pero también por su determinación, por su amor propio y su imparable necesidad de vivir una vida distinta. Ese espíritu le permitió sobrevivir a profesores mediocres, a estructuras cortoplacistas y a fracasos que, vistos a la distancia, estaban totalmente anunciados, como la fallida postulación a la carrera docente. Eribon intenta un imposible, que es relatar su historia excepcional sin transformarla en un ejemplo, sin presentarla como un modelo de conducta. Opta por detenerse en las dificultades, en el quiebre que significó reaprender costumbres, y pese a todo es inevitable leer su historia como la de un hombre que se hizo a sí mismo, todo lo contrario de la forma en que el propio Eribon lee el devenir social. S



Regreso a Reims
Didier Eribon
Taurus, 2025
240 páginas
$18.000

"El mundo es inestable como casa en llamas".

Lin-Chi (866 d. C.)

Ilustración: Álvaro Arteaga

Ucrania contra Mijaíl Bulgákov

Los días de los Turbín, la única obra cuyo éxito pudo presenciar el autor de *El maestro y Margarita*, cumple 100 años. La acción transcurre entre fines de 1918 e inicios de 1919, en una Kiev asediada por la guerra y sumida en la incertidumbre política, y se centra en el hogar de una familia de militares leales a una monarquía que se desmorona irreversiblemente. Hoy, en medio de la guerra entre ucranianos y rusos, esta pieza aún reabre heridas.

Por Astier Basílio

Moscú, 2 de abril de 1925. Calle Obukhov, número 9. Fue en esta dirección donde el escritor Mijaíl Bulgákov recibió una carta que transformaría su carrera: "Me gustaría muchísimo poder conocerlo y hablar de un asunto que en estos momentos no puedo revelar, pero que puede serle de gran interés". Quien firmaba era Boris Vershilov, uno de los directores del Teatro de Arte de Moscú, institución cultural liderada ni más ni menos que por Konstantín Stanislávski, que había ayudado a consagrar a autores como Máximo Gorki y Antón Chéjov. De su encuentro, organizado el día siguiente, surgió el encargo de adaptar su novela *La guardia blanca*, que dio origen al montaje de *Los días de los Turbín*. Esta obra no solo se consagró como un clásico de la dramaturgia rusa, sino que también se convirtió en la única cuyo éxito pudo presenciar Bulgákov, autor de la legendaria novela *El maestro y Margarita*.

Los Turbín, apellido de la abuela materna de Bulgákov, eran parte de una familia con fuertes lazos con el Ejército Blanco, leales al imperio ruso. Por un azar del destino, Bulgákov ya había estado trabajando por su cuenta en una versión teatral del texto. Incluso antes de escribir la novela, en 1920, todavía al calor de los acontecimientos, Bulgákov concibió la obra de teatro *Los hermanos Turbín*, en la que desarrollaba los mismos temas y personajes centrales. Aunque la obra se perdió, llegó a ser puesta en escena en Vladikavkaz, ciudad cercana a la frontera con Georgia, donde el escritor se había refugiado en plena guerra civil.

Con la caída de la monarquía en 1917, el territorio que luego sería Ucrania se convirtió en un escenario convulso, de disputa entre las facciones más diversas, pertenecientes a distintos espectros ideológicos: desde nacionalistas y anarquistas, hasta tropas leales al zar y bolcheviques. En este contexto se creó la Rada Central Ucraniana, una especie de órgano gubernamental que, en 1918, proclamó su independencia de la Rusia soviética y firmó el tratado de Brest-Litovsk, con el cual obtuvo el reconocimiento inmediato de los imperios austrohúngaro y alemán. Sin embargo, la Rada fue disuelta a fines de abril de ese año, mediante un golpe de Estado conservador. Pavló

"¿Cómo puede seguir funcionando, en el corazón de Kiev, un museo dedicado a un escritor que odiaba de forma feroz a Ucrania y su independencia, difamándola en sus obras, tal como en la novela La guardia blanca?". La propuesta de la UEU fue inequívoca: cerrar el museo y establecer en su lugar un espacio en homenaje al compositor ucraniano Oleksándr Koshetz, quien vivió en el inmueble hasta 1906 y "cuyos méritos como figura cultural ucraniana son de gran importancia no solo para Ucrania, sino para el mundo entero".

Skoropádski concentró todo el poder, proclamándose *hetman*, un título militar y político de tradición cosaca. Su gobierno fue respaldado por tropas alemanas que llegaron a ocupar Kiev. Fue junto a este contingente que el Ejército Blanco luchó contra los bolcheviques.

No obstante, la llegada al poder de Pavló Skoropádski provocó quiebres profundos al interior del bloque nacionalista ucraniano. Simón Petliura, quien había sido nombrado jefe militar por la Rada, encabezó una revuelta contra las fuerzas del *hetman* —que eran apoyadas por el Ejército Blanco— al mismo tiempo que combatía a los bolcheviques. Es precisamente sobre esa colisión de tres fuerzas que trata *Los días de los Turbín*. El protagonista de la obra, el coronel de artillería Alexéi Turbín, bien podría ser un alter ego de Bulgákov, que también participó en la guerra. La acción transcurre entre fines de 1918 e inicios de 1919, en una Kiev asediada por la guerra y sumida en la incertidumbre política, y se centra en el hogar de una familia de militares leales a una monarquía que se desmorona irreversiblemente.

Bulgákov: prohibido por ley en Ucrania

La casa de Kiev donde vivió Bulgákov, ubicada en Andriivskyi número 13, ha sido rebautizada como "Casa de los Turbín", en honor a los personajes centrales de su obra. Desde 1991 allí funciona el Museo Bulgákov. Pero si dependiera de la Unión de Escritores Ucranianos (UEU), esto no seguiría siendo así por mucho tiempo. En 2023, un año después de la invasión rusa al país, la organización publicó un documento contundente en el que declaraba que "el Estado mantiene y resguarda una institución que preserva la memoria de uno de los enemigos más traicioneros de Ucrania: Mijaíl Bulgákov". A continuación, planteaba la siguiente pregunta: "¿Cómo puede seguir funcionando, en el corazón de Kiev, un museo dedicado a un escritor que odiaba de forma feroz a Ucrania y su independencia, difamándola en sus obras, tal como en la novela *La guardia blanca*?". La propuesta de la UEU fue inequívoca: cerrar el museo y establecer en su lugar un espacio en homenaje al compositor ucraniano Oleksándr Koshetz, quien vivió en el inmueble hasta 1906 y "cuyos méritos como figura cultural ucraniana son de gran importancia no solo para Ucrania, sino para el mundo entero".

A pesar del rechazo inicial del Ministerio de Cultura a la propuesta, la controversia en torno al cierre de la casa museo resurgió en enero de este año. La dirección de la institución desató una ola de indignación al colocar un afiche con el anuncio del lanzamiento del libro *La Kiev de Mijaíl Bulgákov*. Ksenia Semiónova, diputada de la Cámara Municipal de Kiev, declaró que la presentación no se llevaría a cabo, como finalmente sucedió: "Estoy segura de que no permitirán esa desubicación". Por su parte, Vadím Pozdniakóv, presidente de la ONG Svitanok y cofundador del proyecto "Descolonización. Ucrania", expresó su indignación en Facebook: "Presentar un libro sobre Bulgákov en Kiev, en 2025, es una cachetada en la cara. ¡Parece que ahora, más que nunca, es el momento de retirar el monumento y las placas dedicadas a Bulgákov en Kiev!".

Hasta ahora, nueve placas conmemorativas dedicadas al escritor han sido retiradas en el país. Al referirse al asunto, Antón Drobóvich, el director del Instituto Ucraniano de la Memoria Nacional, aclaró que nadie ha prohibido la lectura o el estudio de la obra de Bulgákov. Sin embargo, calificó como ridículo

que Ucrania aún tuviera calles y espacios que llevaran el nombre del imperialista ruso. "Además, según la ley de descolonización, el Museo Bulgákov deberá cambiar su nombre".

Promulgada el 21 de marzo de 2023, la ley N.º 3005-IX, en la segunda parte del artículo 6, aborda "la condena y prohibición de la propaganda política imperial rusa en Ucrania y descolonización de la toponimia". Pocos meses después de su entrada en vigencia, el Instituto Ucraniano de la Memoria Nacional emitió un informe técnico que designaba a Mijaíl Bulgákov como "símbolo de la política imperial rusa". Entre sus argumentos, se sostuvo que "el escritor, a pesar de los años vividos en Kiev, despreciaba a los ucranianos y su cultura, odiaba el deseo de independencia de Ucrania, criticaba la formación del Estado ucraniano y a sus líderes. Entre todos los escritores rusos de la época, era quien más se aproximaba a las ideologías actuales del putinismo y a la justificación del etnocidio en Ucrania".

OTAN, Unión Europea y la revolución que nunca acabó

Mientras que algunos monumentos y placas son derribados, otros nuevos han sido erigidos. Una de las personalidades que ha recibido un número significativo de homenajes de este tipo es el líder nacionalista Simón Petliura, sobre quien Mijaíl Bulgákov "creó estereotipos negativos", según señaló el mencionado informe técnico del Instituto Ucraniano de la Memoria Nacional. A diferencia del *hetman* Pavló Skoropádski, que es uno de los personajes de *Los días de los Turbín*, Petliura es presentado como una fuerza aterradora, evocada en varios pasajes. Uno de ellos se encuentra en la primera línea de la obra, cuando el joven oficial Nikolka, hermano de Alexéi Turbín, toca la guitarra y canta: "El rumor desanima / ¡Petliura se aproxima! / Nuestras armas cargamos / Y a Petliura ametrallamos (...)".

La historia de la reivindicación de Simón Petliura comenzó en 2005, cuando Víktor Yúshchenko, entonces presidente de Ucrania, dejó flores en su tumba, ubicada en la división N.º 13 del cementerio de Montparnasse, en París. Un año antes, tras su derrota en la segunda vuelta electoral, Yúshchenko llamó a sus seguidores a las calles, lo que desató una ola de protestas a nivel nacional, conocida como la Revolución Naranja. Estas movilizaciones forzaron la realización de una tercera vuelta, esta vez con victoria para Yúshchenko, cuya presidencia desencadenó un giro irreversible en la relación histórica con Rusia. Al tomar posesión de su cargo, el presidente electo declaró: "Mi objetivo es Ucrania en la Unión Europea. Nuestro camino hacia el futuro es el camino por el cual Europa avanza unida". Hacia el final de su mandato reafirmó aquella postura: "Ucrania aumentará su presupuesto militar y se unirá a la OTAN para defenderse de Rusia".

Simón Petliura tenía 47 años cuando fue asesinado. Era 1926. El crimen sucedió a plena luz del día, en la calle Racine, cerca del Boulevard Saint-Michel, en el Barrio Latino. Fueron cinco disparos de una pistola automática calibre 7.35. El autor del crimen, Sholom (Sholem) Schwartzbard, un joven poeta y anarquista judío de 20 años, no intentó huir del lugar. Al ver a un policía acercarse, vació su arma y se la entregó. Cuando la multitud se abalanzó sobre él, gritó: "¡He matado a un asesino! ¡El responsable de una masacre!".

Entre 1917 y 1921 fueron ejecutados 15 miembros de la familia Schwartzbard. Durante ese sangriento período, en Ucrania se perpetró uno de los mayores exterminios de judíos previos al Holocausto. Se ha estimado que fueron asesinadas entre 50 mil y 200 mil personas. Una parte significativa de esas muertes se atribuye a las tropas de Petliura que, según la declaración de Haia Greenberg, testigo de los hechos, gritaban el nombre de su líder durante las masacres. El juicio contra Schwartzbard duró ocho días y concluyó con su absolución.

Narrativas en guerra: el antisemita y el bolchevique

En el epílogo de su *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Hannah Arendt identifica, en el juicio de Shalom Schwartzbard, que "disparó y mató a Simón Petliura, ex *hetman* de los ejércitos ucranianos y responsable de los pogromos durante la guerra civil rusa", un precedente para el juicio del teniente coronel de la Alemania nazista. La filósofa observa que el asesino de Petliura usó su juicio "para demostrar al mundo, a través del procedimiento judicial, los crímenes que se habían cometido contra su pueblo, y que habían quedado impunes. Especialmente en el juicio de Schwartzbard se emplearon métodos muy parecidos a los usados en el juicio de Eichmann. Se hizo idéntico esfuerzo para presentar abundante documentación demostrativa de los asesinatos".

Sin embargo, es necesario hacer algunas precisiones. Hannah Arendt se refiere a Petliura como *"hetman"*, un título que jamás ostentó. Curiosamente, en la edición brasileña de su libro, publicada por

Companhia das Letras, el nombre de Simón Petliura se omite por completo. El traductor José Rubens Siqueira escribe que Schwartzbard "disparó y mató al excomandante de los cosacos del Ejército ucraniano", suprimiendo la mención directa del nombre de Petliura como el responsable de las tropas, que sí figura en el texto original de Arendt.

De todas formas, numerosos especialistas han cuestionado la responsabilidad directa de Petliura en las acciones cometidas por sus subalternos. También se ha especulado con que Shalom Schwartzbard era un agente soviético que ejecutó una misión encomendada desde Moscú. La guerra entre Rusia y Ucrania se libra también en el campo de las narrativas: el pasado es un territorio en disputa permanente.

La historia se repite

A pesar de que los fragmentos de *Los días de los Turbín* citados en este texto son de mi propia traducción, la obra fue publicada en 2023 por la editorial brasileña Carambaia, con una traducción a cargo de Irineu Franco Perpétuo. Un año antes, por iniciativa del diario *Folha de São Paulo*, se llevó a cabo una lectura dramatizada de la obra, realizada por el actor Alexandre Borges y dirigida por Nelson de Sá.

En el primer acto de la obra, Elena, hermana de Alexéi Turbín, espera ansiosamente a su esposo, el coronel del Estado Mayor Vladímir Thalberg. Al llegar a su casa, él anuncia sigilosamente que partirá en el próximo tren, que saldrá dentro de media hora, pues las fuerzas alemanas abandonaban Ucrania a su suerte. "¿Cuánto tiempo estaremos separados?", pregunta ella. "Creo que unos dos meses. Esperaré que termine todo este alboroto, pero cuando vuelva el *hetman*...". Elena lo interrumpe: "¿Y si no vuelve?". Thalberg parece estar seguro de lo que dice: "Eso no puede pasar. (...) Europa necesita a la Ucrania del *hetman* como un cordón de seguridad contra los bolcheviques de Moscú".

Desde 1991, tras el colapso de la Unión Soviética, el gobierno estadounidense ha invertido más de cinco mil millones de dólares en la promoción de la democracia en Ucrania. Esta cifra fue revelada por Victoria Nuland, exsecretaria adjunta para Asuntos Europeos y Euroasiáticos del Departamento de Estado, en 2013, justo cuando estaba produciéndose otra revolución: el Euromaidán, una crisis que culminó con la destitución del presidente electo Víktor Yanukóvich y la ruptura definitiva de las relaciones entre Ucrania y Rusia. A partir de ese año, Estados Unidos ha destinado aproximadamente 418 millones de dólares anuales para entrenamiento militar, armas y acciones de inteligencia, entre otras partidas.

Al momento de redactar estas líneas, las declaraciones de Donald Trump, presidente de Estados Unidos, sugieren que los ucranianos están, una vez más, a punto de ser abandonados a su suerte. En el escenario de la geopolítica, los actores pueden ser contemporáneos, pero parecen interpretar a los personajes de una obra escrita hace un siglo. S

Este texto fue publicado originalmente en revista *Pernambuco* (Brasil), el 1 de abril de 2025. Traducción de Rodrigo Millán Valdés.

LA VIDA DE LAS COSAS

archivos y coleccionismo

NUEVA SERIE DOCUMENTAL ONLINE DE 6 CAPÍTULOS

DISPONIBLE EN CENTROPARALASHUMANIDADES.UDP.CL

CAPÍTULO 1 | **Archivo Paz Errázuriz**

Un ritmo propio

CAPÍTULO 2 | **Archivo Guillermo Deisler**

Más allá del alfabeto

CAPÍTULO 3 | **Archivo Rodrigo Lira**

Un diestro manipulador del lenguaje

CAPÍTULO 4 | **Colección Sergio Larraín García-Moreno**

El contagio

CAPÍTULO 5 | **Colección Pedro Montes**

La edad de oro

CAPÍTULO 6 | **Archivo Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento**

La vanidoteca

CENTRO PARA LAS HUMANIDADES **udp**

udp UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Comisión Nacional de Acreditación CNA-Chile

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.

Placer y justicia

Una cultura erótica que aspire a mucho más que al consentimiento femenino es la ruta que delinean tres valiosos libros que se hacen cargo de un vacío dejado por el feminismo en la última década: el deseo. Se trata de *El derecho al sexo*, de la filósofa Amia Srinivasan; *Ciudadelas de la soberbia: agresión sexual, responsabilidad y reconciliación*, de la también filósofa Martha Nussbaum; y el conmovedor *El buen sexo mañana*, de la profesora de escritura creativa Katherine Angel.

Por Becca Rothfeld

Una de las cosas menos interesantes que una mujer puede hacer frente al sexo es consentirlo; sin embargo, últimamente, parece que tenemos menos que decir sobre el erotismo femenino que sobre los abusos masculinos.

Por un lado, no es difícil entender por qué el consentimiento y su ausencia ocupan un lugar preponderante en la conversación. En una cultura donde los delitos sexuales son tan trágicamente comunes, se justifica concentrarse en la violación y el ultraje: una de cada seis mujeres en los Estados Unidos es víctima de violación o intento de violación, y el 81 % de las mujeres ha experimentado alguna forma de acoso sexual.

Aun así, el consentimiento vacío, que no va acompañado de dolor interior, es al menos tan omnipresente como la coerción sexual. El sexo que es meramente consentido es tan excitante como la comida que es meramente comestible, tan monótono como un pastel sin glaseado. Incluso en nuestra era de aparente liberación, las mujeres se enfrentan a presiones sociales y emocionales, tanto impuestas desde el exterior como dificultosamente interiorizadas, para apaciguar a los hombres a costa de su propio disfrute. Las mujeres heterosexuales siempre conceden licencias a relaciones que no las excitan, tal vez porque están desesperadas por descubrir algo tan exótico como un hombre excitante, o porque ya ni siquiera se les ocurre insistir en su propia excitación, o porque la capitulación ante hombres poco excitantes es lo que tan agotadoramente se espera de ellas y es lo que tan universalmente se glorifica en las representaciones populares del romance. Como escribe la formidable filósofa de Oxford Amia Srinivasan en su primera colección de ensayos, *El derecho al sexo*, sus alumnas informan con frecuencia que sus vidas

eróticas son "a la vez inevitables e insuficientes". En síntesis, las jóvenes en las clases de Srinivasan se han resignado al sexo consentido pero decepcionante.

¿Quién puede culparlas? Hay cada vez menos espacios en los que se enseñe o aliente a las mujeres a exigir lo electrificante o, de hecho, a desear activamente. En la imaginación pública, ellas figuran, en el mejor de los casos, como consentidoras pasivas, que aceptan o rechazan proposiciones masculinas o, en el peor de los casos, como desventuradas presas de canallas lujuriosos. En esta imagen, la agencia sexual está mayormente reservada para los hombres mujeriegos y depredadores. Es revelador que el movimiento #MeToo se haya centrado no en lo que las mujeres manifiestan sino en que las mujeres consientan (o no consientan). Sin duda, por razones parcialmente estratégicas, los defensores del movimiento rara vez se han preguntado cómo sería, para las mujeres, el buen sexo —con lo cual no me refiero al sexo virtuoso sino al delicioso— y en qué condiciones podría realizarse.

Tres libros, entre otros, plantean estas preguntas olvidadas, instándonos a interrogar las fuentes políticas y sociales de nuestros deseos e insatisfacciones. A *El derecho al sexo* le sigue *Ciudadelas de la soberbia: agresión sexual, responsabilidad y reconciliación*, de Martha Nussbaum, reconocida profesora de filosofía y derecho en la Universidad de Chicago, y el conmovedor *El buen sexo mañana*, de Katherine Angel, profesora de escritura creativa en Birkbeck College, en la Universidad de Londres. Los tres libros van más allá del modelo de consentimiento estándar y se preguntan por los orígenes de nuestras preferencias y prácticas sexuales. Debido a que comienzan con el postulado "con quién tenemos sexo y cómo, es una cuestión política", planteado por Srinivasan, terminan imaginando una cultura erótica en la que se requiere mucho más que el consentimiento.

La pregunta importante no es solamente si una mujer consiente, sino si el contexto en el que lo hace es conducente tanto al placer como a la justicia (lo uno puede depender de lo otro, como lo supo una generación anterior de feministas de actitud positiva a la sexualidad, entre ellas Carol S. Vance y Ellen Willis). En una cultura en la que el placer femenino es extraño en el mejor de los casos y anatema en el peor, "el mal sexo es un tema político", como argumenta hábilmente Angel. Por lo tanto, existen razones tanto éticas como eróticas para rechazar la misoginia: bajo el patriarcado, las mujeres no solamente están oprimidas sino reprimidas, y los hombres no solamente son monstruosos sino, fatalmente, *malos en la cama*.

A primera vista, Nussbaum está menos interesada en las dimensiones sexuales del abuso que Angel o Srinivasan. En la introducción a *Ciudadelas de la soberbia*, insiste en que el "tema fundamental" que plantea el movimiento #MeToo "no es el sexo; es el poder", específicamente el poder ejercido por hombres prominentes. En consecuencia, dedica menos espacio a las víctimas de la violencia sexual que el que dedica a la psicología y a la socialización de violadores y acosadores. No obstante, ella siente —y a veces sugiere— que su análisis de la transgresión masculina tiene implicancias importantes para las mujeres, que se ven obligadas a buscar lo que el patriarcado ha hecho pasar por placer.

Las tres secciones del libro se proponían, tal vez, demasiado. La primera parte ofrece una teoría de lo que es moralmente objetable en relación al acoso y la agresión sexual; la segunda, que se siente como un extracto de otro libro, brinda una descripción completa, aunque densa, de la legislación estadounidense acerca de las fechorías sexuales; la tercera parte, una monografía en sí misma, se enfoca en las ciudadelas del título: la judicatura, el arte y los deportes, todas las cuales son semilleros de delitos sexuales que, además, han demostrado ser especialmente resistentes a reformas.

Nussbaum es una filósofa, no una historiadora o una periodista, y es más talentosa al teorizar que en las investigaciones empíricas o aplicadas. Sus reflexiones más abstractas, presentadas en la primera parte, representan la esencia moral del libro, así como su contribución más convincente. El argumento central de Nussbaum es que los hombres se comportan mal porque reducen a las mujeres a cosas, y que "el vicio del orgullo", inculcado en los hombres por una sociedad patriarcal, a su vez subyace a esta tendencia a cosificar. Nussbaum ha escrito extensamente (y de manera brillante) sobre la cosificación en otros lugares, pero para sus propósitos aquí, el fenómeno implica una negación de la *autonomía* de las mujeres (su capacidad —y su derecho— a "tomar ciertas decisiones esenciales, sin que estas les vengan dictadas por otros") y la *subjetividad* (su capacidad —y su derecho— a existir como "centros de una experiencia interior profunda, cuyos sentimientos y pensamientos tienen una gran importancia" para ellas). La agresión y el acoso sexuales funcionan para negar la autonomía de las mujeres en el sentido de que "suelen ignorar o pisotear la capacidad de consentimiento de una mujer —u obtener de esta

un seudoconsentimiento forzado mediante extorsión—, porque se la trata como si fuera un objeto de gratificación masculina cuyas decisiones no importan en realidad". Los acosadores y agresores sexuales tampoco honran la subjetividad de las mujeres, considerando "irrelevantes las emociones y los pensamientos de las mujeres: es como si los únicos deseos reales e importantes fueran los del varón dominante".

¿Por qué los hombres son tan propensos a cosificar? La respuesta plausible de Nussbaum, aunque algo predecible, es que al menos en nuestra sociedad los hombres son soberbios. Siguiendo a Dante, ella ve la soberbia como inductora de una deformación de los apetitos. En lugar de mirar hacia afuera en busca de —y, por lo tanto, aspirando a— lo bueno, las personas soberbias miran hacia adentro, aspirando nada más que al engrandecimiento personal. En el relato de Dante, los orgullosos están "doblados sobre sí mismos como aros, para que no puedan mirar hacia el mundo o hacia otras personas". Aunque a menudo se dice que las personas se "enorgullecen" de entidades externas a ellas, para Nussbaum enorgullecerse de algo es necesariamente valorarlo solamente en la medida en que eleva el estatus de sí mismo: "En lugar de amar tu casa porque es hermosa o cómoda, la ves como algo que *te entrega* distinción social". El orgullo de este tipo es siempre comparativo, nunca intrínseco, porque "todo el asunto (...) es elevarse por encima de los demás". En el lenguaje normal, es perfectamente posible estar "orgulloso" de un hijo sin juzgarlo mejor que otros niños, pero el "orgullo", en el sentido especializado de Nussbaum, es como unas anteojeras: da lugar a la cosificación porque se vincula con la autoestima de manera tan aguda, que nos ciega a la realidad de los demás. La masculinidad estadounidense, con su obsesión por asegurar un "estatus comparativo" por medio de la riqueza y la conquista sexual, está imbuida de un orgullo de este tipo, con el resultado de que a menudo se considera a la mujer como un "símbolo de dinero y estatus", en lugar de una persona en sí misma.

Los críticos pueden verse tentados a protestar porque el relato de Nussbaum individualiza un predicamento político. Pero su afirmación no es que el orgullo sea un defecto personal. Por el contrario, el orgullo es una deficiencia inculcada en los hombres por instituciones distorsionadas, en particular las "ciudadelas" del título. Bajo la luz de Nussbaum, "la violencia sexual no es solamente un problema de individuos aislados y 'enfermos'", sino más bien una función de las "jerarquías estadounidenses" y de "tradiciones de larga data". No hay ningún problema con el diagnóstico de Nussbaum, aunque no está claro que hablar de "orgullo" sea mejor, en términos explicativos, que hablar de "derecho" y "privilegio". El problema son, más bien, las soluciones propuestas; muchas parecen demasiado legalistas para eliminar un flagelo que ella reconoce que tiene un origen cultural. Si la soberbia masculina es, de hecho, una función de costumbres extendidas, no está claro que las intervenciones institucionales a menor escala que recomienda Nussbaum, como la introducción de un lenguaje más claro en las leyes sobre acoso sexual, puedan contribuir mucho a erradicarlo, al menos en ausencia de una revisión más completa. Incluso puede que no esté en nuestro poder hacer mucho más que socavar los lastres de nuestras instituciones, con la esperanza de que los cambios

La imprevisibilidad no es solamente un hecho inevitable de la vida sexual: es también la esencia del erotismo. Como Angel escribe en su extático capítulo sobre la vulnerabilidad: "Una parte de los placeres del sexo puede residir, precisamente, en descubrir maneras nuevas y diferentes de ser tocada: en ser vulnerable a lo desconocido (...). Por eso la invitación al sexo es intimidante, y por eso puede ser tan emocionante. Recibir el deseo de otro, sorprenderse ante el deseo de otro es un ejercicio de confianza mutua y negociación del miedo. Cuando funciona, puede parecernos un milagro".

Marcha del movimiento de liberación de las mujeres en la capital de Estados Unidos, en 1970.

legales produzcan transformaciones posteriores en las normas. Los cambios modestos pero específicos —mejores incentivos para que las mujeres denuncien las agresiones en los campus universitarios, por ejemplo— pueden, en el corto plazo, disuadir a los hombres soberbios, incluso si no alteran fundamentalmente las estructuras extralegales que configuran el carácter masculino.

¿Dónde deja esta conclusión —algo desalentadora— a las mujeres contra quienes la soberbia se esgrime con tanta frecuencia? Las patologías masculinas resultan tener un correlato femenino, aunque las feministas a veces lo hayan subestimado. La percepción más aguda de Nussbaum es que la opresión daña en forma suprema la dignidad de las mujeres, a fuerza de distorsionar tanto su comportamiento como sus deseos. Si bien "es atractivo para las feministas creer que las víctimas siempre son puras y correctas", escribe Nussbaum, de hecho —como observó Mary Wollstonecraft— "las personalidades y aspiraciones de las mujeres sufren bajo la desigualdad". De hecho, como señala Nussbaum, sería sorprendente si pudiéramos salir completamente ilesas de una sociedad en la que estamos "educadas para el servilismo y privadas de estímulos para alcanzar la autonomía". Tomar en serio los daños del patriarcado implica estimar su alcance, puesto que no solamente pone en peligro a sus víctimas; también las corrompe.

Esto lo hace incitando a lo que Nussbaum llama "ira retributiva"; no una ira que inspira la búsqueda de justicia, sino una ira rencorosa, que "grava la personalidad". La ira retributiva lleva a las feministas, que por lo demás son críticas con el enfoque cruelmente punitivo del sistema de justicia penal, a prescindir del debido proceso cuando se trata de delitos sexuales, realizando juicios por Twitter y apelando no a los jurados sino a las turbas. Aún más alarmante es que las mujeres que viven bajo el patriarcado a menudo desarrollen lo que el científico social Jon Elster ha denominado "preferencias adaptativas", o un gusto por las llamadas "uvas amargas", en alusión a la "fábula de Esopo en la que un zorro, aprendiendo rápidamente que las uvas que desea están fuera de su alcance, se educa a sí mismo para no desearlas y llamarlas 'amargas'". Las mujeres llegan a "encarnar la imagen negativa de sí mismas que les atribuyen sus dominadores", y aprenden a querer lo

que realmente les está permitido anhelar. Cuando no pueden esperar casi nada de manera realista, aprenden no solamente a subsistir con uvas amargas, sino también a olvidar que alguna vez fueron capaces de querer un alimento más sabroso.

Las viñas donde echan raíces esos frutos marchitos son, en gran parte, el tema de *El derecho al sexo*, de Srinivasan. En el estimulante ensayo que da título al libro, publicado originalmente en la *London Review of Books* en 2018, Srinivasan sostiene que la atracción está políticamente mediada. ¿Por qué otra razón tantas personas mostrarían un "racismo, capacitismo, transfobia y cualquier otro sistema opresivo" tan marcado en el campo de dominio romántico? ¿Por qué, entonces, los llamados "*incels*" o célibes involuntarios —hombres enojados que acuden a los foros de Internet para lamentar su alienación sexual y fustigar a las mujeres que se niegan a acostarse con ellos— desearían exclusivamente a las mujeres delgadas y rubias promocionadas como hermosas en las películas y anuncios, y retratadas de manera sumisa en el porno?

La tesis del ensayo "El derecho al sexo" es a la vez persuasiva y audaz, y Srinivasan no rehuye las difíciles tensiones que pone de relieve. Por un lado, una vez que aceptamos que el deseo se construye social y políticamente, deja de calificarse como algo natural e inmutable, algo que no tenemos más remedio que aceptar. Ahora estamos en condiciones de criticar las preferencias sexuales objetablemente excluyentes, preferencias que reflejan y cosifican el racismo, el capacitismo y el sexismo, entre otros comportamientos similares. Por otro lado, una vez que nos metemos en el peligroso negocio de censurar los deseos, corremos el riesgo de alentar un "discurso de las prerrogativas sexuales", ese que podría motivar a los *incels* y a los posibles violadores: si el deseo puede ser impugnado —si puede ser equivocado para alguien negar el interés sexual en otra persona—, podemos terminar validando, sin querer, la noción de que "no" a veces en realidad debiera significar "sí". La atinada conclusión —justamente por no ser concluyente— de Srinivasan es que "nadie goza de una prerrogativa sexual, y todo el mundo tiene derecho a desear lo que quiera, pero las preferencias personales… rara vez son solo personales". La duda última, como ella la formula hacia el final, no es "si existe o no un derecho al sexo, sino si tenemos el deber de transfigurar, en la medida en que podamos, nuestros deseos".

Bueno, ¿existe ese derecho? A muchos de nosotros nos gustaría saberlo, pero Srinivasan nunca lo dice, prefiriendo "habitar ese espacio ambivalente en el que aceptamos que nadie está obligado a desear a nadie, que nadie tiene derecho a que lo deseen, pero también que quién es deseado y quién no es una cuestión política, una cuestión que a menudo responde a patrones de dominación y exclusión más amplios". Habitar este espacio por el transcurso de un ensayo, o incluso dos o tres, podría haber sido tentador en términos productivos, especialmente cuando el espacio está tan astutamente imaginado y tan bellamente descrito por Srinivasan. Pero un enfoque que al principio estimula, comienza a exasperar cuando se extiende a lo largo de todo un volumen. Aunque la versión recogida en el libro del ensayo que le da título lleva una coda, el material nuevo representa más una respuesta desperdigada a los críticos de Srinivasan que un intento por resolver los dilemas desarrollados en el ensayo original. No abre caminos hacia lugares menos ambivalentes. También está lleno de preguntas —"¿son los poco agraciados una clase oprimida? ¿Y los de baja estatura? ¿Y los enfermizamente tímidos?"— que se tornan retóricas por la falta de respuestas.

La mayor parte de los ensayos de Srinivasan, que tratan temas como la ética de la pornografía y si los profesores están alguna vez moralmente justificados para seducir a estudiantes, toman una forma similar: generalmente comienzan identificando presiones en conflicto y terminan preguntando si nuestros compromisos en disputa pueden reconciliarse, dejando al lector irritado e indispuesto en igual medida. Quizá los pronunciamientos más positivos y definitivos que aparecen en *El derecho al sexo* son las exhortaciones a la interseccionalidad, respaldadas por la idea de que un feminismo apropiado no debe buscar honrar lo que todas las mujeres "tienen en común", una táctica que termina sirviendo a los intereses de aquellos que están "menos oprimidos", en vez de proteger a los más vulnerables. Este mandato rector —que recuerda el principio de diferencia de John Rawls, según el cual las desigualdades pueden justificarse solo si benefician a los miembros menos favorecidos de la sociedad—, genera críticas vitales a varios aspectos del movimiento #MeToo. El llamado a creerle a las mujeres, por ejemplo, se opone a la perniciosa tendencia a desestimar el testimonio de las mujeres, pero también amenaza con oponer la palabra de "la mujer blanca que afirma que fue violada" a la palabra de "la mujer negra o morena que insiste en que le han tendido una trampa a su hijo". Por supuesto, no puede haber una aproximación sin complicaciones.

Pero, ¿podemos abstenernos de aventurar al menos resoluciones provisorias?

En última instancia, *El derecho al sexo* brinda poca orientación sobre cómo deberíamos responder realmente a los dilemas morales que describe con tanta perspicacia. El último y más largo ensayo de la colección presenta argumentos contundentes contra el "feminismo punitivo", "una política que apela al poder coactivo del Estado —policía, tribunales penales, prisiones— para lograr la justicia de género". Al igual que Nussbaum, Srinivasan se muestra escéptica ante las respuestas excesivamente punitivas a la violencia sexual, pero a diferencia de Nussbaum, cree que la desmedida confianza del movimiento #MeToo en la vía legal es la culpable de su sabor retributivo. Donde *Ciudadelas de la soberbia* dice que "el hecho de que gran parte del movimiento #MeToo sea social en vez de legal crea un problema", a saber, "cómo asegurar la justicia y proteger la dignidad cuando el castigo no lo imponen instituciones legales imparciales, sino por la vergüenza y la estigmatización", Srinivasan cree que "las feministas del #MeToo parecen tener, en general, una fe enorme en los poderes coactivos del Estado".

¿Quién tiene razón? Tanto las soluciones punitivas como las extralegales tienen sus peligros. La sensación de Nussbaum de que "la ley y el 'Estado de derecho' encarnan una visión de igual dignidad y debido proceso" es algo demasiado prometedor, dado el racismo y el clasismo que acosan al sistema de justicia penal realmente existente. Pero la eficiente historia de Nussbaum sobre cómo la ley ha sido reclutada para proteger a las mujeres, destaca los beneficios, por frágiles que sean, de un enfoque que a veces atrae al Estado. El reconocimiento legal de la categoría de "acoso sexual", un concepto introducido por activistas en la década de 1970, inauguró lo que razonablemente podemos considerar como un cambio de paradigma: antes de que se acuñara el término, el abuso en el lugar de trabajo era "solamente parte de la vida", como recuerda una destacada feminista. También es fácil ver cómo la falta de un marco legal a veces puede poner en peligro a las comunidades marginadas que Srinivasan nos pide que prioricemos, como en el caso de los tribunales universitarios, que no siempre brindan asesoramiento gratuito a los acusados.

A la luz de todas estas complicaciones, Srinivasan sostiene con sensatez que "un feminismo que tiene como propósito primordial castigar a los hombres malos, no podrá ser nunca un feminismo que libere a todas las mujeres, porque enmascara los motivos que impiden a la mayoría de las mujeres ser libres", a saber, la injusticia económica y las privaciones materiales concomitantes. Pero esta afirmación aclara poco cuando nos preguntamos qué alternativas concretas debemos buscar en el futuro inmediato, más allá del feminismo punitivo, dado que vivimos, lamentablemente, en condiciones de grave desigualdad. ¿Deberían las feministas abandonar los intentos de fortalecer las protecciones legales para las víctimas de agresión o acoso sexual mientras se dedican a hacer campaña por formas de justicia más integrales? ¿Es que tendríamos que negarnos a presentar cargos contra los hombres que nos violan?

Estas son píldoras agrias, pero probablemente podría persuadirme para que las trague e, incluso, para preferirlas a las uvas amargas. El problema es que Srinivasan no explica qué plato debo elegir y por qué, o si tengo alguna obligación de frenar mis antojos más desenfrenados. ¿Deberían las mujeres que anhelan la dominación sexual, o que buscan ajustarse a las normas de belleza patriarcales, modificar o ignorar los deseos que prácticamente heredaron de los machistas? ¿Deben preferir la insatisfacción eterna a la realización de una lujuria de origen injusto? ¿Qué hacer con esos apetitos rebeldes que tememos no poder domesticar nunca?

Tal vez no necesitemos domarlos. Al final, puede que sea el descontrol de nuestros apetitos lo que nos redima, o eso argumenta Katherine Angel en su incisiva y elegante monografía *El buen sexo mañana*, por lejos el más vigorizante y original de estos libros. En cuatro ensayos inquisitivos que tratan el consentimiento, el deseo, la excitación y la vulnerabilidad, Angel no rechaza los remedios legales y materiales, sino que mira más allá de ellos, buscando socorro en los intersticios de nuestras relaciones eróticas, en la pura fuerza y realidad del deseo mismo. Su investigación comienza centrándose en el "consentimiento" y el "autoconocimiento", los "dos requisitos" ampliamente considerados como claves para el sexo satisfactorio. "En el terreno sexual —escribe—, donde el concepto de consentimiento es el rey supremo, las mujeres deben tomar la palabra... y deben tomar la palabra con respecto a lo que quieren. También deben, por tanto, saber qué es lo que quieren".

Pero, ¿cómo se supone que deben averiguar lo que quieren? En una era de resurgente cartesianismo, olvidamos demasiado rápido que todas las personas son opacas para sí mismas, al menos hasta cierto punto, y las mujeres, en particular, son

bombardeadas con mensajes contradictorios sobre si confiar en sus propios instintos o complacer sus propias inclinaciones. Somos constantemente informadas por maestros de la seducción que cuando decimos "no" ellos entienden "sí", y las mujeres son (somos) a menudo "castigadas y criticadas (son malas, mandonas, antipáticas) precisamente por la confianza y asertividad que se les pide que cultiven". Científicos bien intencionados, con la esperanza de disipar el mito de que las mujeres son menos lujuriosas que los hombres, han complicado aún más las cosas, demostrando que las mujeres muestran síntomas fisiológicos de excitación incluso cuando pretenden no experimentar ningún deseo.

¿Nuestros cuerpos ansiosos desmienten a nuestras mentes reticentes, o viceversa? ¿Cuánto de nuestra resistencia deriva de la internalización de normas represivas, según las cuales la feminidad está ligada a la pureza? ¿Cuánto de nuestro afán deriva de imperativos misóginos, según los cuales debemos satisfacer a los hombres a toda costa? ¿Puede algún deseo no diluido extraerse del fango del adoctrinamiento sexista? Y, además, ¿son los deseos diluidos menos lícitos o contundentes que el deseo puro, si tal cosa existe? ¿Debemos negarnos a nosotras mismas lo que hemos llegado a querer, incluso si solamente lo queremos porque hemos sido maltratadas?

Si estas preguntas carecen de respuesta teórica, la inmediatez de la intimidad las hace aún menos posibles de responder en la práctica. Una mujer en la cama no puede dejar de habitar el "espacio ambivalente" que, al menos a veces, se le aconseja a las ensayistas que abandonen desde la comodidad de sus sillones distantes. La fetichización del consentimiento finalmente "carga el peso de la interacción sexual satisfactoria" en la población que ya se tambalea bajo las más grandes cargas epistémicas. Las mujeres deben "ejercer un yo sexual seguro de sí mismo, garante de que el sexo sea mutuamente placentero y no coercitivo", pero todo conspira para evitar que las mujeres cultiven ese yo. Angel concluye que "si queremos que el sexo sea satisfactorio —que sea excitante, gozoso y no coercitivo—, es necesario que no se nos exija comportarnos y hablar como si siempre lo tuviéramos claro".

Por supuesto, esto no significa que debamos tener relaciones sexuales sin consentimiento. El consentimiento se "da por sentado", es un mínimo indispensable (aunque no está claro exactamente cómo Angel piensa que debemos asegurarlo, dada la imposibilidad del tipo de certeza que parece requerir). La invitación al sexo satisfactorio quiere decir que el sexo consentido no es lo suficientemente bueno, porque "gran parte del sexo consentido, incluso el consentido positivamente, es malo: deprimente, desagradable, humillante, unilateral, ingrato, doloroso". La disparidad de género en el placer "tiene una tremenda trascendencia, aunque no siempre sea fruto de una agresión". Lo que hace que tanto sexo sea malo, más allá de las fallas idiosincrásicas de la química interpersonal, son "las normas de género en las que la mujer no puede buscar el sexo de forma igualitaria y en las que el hombre tiene derecho a la gratificación a toda costa". En otras palabras, el paradigma del consentimiento privatiza un problema que, de hecho, exige una respuesta política, a saber, una revolución en los recursos que ofrecemos a las mujeres para explorar sus deseos.

Pero incluso una revolución no puede salvar del todo el modelo actual, que da por sentado que las preferencias estáticas y estables preceden y solamente se expresan con posterioridad mediante el consentimiento. En su capítulo sobre el deseo, Angel explica que algunos sexólogos han distinguido entre el deseo "anticipativo", que se dice que es característico de los hombres, y el deseo "receptivo", que se dice que es característico de las mujeres. El primero es flotante y *sui generis*, mientras que el segundo está impulsado y apegado a las personas específicas que lo ocasionan. De acuerdo con la imagen popular que ha predominado durante tanto tiempo, los hombres tienen impulsos biológicos que los catapultan hacia cualquier cuerpo que encuentren cerca, mientras que a las mujeres las atraen estímulos particulares. Aquellos que encuentran sexista esta dicotomía suelen argumentar que el deseo femenino es tan brutalmente biológico como su análogo masculino: todo deseo es anticipativo. Ingeniosamente, Angel argumenta lo contrario, proponiendo que el deseo masculino se asemeja al femenino: todo deseo es receptivo. No deberíamos tratar "el deseo masculino como un hecho biológico", sino como un "comportamiento socialmente permitido, sancionado e impuesto".

Hay alguna medida de paridad, después de todo; las mujeres no saben lo que quieren de antemano por la misma razón que los hombres, porque el deseo no es anterior a los contextos que lo generan. Nadie sabe realmente lo que quiere hasta que se encuentra en las agonías ardientes y viscosas del querer. Es por esta razón que "el placer supone un riesgo, y eso no se puede anticipar o evitar... Cuando dejo entrar a

alguien —cuando quiero que entre— nunca puedo estar segura de si entrará como yo quiero. Ni sé siempre de antemano cómo quiero que entre". La imprevisibilidad no es solamente un hecho inevitable de la vida sexual: es también la esencia del erotismo. Como Angel escribe en su extático capítulo sobre la vulnerabilidad: "Una parte de los placeres del sexo puede residir, precisamente, en descubrir maneras nuevas y diferentes de ser tocada: en ser vulnerable a lo desconocido (...). Por eso la invitación al sexo es intimidante, y por eso puede ser tan emocionante. Recibir el deseo de otro, sorprenderse ante el deseo de otro es un ejercicio de confianza mutua y negociación del miedo. Cuando funciona, puede parecernos un milagro".

El buen sexo —el sexo delicioso, pastel con glaseado— es cuestión de encontrar al yo cautivado y recompuesto de una manera que un deseo individual nunca podría imaginar o anticipar de forma independiente.

Esto significa que estamos sujetos a deseos que no son de nuestra elección y que, por lo tanto, pueden reflejar y replicar patologías culturales que no aprobamos. Pero también significa que el deseo puede arrancarnos de nuestra habitual estrechez, destrozando la coraza de la ideología e inaugurando una especie de dulce trascendencia. En el *Fedro*, Platón pinta un retrato vibrante de un hombre que se encuentra con un hermoso muchacho y se ve abrumado por los trastornos del deseo. El alma, "en plena ebullición y burbujeo", se ruboriza, suda, sufre de vértigo, comienza a descuidar sus antiguas ocupaciones, a interesarse menos en su familia y amigos, organiza su tiempo de manera diferente, esforzándose por reescribir su vida a la imagen brillante del joven y, por fin, se transforma en una nueva criatura, pues le comienzan a brotar alas.

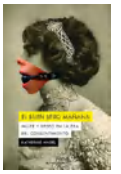
Srinivasan debe tener en mente algo similar en uno de los pocos pasajes esperanzadores de *El derecho al sexo*, donde comenta: "El deseo puede tomarnos por sorpresa y llevarnos a lugares a los que no habíamos imaginado ir nunca, o hacia una persona que nunca habíamos pensado que pudiéramos desear, o amar. En el mejor de los casos, ese caso que tal vez cimente nuestras esperanzas más optimistas, el deseo es capaz de dar la espalda a lo que la política ha escogido por nosotros y puede decidir por sí mismo".

El deseo opera a través de nosotros, a menudo a pesar de nuestras protestas, y por esta razón puede ser mejor que nosotros mismos. Por supuesto, también puede ser peor. Pero sea cual sea su contenido, un deseo que se apodera de nosotros es siempre ético, al menos en un sentido: precisamente en virtud de su estructura. El anhelo que irrumpe es la antítesis del anhelo albergado por los soberbios, porque no se origina dentro, sino fuera. Los cosificadores de Nussbaum imponen vulgares fantasías sobre quiénes son sus objetos, pero alguien que se abre de golpe por una necesidad inesperada es esclavo de lo que lo precipita. El buen sexo nos eleva, en la medida en que insiste en la singularidad de su objeto. Desear es siempre arriesgarse a una reinvención total, porque el potencial de revolución está latente en el acto mismo de desear. Mientras podamos querer, aún no estamos perdidos: querer a menudo nos hiere, pero también puede darnos alas. S

Artículo aparecido en *Boston Review*. Traducción de Patricio Tapia.

Ciudadelas de la soberbia
Martha Nussbaum (Trad. A. Santos)
Paidós, 2022
392 páginas
$30.900

El derecho al sexo
Amia Srinivasan (Trad. I. Pellisa)
Anagrama, 2022
364 páginas
$22.000



El buen sexo mañana
Katherine Angel (Trad. A. Marcos)
Alpha Decay, 2021
176 páginas
$27.000

Los artículos más leídos de la web

Chile a ojos de Lucia Berlin

"Andado. Un romance gótico" es otro relato magistral de la escritora estadounidense ambientado en nuestro país, donde ella vivió en los años 50. En una suerte de catarsis entre dos jóvenes mancilladas, Laura (hija de un alto ejecutivo norteamericano) y la hija de la cocinera se miran y nada dicen, pero saben todo y rompen en un llanto potente y fugaz. En dicha escena se suspenden las jerarquías, el dolor es compartido y lo que en apariencia es confuso, para ellas no: han perdido la inocencia en toda la amplitud de la palabra.

Sebastião Salgado: la luz y la dignidad

Desde sus inicios, el activismo político y la concientización fueron parte integral de la obra del fotógrafo brasileño, quien falleció el 23 de mayo a los 81 años. El autor de *Otras Américas*, *Trabajadores*, *África* y *Éxodos* trabajó no solamente para documentar, sino también para abordar las condiciones de vida de los más desamparados, buscando generar la reflexión e impulsar el cambio.

Un diestro manipulador del lenguaje | Archivo Rodrigo Lira

La primera entrega de la serie documental *La vida de las cosas: archivos y coleccionismo*, del Centro para las Humanidades UDP, gira en torno al poeta y agitador cultural chileno Rodrigo Lira, en cuyos papeles y artefactos se intuye la figura de quien se autodenominaba —con mordaz lucidez— un "loco profesional", en alusión a su diagnóstico psiquiátrico, uno que Lira convirtió en dispositivo artístico, en lenguaje torcido, en ritmo propio.

Marina Closs: "Mi plan es trabajar para no convertirme nunca en una autoridad"

La escritora argentina publica *Casa de agua*, novela construida con imágenes poéticas y fantásticas, protagonizada por una familia de descendientes rusos que hablan con los muertos y que viven en un hogar inestable, lluvioso y que parece desplazarse entre la naturaleza. La escritora se refiere a su interés por las obras rusas: "Como que viviese un poco atrapada en esos libros".

La refriega de los días

"¿No sería mejor desentenderse de lo humano?", se pregunta el poeta venezolano Igor Barreto en su última antología, *Paisaje muerto*. Como siempre, acá se observa su voluntad de innovar en las formas y de escribir sobre gallos no para elaborar una alegoría del mundo y de los humanos, sino simplemente para auscultar el misterio trascendente de eso que llamamos animales.

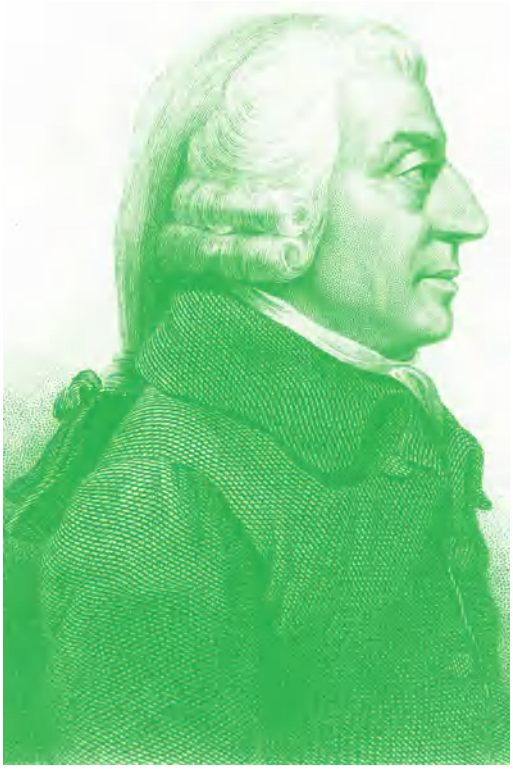
Peter Orner: "Nuestra herencia puede venir de una dirección inesperada"

Invitado a la Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño, en esta entrevista el autor de *¿Hay alguien ahí?* y *Sigo sin saber de ti* revela hasta qué punto la literatura y la vida pueden estar unidas y confundirse, por ejemplo, con un relato de Chéjov, por poner el caso del desprecio de un hijo hacia el dinero que un padre podría dejarle una vez que muera.

Adam Smith: un liberal irreprochable

Para el autor de esta reseña, académico de la Universidad Católica Argentina, el último libro de Leonidas Montes sobre el filósofo y economista escocés no solo resulta revelador y placentero, sino un ejercicio necesario. Mezclando vida y obra, Montes recupera un liberalismo de rostro "humano y humilde", en la medida en que Smith supo combinar el interés propio con la simpatía, el individuo y la sociedad, el libre mercado y la justicia.

Por Enrique Aguilar



Quizá el principal mérito de este libro sea el de acercarnos a la vida y obra de Adam Smith desde una perspectiva que, sin dejar de ser académica, escoge el ensayo como género para ofrecer un contenido accesible al público no familiarizado y de utilidad también para *scholars* y especialistas. La destacada trayectoria de Leonidas Montes (director del Centro de Estudios Públicos y profesor de la Cátedra Adam Smith de la Universidad Adolfo Ibáñez) le permite darse estos "lujos", para satisfacción del lector y, por añadidura, para un mejor conocimiento del inigualable filósofo y economista escocés.

Como suele ocurrir con los autores que denominamos clásicos, aquellos capaces de superar la ordalía del tiempo y de sacudirse de encima (en palabras de Italo Calvino) el "incesante polvillo de discursos críticos" que suscitan, sobre Adam Smith se han construido estereotipos de toda clase, como

resultado posiblemente de una lectura fragmentaria o incluso interesada de sus escritos, en particular de *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, su celebrado *opus magnum*. He ahí otro motivo para saludar con beneplácito la publicación de este libro que nos inmuniza contra esas lecturas a la vez que nos brinda claves certeras de interpretación.

El itinerario que presenta Montes en este verdadero "viaje intelectual" incluye referencias puntuales al contexto político, económico y aun discursivo de Escocia tras la firma del *Act of Union* de 1707. Los años escolares de Smith, sus estudios universitarios en Glasgow y los de posgraduación en Oxford, sus *public lectures* en Edimburgo y el regreso a Glasgow para asumir la prestigiosa cátedra de Filosofía Moral, son algunos de los momentos en que Montes se detiene con ánimo de circunscribir mejor la evolución de un pensamiento que abarcó, como es sabido, diversas ramas del saber.

Ciertamente, su larga e inclaudicable amistad con David Hume se deja ver con frecuencia en el libro, a propósito de distintos acontecimientos que entrelazaron sus vidas, incluyendo la repercusión del *affaire* Hume-Rousseau y la publicación de la "Letter to Strahan", donde Smith narró la feliz muerte de su agnóstico amigo, encendiendo la reacción del fanatismo religioso. Tampoco faltan alusiones a otros ilustres representantes de ese *hotbed of genius* que fue la Ilustración escocesa, como William Robertson, Adam Ferguson, Thomas Reid o John Millar. Finalmente, Montes da cuenta también del *grand tour* de Smith por Francia entre 1764 y 1766 como tutor de Henry Scott, duque de Buccleuch, estadía que le permitirá trabar relaciones con ilustrados de la época, como D'Holbach, D'Alembert y Turgot, entre otros.

A partir del capítulo XI, el libro se concentra en la teoría. Conceptos clave de Smith, mayormente procedentes de *La teoría de los sentimientos morales y de La riqueza de las naciones*, son explicados con precisión, empezando por aquel en el cual se asienta, por así decirlo, la moral smithiana: la *sympathy*, la capacidad de "sentir con" el otro. Asimismo, Montes explora los alcances del *self-interest*, que no debería ser confundido con el egoísmo, al verse en Smith moderado por el *impartial spectator* y las virtudes de la prudencia, la justicia, la beneficencia y el *self command*. Conjugadas por el propio Smith, Montes pone a su vez en diálogo estas nociones, contribuyendo no poco a su mutua clarificación.

Por otro lado, el libro analiza los fundamentos de la economía smithiana, sus críticas al mercantilismo y a las prácticas monopólicas y sus desarrollos acerca de la división del trabajo. La fórmula de "la mano invisible", la conocida distinción entre *the man of system* y *the man of humanity and benevolence*, y el rol que Smith asigna al Estado en materia de defensa y justicia, juntamente con el gasto reservado a "bienes e instituciones públicas", no podían estar ausentes en el análisis. Por último, Montes se detiene en las consecuencias negativas de la especialización excesiva y en los remedios que Smith propuso para prevenirlas.

Resulta innegable que la vida y la obra de Adam Smith, como afirma Leonidas Montes, "siguen iluminando el liberalismo". Pero un liberalismo de rostro "humano y humilde", en la medida en que supo combinar interés propio con simpatía, individuo y sociedad, libre mercado y justicia. En suma, una filosofía moral y una teoría económica que, contra la superada interpretación que diera lugar al denominado *Adam Smith problem* (considerado en el capítulo X del libro), deben ser vistos como mutuamente consistentes.

En tiempos en que el liberalismo se encuentra una vez más amenazado por lecturas reduccionistas y tentaciones autoritarias, adentrarse en el pensamiento de un liberal irreprochable, tanto por su ideario como por su temperamento, y hacerlo de la mano de un avezado especialista, no solo resulta revelador y placentero. Es también, en mi opinión, un ejercicio necesario. S

Adam Smith. El filósofo economista
Leonidas Montes
FCE / Centro de Estudios Públicos, 2024
178 páginas
$12.900

La increíble historia de la luz y el progreso

Antes de la Revolución Industrial (1750-1850), la humanidad estuvo en guerra permanente contra la oscuridad, desde los cavernícolas armando una fogata para ver en la noche, hasta las ampolletas LED de hoy en día, pasando por las velas de grasa de la Edad Media. Es más, el trabajo y tiempo que hace un par de siglos producía apenas 54 minutos de luz, ahora nos permite acceder a 52 años de luz ininterrumpida. Este texto explora el increíble viaje de la luz eléctrica y su importancia para el desarrollo de las sociedades.

Por Pablo Paniagua y Benjamín Andrades

Buena parte de la historia del ser humano ha estado marcada por la miseria, la pobreza y la muerte prematura. Incluso hasta el siglo XVII —ayer, nada más—, como lo señalara el filósofo inglés Thomas Hobbes, la vida del ser humano se vio dominada por el "miedo continuo y peligro de muerte violenta; y para el hombre una vida solitaria, pobre, desgraciada, brutal y corta". Sin embargo, algo extraño sucedió por ahí por la época en donde vivía Adam Smith, que la humanidad empezó a escapar, al menos en Europa, de la pobreza y la miseria a través de las sociedades comerciales. Entre 1750-1850, la humanidad pasó desde la subsistencia al intercambio, en lo que el premio Nobel de economía Angus Deaton denominó el Gran Escape.

El Gran Escape es uno de los acontecimientos históricos más importantes de la historia de la humanidad. Olvídense de las guerras mundiales, de Napoleón y de las pandemias, el acontecimiento más importante ocurrió hace 250 años y sigue en proceso: el rápido y continuo aumento del nivel de vida y la explosión de bienestar material generalizado que comenzó durante la Revolución Industrial alrededor del 1800. Esta transformación económica (ver figura 1) conllevó también otras mejoras visibles y no solo materiales, como el aumento de la esperanza de vida, la disminución de la mortalidad infantil, la eliminación del analfabetismo, más tiempo de ocio, etcétera. Pero existen otras facetas de este progreso que son difíciles de apreciar y otras que se subestiman completamente.

Es difícil comprender la magnitud y la intensidad de este proceso de progreso económico. Obviamente, al ver la figura 1 se aprecia que hubo una explosión de riqueza material a nivel mundial medida en PIB per cápita, pero alguien incrédulo podría aun así creer que esto no se tradujo en mejoras concretas para todas las personas, en especial para los sectores de bajos recursos. Por lo tanto, cuantificar el impacto positivo del progreso económico es una tarea sumamente importante. Por fortuna, en 1994 el premio Nobel de economía William D. Nordhaus tuvo una idea brillante: estimar el real progreso material del mundo a través del estudio de la producción de luz artificial.

Nordhaus, en su célebre ensayo "Do Real-Output and Real-Wage Measures Capture Reality?", cambió

para siempre la forma en la cual comprendemos el progreso de la humanidad desde el nacimiento de las sociedades comerciales (aquellas basadas en los juegos de suma positiva del mercado, el intercambio y la división del trabajo). Nordhaus demostró las deficiencias de usar medidas de la producción real (PIB) para medir el verdadero progreso de la humanidad, utilizando un ejemplo sencillo: las mejoras en la calidad de la luz artificial de la mano con una caída precipitada de su costo, trazadas desde la época moderna hasta el Neolítico. Veamos qué nos cuenta la luz acerca de nuestro progreso durante los últimos 250 años.

Breve historia de la luz

Antes de la Revolución Industrial (1750-1850), la humanidad estuvo en guerra permanente contra la oscuridad, desde los cavernícolas armando una fogata o antorcha para ver mejor en la noche hasta las ampolletas LED de hoy en día, pasando por las velas de manteca de la Edad Media o de grasa de ballena durante el siglo XIX. Lo increíble es que en la actualidad ni siquiera nos damos cuenta de esta permanente batalla contra la oscuridad, ya que la luz artificial es hoy increíblemente accesible y económica de producir. Pero, en realidad, la luz es escasa y es un constante deseo humano, por lo que ver cómo ha mejorado su producción —en términos de economizar nuestro esfuerzo para conseguirla— puede esclarecer nuestro entendimiento del real progreso económico en general.

Nordhaus empieza su historia de la luz con un recuento histórico de la evolución técnica de la iluminación. El uso del fuego empezó en algún momento entre 1,4 millones y 500.000 años en el pasado, donde los hombres primitivos usaban fuegos al aire libre para iluminar sus cuevas; luego, al menos desde el 40.000 a. C., se usaban lámparas de piedras con manteca o grasa; para el 2.000 a. C., ya existía un mercado de aceite de sésamo como combustible en Babilonia. Durante la Edad Media, las velas de manteca animal fueron la norma y el apogeo de las velas a base de ballena durante el inicio del siglo XIX quedó inmortalizado con la novela de Melville *Moby-Dick*; a inicios de la Revolución Industrial se empezó a experimentar con lámparas a gas o carbón y con la primera

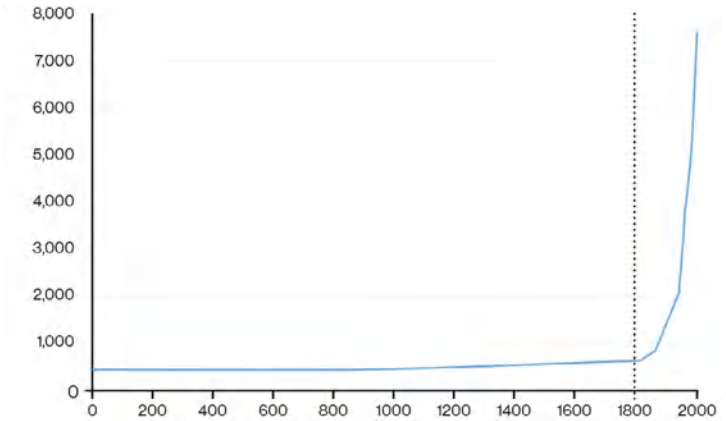


Figura 1
IB per cápita (dólares internacionales de 1990).
Fuente: Daniel Susskind, *Growth: A History and a Reckoning*, 2024.

iluminación de una calle a gas instalada en Londres en 1820. En 1879, Edison y Swan inventan la lámpara incandescente o "ampolleta", y tres años después la estación Pearl Street de Nueva York empieza a usar iluminación eléctrica. Después de múltiples mejoras y alternativas a la idea original de Edison y Swan, en 1980 se inventan las lámparas fluorescentes que intentan reemplazar, junto con la iluminación LED, a las tradicionales (y hoy prohibidas) ampolletas incandescentes de Edison y Swan. Esto es lo que conocemos hoy como el proceso de innovación o de "destrucción creativa" (Schumpeter *dixit*) que ocurre en las sociedades comerciales y que ha llevado al acelerado progreso en la calidad de la iluminación.

El costo de la hora-lumen

Nordhaus señala que la iluminación en un momento y en un punto del espacio es medida en **lúmenes**. El lumen permite cuantificar el flujo luminoso emitido por una fuente. Bajo esta medida, entonces, 1 lumen es la luz que emite una vela de cumpleaños a 30 cm de distancia.

Ahora bien, lo relevante para nosotros son las horas-lúmenes (iluminación durante una hora), ya que lo que solemos querer es iluminar por cierto tiempo y no solo un instante. Para esto, necesitamos conocer el costo de producción de una hora-lumen, calculando cuántas horas debe trabajar una persona para conseguir dicha hora-lumen. Según los datos de Nordhaus, una persona preneolítica debía trabajar 58 horas para obtener o producir 1.000 horas-lúmenes; para el neolítico (38.000 a. C.), eran solo 50 horas; para los tiempos babilónicos (1750 a. C.) esto bajó a 41,5 horas; y ya para el año 1800 el costo habría bajado dramáticamente a solo 5,37 horas. Dicho en otras palabras, en aquellos 3.500 años, el costo de 1.000 horas-lúmenes disminuyó casi ocho veces (una enorme disminución del 96 % de su costo de producción). Esto es un testimonio de la capacidad innovadora de los seres humanos y la importancia del rol de las ideas en cambiar las lógicas productivas.

Pero todo lo anterior no es nada comparado con lo que vendría.

El siguiente gran avance vino en 1855, cuando las modernas lámparas a kerosene del inventor Benjamin Silliman bajarían el costo de la hora-lumen a 0,23 horas de trabajo, y luego la ampolleta de Edison para 1900 ya era más barata que las lámparas de kerosene, con 0,22 horas de trabajo necesarias para producir 1.000 horas-lúmenes. Para 1910 el costo de producción bajaría a 0,09; en 1920 ya era 0,014; y en las décadas siguientes 0,01; 0,005; 0,002; 0,001, para seguir bajando hasta 1992 con las ampolletas fluorescentes compactas, cuyo costo es de apenas 0,000119 horas de trabajo por miles de horas-lumen. Hoy se sigue avanzando hasta el punto de que las modernas ampolletas LED son seis veces más eficientes que las fluorescentes compactas. Todo este sorprendente progreso (en términos de ahorro de esfuerzo) se ilustra en la figura 2.

La figura muestra que el número de horas de trabajo necesarias para producir luz se mantuvo relativamente alto hasta la Revolución Industrial. No obstante, a partir de 1800 se produjo un "milagro económico": una caída dramática de las horas de trabajo necesarias para producir luz en varios órdenes de

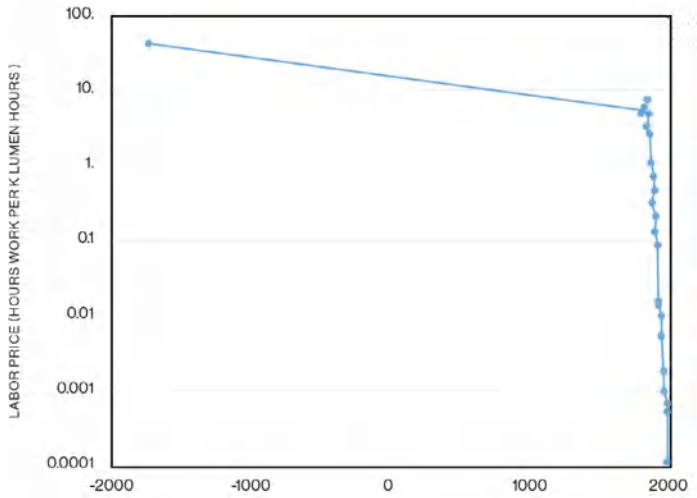


Figura 2
Fuente: W. Nordhaus, *Do Real-Output and Real-Wage Measures Capture Reality? The History of Lighting Suggests Not*, 1996. Escala logarítmica.

magnitud. La imagen es un ejemplo de cómo la evolución tecnológica elevó los estándares de vida de todas las personas (ya que todas las personas en el mundo usan luz). Según la investigación de Nordhaus, antes de 1900, si se reservara una semana entera al año para trabajar y dedicar 60 horas exclusivamente a fabricar velas (o a ganar el dinero para comprarlas), eso te permitiría quemar apenas una sola vela durante dos horas y 20 minutos cada noche. Todo esto cambió hasta el punto en que el trabajo que antes producía apenas 54 minutos de luz, ahora permite acceder a 52 años de luz ininterrumpida. Al encender una bombilla de nuestras casas por 1 hora estamos usando iluminación que a nuestros antepasados les habría costado toda una semana entera en producir. Esta es la real magnitud del progreso; lo que antes era demasiado valioso para usarlo, ahora es demasiado barato para notarlo.

De la historia de la luz se pueden concluir dos observaciones importantes. Primero, que el costo de la luz ha disminuido drásticamente en los últimos tres siglos y, segundo, que la tasa o velocidad de esta disminución fue mucho mayor y más acelerada en la época industrial que en cualquier otra. El mensaje de Nordhaus es, entonces, que las métricas usuales de crecimiento económico, como el PIB, oscurecen la real diferencia en calidad de vida ocasionada por los avances tecnológicos y las disminuciones de los costos con la llegada de las sociedades comerciales. Al mirar solo a los indicadores agregados como el PIB per cápita, estamos subestimando y no entendiendo realmente el enorme progreso que ha hecho la humanidad en materias de avances materiales y mejoras en los estándares de vida. De todo esto podemos rescatar un punto esencial: los bienes y servicios que consumimos hoy no son solamente mayores en variedad, cantidad o abundancia, sino también mejores en calidad y más seguros, y quizás aún más importante, hacemos siempre menos esfuerzos en materias de tiempo y de trabajo para conseguirlos. Piénsese en los servicios de transporte: podemos viajar en barcos, trenes, automóviles y aviones cada vez más rápidos y seguros. De hecho, los viajes en avión se han convertido en un bien de consumo de masas, ligados al turismo y el placer. Pero la forma en que se integran estas nuevas posibilidades en las estadísticas no es en absoluto perfecta y, por ende, tendemos a subestimar y no apreciar de forma correcta la real magnitud de las mejoras que trajo el Gran Escape.

Gracias a las ideas, y a la red de innovación y cooperación en los mercados, usamos hoy cada vez menos recursos materiales y esfuerzo para producir cada vez más luz y progreso. Y esto nos lleva a concluir que el desarrollo tecnológico es la principal palanca del crecimiento a largo plazo. Si la irónica "Petición de los Fabricantes de Velas", de Fréderic Bastiat, hubiese sido escuchada y se hubiese protegido a esta industria de la desleal competencia del sol, estaríamos lejos de alcanzar cualquiera de estos avances, demostrando lo importante que son la competencia y los incentivos económicos de las instituciones en una sociedad que cree en el progreso. Todo esto forma parte del increíble viaje de la humanidad durante la modernidad, algo que con demasiada frecuencia damos por sentado. S

La verdad insoportable

Cero neto, huella de carbono, bonos de carbono, son conceptos rimbombantes para encubrir que el petróleo y el gas siguen moviendo al mundo, asegura el investigador español Miguel Pajares en *Bla-bla-bla. El mito del capitalismo ecológico*, un libro que indaga en la perenne contradicción entre ecología y crecimiento infinito.

Por Marcela Fuentealba

Olas de calor, incendios, temperaturas récord, lluvias torrenciales, tormentas, tornados, huracanes. Los mares se calientan y se vuelven ácidos: sus corrientes, que enfrían el planeta, se deshacen. Los polos se derriten. La biodiversidad, desde las abejas hasta las ballenas, está en peligro de extinción. Los climatólogos del IPCC (Panel Internacional sobre el Clima) lloran al advertir que vamos a pasar el límite de 1,5 grados de aumento de calentamiento, y que por eso pueden ocurrir catástrofes impensadas. El naturalista David Attenborough, exaltado, repite y repite a sus 99 años cómo ha visto la devastación y asegura que hay que parar para evitar el colapso, o ya no habrá tiempo para arrepentirse. Mientras tanto, los gobiernos y corporaciones suman esfuerzos retóricos para avanzar en compromisos de emisiones de carbono cero para el año 2030, o el 2050. Y los activistas de grupos como Extinction Rebellion, acusan su insólita hipocresía. Bla, bla, bla, dijo Greta Thunberg en la COP de Glasgow en 2021.

Este es un muy sucinto resumen de la avalancha de información, y la consiguiente desinformación, sobre la crisis climática y la conciencia sobre ella que ha explotado desde 2019, y que explica con precisión, exhaustividad y ecuanimidad el investigador español Miguel Pajares, miembro del grupo Ecologistas en Acción. Alarmado pero no fatalista, podría decir que el "capitalismo ecológico" no es un mito sino una gran mentira, pues sus términos se contradicen: el capitalismo supone siempre el crecimiento económico, mientras la ecología necesita del decrecimiento (palabra que es tabú para los economistas). Ya en 1972 se generó el famoso documento del Club de Roma, *Los límites del crecimiento*, y por él sabemos "a ciencia cierta que no puede haber un crecimiento económico infinito en un mundo de recursos finitos", escribe Pajares. Esa es, a su juicio, la legítima "verdad incómoda" de la que hablaba Al Gore, más bien insoportable para un mundo que no sabe detenerse. Ahora ya se vuelve evidente que los recursos comienzan a agotarse; que, por ejemplo, los minerales necesarios para producir tecnologías no contaminantes son escasos —sin siquiera pensar en los muchos daños ambientales que produce la minería—, o que los fertilizantes químicos pueden tranquilamente faltar en la agricultura industrial de monocultivos, que a su vez es la que más erosiona el suelo y, paradójicamente, crea el mayor peligro alimentario del futuro.

Hombre de ciencia y a la vez activista, Pajares expone sin agitarse —y sin dudar— por qué los términos de los acuerdos son ficción, pues siempre prima lo económico, y por eso la primera preocupación mundial, por la energía que se necesita, es una encrucijada llena de encubrimientos o derechamente mentiras. Seguimos quemando combustibles fósiles y la solución, electrificar todo, es bastante imposible (no hay de dónde sacar esa electricidad). Cero neto, huella de carbono, bonos de carbono, son conceptos rimbombantes para encubrir que el petróleo y el gas siguen moviendo al mundo. Sí, tenemos parques eólicos y paneles solares, pero son difíciles de reciclar y requieren más y más metales (como litio y los más escasos de las llamadas "tierras raras") y más territorio. No hay soluciones fáciles, ni tecnológicas ni geográficas.

Pongamos de ejemplo al hidrógeno verde, una industria que se anunció como la salvación energética limpia, apoyada por muchos gobiernos —Chile se presentó como su gran espacio de producción y ha recibido grandes inversiones de empresas europeas—, aunque buscar información certera sobre su proceso no es nada fácil: puro blablá y jerga técnica (esa es otra virtud del libro: devela procesos complejos que puede entender cualquier lector concentrado). Pajares lo explica perfectamente: el hidrógeno es el elemento químico más abundante del universo, y en nuestro planeta abunda en el agua, junto al oxígeno. En estado molecular es un combustible limpio: al quemarlo solo produce vapor de agua, que es también un gas de efecto invernadero, pero la naturaleza se encarga de regularlo en el ciclo del agua. El pequeño problema es que en la Tierra no tenemos hidrógeno en estado molecular (abunda en Júpiter); hay que fabricarlo, cosa que se ha hecho desde hace tiempo a partir de hidrocarburos para fabricar amoniaco, vidro o acero, y refinar petróleo; es decir, no es un combustible limpio y, en general, producirlo resulta hasta seis veces más caro que el gas. Entonces la solución es producirlo mediante la electrólisis del agua, para separarlo del oxígeno, proceso que necesita de bastante electricidad. Si esa electricidad se produce "limpiamente", es hidrógeno verde. Suena muy bien, dice Pajares, pero es una pena que sea falso: producir hidrógeno usando electricidad es altamente ineficiente, porque la energía obtenida es mucho menor que la que se gasta para producirlo (se pierde el 70 %).

A esto pueden sumárseles los problemas de almacenamiento y transporte para utilizarlo como combustible (hasta ahora se produce en el mismo lugar donde se consume): los depósitos y canalización son complejos y muy caros, porque el hidrógeno es una molécula muy pequeña; ocho veces más chica

Pongamos de ejemplo al hidrógeno verde, una industria que se anunció como la salvación energética limpia, apoyada por muchos gobiernos —Chile se presentó como su gran espacio de producción y ha recibido grandes inversiones de empresas europeas—, aunque buscar información certera sobre su proceso no es nada fácil: puro blablá y jerga técnica (esa es otra virtud del libro: devela procesos complejos que puede entender cualquier lector concentrado).

que el metano, desaparecería en los gasoductos, y su contacto con el ambiente es peligroso, porque potencia la acción de otros químicos y aumenta el CO_2. En otras palabras, es muy ineficiente y por eso es casi imposible que el hidrógeno se vuelva un combustible de reemplazo.

¿Por qué entonces la "Estrategia de Hidrógeno de la UE" (Dinamarca se salió) podría cambiar la matriz energética?

Por un enorme lobby hecho por las grandes petroleras (Aramco, Total, BP), a cargo de consultoras de gran poder, que pretenden hacer un *greenwash* al gas inyectándole un poco de hidrógeno y decir que es verde, y así obtener los cuantiosos fondos para la transición energética, lo cual no solo significa plata, sino credibilidad a sus proyectos de cero neto planificados de aquí al 2050.

¿Y qué es el cero neto? Decir que sigo quemando ahora, pero no lo haré en el futuro.

¿Reforestar?

Para paliar los efectos del calentamiento, se necesitarían más terrenos que los de la misma Tierra. Sí, reforestar, con árboles adecuados para crear bosques, que demoran años, décadas o siglos, pero no cortar un árbol más.

Según Pajares, el único camino posible es el decrecimiento, cambiar nuestro orden cultural y social, es decir, económico; crear comunidades más pequeñas de autosustento, reparar, reciclar, consumir cada vez menos. Ya hay muchas comunidades, destaca el autor, que están intentando ese camino. Pero mientras la minoría más rica siga contaminando hasta mil veces más que la masa pobre, el petróleo seguirá siendo la fuente de energía más consumida en el mundo. Habría que cambiar la economía del beneficio empresarial por una pública y cooperativa, orientada a la búsqueda del bien común. Ya lo dijo Mark Fisher: es más simple pensar en el fin del mundo que en el fin del capitalismo. S

Bla-bla-bla. El mito del capitalismo ecológico
Miguel Pajares
Ediciones UACh, 2025
258 páginas
$13.900

Lucila

Por Milagros Abalo

Al tercer día entró como si entrara por la ventana un viento. Brisa fresca. Claridad, como su nombre, Lucila. La sangre se agolpó a los pies al verla y saber que era ella. Qué podía hacer, decir... Toda torpe me acerqué con impulso de fan, aunque rápidamente me alejé con cuidado de no tropezar y espantarla, no fuera a ser cosa que desapareciera en la noche de las madres. Moverse por lo invisible es tan delicado, delgado como un haz de luz, Lucila.

Pase, por favor, pasa, no supe si tratarla de usted o de tú. Nada supe, como en el primer amor todo es torpe y nervioso. La traté de usted. Quise tocarla. No había escoltas alrededor, estaba ella y yo, como si leyera por primera vez sus poemas —"sedimento de la infancia sumergida"— y una impresión, un viento golpeara el pecho. No logré ver la ropa que usaba, si acaso traía y no era todo un blanco de otro mundo, o nieve recién caída de los Andes.

Qué hace aquí, mi casa, su casa, sus libros, de dónde... la lengua se pega al paladar, a los dientes. Mira muda, tan pájara, tan blanca, tan familiar, y luego un gesto en sonrisa que viene de paso, de un largo viaje, de la lírica, del *Poema de Chile*. Viene niña, viene cierva, viene sola su alma. Le ofrezco un vaso de agua, una silla, un ramito de albaca para que pueda mirar y oler lo que tanto le gusta.

Hablan de usted, siempre, ahora más. Célebre como el viento. Escultura de Plaza principal. Fuente inagotable, Lucila de todos y de todas, en todos los lugares del mundo. Le cuento que una vez me atacó una jauría reclamando propiedad. Sonríe pícara. De la cocina traigo un recado, caldo de mujer, y una copa de un vino de Cauquenes, con sabor a poleo y tierra, y un color reluciente como la sangre; hecho por un campesino a la vera del camino, pasa como agua por la garganta y embriaga con dulzura.

Sacar una foto del momento sería como fotografiar un atardecer, nada se asemeja a lo visto. Pongo música sin despegar la mirada por miedo a perderla. Una suite, la guitarra del Chuma Fierro o esa colección de discos mexicanos que Lucila tanto quiso tener. Nada con voz, nada con canto, nada en realidad que interrumpa una conversación sin palabras. Amistad de años. Suenan en la memoria las grabaciones de su voz, dan ganas de escuchar, de seguir escuchándola en compañía. Una amiga le dijo una vez que leía como si leyera los versos de sus enemigos: se rio Lucila. Voz del valle, Vicuña y Montegrande, acentuada, de materia criolla y universal. Única su voz, su cara también: señorial y digna en la que se reconocen todos los rasgos y ninguno, los azotes de un dolor sin nombre, Lucila, sin fronteras, que mueve el eje de la tierra y golpea a lo Vallejo, su poeta hermano.

Sus ojos pardos escuchan, sonríen sin sonido, como sonríe una flor. Escuchadora y escuchada. Conversadora de árboles. Me gustaría tocarla para decir que una vez toqué lo sagrado, y no quema, ilumina. Un consejo bastará para navegar los días, Lucila, loo-SEE-lah, tu nombre detrás de tu nombre, cristiana non santa, supiste amar y gozar. Otras reinas vistieron santos.

No volverás, como un verso que aparece una vez, en su fuerza fugaz, en su música irrepetible. O volverás en forma de sueños de sábanas al sol. Lucila, nombre de poeta, de emperatriz. Reina de altura brillante. Habrías manejado con justicia un reino, qué duda cabe, uno de flora y de fauna, de mujeres; el reino de tu poesía lo llevaste con humanidad. Maestra, gramática, madre, patria, todas y tantas son tú.

El mismo viento que movió la cortina y cerró la puerta despacio, se echó a volar en todas direcciones, un *breakdance* salvaje hacia adentro y hacia afuera, a 50, 60 nudos, "desenredado el nudo que la hizo cantar", como escribió Lihn en su "Elegía a Gabriela Mistral". Sopla fuerte el viento de cara al mar. Irresistible. No había que tratar de seguirlo. Había que dejar la ventana abierta, que la noche se pixeleara en los ojos. Y quedarse con su paso, su dicha, con su muda "palabra en la garganta". S

Bajo la seducción de Matta

En esta biografía, a un mismo tiempo parcial y desbocada, Rafael Gumucio cae inevitablemente bajo la seducción de ese personaje multifacético, genial, explosivamente talentoso, múltiple, sin patria única, pura libertad y con un poder singular de conectar con otros gigantes, navegar las aguas de los egos monstruosos, sobreviviendo, seduciendo y encontrando la puerta adecuada para entrar y llegar a los lugares deseados.

Por Javier Edwards Renard

La biografía es un género literario complejo, más de lo que puede pensarse a primera vista, y más aún cuando, como en *El vértigo de Eros*, de Rafael Gumucio, el sujeto bajo la mirada del escritor tiene la talla casi mitológica de Roberto Sebastián Matta Echaurren, o simplemente Matta, "anarquitecto" que, lejos de construir viviendas o edificios, se convirtió en el artista plástico, pintor y principal representante latinoamericano de ese movimiento titánico del siglo XX, el surrealismo, que sigue generando sus más diversos vástagos en el amplio espectro del arte abstracto.

Quizás consciente de la dificultad, Gumucio quiso acotar su empresa con un subtítulo que dice *Roberto Matta en Nueva York, 1939-1948*, limitando, geográfica y temporalmente, el retrato del artista. A un mismo tiempo parcial y desbocada, en esta biografía Gumucio cae inevitablemente bajo la seducción de ese personaje multifacético, genial, explosivamente talentoso, múltiple, sin patria única y con un poder singular para conectar con otros gigantes, navegar las aguas de los egos monstruosos, sobreviviendo, seduciendo y encontrando la puerta y el portero adecuados para entrar y llegar a los lugares deseados. Gumucio se vuelve Matta y sus circunstancias. La narración busca las conexiones, las casualidades, los puntos que los acercan desde dos tiempos y espacios distintos. Ambos son chiliens (chilenos en francés) y, en el juego de palabras de Matta que recoge Gumucio, también son *chi-des-liens*, arañas "cagadoras de lazos".

Dicho así, con esa libertad y desparpajo, que tan evidentes quedan reflejadas en esos cuadros del pintor en que se puede ver la telaraña cósmica del universo y de las conciencias, y en todas las palabras, nombres, datos, asociaciones, interpretaciones propias y ajenas con las que el escritor busca hacerse de una parte (pero al final del todo) de la vida del pintor Aleph, que vive por un tiempo en la ciudad Aleph, que se desplaza por un mundo Aleph, que construye una obra en la que caben todas las obras que emanan de esa "morfología psicológica" que surge como concepto artístico tras una conversación con Breton. Pero Gumucio no es un surrealista, su registro literario ha sido otro y, si en parte es (o fue) de los atrapados por Nueva York, de los hijos inevitables de París, Gumucio volvió a este país cornisa para retratarlo de cerca. No puede escribir lejos de Chile, de hecho.

Cuando uno ve la galaxia que construyen los nombres que rodean el tiempo de Matta y su quehacer artístico (Le Corbusier, García Lorca, Mistral, Neruda, Dalí, Breton, Duchamp, Man Ray, Ernst,

Detalle de *Mural 10* (1992), de Roberto Matta, en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso.

Pollock y una lista infinita de astros), no puede sentirse sino vértigo. No el de Blaise Pascal frente al silencio eterno de esos espacios infinitos descubiertos en el siglo XVII, sino el de Gumucio o cualquier explorador de este universo palpitante, lleno de significados e información.

Leyendo *El vértigo de Eros* pensé en distintas cosas que, desde la mirada cuántica, es posible que estén conectadas: ese maravilloso libro de Allan Janik y Stephen Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*, esas biografías de época que muestran cómo hay momentos en la historia en que todo se conjuga por arte de magia para generar movimientos transformadores en que todas las miradas humanas —desde distintos lenguajes— están queriendo decir lo mismo, esos tiempos axiales a que se refiere Karl Jaspers; o *El Danubio* de Claudio Magris, en torno a la historia de un río generador de culturas y civilizaciones; y, por último, la obra que está desarrollando una talentosa y joven artista chilena, María Edwards, que también teje constelaciones y partió sus exploraciones en Nueva York.

El libro de Rafael Gumucio se suma al de otros escritores chilenos que han salido a recoger legados (las biografías de Bisama, por ejemplo), quizás como una manera de conjurar la ignorancia, el ruido y la

mentira que se instalan campantes en tantos espacios donde habitan los datos y su política. No es un libro perfecto. Por momentos, abruma la cantidad de información, la vorágine de tiempos, lugares, personas e ideas que, habiendo querido delimitar, se le desborda por los cuatro costados. El texto, como suele ocurrir con Gumucio, conforma una telaraña irregular.

Hay cierto ripio en el texto que, sin embargo, sobrevive por la erótica del deslumbramiento y la admiración. Y surge la tentación de exigirle al escritor que estructure el relato desde la sana distancia que aclara y distingue lo anecdótico de lo relevante o que ecualiza adecuadamente los elementos para lograr la armonía deseable.

Aun así, también está la duda sobre si escribir este texto acerca de Matta y sus circunstancias, el europeo, el neoyorquino, el ciudadano del mundo ("Ulises quiso volver a Ítaca, Matta en cambio solo quiso irse", escribe Gumucio), le ha hecho justicia. Como en el cuadro *El espejo de Cronos*, algo de desordenado surrealismo era inevitable que se filtrara en la biografía escrita por Gumucio. *El vértigo de Eros* no es un libro perfecto —pretensión, por lo demás, absurda—, pero imposible imaginarlo más auténtico.

Y es que Matta es una tarea gigante, porque es de esos artistas cuya obra no solo queda registrada en el lienzo, en el objeto mismo, sino que se filtra por todos los espacios, porque se piensa a sí misma y quiere alinearse en un bando y al mismo tiempo revolucionarlo para, finalmente, desbandarlo y crear su propio modo de hacer. El subjetivista abstracto no tiene problemas en convertirse en el representador de figuras primarias, humanas, humanoides, sexualizadas. El Matta de París no es el de Nueva York, ni tampoco el de Italia, el de la amplia Europa de posguerra. Es comunista a su manera, quizás la forma de ser comunista que suelen tener los que se sienten miembros de alguna aristocracia, aquellos que van diciendo y haciendo desde un podio de intocabilidad. El Matta real, el de Gumucio, es polimórfico, seductor, sexual, teórico, polémico, amigo de sus amigos, seductor de mujeres, es el de la Segunda Guerra Mundial, el de la mirada interestelar y, como bien dice el autor, el del miedo visceral que se instala en sus intersticios después de mirar los horrores de los que es capaz la humanidad. También es el padre de Matta-Clark, su hijo distante o distanciado. Dibuja y pinta desde estrellas y microbios a vaginas dentadas, chorrea de oleo la tela, pero tomando distancia de Pollock. Matta lo quiere todo.

Y ello queda registrado, interpretado, matizado en *El vértigo de Eros*. Al final del libro, Gumucio agradece a Eduardo Inda por la copiosa investigación que le entregó y sin la cual (y tampoco sin el desafío de Eduardo Carrasco "dos Manhattans mediante") su biografía habría sido imposible.

Vértigo. Hay una belleza en el libro de Gumucio que emana de sus desbordes, de sus —por momentos— segmentos confusos en los que se satura de información, buscando interpretar al autor y entender su tiempo, dibujar con sus palabras el alcance de lo realizado. También, por esa inevitable pretensión de buscar conectar la biografía ajena con la propia que se concreta en la admiración de lo que uno siente cercano, parecido incluso en la diferencia.

Finalmente, Gumucio sobrevive al desafío y entrega un libro que, a pesar de la desmesura, conecta la obra del artista con el ojo ensayístico del escritor que observa no como un experto en pintura sino como un admirador lúcido que intenta traducir las múltiples dimensiones de Matta al texto biográfico, al lenguaje infinito del Eros y Tánatos que aloja en la obra de todo artista genial. Este libro es más que Nueva York y que el período que declara cubrir, 1939-1948, es el homenaje febril al *alter ego* deseado.

El vértigo de Eros
Rafael Gumucio
Ediciones UDP, 2025
301 páginas
$20.000

Vivir cansa

Hotel Roma, de Pierre Adrian, se inserta en un subgénero del relato de detectives que se cruza con el perfil, el ensayo literario y la crónica de viajes. El narrador va tras las pistas de Cesare Pavese para intentar explicar su muerte o al menos reconstruir los días anteriores a ella, como ya lo había hecho en su premiado libro *La piste Pasolini*.

Por Pedro Pablo Guerrero

Hubo un tiempo en que todo el mundo leía a Pavese. Inspiraba las ficciones de Saer, Piglia, Di Benedetto, y hasta el título del libro, no tan paródico como se cree, que contiene los mejores poemas de Bertoni (*El cansador intrabajable*). Era una costumbre. Ya no. Por eso extraña, al menos por estos lados, la aparición de un libro como *Hotel Roma*, de Pierre Adrian, un autor francés nacido en 1991, que vive en Roma y se pasea por la cultura italiana como Pedro por su casa.

El hotel del título queda en Turín y allí, en la habitación 49, se suicidó Cesare Pavese el 27 de agosto de 1950. Repartidos entre el baño, el escritorio y el velador, el conserje encontró al día siguiente 12 cajas de somníferos y siete paquetes de tabaco vacíos.

"Perdono a todos y a todos pido perdón. ¿De acuerdo? No chismorreen mucho", fue su nota de despedida, escrita en la primera página de su libro menos comprendido, pero el que más quería, *Diálogos con Leucó* (1947), en el que inscribió en clave mítica y alegórica su pulsión suicida. Pocos recuerdan, en cambio, lo que anotó, horas antes de volver al hotel, en las oficinas de la editorial Einaudi, donde trabajaba. "MERDA", escribió con tiza en una gran pizarra después de preguntar por los jefes al único empleado que encontró esa noche: andaban de vacaciones. Era agosto y la ciudad estaba vacía, como uno de esos cuadros de Chirico donde lo único que se ve al fondo es un tren sobre la línea del horizonte. El Hotel Roma estaba justo frente a la estación. Una puerta de escape que no usó. Ni siquiera este detalle se le pasa a Pierre Adrian.

Hotel Roma es el resultado de una investigación que se proponía ser, como explica el autor en las primeras páginas, "un viaje melancólico tras los pasos de un hombre derrotado". Sin embargo, termina siendo, también, "un viaje luminoso al lado de una chica de piel morena", que lo acompaña en varios trayectos durante la pesquisa. Juntos callejean por Turín y van a Santo Stefano Belbo, el pueblo natal de Pavese en las Langhe (largas colinas) del Piamonte: una modesta Arcadia de lomas y viñedos a la que el poeta vuelve una y otra vez desde su primer libro, el poemario *Trabajar cansa* (1936), hasta el último, su novela *La luna y las hogueras* (1950), que a Pierre Adrian le parece la mejor de todas. Si el paraíso está hacia el norte, en la cima de un monte, su reverso infernal está en el sur. Solo, después un largo viaje en tren, el autor francés llega a Brancaleone, la pequeña localidad costera de Calabria donde el régimen fascista mantuvo confinado a Pavese entre agosto de 1935 y marzo de 1936, bajo el cargo de conspiración política. Junto a un mar que no le interesa ni menciona, da comienzo a

ese diario prodigioso que es *El oficio de vivir*, en el que se entrecruzan sus copiosas lecturas, la autocrítica de su obra literaria y las confesiones íntimas que anotó de 1935 a 1950, pocos días antes de su muerte.

A partir del 10 de abril de 1936, la palabra suicidio aparece una y otra vez hasta convertirse en un *leitmotiv* y una obsesión. El catalizador inmediato es el episodio (no contado en el diario) que tiene lugar apenas baja del tren que lo lleva de vuelta a Turín desde el exilio calabrés. "¿Qué es de ella?", es lo primero que le pregunta Pavese a Sturani, el amigo que acude a recibirlo en la estación. Se refiere a Tina Pizzardo, su amante, "la mujer de voz ronca", matemática y militante del entonces clandestino Partido Comunista. Pavese estaba enamorado de ella hasta el punto de aceptar recibir en su casa la correspondencia que le enviaba a Tina, desde la cárcel, un luchador antifascista que también era su amante. El hallazgo de estas cartas le había costado a Pavese la condena de tres años en Calabria, reducida a siete meses por su mala salud. "No pienses más en ella. Se ha casado ayer por la mañana", le responde Sturani. Lívido, a Pavese se le caen las maletas de las manos y se desploma.

Así al menos lo cuenta Davide Lajolo, el biógrafo canónico de Pavese, que tiene el mérito de haber sido un amigo muy cercano, pero está cada vez más desacreditado entre los especialistas, que consideran su libro *El vicio absurdo* (1960) retórico y poco riguroso. Pierre Adrian lo evita en lo posible, acudiendo más bien a la obra literaria de Pavese, a su correspondencia y, sobre todo, a su diario.

"Junto con el suicidio, las mujeres eran el otro gran tema de *El oficio de vivir*", observa el escritor francés. Pavese habla de ellas alternando la inquina con la gratitud, y la misoginia con la admiración, que se refleja lúcidamente en obras como *El bello verano* y *Entre mujeres solas* (ambas publicadas en 1949), lo que demuestra que "acabó comprendiéndolas muy bien", como apunta no Pierre Adrian, sino la innominada "chica de la piel morena" que lo acompaña. Como sea, las relaciones de Pavese con las mujeres siempre acaban rápido y mal. Tina Pizzardo no volvió con él, aunque siguió pensando en ella, convirtiéndola en un personaje literario de *La casa en la colina* (1948), su novela sobre la guerra, el fascismo y el compromiso político. Con Bianca Garufi, secretaria en la sede de la editorial Einaudi en Roma, Pavese tuvo una relación entre 1945 y 1946; juntos escribieron un libro, *Fuoco grande*, que dejaron inconcluso y que Italo Calvino hizo publicar en 1959. Su último romance público —en realidad *"It was only a flirt"*, como lo llama en un amargo poema— fue con la actriz

estadounidense Constance Dowling, examante de Elia Kazan. Ella se había instalado en Italia con su hermana Doris, quien acababa de protagonizar con Silvana Mangano la película *Arroz amargo* (1949), de Giuseppe de Santis. Pavese se propuso escribir un guion para ambas actrices, "Las dos hermanas", pero Constance se alejó de él después de un mes y volvió a su país. El escritor le dedicó el libro de poemas Vendrá la muerte y tendrá tus ojos ("To C. from C."), que dejó inédito y se halló tras el suicidio, lo que dio pie a que muchos lo atribuyeran a un desengaño; el último. Adrian no lo cree: "Este fracaso anunciado pudo adelantar la hora del gesto, pero no fue la razón principal. Pavese llevaba en sí el suicidio como una maldición. El suicidio le pertenecía como le pertenecían la pipa y las gafas", escribe.

En las páginas finales de *Hotel Roma*, el autor entrevista al sociólogo y exdiputado socialdemócrata Franco Ferrarotti, el último compañero de Pavese que aún quedaba con vida (murió en noviembre de 2024, a los 98 años). En la editorial Einaudi se dedicaban la mayor parte del día a labores de traducción. Pavese, gran lector de los clásicos y de la literatura norteamericana, trasladó al italiano obras de Hesíodo, Dickens, Joyce y *Moby Dick*, de Melville. Cada vez que ambos colegas encontraban la parola giusta salían a celebrar con vino a una de las tabernas de las afueras de Turín. "Me enseñó lo que es la palabra justa", dice Ferrarotti con gratitud.

Cuando llega el momento inevitable de hablar del suicidio, el sociólogo añade una motivación de sumo interés. Nacidos en aldeas del Piamonte, "Pavese y Ferrarotti se consideraban campesinos extraviados en la gran ciudad. Era, en cualquier caso, su tesis principal. Él atribuía el malestar de su amigo a este primer fracaso. Pavese no había dejado de ser un inadaptado que oponía el silencio al ruido del mundo, la introversión propia a la expansividad ajena", resume Adrian. Pero Ferrarotti va más allá: "Relacionaba el suicidio de su amigo con la desesperación del campesino, con la extinción de una civilización, la de las granjas con patio y pozo, del caminar y del caballo (...). Era el ocaso de un mundo que agonizaba". Los campesinos quemaban sus propiedades y emigraban a las ciudades, arruinados, como lo sugiere Pavese en el argumento casi policial de la novela *De tu tierra* (1941), un retrato nada halagüeño ni bucólico de la violencia rural, el incesto y el machismo bajo la dictadura fascista.

La naturaleza del libro de Pierre Adrian no le permite seguir esta pista hacia la materialización final de la pulsión de muerte y prefiere eludir el trasfondo social de los libros de Pavese, valorando más en ellos cierto "realismo de los estados de ánimo" de corte atemporal. *Hotel Roma* se inserta, por decirlo de algún modo, en un subgénero del relato de detectives que se cruza con el perfil, el ensayo literario y la crónica de viajes. El narrador va tras las pistas de un escritor para intentar explicar su muerte o al menos reconstruir los días anteriores a ella, como ya lo había hecho Pierre Adrian en su premiado libro *La piste Pasolini* (2015). En un pasaje de *Hotel Roma*, el autor establece entre ambos escritores un contrapunto interesante pero esquemático, haciendo afirmaciones imprecisas o directamente cuestionables: "Pavese siempre se quedó al margen"; "Si el régimen fascista lo confinó en 1935 fue casi por casualidad, porque había algo que hacer"; "Pavese no se comprometía; su indiferencia era una respuesta a la insignificancia del mundo"; "La época apenas se filtra en su diario", etc.

No es de creer que Adrian haga esto con mala intención o ingenuidad. Es hijo de su tiempo, pertenece a una generación distinta, con otros marcos de referencia. En su periplo italiano, el autor francés ha visto cómo en una vieja librería de Turín frecuentada por Pavese ya casi no se venden sus libros y se ha especializado en "literatura infantil", mientras que en el pueblo calabrés de Brancaleone el busto del escritor italiano ha sido retirado por las autoridades locales después de ser vandalizado en varias ocasiones. "No se sabe por qué", comenta el narrador, a la pasada, evitando meterse en honduras. Pierre Adrian no quiere ver en Pavese a un maestro, sino a un amigo. A sus 30 años, "yo ya aceptaba el mundo y había renunciado a transformarlo", confiesa el autor de *Hotel Roma*. Quiere compartir esa amistad con los nuevos lectores. Que Pavese se convierta para ellos en un autor de cabecera, como lo es para él, y que sus novelas transmitan "una proximidad inmediata y una total indiferencia a las modas, a la época". Que las colinas de sus novelas y poemas, a falta de paraísos en la tierra, vuelvan a ser un refugio fuera del tiempo, en el que solo importe el presente. S

Hotel Roma
Pierre Adrian
Tusquets, 2025
208 páginas
$19.900

Fotografía gentileza del Museo Histórico Nacional.

Años de oscuridad nebulosa: los ojos de Marta Brunet

Durante 17 años, la autora de *Montaña adentro* tuvo serios problemas a la vista, incluso para leer. Pasó casi una década sin poder ir al cine y los médicos decían que recién al llegar a las 20 dioptrías podría ser operada del cristalino. "Tuve que tomar una secretaria que me leyera, lo que para mí es muy cansador, porque me distraigo, me exaspero, me enervo, me adormezco. Vivía con dolor de cabeza, cuando no intoxicada con los analgésicos", le cuenta la escritora a Gabriela Mistral, antes de ser intervenida en España por dos médicos. Es una crónica feliz, al menos en parte, porque comienza en la opacidad y poco a poco se va aclarando.

Por Felipe Reyes F.

En noviembre de 1961, en el puerto de Valparaíso se congregaron algunos fotógrafos y una multitud que esperaban ansiosos la llegada del barco Reina del Mar, que había zarpado en España. Entre ellos figuraban algunos amigos de una escritora chilena —una de las pasajeras—, quienes decían que para ella era más importante lo que le había pasado en España que haber obtenido, ese mismo año, el Premio Nacional de Literatura. Después de 20 años de padecimientos, ella pudo someterse a una operación de cataratas, en momentos en que ya prácticamente no veía.

Uno de los que aguardaba en el puerto era el joven escritor José Donoso, por entonces colaborador permanente de la revista *Ercilla*, interesado en el nuevo estado visual de la escritora que volvía al país; y anotaba: "Con esto se terminaron para ella muchos años de oscuridad nebulosa, durante los que apenas podía escribir, y para mantenerse informada acerca del mundo literario tenía que pedir a sus amistades que le leyeran".

En la nota escrita por Donoso y publicada en *Ercilla* algunos días después —fines de noviembre de 1961—, ya en tierra firme y luego de los saludos de bienvenida, la escritora Marta Brunet le cuenta que, desde niña en su natal Chillán, su vista había sido "endeble, pero no mala"; era una ávida lectora y siempre escribió.

Después de la publicación de su primer libro, *Montaña adentro*, se trasladó a Santiago para trabajar como periodista. Según ella, "la luz artificial, las largas jornadas y el humo" debilitaron su vista, y antes de los 30 años usó sus primeros anteojos. Así, sumergida en

la escritura permanente de sus artículos o sus ficciones, en sus espacios de lectura o cuando desplegaba el mazo de cartas de Tarot sobre la mesa, padecía dolores de cabeza que le provocaban angustia, y cuando en 1938 Pedro Aguirre Cerda asumió la presidencia del país, quiso ayudarla: "Se compadeció de mi estado, y me hizo salir al extranjero como cónsul —relataba la escritora—. Durante 14 años serví en puestos consulares y diplomáticos en Argentina. A pesar de que allá el trabajo era menos duro, mi ceguera aumentó y me sometí a varios tratamientos; entre otros, un injerto de placenta. Cuando Ibáñez subió al poder [en 1952], yo tuve que abandonar mi puesto debido a mi antiperonismo, y se agudizaron mis cataratas. Viví durante 17 años rodeada de una nebulosa creciente, incapaz de ver perspectivas. Los objetos eran como sombras".

En junio de 1946, 15 años antes de la operación a los ojos, desde Argentina Marta Brunet le escribe a Gabriela Mistral —asentada en Estados Unidos— sobre múltiples asuntos, entre ellos sus problemas a la vista: "Usted sabe que esa ha sido mi tragedia desde jovencita, agravada por los años, el trabajo, las malas condiciones de luz, de aire. Cuando llegué a Buenos Aires estaba tan mal, que desde hacía ocho años que no iba al cine; leía fatigándome a tal extremo que tuve que tomar una secretaria que me leyera, lo que para mí es muy cansador, porque me distraigo, me exaspero, me enervo, me adormezco. Vivía con dolor de cabeza, cuando no intoxicada con los analgésicos. Los médicos me decían que tuviera paciencia, me aumentaban el grosor de los cristales y me daban la remota esperanza de que, al llegar a 20 dioptrías, me operarían el cristalino, y posiblemente recobraría la vista".

En medio de ese tormento visual, la escritora decidió probar el método alternativo del oftalmólogo estadounidense William Horatio Bates, autor del libro *Perfect Sight Without Glasses* (*Vista perfecta sin anteojos*, 1920), y quien atribuyó algunos de los problemas de la vista al estrés y la tensión de los músculos perioculares, y consideraba que aliviar ese apremio curaría los demás problemas. Para eso proponía un sistema de reeducación visual que incluía ejercicios oculares terapéuticos, como cubrir los ojos con las palmas de las manos (*palming*), balancear el cuerpo mientras se fija la mirada en un objeto estático, la visualización de tarjetas, exponerse al sol con los ojos cerrados, centralizar la mirada solo en un punto (pues creía que mirar la totalidad de una imagen crea tensión) y los "días de color" (pasar un día entero buscando colores específicos), los que, según él, podían corregir problemas visuales como la hipermetropía, la miopía y el astigmatismo, evitando así la necesidad de anteojos o lentes de contacto.

Según Bates, si los pacientes realizaban los ejercicios con frecuencia, al cabo de un tiempo no necesitarían anteojos. Entonces, por recomendación de Ruth Schneider —esposa de su amigo, el pianista Claudio Arrau—, Brunet se puso en manos de una mujer alemana especialista en el citado método, el que, al cabo de un tiempo, parece haberle producido cierta mejoría.

En la misma carta, Brunet le cuenta a Mistral: "Jamás padezco dolor de cabeza; puedo mover los ojos, rotarlos, mirar de reojo (a veces creo que voy a terminar echando 'un pololeo de ojitos'); voy al cine y al teatro dos veces por semana; leo hasta tres horas diarias; uso unos cristales tres números más bajos que los que usaba al salir de Chile".

Sorprendida por la mejoría, le asegura a la poeta de los *Sonetos de la muerte* que "si el tratamiento solo me hubiera curado los dolores de cabeza, ya lo daría por excelente". Brunet sabía de los cuestionamientos científicos al método de Bates —basado en principios psicológicos, contrarios a las teorías médicas—, pero no duda en recomendárselo a su colega, quien también padecía desajustes de la visión: "La medicina oficial no acepta las teorías del Dr. Bates, pero si puede hallar un oculista o *nurse* especializada que se lo haga, entréguese confiadamente, porque la mejoría será notable. Este sistema es el que curó a Aldous Huxley; su obra *El arte de ver*, es una esperanza para todos los miopes o que padecen cualquier impedimento que les mengüe la visión".

En *El arte de ver*, Huxley narra su experiencia cuando, a los 16 años, sufrió un episodio grave de queratitis que le produjo una inflamación a la córnea. En una entrevista con *The Paris Review*, Huxley se refirió a los estragos de su dolencia: "Empecé a escribir cuando tenía 17 años, durante un período en el que era casi totalmente ciego y casi no podía hacer nada más. Escribí una novela por el sistema táctil; ni siquiera pude leerla", declaró el escritor. Así estuvo durante varios años, y a pesar de los gruesos anteojos que utilizaba —al igual que Brunet—, la lectura resultaba difícil y agotadora, hasta que escuchó sobre el método del Dr. Bates y sus excelentes resultados: "La educación parecía completamente inocua, y como los lentes pronto me iban a ser insuficientes, decidí someterme a la prueba. En un par de meses pude leer sin lentes; y lo que es aún mejor, sin esfuerzo y

fatiga. La tensión crónica y los vahídos, que me dejaban completamente agotado, pertenecían al pasado", declaraba Huxley, asegurando que había escrito *El arte de ver* "ante todo, para responder a una deuda de gratitud, gratitud al precursor de la educación visual, el Dr. W. H. Bates, y a su discípula Mrs. Margaret D. Corbett, a cuya habilidad como maestra debo la mejoría de mi visión".

Sin embargo, para Brunet la situación no fue tan positiva: los problemas visuales regresaron, acosándola hasta la desolación. "Los objetos eran como sombras —le dijo a Donoso—. Me trataron grandes especialistas chilenos, sobre todo el doctor Espíldora Luque. Cuando llegó el momento en que lo único posible era una operación (yo acababa de publicar *María nadie*), me recomendó ir a España a hacerme operar por los Barraquer. Yo llevaba para ellos una llave mágica: una carta del doctor Espíldora".

A comienzos de 1960, la escritora viajó a España para someterse a una intervención. Una vez operada en Barcelona por los oftalmólogos José e Ignacio Barraquer, padre e hijo, Brunet se quedó más de un año en Europa. Se trasladó a Madrid, donde se vinculó con parte del mundo literario local en la casa de María Baeza —viuda de quien había sido embajador de la extinta República española en Chile—, donde se enteró de la absurda censura franquista que afectaba a su obra. Curiosa, la escritora entró a una librería y preguntó si tenían cualquier libro de una escritora sudamericana llamada Marta Brunet. El librero contestó que no; al parecer, estaba censurada. "Yo me sentí muy rara, como acomplejada —le contó Brunet a Donoso—. Le pregunté por qué, ya que los libros de Marta Brunet no hablaban de política ni de religión. El librero respondió que no se sabía nunca por qué prohibían los libros, a lo mejor porque el censor tenía indigestión ese día. Pero sacó un gran libraco con muchos nombres y se puso a examinarlo. Pronto encontró el nombre de Marta Brunet: *Humo hacia el sur*, prohibido, pero no *Montaña adentro*, ni *La mampara*. Pregunté por qué habían prohibido *Humo hacia el sur*. ¿Tal vez porque aparecían una casa de prostitución, y algún invertido? El librero respondió que no, que esas cosas no tenían importancia para los censores. Pero ¿aparecía un suicidio? ¿O un adulterio? Yo confesé que sí, y el librero dijo: Ah, por eso...".

Entonces decide quedarse en Francia. En una carta de enero de 1961, Brunet le cuenta a Luis Merino Reyes que, además de detestar las cartas ("Siempre tengo miedo de que resulten amaneradas, literarias a la violeta, algo así para ser leídas en melopea"), no tiene claro cuándo podrá regresar a Chile. "Por ahora —escribe Brunet— continúo un famoso tratamiento de seis meses recetado por los Barraquer. Nueve medicinas y una inyección diaria. Demasiado para quien, como yo, detesta las medicinas y considera falta de respeto que le claven las nalgas".

La autora prefiere seguir las recomendaciones médicas, añorando los *remedios* de su infancia en Chillán: "No tengo más que someterme, pensando melancólicamente y añorándola, en la Pomada de la Viuda, el bálsamo tranquilo y los Parches Porosos, tan de mi tradición campesina", y luego hace un balance de los posibles resultados del procedimiento: "Sumas y restas: ver un poquito y regreso inmediato. Realidad: buena visión con un ojito y fotocoagulación y seis meses de tratamientos para mejorar el otro (que sigue casi igual)".

Durante su estadía, la escritora quiso *ver* todo: fue al teatro y al cine, visitó museos y exposiciones, contempló la arquitectura de edificios y catedrales. "Vivo modestísimamente en un hotelito cercano a la Torre Eiffel —le cuenta a Merino Reyes—, troto por París llena de encantamiento". El tratamiento visual la obligaba a cultivar la paciencia y, pese a las dificultades, permanecer en Europa y recuperar parte de su capacidad visual: "Llevo una vida solitaria que en el fondo me agrada —dice Brunet—. Leo muy poco y escribo nada. Esto de ver es tarea muy absorbente. La lectura no me agrada. Me habitué a lo auditivo. Tendré que pasar por un noviciado para volver a tomarle sentido a lo visual".

Luego de un tiempo, ya podía distinguir los detalles de los rostros cuando caminaba por las calles, "donde ahora podía transitar sola, sin peligro de caer o ser atropellada, como más de una vez le sucedió en Santiago", anota Donoso, quien concluye que, ya operada de los ojos y de vuelta en sus actividades, "Brunet, asombrada, se asoma de nuevo al mundo de la forma, del color, de la distancia —que antes debían explicarle—, sin más protección para sus ojos que un par de gafas negras contra la resolana". S

Un libro rosado

Por Bruno Cuneo

En *Carta de un cineasta o el regreso de un amante de las bibliotecas* (1982), la primera película que hizo tras permitírsele ingresar a Chile, después de una década de exilio, Raúl Ruiz buscaba un libro que había desaparecido de su biblioteca santiaguina y cuyo color (rosado) era justamente el que decía faltarle a su patria, que hallaba triste y descolorida. La búsqueda de ese libro, con los desvíos argumentales, visuales y sonoros que son característicos de este cineasta, constituía la trama de la película, filmada para una serie francesa, y solo al final se revelaba el misterio: el libro buscado era el cancionero *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*, del filólogo y escritor Juan Uribe Echevarría, publicado por Editorial Universitaria en 1962 y que no se ha reeditado desde entonces.

No sé si este libro, como dice el narrador de la película, "expresa la naturaleza profunda del país", pero rescata al menos una de sus tradiciones populares más valiosas y distintivas: la del canto a lo humano y lo divino, que se practica únicamente en Chile, entre los valles del Choapa y el Maule, y con ocasión de diversas festividades religiosas. Uribe, una autoridad en la materia, se concentra solo en una de ellas, pero que es "un verdadero modelo en lo que se refiere a la disposición general de la fiesta y al desempeño de cantores y poetas": la festividad de la Cruz de Mayo, que tiene lugar en un fundo de Aculeo, desde mediados del siglo XIX y hasta ahora.

Cada 3 de mayo se dan cita en ese lugar los cantores campesinos, que manejan a la perfección la décima y cantan en ruedo sus versos de tema o *fundamento* bíblico (canto a lo divino) o profano (canto a lo humano), acompañados de una guitarra traspuesta y con una entonación que los distingue. He asistido un par de veces a encuentros similares, invitado por dos antropólogos que llevan años estudiando esta tradición popular (Daniel González y Danilo Petrovich), y me ha impresionado mucho la complejidad de este rito, a medio camino entre la fe y el deporte lingüístico, oficiado por personas que pueden ser incluso analfabetas, pero que albergan en su memoria unos versos centenarios, que han sido transmitidos por generaciones y son por eso un componente esencial de nuestro folklore, ese "conjunto de saberes, decires y maneras de hacer que tienen esencialmente un valor ancestral", según la definición de Michel Leiris.

Uribe aclara en su estudio introductorio que la décima glosada —una cuarteta seguida de cuatro estrofas con 10 versos octosílabos y rima abbaaccddc, cada una de las cuales "glosa" uno de los versos de la cuarteta inaugural— llegó a Chile en los primeros años de la Colonia, "junto a la cruz, la espada y el arado de los españoles". Y aunque sirvió en un principio para fines evangelizadores, muy pronto se asentó en los campos como una forma poética degustada por sí misma, siendo empleada incluso para narrar sucesos políticos o históricos, aunque en este caso los versos eran *imprentados*, es decir, no eran orales sino escritos. Todo lo que el alma popular ha sentido o padecido a lo largo de su historia está cifrado en estas composiciones, que se apropian y les dan vueltas sorprendentes a los relatos y parábolas de la Biblia, como la creación del mundo, Caín y Abel, Moisés, David, Salomón, el hijo pródigo o el juicio final, componiendo de ese modo otra biblia, una "Biblia del pueblo", para emplear el título de otro cancionero valioso, el del padre Miguel Jordá.

Al tema del juicio final, valga

decir, Uribe le dedicó en otra parte un estudio exhaustivo ("El tema del Juicio Final en la poesía popular tradicional de Chile", 1973), y en él menciona un par de cosas que me interesan especialmente, porque permiten valorar esta poesía en coordenadas mayores y sorprendernos una vez más del arte que practican los poetas de los fundos y villorrios del valle central de Chile.

En primer lugar, esos versos, que se inspiran en el Apocalipsis, el libro de la Biblia que enumera los signos o las señales del fin del mundo, serían una prolongación, dice Uribe, pero también una reinvención en América, de un viejísimo tema de la poesía medieval española, que aparece por primera vez en el poema de Gonzalo de Berceo titulado «De los signos que aparecen ante del Juicio», del siglo XII, y cuesta saber cómo pudieron enterarse de él los poetas campesinos chilenos, que lo glosan a menudo, pero que también lo reinventan a la luz de sus propios padecimientos y terrores: "Qué triste será el dolor / que tendremos que pasar, / trompetas han de sonar / con un poder sin segundo / por todas partes del mundo / a fuego mandan tocar".

En segundo lugar, Uribe sostiene que el motivo de *los signos del fin* se prolongaría también en la poesía culta nacional, a través de dos grandes poetas de raíz popular, como son Pablo Neruda, autor de un libro que se llama *Fin de mundo*, y Pablo de Rokha, autor de los poemas "Lenguaje de catástrofes" y "El drama cósmico del sur", dos "sentidas elegías inspiradas por las desgracias de la naturaleza patria", que es fecunda en terremotos y otras catástrofes telúricas. Me parece que esta intuición, enunciada en un apéndice, es muy reveladora, y creo que la lista podría extenderse todavía más, añadiendo ejemplos de creadores que no tienen raíces populares tan visibles, o no las tienen en absoluto. De hecho, yo llegué al ensayo de Uribe por una nota al pie del poeta Óscar Hahn en su edición del poema *Ecuatorial* de Vicente Huidobro, que también sería un gran poema apocalíptico, porque anuncia el fin de una era y "el advenimiento mesiánico de la poesía creacionista", haciéndose eco una vez más del motivo frecuentado por los poetas campesinos.

El asunto puede formularse también de otra manera: existen fibras que conectan la poesía popular y la poesía culta, y buscarlas podría dar lugar a un nuevo entendimiento, no solo de la literatura, sino también de la cultura. Un entendimiento de ese tipo, dice Ruiz (véase su artículo "Las campanas del olvido", 1983), es el que habría propiciado por primera vez Violeta Parra, cuyas investigaciones creativas sobre la cultura indígena y campesina permitieron que artistas como Nicanor Parra, Sergio Ortega, Nemesio Antúnez o Miguel Littin fueran al encuentro del pueblo y optaran por situar su obra "a medio camino entre lo erudito y lo popular". El propio Ruiz decía trabajar en esa línea, sin contar que en ocasiones empleó motivos de la poesía popular en sus películas, como en *El cuerpo repartido y el mundo al revés* (1974), o que registró en *Cofralandes* (2002) a un grupo de cantores a lo humano y lo divino, entre ellos al enorme Santos Rubio. "Soy un gran admirador —trato de serlo y trato de merecerlo (...)— de la poesía de los poetas populares", escribió en otro artículo, por lo que no es extraño que buscara con tanto empeño el libro rosado de Uribe, desaparecido de su biblioteca y desde hace mucho tiempo de las librerías. S

Donde dice *héroes* debe decir *personas*

Por Alejandra Costamagna

Persona, el libro con el que el poeta e historiador José Carlos Agüero obtuvo el Premio Nacional de Literatura en Perú en 2018, acaba de ser publicado en Chile. Un libro divido en 10 capítulos, que transita entre el ensayo, la poesía, el testimonio y la especulación, y que combina texto, viñetas, imágenes, mapas, fichas, escritura manual, dibujos, fotografías, figuritas de papel recortables, odontogramas y otras piezas de un archivo personal y colectivo. Cuerpos textuales y visuales para aproximarse a unos cuerpos humanos modelados por la violencia, imperfectos, vulnerables, acallados, deshechos, vueltos un montoncito de tierra, desaparecidos, menos que polvo: disueltos.

***

En la primera fotografía del capítulo titulado "Orígenes" figura una pareja de veinteañeros, un hombre y una mujer de piel morena y cabello oscuro. La pareja está detenida en un sendero de tierra a orillas de lo que puede ser una laguna, con una cadena montañosa de fondo. Visten de forma sencilla. La mujer apega su cuerpo al del hombre, le llega apenas a la barbilla. Él carga a una guagua en brazos. Quizás haya viento o quizás el cabello del hombre se alborote por naturaleza. El pelo de ella es más bien liso y está sujeto como un rehén, disciplinado en un moño. El de la guagua, en cambio, parece heredar tempranamente los rizos del hombre. El pie de foto dice "Caminantes".

Dos páginas más atrás hemos leído:

> Es una foto de esas que señalan: estoy acá. Como las que se usan hoy en el Facebook. Estamos parados acá, mirando al frente, puestos contra el viento, a un lado del camino, posando. Quien nos toma la foto sabe o intuye nuestra intención. Queremos que se sepa que estamos en este lugar, uno al lado del otro, en ruta, ligeros, pero firmes. El bebé tiene un año y medio, es 1973. Somos jóvenes, románticos, idealistas. Caminantes. Contra lo que dice Benjamin, la fotografía nos brinda un aura. No importa si es simbólica, mítica, ficticia o truco de revelado. Lo importante es que está allí para que la vean los que tienen que verla. El paisaje nos brinda un destino, una ruta agreste pero grande, brusca. Avanzaremos juntos por ese camino, camarada. Seremos valientes. Justos. Solidarios. Lo que viene debe ser difícil. Pero desde este lugar perdido del país, te digo: estaremos a la altura.

No resulta exagerado afirmar que estas 155 palabras cristalizan los procedimientos de *Persona*. Su condición de máscara, pero también su pulso, su aliento, su imposibilidad, su contradicción, su insolencia, su decir fragmentario, su vitalidad. Y también el

"Caminantes", dice el pie de esta fotografía del autor con sus padres en *Persona*. Gentileza de FCE.

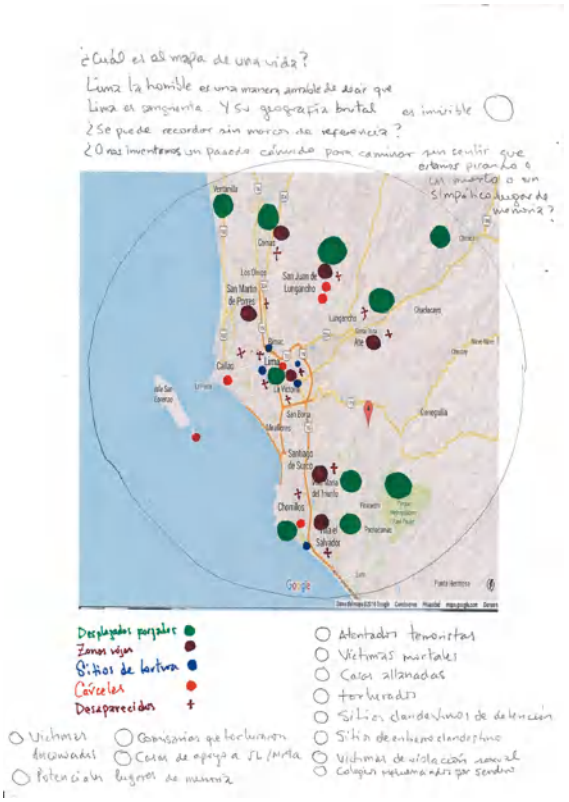
método con que el autor va construyendo este artefacto. Cómo enfrenta las dudas sobre el "yo" que enuncia (a veces una primera persona plural o un "tú" o un "yo" femenino); cómo lidia con la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de lo que se resiste a ser nombrado; cómo problematiza una herencia genealógica; cómo aborda con el propio cuerpo, con la mano que escribe o dibuja o pasa las páginas de un álbum de fotos todo aquello que ha perdido corporalidad, que ha sido arrasado por la violencia extrema.

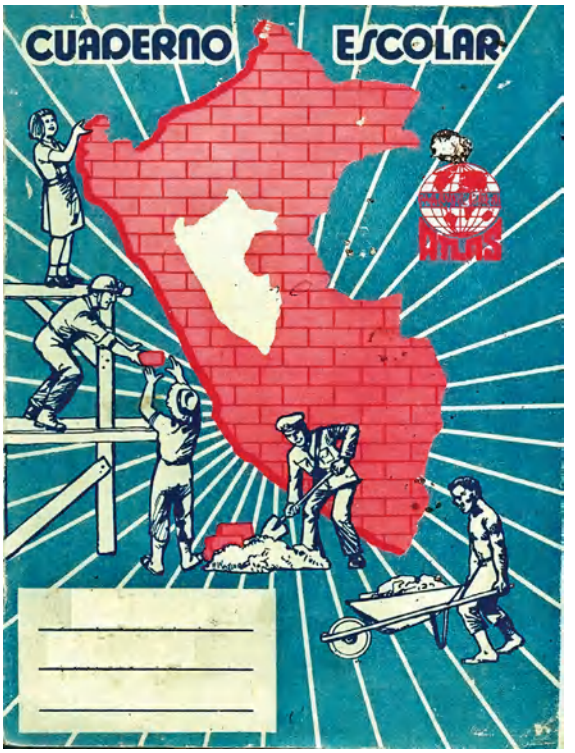
En el fragmento citado toman voz los padres de José Carlos Agüero, futuros militantes de Sendero Luminoso, que proyectan un porvenir incierto, incluso luminoso, si bien después sabremos que está lejos de coincidir con el futuro real. Es decir, con nuestro presente. Hoy el padre y la madre no existen: fueron asesinados por agentes estatales del Perú. Él, fusilado en la matanza de la isla penal El Frontón, en 1986, y hecho desaparecer. Ella, detenida a la salida de la Universidad de San Marcos, baleada de muerte y aparecida más tarde en una playa de Chorrillos, en 1992. Pero existe un hijo, aunque no el de la foto, sino uno nacido dos años después del disparo de esa imagen; un hijo que hoy tiene 50 años y es padre y ha escrito este libro y otros dos más sobre la violencia, la culpa, el perdón y la memoria histórica.

***

En la segunda fotografía de la serie, cuyo pie de foto dice "Joven emprendedor con hija inocente", la mujer ha sido borrada digitalmente. En vez de su cuerpo, ahora vemos la continuación del paisaje: el borde del sendero, el trozo de lago allá al fondo. Hay, sin embargo, una especie de huella casi invisible, una luz distinta donde estuvo el cuerpo de la mujer, acaso la benjaminiana "aparición irrepetible de una lejanía". Quedan el hombre y la guagua, el ahora joven emprendedor y la hija inocente. Un pasado improbable, pero articulado como conjetura en las presuntas palabras de la madre del muchacho, la abuela de la guagua, que proyecta otro futuro. Así dice:

> "Ella tuvo la culpa. Ella metió a mi hijo a la política. Esa perra lo mató. Esa política". Sin ella, él sería lo que prometía. Un buen hijo, un buen ingeniero, un tipo alegre, emprendedor. Su empresa de juguetes de madera, quién sabe, habría prosperado. Habría seguido tomando fotografías, enamorando chicas progres, viajando en moto. Hoy estaría sentado a mi lado contándome una historia de sus 45 años, de sus 50 años, de los años que no llegó a cumplir. Habría amado a alguien más. Alguien normal. Por lo menos no alguien que le siguiera la corriente. Alguien que lo quisiera de veras y lo cuidara. Que lo alejara de esa política. Y ese bebé sería otro. Inocente. Feliz. Sin culpas. Y no habría conocido ninguna isla.





Dos imágenes del libro *Persona*. Gentileza de FCE.

Ya no es solo, entonces, lo que pudo haber en la mente de esos jóvenes ilusos, sino también de quienes los antecedieron. De la madre del hombre, por ejemplo, la abuela de la guagua. Una fotografía no puede corregir la historia ni registrar lo que no está. El lenguaje tampoco, pero igualmente lo intenta. Y en el intento puede alterar la escena, enmascarar lo ocurrido: el lenguaje puede especular y falsear, y hacer convivir lo que ocurrió con lo que desearíamos que hubiera ocurrido. Con lo que desearíamos que no hubiera ocurrido. Así se presenta también la tercera fotografía, en la que aparece solo la muchacha, sin pareja, sin guagua, apoyada en el vacío, ligeramente inclinada hacia el límite del sendero. La nota al pie de la imagen dice "Cantante". Y unas páginas más adelante leemos, en la voz del hijo, que "cantaba hermoso", que "disfrutaba de los valses, los tangos, las baladas, la trova", que "no se ponía exquisita con la música", que "la amaba toda". Que pudo ser cantante, "por qué no". Y a continuación, antecediendo la cuarta y última fotografía de esta serie, en la misma voz del hijo, su apelación a los padres: "Papi. Mami. La culpa se hereda". Y luego su sentencia: "Un revolucionario debería tener como requisito ser estéril. Como la revolución". Y entonces sí la última foto de la serie, en la que aparecen la mujer y el hombre solos, libres de descendencia, haciendo un alto en su ardorosa marcha que, sueñan, será triunfal. El pie de foto dice "Pareja de revolucionarios sin herencia".

Pero sí hubo herencia. "Papi, mami. La culpa se hereda".

***

Este libro desbordado y complejo, este artefacto de temporalidades traslapadas y superpuestas, este mosaico labrado por el "exhijo" (como se autocalifica el autor en otra fotografía, ya no de la serie anterior) es la manifestación de una herencia involuntaria.

Una digresión: tipeo *exhijo* y el autocorrector borra la hache y deja «exijo». ¡No!, contradigo al teclado, este *exhijo* no exige. No está acá para exigir nada. Lo que hace es plantarse frente a la complejidad de asumir la herencia genealógica de quienes, en nombre de la causa, también cometieron atrocidades. Lo que hace entonces, con las herramientas de la incertidumbre y la disposición a la escucha, es huir de una memoria confortable. "La memoria no es una batalla de

discursos y simbolismos. Son tus dientes, tus caries, las muelas que te faltan", apunta Agüero, al tiempo que rastrea un lenguaje, una prosa, un habla, una estructura que permita complejizar incluso las formas de problematizar la memoria. Más que el recuerdo, parece importar acá el acto mismo de recordar, sus mecanismos, sus significaciones en el presente.

"Habría pasado toda mi vida tratando de comprender la función que tiene recordar, que no es lo contrario de olvidar sino más bien su funda", murmura una voz en *off* en la película *Sans soleil*, de Chris Marker, pero se me ocurre que bien podría ser la voz de José Carlos Agüero en este ejercicio de interrogarse e interrogarnos. O no, quizás el olvido no sea la funda de nada. Y la funda de recordar pueda ser más bien la duda, la sospecha. Recodar para saltarse el deber de estar la altura de un recuerdo de segunda mano. Recordar para desmontar certezas petrificadas. Recordar para instalar asuntos que conciernen al espacio público.

José Carlos Agüero toma distancia de las representaciones triunfantes, heroicas. Escribe: "Una historia sin héroes es una historia de personas. Llena de errores, luchas, resistencias, culpas y tensiones. De imperfectos". Su mirada apunta a lo desenfocado, a lo pequeñito, a lo cotidiano, a la materia misma, sin épica que la domestique o embellezca. Y en ese camino se distancia también de cierta "poetización" del dolor; del traslado, por ejemplo, de objetos, piedras, utensilios y restos de espacios en los que hubo masacres para exponerlos y volverlos piezas de museo, desprovistos de contexto, estetizados y vaciados, listos para ser consumidos. En el cierre del capítulo titulado "Épica", zanja:

> No hay que ir muy lejos para ver esta exhibición.
> Los restos sin importancia de unos terroristas masacrados están en cajas en la Fiscalía.
> Esperando su poeta.

El lenguaje de Agüero no excluye el sarcasmo. El tercer capítulo, "Fichas", comienza con un epígrafe de *El Chapulín Colorado*, que dice "Todos caben en un cuartito, sabiéndolos acomodar". Y a modo de instructivo para evitar ser desaparecidos después de muertos o para facilitar la reconstrucción de esas piezas dispersas que alguna vez fueron un cuerpo, da una serie de indicaciones y presenta muñecos de papel con sus miembros dispersos para ser armados como personas. El capítulo cierra con la alusión a los pozoleros, esos individuos que disuelven los cuerpos —o lo que queda de ellos— en ácido, con el fin de impedir su rastreo. Y acaso el mismo Chapulín Colorado, mutado en pozolero, será quien exclame: "No contaban con mi astucia". El autor se atreve a ir un poquito más lejos en estas píldoras de humor negro que sacuden, descontracturan y nos hacen mirar lo que ya hemos visto con la pátina de otra experiencia. En el último capítulo del libro, "Residuos", presenta una serie de viñetas con dos figuras sin cuerpo, dos "residuos", si se quiere, que se observan como protagonistas de las exhibiciones de arte y comentan sus circunstancias. Y en el anteúltimo dibujito las figuras están frente a una reproducción de la fotografía mencionada al comienzo. La pareja joven, romántica, idealista, con la guagua en brazos, el sendero, la laguna, el paisaje, su actitud de tener la vida por delante. "¿Y estos?", pregunta uno de los residuos. "Restos antes de ser interesantes", zanja el otro.

Coda

Cambio de libro y de tiempo. Me voy a *Sombriti*, publicado en 2023 y disponible también en el catálogo de Atmosféricas. No hay fotografía ni dibujo en la página que abro azarosamente. Pero hay un poema que podríamos leer como una carta del padre (el *exhijo*) a la hija, que entonces es una guagua. La guagua, sin embargo, habla y en un momento se quita los ojos, le quita los lentes al padre, se los pone y, apenada pero riendo, pregunta:

> ¿cómo puedes vivir
> viendo toda esta sangre?
> ¿toda esta piel
> que se ha quedado sin cuerpo?
> ¿no ves que son mariposas?
> papi
> ¿no ves?

Persona
José Carlos Agüero
FCE / Atmosféricas, 2025
200 páginas
$14.000

Bryan Schutmaat y la fotografía que no explica

Por Emilia Edwards

Hay autores que, al fotografiar, narran. Otros, describen. Bryan Schutmaat (Texas, 1983), en cambio, pertenece a una tercera vertiente, la de aquellos que construyen un ambiente, una forma de mirar que combina retratos, paisajes y detalles hasta componer una escena más emocional que explicativa, un espesor que no busca ser resuelto. "No creo que contar historias sea realmente posible con la fotografía —me dijo—. Solo podemos insinuar narrativas y construir una atmósfera. La gran debilidad del medio es también su fortaleza: su limitación". Sus imágenes no pretenden documentar una historia ni revelar una identidad; más bien, se sostienen en lo que apenas se insinúa. Como sucede en el llamado *nuevo documental*, su trabajo se mueve en una zona intermedia entre lo visible y lo sugerido, donde el sentido no está en lo que se muestra, sino en cómo las imágenes se entrelazan.

Desde sus primeros trabajos, Schutmaat se interesó por la relación entre las personas y los lugares que habitan. En *Grays the Mountain Sends*, serie que lo posicionó como una de las voces más singulares de la fotografía estadounidense contemporánea, retrata a hombres solitarios que viven en pequeños pueblos mineros del oeste americano. Las imágenes, atravesadas por una melancolía persistente, parecen contener algo que se deshace: en cada retrato, en cada paisaje, una historia que se retira antes de ser dicha. Esa contención no es casual. "La verdad —me dijo— es algo prácticamente imposible de alcanzar con el tipo de trabajo subjetivo que a mí me interesa, y no la busco, a menos que estemos hablando de algo como la verdad emocional". En lugar de explicar, sus fotografías se sostienen en lo sugerido, en lo que resiste ser nombrado. Como él mismo resume, citando al poeta Richard Hugo: "No le debes nada a la realidad y todo a la verdad de tus sentimientos".

Lo que hace Schutmaat es tomar una tradición de largo aliento —la del paisaje del oeste como emblema visual de Estados Unidos— y desplazarla hacia otro registro, más íntimo y melancólico. Su relación con ese territorio no nace del arte ni de la academia, sino de la experiencia: se enamoró del paisaje mientras recorría esas carreteras siendo parte de una banda punk, en las giras que lo llevaron a atravesar pueblos, desiertos y llanuras. Lejos de la grandilocuencia de Ansel Adams o del gesto crítico de Robert Adams, su trabajo construye una especie de elegía: una narración muda sobre la relación entre el hombre y una tierra que ya no promete nada. No hay épica en sus fotos, tampoco denuncia. Hay, más bien, una atención obstinada por lo que permanece: un rostro, una ventana, una cerveza vacía. Schutmaat sugiere que lo único que queda es mirar.

En sus series, el montaje cumple un rol central. El paisaje aparece junto al retrato; un detalle cotidiano —una mano, una radio rota, un cenicero— interrumpe la secuencia y abre otra lectura posible. Las imágenes no ilustran una idea: la construyen por acumulación. En esa estructura, cada fotografía adquiere sentido en relación con las otras; los significados no se imponen, sino que emergen por contigüidad. "Creo que gran parte de la fotografía depende de la intuición y de las respuestas naturales que uno tiene frente a lo que

ve en el mundo —afirma—. Al momento de fotografiar, no somos completamente conscientes de lo que nos atrae: simplemente lo sabemos, de algún modo". Esa forma de mirar, abierta y receptiva, atraviesa todo su trabajo. "Más tarde —continúa—, al revisar las imágenes, aparecen temas y motivos recurrentes (la pérdida, la resistencia, la fragilidad), como si la serie revelara algo que el fotógrafo aún no había puesto del todo en palabras. Está la imagen, y luego está la metáfora que hay detrás".

La serie *Good Goddamn*, por ejemplo, retrata a un amigo del autor, Kris, en los últimos días antes de entrar a la cárcel. La historia podría ser explotada por su dramatismo, pero Schutmaat elige otro camino: uno más silencioso y contenido. A través de retratos cercanos y fragmentos del paisaje texano, el libro muestra la tensión entre libertad y encierro, entre lo que está por perderse y lo que insiste en quedarse. Nada se subraya. No hay moraleja. En una de las fotos, Kris descansa en el pasto con el rostro cubierto por un brazo. Su polera está sucia y arrugada, y una pequeña araña pareciera moverse sobre su pecho. Sostiene una lata vacía en la mano. A veces, la sensación que transmite la imagen es paralela a la experiencia de hacerla (el silencio, la emoción). "Otras veces, no —cuenta—. El viento sopla, o estoy frustrado tratando de capturar la luz en el momento justo. Con las personas, a menudo sucede que la tristeza que se ve en el retrato no coincide con la interacción social, que suele ser más distendida". Como en el cine de Terrence Malick o en la prosa de William Faulkner, el relato está menos en los hechos que en la atmósfera que los envuelve.

En su último libro, como en trabajos anteriores, Schutmaat vuelve a indagar en la relación entre paisaje y pertenencia. En *Sons of the Living* (2024), esa exploración adquiere una forma aún más errante y abierta. El libro muestra un paisaje seco, vasto, erosionado, y a quienes todavía lo habitan. En plena crisis ambiental y económica, sus imágenes del oeste americano no buscan ilustrar el colapso, sino mostrar los gestos mínimos de quienes persisten. El *open road* se convierte en una línea de fuga incierta, donde la resistencia posee una dignidad silenciosa. Durante sus viajes, Schutmaat llevaba en su auto a personas que encontraba en la ruta. Algunos lo acompañaban por minutos; otros pasaban días con él. Si se podía, los retrataba con su cámara de gran formato, la que para él no solo ofrece una calidad específica de imagen, sino también una presencia física que marca el momento: hace que quien posa sienta que lo que está ocurriendo es importante. Sus fotografías no explican el mundo, pero permiten estar un momento dentro de él, en suspensión, como si la fotografía no fuera una forma de saber, sino una forma de permanecer. S

Libros:
Sons of the Living, Trespasser, Austin, 2024.
Good Goddamn, Trespasser, Austin, 2017.
Grays the Mountain Sends, The Silas Finch Foundation, Nueva York, 2013.

Para ver más de su trabajo: www.bryanschutmaat.com

Mis 104 libros de César Aira

Lejos de ser un listado o un resumen de las aventuras divertidas y no pocas veces fantásticas del autor argentino, este texto es el reflejo de una pasión que, de paso, intenta descubrir por qué un autor puede o no ser importante. La cosa no está en la cantidad, por cierto, sino en la consistencia con que un proyecto plantea —adentro, pero también en la superficie misma de la prosa— sus propias leyes. O mejor, establece una forma novedosa de comprender la acción, los personajes, la verosimilitud y todo aquello que está en juego cuando decimos "novela".

Por Gonzalo León

En enero de 2004 viajé por primera vez a Buenos Aires. Lo hice en compañía de una amiga poeta. El viaje fue accidentado: llegamos al aeropuerto cuando el avión estaba aterrizando en Buenos Aires y mi amiga además se olvidó de llevar plata. Cambiamos de avión y pagué las multas y, claro, le presté plata, cosa que arruinó mi idea inicial de comprar muchos libros en esas librerías porteñas que solo conocía de oídas. Sin embargo, igual pude comprar algunos libros, aunque tuve que ser mucho más selectivo.

Las recorridas por las librerías en aquella primera impresión que tuve de la calle Corrientes fue triste. El golpe de lo que había sido el estallido de diciembre de 2001 aún se veía en las calles, que lucían particularmente sucias y con imágenes de pobreza por aquí y por allá. El esplendor que había vivido ese circuito de librerías estaba aún *golpeado*. Pero seguían quedando buenas librerías, como Gandhi (hoy extinta como tal, aunque su nombre fue comprado por la cadena Galerna), Losada (que en ese verano aún tenía su barcito en la entrada) y Edipo. Fui a más librerías, pero de estas saqué la mayor parte de mi botín: tres obras de teatro de Tennessee Williams, el ensayo *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag y *Las tres fechas* de César Aira.

No estoy diciendo que, para leer a Aira, era necesario viajar a Argentina ni menos que, para leer 104 libros suyos (como he hecho hasta ahora), sea condición *sine qua non* vivir en Buenos Aires (llevo viviendo aquí 14 años), pero algo hay de eso. Y es que el acercamiento a determinados libros y autores se da en circunstancias especiales, casi mágicas.

Tennessee Williams lo explica en un cuento suyo incluido en *La noche de la iguana*. Es la historia de una chica gentil y un chico judío, que se casan y se van a vivir a la librería del padre del chico; sin embargo, como ella tenía otras expectativas, lo deja. Con los años, la chica se convierte en una exitosa artista y regresa a la ciudad donde había vivido con el chico; va a la librería y habla con él, pero este no la reconoce. Entonces ella le cuenta la historia que habían tenido y él, imperturbable, cree que la historia se parece a "Algo de Tolstói", que es el título del cuento. Bueno, este libro de Williams lo compré por puro azar, porque alguien en la librería que estaba me preguntó qué iba a comprar, así que alargué el brazo y abrí *La noche de la iguana* en la página de este cuento.

Con Aira, al principio fue así. Pero como él, a mediados de los 2000, ya había publicado varios libros y yo no tenía cómo comprarlos todos, porque algunos no llegaban a Chile, tenía que priorizar. Algunos obviamente no me gustaron: *Parménides* fue uno de ellos. Otros, la mayoría, me fascinaron: *El bautismo*, *La fuente*, *Cumpleaños*. Y otros me dejaron pensando: *Las tres fechas*, por ser un ensayo, fue uno de ellos. Pero solo hasta que me vine a vivir a Buenos Aires me hice un lector de Aira.

Uno de los libros que me marcó fue *El divorcio*, porque fue el último que leí antes de venirme a Buenos Aires. El libro lo perdí en una de mis mudanzas, pero por lo que recuerdo, es una historia circular que arranca con un episodio de un personaje andando en bicicleta y al que le cae agua de un toldo, y termina de la misma manera. Ese cierre me pareció maravilloso. A medida que iba leyendo a Aira, siempre iba descubriendo cosas nuevas: el tipo de narrador que usaba, la teoría de personajes que empleaba, el tiempo y el espacio narrativos, los cambios de tema (propios del surrealismo), etcétera.

Lo que intento decir es que los libros de César Aira tienen la particularidad de ir mostrando una teoría literaria al modo de Henry James, quien la explicitó en los prefacios que hizo para su obra reunida, o al modo de Borges, que no tuvo necesidad de explicitar nada, porque todo estaba dentro de sus propios ensayos y cuentos. Aira es borgeano. Hace unos años se publicó una edición muy curiosa y rara titulada *Borges: libros y lecturas* (Ediciones Biblioteca Nacional), que fue fruto de un trabajo de investigación de Laura Rosato y Germán Álvarez; en el libro se daba cuenta de la recuperación que hicieron los investigadores de libros que Borges había secretamente donado cuando fue director de la Biblioteca entre 1955 y 1973. Dichos libros tenían una historia y estaban con anotaciones.

La donación secreta de Borges superó los 400 libros consignados en *Borges: libros y lecturas*, y buena parte de ellos tenía que ver con un Borges que asumía que iba a quedar ciego, pero quería dejar asentada su obra completa, por lo que releyó varios de los libros que lo habían llevado a escribir sus cuentos. En suma,

Borges entregó a la Biblioteca Nacional claves para leer su obra. La lectura de este libro me hizo pensar que Aira pudiera estar haciendo lo mismo con sus novelitas y ensayos. De hecho, en *Ideas diversas*, publicado en 2024, se queja de que nadie se haya dado cuenta de que había escrito novelitas en clave.

Escribir en clave en lenguaje aireano no es descubrir una historia oculta o una historia que apele a alguna experiencia de la realidad. Es algo más complejo: es descubrir la teoría literaria que hay detrás de su proyecto de obra. Y aquí habría que detenerse en un primer aspecto a tener en consideración: Aira no construye como Borges una obra, sino un proyecto que permanentemente va hacia adelante; de ahí su profusión. En Aira no hay tiempo para hablar de una obra, porque siempre se está produciendo y agrandando, o para decirlo más gráficamente: una vez que se termina de comentar su última novelita, sale de imprenta la siguiente. En *Nouvelles impressions*, él mismo señala que "lo que importa es el escritor, no la obra. Imagino fácilmente un escritor sin obra, jamás una obra sin escritor".

Otro elemento para no considerar obra a los libros que publica es lo que señala en el ensayo *Alejandra Pizarnik*: "El recurso de considerar a la obra como documento permite anular la calidad". Aira se refiere a documento como aquel vínculo que hay entre vida y obra, aunque también usa en otro libro el término registro. Y al usar registro, la obra de cualquier autor tomada como registro de publicaciones seriadas permite anular la calidad, porque la *obra* habla de cantidad. Aira, en cambio, aspira a escribir *novelitas* por el puro placer de hacerlo y aspira a hacerlo bien. La obra, finalmente, se termina cuando el escritor ha dejado de producir, que en el caso aireano sería la muerte. Entonces, mientras viva no se puede hablar de obra.

Otro aspecto importante es el narrador. Entendemos por narrador un artefacto literario que conduce la prosa y los personajes a través de una o varias historias; el narrador es el puente que establece el autor para que lo escrito tenga sentido para el lector. Hay una teoría de narrador que Aira saca de Walter Benjamin, quien dice: "La muerte es el sello de todo lo que el narrador puede relatar. Su autoridad ha sido tomada en préstamo a la muerte. En otras palabras: ella es la historia natural a la que remiten sus relatos". Aira reconoce la influencia de Benjamin en el ensayo "Esquema para una representación del Fausto": "Hay una idea de Walter Benjamin, según la cual el narrador es el que ha pasado por la muerte; no por una experiencia de muerte en general, como una guerra o la pérdida de un ser querido, sino por su propia muerte personal". El narrador es alguien que ya ha muerto y vivido una historia, de ahí que pueda *volver a la vida* y contarla.

El narrador de Aira depende de la historia que vaya a contar y casi siempre es un personaje, por eso depende de quién sea, las diversas modulaciones que vaya a tomar. Puede ser alguien haciendo etnografía, como en *Ema, la cautiva*; también puede ser un yacaré, como en *Lugones*; incluso puede ser alguien muy parecido al propio autor y, por qué no, alguien que ha vuelto *literalmente* de la muerte como en *Cómo me hice monja*.

El narrador de Aira depende de la historia que vaya a contar y casi siempre es un personaje, por eso depende de quién sea, las diversas modulaciones que vaya a tomar. Puede ser alguien haciendo etnografía, como en *Ema, la cautiva*; también puede ser un yacaré, como en *Lugones*; incluso puede ser alguien muy parecido al propio autor y, por qué no, alguien que ha vuelto *literalmente* de la muerte como en *Cómo me hice monja*.

Algunos han dicho que los personajes de Aira son su punto flojo (no tiene sicología, etc.), pero si uno se fija bien y analiza la teoría de personajes planteada por E. M. Forster, donde divide a los personajes en redondos (o construidos) y personajes planos (o no construidos), es evidente la poca importancia que le asigna Aira a la construcción de personajes. En una entrevista que le hicieron en 2014 afirmó que evitaba "lo que Forster llamó el personaje redondo, el personaje con una sicología bien construida, prefiero un personaje más como los del cómic, un personaje que sea apenas esa figura que me sirva para desarrollar la acción de la novela, no me gusta lo sicológico, entrar en iluminaciones, pensamientos". Con el tiempo me

temo que ni siquiera sus personajes son como los del cómic, lisa y llanamente parecen ser personajes vaporosos, evanescentes, que con suerte tienen un nombre y la acción que van a protagonizar. *El Náufrago* es un brutal ejemplo de esto, porque del protagonista, que es un náufrago, no sabemos nada, salvo las historias que se inventa.

Aira no es novedoso en esto, porque a Borges tampoco le importaban los personajes. En el libro *Jorges Luis Borges: Diálogos*, de Néstor Montenegro, el autor de *Ficciones* señaló: "No tengo ningún personaje, ni femenino ni masculino. Hay autores que crean personajes: Dickens, Balzac, Zola, Jules Romains. Yo nunca dejé de ser Borges, ligeramente disfrazado, en diversas épocas o países". Pero no es una cosa de autores argentinos darles poca importancia a los personajes, también lo han hecho en diversas intensidades Kafka y William H. Gass, quien llegó a plantear la inexistencia del personaje literario. De hecho, cuando analizó un libro de Henry James, Gass se respondía varias cosas sobre lo que era un personaje: "1) un ruido, 2) un nombre en sí mismo, 3) un sistema de ideas complejo, 4) una percepción controladora, 5) un instrumento de organización verbal, 6) un modo referencial fingido".

Desde luego, no se trata de comulgar a pie juntillas con las provocaciones de Gass. El placer o disfrute por un autor viene antes del entendimiento, aunque la única manera que uno tiene para explicarse por qué le gusta determinado autor es a través del entendimiento. Una pregunta para nada inocente sería: ¿por qué el *Quijote* es un excelente libro? Si hiciéramos una encuesta a escritores, muchos estarían en problemas, no porque no lo hubieran leído, sino porque la respuesta iría por lo tautológico: es importante porque es importante, algo del tipo: "Bueno, el *Quijote* es el *Quijote*". Y sí, pero debe haber más aspectos que hacen que una obra literaria sea sublime. Cosas como esta me llevaron a explicarme a César Aira, que no se compara con Cervantes o Shakespeare, aunque el juicio que se hizo del bardo cuando estaba vivo era el de un autor popular y no lo que es a partir del romanticismo. Con Aira podría pasar lo mismo en un futuro.

Todo lo que he logrado descifrar de la teoría literaria de Aira fue gracias a que hace cuatro años un editor argentino me propuso escribir un ensayo sobre él (uffff, casi escribo su *obra*). Acepté, porque de antes tenía ganas de escribir de él y también porque me preguntaba por qué en el campo literario argentino habían sido tan pocos los ensayos no académicos de su proyecto narrativo. *Las vueltas de César Aira* de Sandra Contreras, publicado en 2002, sigue siendo un texto de referencia, pero los libros de Aira se han multiplicado por tres desde entonces. Falta un ensayo literario sobre él, pensé. En paralelo, un escritor español andaba buscando primeras ediciones de Aira en Argentina y me encargó rastrearlas y comprarlas con el dinero que me mandaba por Western Union. Así fue como logré leer *La trompeta de mimbre* (inhallable) y otros incunables. Además, por esa misma época, un blog colgó ediciones digitales de Aira gratis. Todo esto hizo que en poco más de un año leyera 40 o 50 libros de este autor.

Hoy tengo este ensayo terminado. Decir que soy el chileno que más libros ha leído de César Aira es anecdótico; lo importante de mi trabajo es que pude entender cuestiones inherentes a la narrativa y a la literatura en general. Por ejemplo, cuando dije que Aira era un autor importante, no dije por qué lo era: un autor importante trae consigo una teoría literaria propia; el resto, que somos muchos (casi todos), nos acomodamos con lo que hay, porque es más sencillo, más cómodo, y el desafío es menor. Para un escritor contemporáneo, pensar la lengua es tarea de poetas; pensar la literatura es un viaje a la luna, y cambiar algunos conceptos literarios es algo que veremos una vez en nuestras vidas. Y César Aira lo ha hecho. Puede sonar una exageración, sobre todo para aquellos que lo juzgan superficialmente (esos que dicen que escribe mucho), pero Aira, como dijo el crítico Daniel Molina, "es nuestro Borges", o el Borges que nos ha tocado. Y digo nuestro porque, como dijo Canetti, la patria es la lengua. S

La rubia, el detective y los tipos malos

Los seductores condensa las viejas obsesiones de James Ellroy: la historia como una red de conspiraciones y tramas secretas que se desarrollan en Los Ángeles, California. Con su mirada descarnada e insolente, ahora desmitifica dos de los grandes iconos de Hollywood y de la política americana, Marilyn Monroe y los Kennedy, y ofrece indudablemente una de sus grandes obras.

Por Andrés Gómez Bravo

El auto se detuvo frente a un edificio de departamentos baratos. Era casi mediodía. Tres tipos con máscaras de Fidel Castro bajaron de él e interceptaron a una chica rubia en la vereda. Se la llevaron a la fuerza: un secuestro a plena luz del día. Gwen Perloff era una actriz de series B, con "contrato de esclava" en la 20th Century Fox. Al anochecer, el detective Fred Otash y un grupo de policías tenían a dos de los sospechosos del secuestro acorralados, al borde de un precipicio. Otash golpeaba a uno de ellos sin compasión.

—Nos estás agotando la paciencia —le dijo—. Dinos dónde está la chica, y así podremos marcharnos.

—Yo me lo estoy pasando bien —respondió el tipo.

El detective Otash miró hacia abajo: al final del despeñadero, los autos iban y venían como bólidos por la carretera. Y sin ganas de dilatar más, empujó al sospechoso al vacío, que aleteó en el aire un segundo y gritó: "¡Es un montaje!", antes de rebotar entre los autos. Su cuerpo fue arrastrado por un Cadillac y murió con los pies amputados.

Era el 4 de agosto de 1962, un verano húmedo y caluroso en Los Ángeles. Esa misma noche, cuando Fred Otash estaba ocupado en el secuestro de Gwen Perloff, otra actriz, una de las más populares del mundo, moría en su cama: Marilyn Monroe fue hallada con su cuerpo atiborrado de pastillas; tenía 36 años.

Ese es el punto de arranque de *Los seductores*, la nueva novela de James Ellroy. A los 77 años, el autor más feroz de la novela de crímenes, el *dog demon* de la narrativa americana, como él mismo se hace llamar, está de vuelta en el escenario de sus obsesiones: Los Ángeles en la década del 60.

***

Provocativo, violento, sombrío, a veces brutal, Ellroy es autor de dos ciclos de novelas que exploran la historia sucia de Estados Unidos, donde los crímenes, el poder y la corrupción se cruzan: el Cuarteto de Los Ángeles, que viaja de los 40 a los 50 a través de *La dalia negra*, *El gran desierto*, *L. A. Confidencial* y *Jazz blanco*, y la *Trilogía Americana*, donde cubre desde los asesinatos de John Kennedy y Martin Luther King hasta la guerra de Vietnam en *América, Seis de los grandes* y *Sangre vagabunda*.

Marilyn Monroe en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953).

El punto de inflexión fue *Mis rincones oscuros*, la estremecedora memoria sobre el asesinato de su madre. Ellroy nació en Los Ángeles en 1948 y su madre fue asesinada en la misma ciudad cuando él tenía 10 años. Nunca hallaron al culpable. "La muerte de mi madre corrompió mi imaginación y reforzó la sensación de que en realidad había dos L. A.", escribió en un ensayo autobiográfico. Una L. A. externa y una L. A. secreta, a un paso del infierno, habitada por ladrones, pederastas, violadores, prostitutas, drogadictos y policías corruptos.

"El país nunca fue inocente. Los norteamericanos perdimos la virginidad en el barco que nos traía y desde entonces hemos mirado atrás sin lamentaciones", anotó en su novela *América*. A partir de allí su narrativa ganó en ambición, profundidad, y comenzó a deconstruir los grandes mitos americanos.

Si en sus primeras novelas escribe sobre "hombres malvados que hacían cosas perversas en nombre de la autoridad", historias en las que el centro de gravedad era el departamento de policía, el periodismo canalla y el poder político de Los Ángeles, en sus novelas posteriores el crimen y la corrupción alcanzan otra dimensión: es una guerra clandestina entre la policía, el FBI, la mafia y la Casa Blanca. "Es hora de desmitificar una época y de construir un nuevo mito desde el arroyo hasta las estrellas", escribió.

***

Los seductores respira el ánimo moral de sus grandes novelas, si bien forma parte de un nuevo ciclo. En ella conviven personajes reales y ficticios, entre ellos Marilyn, John y Robert Kennedy. Su protagonista es Fred Otash, a quien los lectores de Ellroy conocieron en *Pánico* (2022). Apodado "el cancerbero que tuvo cautivo a Hollywood", es un expolicía corrupto, detective privado experto en chantajes, alcohólico, drogadicto y violento. Fred es un pervertido y un *voyeur*, como se define a sí mismo: hurga, espía, fisgonea en los secretos menos decorosos del mundo del espectáculo y del poder.

A mediados del 62, Jimmy Hoffa, el poderoso líder de los camioneros, vinculado con la mafia y enemigo de los Kennedy, le encarga un trabajo: "Jack el K está cepillando a Marilyn Monroe, y ahora se la ha pasado a su hermanito... Quiero que elabores un perfil peyorativo de la Monroe, Jack, Bobby y cualquier otra pájara que esos capullos se estén tirando, además de cualquier chisme de alcoba que puedas conseguirme sobre la propia señorita Monroe, que, como bien se

sabe en los círculos de Hollywood, es la Ramera de Babilonia", le dice.

Y agrega: "Quiero algo feo, Freddy. Quiero mucho comportamiento sórdido, con hincapié en el sexo".

Fred espía a Marilyn. Se infiltra en su casa cuando ella no está: instala micrófonos, toma fotos, entra en su habitación, registra su ropa interior y encuentra un maletín con miles de dólares bajo su cama. También se infiltra en la casa de su amigo Peter Lawford, casado con Pat Kennedy y quien le provee chicas al presidente. En un remoto pasado, Fred tuvo una noche de sexo con Pat y solía suministrar drogas a su hermano mayor. "¿Quién es dicho hermano mayor?", se pregunta. "El presidente de Estados Unidos. Acaban de contratarme para hundirlo en la mierda".

La Marilyn que Fred Otash retrata está a horas luz de la rubia brillante y encantadora del cine. Obsesionada con los Kennedy, dependiente de su terapeuta y adicta a las pastillas, a menudo borracha y con el rostro desfigurado por el colágeno, Marilyn aparece como una actriz caprichosa, de capa caída, que suele hablar tonterías, dice conocer los trapos sucios del presidente y está en contacto con un ambiente turbio de traficantes, pornógrafos y prostitutas.

"Marilyn engatusaba a la gente —dice Otash—. Utilizaba a la gente. Poseía tres estilos en su trato con los demás. Era marimandona, era recatada, era efusiva. No me caía bien. No me convencía".

Cuando la desconocida chica rubia es secuestrada, Fred es convocado por el jefe de la policía de Los Ángeles para ayudar a encontrar a los raptores. Y cuando se conoce la muerte de Marilyn, el jefe de policía ve una oportunidad para presionar a Bob Kennedy, el fiscal general de Estados Unidos. Su propósito es ser nombrado director del FBI, en reemplazo de Edgar Hoover. De modo que Fred abandona a Jimmy Hoffa y cambia de bando: sigue el juego, pero en otro cuadro.

La noche de la muerte de la estrella de *Los hombres las prefieren rubias*, Otash es el primero en entrar a su habitación. Toca su pierna desnuda, huele sus toallas húmedas y detecta un rastro de limpieza sobre el radio despertador, como si alguien hubiese borrado sus huellas.

Naturalmente, la muerte de Marilyn conmociona a Estados Unidos y los medios montan un espectáculo. "Mi Mundo de la Monroe es extorsión de alto riesgo. El Mundo de la Monroe del resto del mundo es alta sensiblería", dice Fred.

Sin embargo, como es habitual en Ellroy, la trama se vuelve más intrincada: el fiscal general tiene sus propios planes y va en busca de Otash. Nadie tiene las manos limpias: todos conspiran y extorsionan.

Vertiginosa, tensa y ambiciosa, la novela tiene una infinidad de capas y personajes. Ellroy agrega una lista de nombres al final del libro para orientar al lector. Tal vez esto complique el comienzo de la lectura, pero una vez superada esa dificultad la historia atrapa con indudable magnetismo. Son 527 páginas, escritas con una prosa afilada, de frases breves y punzantes. Eventualmente, ello podría disgustar a algunos lectores, pero Ellroy es un estilista y en sus mejores momentos le otorga agilidad, ritmo y gran intensidad emocional a la narración. Desde luego, la voz acelerada y la visión dislocada y desmesurada de Otash es todo un acierto. En *Pánico*, la novela anterior, ya estaba delineado, pero acá alcanza la estatura de uno de los mejores antihéroes de Ellroy: moralmente detestable, pero de un enorme carisma.

La novela condensa las viejas obsesiones de Ellroy: la historia como una red de conspiraciones y tramas secretas. Con su mirada descarnada e insolente, desmitifica dos de los grandes íconos de Hollywood y de la política americana, Marilyn y los Kennedy, y ofrece indudablemente una de sus grandes obras. S

Los seductores
James Ellroy
Random House
527 páginas
$25.000

Serge Lutens: el último alquimista

Por María José Viera-Gallo

El olor le llegó a través de las palabras. Leyendo a Baudelaire, Nerval, Proust… y a Genet, su alma gemela.

Estamos en París, en 1968. Las vanguardias revolucionan el cine, la literatura, la universidad y, también, la moda. Sentado en el sofá de una antigua librería, la Galignani, un joven de melena larga y traje negro lee. Emana una elegancia sombría, fuera de su tiempo. Algunos clientes lo confunden con un poeta o actor. Pero Serge Lutens (1942), quien podría pasar por el vampiro de la película de Murnau, no es lo uno ni lo otro. Es maquillador. Tiene 26 años. Trabaja como director de imagen de Christian Dior, una de las casas de alta costura más respetadas de Francia. En el mundo de la moda su nombre encarna ese toque que distingue el simple buen gusto de la sofisticación, lo bello de lo sublime, el pasado del futuro. Para Lutens, el maquillaje debe llevar la belleza a un lugar fuera de lo real, sacarla de lo cotidiano y reconocible. En las portadas que la revista *Vogue* le encarga, se ven mujeres con las caras pintadas de blanco, ojos de tintes ambarinos y cabellos de vinilo. Un estilo *avant-garde* que tiene algo de gótico, de cubista, de teatro kabuki y de art decó, todo sobre un fondo negro. Lutens adora el negro; según él, es el refugio de todos los colores. Lo usa siempre que va al palacio de la Maison Dior, en la avenida Montaigne. Allí lo esperan fotógrafos deseosos de colaborar con él, como Richard Avedon, Irving Penn o Helmut Newton. Durante las sesiones fotográficas, Lutens se convertirá en el maestro que dirige el set, con sigilo y delicadeza, sin decir una palabra de más.

Pocos imaginan que unos años atrás, Serge Lutens trabajaba de peluquero en Lille, su ciudad nativa. Fue en un elegante salón de provincia donde aprendió a observar a través del espejo a las damas de la burguesía. Amaba y odiaba con igual intensidad su falsa elegancia y mal gusto. Una vez instalado en París, en 1962, ya sabe de memoria quién es quién en la élite; conoce el nombre de la verdadera condesa de Guermantes de Proust (a quien el mismo Dior vistió hasta su muerte) y tiene acceso a *soirées* que antes solo miraba en las páginas de la vida social. Al caer la tarde, se cubre con su capa negra y se excusa de asistir a desfiles privados remojados en champagne. Prefiere encerrarse a leer. El lujo, o ese lujo, lo aburre; el esnobismo y la pretensión francesa despiertan su mal humor. El refinamiento, para él, tiene que ver con cierta decadencia, algo que encuentra en Proust, pero especialmente en Genet y sus *Santa María de las flores*, *Un condenado a muerte*, *Pompas fúnebres*. El autor-criminal, como se le llama en la prensa, lo conecta con traumas y deseos. Al igual que Genet, él también creció huérfano. Es producto de una aventura extramatrimonial de su madre. "Un accidente biológico", que lo condenó a pasar su infancia en varias familias de acogida, dirá a Radio France Culture. A veces "la madre pecadora" lo visitaba, le hacía regalos. Eran visitas fugaces. Él, hijo "natural", era solitario, arisco, soñador y la idealizaba en sus fantasías. "La infancia para mí fue la no existencia. Tenía miedo de los otros, tomaba distancia, era muy educado, pero por detrás era un monstruo. Todo lo que he hecho creativamente ha sido una respuesta a eso".

Mientras el psicoanálisis lo salvó de convertirse en una víctima, la literatura le reveló que la belleza y la crueldad podían coexistir. Una de esas tardes de relectura de Baudelaire, tiene una epifanía: ¿cómo traspasar el lenguaje de la poesía a uno no verbal? En 1974 decide dejar Dior, y París, y seguir su olfato. En 1982 se aventura con un primer ensayo olfativo, a base de osmanthus y rosa que, una vez enfrascado, se llamará *Nombre noir*. Lutens descubre que la creación de perfumes de nicho, de poca distribución y cero *marketing*, le permite salvaguardar su deseo de invisibilidad.

Desde entonces, vive recluido en Marrakech, en un palacio diseñado enteramente por él, a imagen y semejanza de sus gustos y obsesiones. Son pocos los afortunados a los que les concede una visita. Su amiga Marguerite Duras fue una de ellas. En sus últimos retratos aparece vestido con terno negro, camisa blanca y un bastón de cedro que sostiene con elegancia a sus 83 años, y el pelo peinado con laca. Es ese el uniforme que utiliza para ir al laboratorio de su fundación, un

búnker de mármol, sin luz solar, cuyo código de acceso guarda en secreto. Desde ese refugio, de espaldas al Sahara, Lutens se ha convertido en el inventor de la perfumería de autor. Su mayor creador y su más misterioso alquimista.

Se sabe que en sus composiciones solo usa ingredientes clásicos y naturales, que a veces puede tardar 15 años en ponerle punto final a una fragancia, que ama la madera, en especial el cedro marroquí y el preciado *oud* (agar), que consigue entre los mercaderes del desierto. Almizcle, violeta, cedro, ámbar, flor de naranja, son algunas de sus esencias preferidas. Sin embargo, para los entendidos del rubro, es una incógnita cómo logra sublimar sus extractos. Él prefiere no dar explicaciones. Hacerlo, dice, sería traicionar la esencia mística de su trabajo. "El perfume es el momento suspendido entre la imagen y las palabras", dice. "No está hecho para que se descubra un aroma particular en él, sino para que se reconozca algo, una forma, un instante, una sensación que ya existe en nosotros". Sabe, por Proust, que de todos nuestros sentidos, el del olfato es el que mejor atraviesa el tiempo y el que más evoca sensaciones perdidas. Un perfume es en esencia eso: el tiempo recobrado. Pero eso recobrado no siempre es nítido ni grato. "La violencia siempre está presente en una creación. Se crea algo en contra de otra cosa. Hay una especie de acusación y una reconciliación consigo mismo", advierte. *Feminité du Bois*, el perfume que lo hizo célebre en 1992, considerado el mejor perfume floral amaderado de todos los tiempos, es una aventura freudiana: "Inventé a mi madre para poder existir", dijo en el lanzamiento.

En los últimos 50 años, Lutens ha creado más de 100 perfumes. Sus botellas, cuadradas, transparentes, podrían confundirse con las de un viejo licor. Sus nombres, con títulos de novelas: *La Fille de Berlin*, *Nuit de Cellophane*, *De Profundis*, *A la Nuit*, *Périlleusement Vôtre*, La Orpheline, La Religieuse, *Dent de Lait*, *L'Innominable*, *Le Participe Passé*. Todos ellos conforman una autobiografía en clave olfativa; su autor nos ayuda a interpretar su sentido gracias a unas tarjetas de presentación. En *Jeu de Peau* se evoca su infancia: "El pan es el primer auxilio en la soledad. Buscar pan en la panadería era compensar un afecto que no existía". En *Tubéreuse Criminelle*, explora su propia oscuridad: "Baudelaire tenía razón. Devolvamos las flores al mal". *La Couche du Diable* es descrita como "un diabólico y suntuoso velo de indulgencia y remordimiento para una primera transgresión". En su última creación, *Le perce-vent*, se lee: "Es una invitación a escapar del tumulto y un medio para elevarnos por encima de nuestros tormentos interiores".

Hay quienes bromean que sus complejos aromas ocultan olores corporales: sudor, sexo, incluso sangre. Él sonríe. "Un perfume objetivamente es un líquido que huele bien, y lo que yo hago es algo totalmente subjetivo: los mejores perfumes usan los peores olores para eventualmente civilizarlos".

De Profundis, un perfume discontinuado, hoy de culto, nació de un tabú: ¿qué oleré cuando esté muerto?, se preguntó Lutens, e imaginó un perfume frío, lúgubre, espirituado más que espiritual, que oliera a la tierra mojada que envuelve una tumba. Una sustancia, en sus palabras, que solo se puede usar en un cementerio. La antigua tradición francesa alquímica o la magia negra le enseñó que los aromas evocan energías ocultas y que el verdadero perfumista sabe callar y desaparecer tras sus creaciones, como un mago que se esfuma al abrir un frasco.

Caballero de una cultura donde la belleza aún era algo noble e inalcanzable, estimulador de nuestro inconsciente olfativo y hechicero, Lutens vive a solas con sus gatos y su biblioteca. Ya no parece habitar este mundo. Dice que cuando viaja a París, nada más entrar al aeropuerto, empieza a detestar la perfumería contemporánea y sus olores a limpio, a gel de ducha, a berries, aromas que no dicen nada, concebidos para no ofender a nadie. Preguntarle qué perfume lleva él sería una indiscreción, aunque su respuesta podría sorprendernos: "Ninguno, porque cuando lo hago, me siento un impostor". S

Hic narrat patri ioseph hic sua somnia mat. Ioseph legatur. ut fratribus esca ferantur.

Ioseph

Ecce iam parcitur qua fratrum turba ponatur. Pactis actis uenduntur ioseph hismaelitis.

La novela bíblica de Thomas Mann

En 2025 se cumplen 150 años del nacimiento de Thomas Mann, uno de los escritores más relevantes e influyentes del siglo XX. La última novedad sobre su abundante producción narrativa es una nueva edición y traducción de la tetralogía *José y sus hermanos*, una obra monumental a cuya escritura dedicó casi dos décadas y que, curiosamente, es una de sus obras más injustamente menospreciadas o al menos subvaloradas.

Por Rodrigo Pinto

La novela *José y sus hermanos* desarrolla extensamente la historia del José bíblico, el undécimo hijo de Jacob, el preferido de su padre, el hijo de la mujer realmente amada, aunque el patriarca haya tenido dos esposas y dos sirvientas que también le dieron hijos. Por qué no hay una exacta correspondencia entre los nombres de sus vástagos y las 12 tribus de Israel, que vienen de la descendencia de Jacob; por qué no es el primogénito, Rubén, el que da su nombre al pueblo y sí lo es el cuarto, Judá; cómo Jacob se apoderó de la primogenitura frente a su hermano Esaú, que no pasó solo por el plato de lentejas; cómo Labán, el padre de Raquel, lo engañó y debió aceptar a Lía como su primera esposa; qué pasó entre José y sus hermanos, que lo echaron en un pozo, dándolo por muerto; cómo llegó a la tierra de Egipto, cómo se elevó en la servidumbre de Putifar y por qué Thomas Mann llama a su mujer, que carece de nombre en el relato bíblico, como Mut-Em-Enet; qué pasó entre ella y el servidor fiel; cómo cayó luego al pozo de la prisión, donde conoció a un carcelero extrañamente intuitivo y, gracias a su capacidad interpretativa, fue nuevamente elevado, esta vez hasta la cúspide del poder; y cómo, finalmente, se reunió con sus hermanos y con su anciano padre. De esto es de lo que tratan estas novelas inolvidables.

El escritor que rompió el "gran estilo"

La gran pregunta en torno al *José* es por qué, a pesar del monumental trabajo que le significó a Mann, la tetralogía es considerada por muchos como una anécdota en la producción narrativa del Premio Nobel de Literatura en 1929. El siglo XX abrió con la publicación de *Los Buddenbrook. Decadencia de una familia*, primera obra de vasta extensión de Mann y que fue la principal causa de que la Academia Sueca le otorgara el premio mayor. Para entonces, ya había publicado *La muerte en Venecia* (1912) y *La montaña mágica* (1924), además de decenas de relatos breves y una ya considerable obra ensayística. Según Kjell Espmark, autor de *El Premio Nobel de Literatura. Cien años con la misión*, la importancia atribuida a la primera novela de Mann "es una reprobación sensacional a *La montaña mágica*", que revelaba la incomprensión, en nombre del "gran estilo" tan valorado por la Academia Sueca, de una obra marcada por "el atrevido intento de ampliar el marco de la novela tradicional hasta abarcar

un conocimiento enciclopédico organizado según principios formales musicales".

En *Líneas y perfiles de la literatura moderna*, Günther Blöcker señala que ese estiramiento de los límites de la novela alcanzó su punto mayor en el *Doktor Faustus*: "La imbricación monstruosa, febrilmente violenta, de novela e historia, biografía ficticia y auténtica, vida inmediata y transmitida, la soberana falta de escrúpulos con que liga aquí especulaciones personales, literarias, históricas, políticas, filosóficas, teológicas, demonológicas, científicas y musicales en un todo grandioso de una elaboración osadísima, lleva el cuño de Joyce".

Pero hay un salto grande entre *La montaña mágica* y el *Doktor Faustus*. Un salto de casi dos décadas desde que Mann comenzó a escribir la tetralogía hasta que publicó el último volumen e inició el *Faustus*. En ese lapso escribió tres novelas cortas, una larga —*Carlota en Weimar*— y, sobre todo, la tetralogía de *José*, que comenzó en 1926, aunque su biógrafo Hermann Kurzke remonta su origen a los primeros meses de 1924; los sucesivos volúmenes aparecieron en 1933, 1934, 1936 y 1943. La diferencia temporal entre el tercero y el cuarto no solo se explica por la escritura de *Carlota* (1939), sino sobre todo por razones históricas y políticas. Mann, repudiado por los nazis, abandonó Alemania muy poco después del ascenso de Hitler, por simple precaución, pero pronto ya no pudo volver. Adoptó la nacionalidad checa en 1936, poco antes de que le quitaran la alemana, aunque vivió en Suiza hasta 1938. En esos años intensos dio muchas conferencias y viajó por toda Europa, advirtiendo sobre el riesgo del régimen nazi. En 1938 fue contratado como profesor en la Universidad de Princeton; tres años después, se trasladó a California. Con más tranquilidad, pudo combinar su activismo político con su gran aventura mítica.

Dice Blöcker que cuando apareció el primer tomo de *José* "se creyó que esa incursión sorprendente en el mito del Antiguo Testamento era un interludio condicionado políticamente, quizá una protesta creadora contra la usurpación del concepto mítico por el fascismo. *Joseph*, según esto, sería un mito y, por tanto, 'escapatoria y contrarrevolución'. Pero las fugas no suelen producir obras maestras, y los interludios no se extienden productivamente a lo largo de décadas". Aunque tiene una interesante tesis (que ya veremos) sobre por qué el *José* es una obra valiosísima, lo cierto es que esos prejuicios sobre el escapismo de Mann han tenido un largo eco. Cuando apareció en 2011 el cuarto tomo en Ediciones B, el filósofo, ensayista y traductor del alemán Luis Fernando Moreno escribió en el diario *El País* que "durante 17 años, Mann se entregó a aquella tarea con el gozo de un contumaz escritor, presto a evadirse de las circunstancias políticas europeas mediante una 'fuga literaria' a un Cercano Oriente imaginario". Y agrega: "Esta obra fue acogida con cierta distancia, nada comparable al clamor que habían suscitado *Los Buddenbrook* o *La montaña mágica*; las historias del viejo Jacob y del ascenso político de José en la corte del faraón pasaron casi desapercibidas. La saga quedó dentro de la inmensa producción de Thomas Mann como una excentricidad".

Hondo es el pozo del pasado

¿Es creíble que un escritor con tanta conciencia de su papel en la literatura alemana y mundial, que decía de sí mismo que "había nacido para representar", que además desempeñó desde el exilio un importante papel político e ideológico en la resistencia al nazismo, perdiera casi dos décadas en una fuga guiada solo por el placer de investigar y escribir, justo en el período más álgido de la historia de Alemania?

No, por supuesto que no.

Eso hace más extraña la relativa invisibilidad de la tetralogía frente a otras obras del autor. Desgraciadamente, no hay, en nuestro idioma, una selección de los escritos de Mann sobre su propia obra; entre ellos debería estar la conferencia que leyó en noviembre de 1942 en la Library of Congress (la menciona en el capítulo inicial de *Los orígenes del Doktor Faustus. Novela de una novela*) sobre *José el proveedor*, obra "en la que había estado afanado las semanas previas, bajo el estruendo de las batallas de un Stalingrado caliente y humeante". Así, pues, mientras se cerraba el cepo sobre las tropas de Von Paulus y Estados Unidos ponía en tensión todos sus recursos humanos, científicos e industriales para ganar esa guerra, Mann, en su escritorio californiano, se movía hacia Egipto, donde un maduro José jugaba con el temeroso espanto de sus hermanos, que lo habían arrojado a un pozo dándolo por muerto, y se enfrentaba a su resentido padre, furioso con sus otros hijos y también con José, que no fue a su encuentro apenas pudo. Escribió las últimas líneas el 4 de enero de 1943; leyó los dos capítulos finales a la familia y bebieron champaña. "La gran obra narrativa —dijo— que me había acompañado durante todos estos años de exilio, garantizando una unidad en mi vida, llegaba a su fin, estaba liquidada, y yo quedaba libre de carga".

Así se inicia el *José*: "Hondo es el pozo del pasado.

¿No sería mejor decir que es insondable?". Y un poco más adelante: "Mientras más profundamente se escudriña, más se hunde uno a tientas en el mundo subterráneo del pasado y más indescifrables se revelan los orígenes del hombre, de su historia, de sus costumbres, que se van hundiendo en la sima sin fondo, esquivando nuestra sonda, aunque desenrollemos cada vez más la cuerda, cada vez más allá en el infinito de las edades".

Uno de los grandes mitólogos del siglo XX, Joseph Campbell, inició su monumental *Mitología primitiva* citando a Mann, precisamente para ilustrar la dificultad de rastrear, en sucesivas inmersiones que llevan siempre a un punto más allá, a un nuevo comienzo, puesto que las civilizaciones primitivas "no son sino la avanzadilla de la inmensa profundidad de la prehistoria de nuestra raza", y más allá de ellas "yacen los siglos, los milenios, los cientos de milenios del hombre primitivo". Tras un largo razonamiento sobre la historia de estudio de los mitos, desemboca nuevamente en Thomas Mann, a propósito de los lazos entre la ciencia del inconsciente y la literatura, que desde antiguo sentían mutuamente una "profunda y natural simpatía". "'El mito', como lo ha visto Thomas Mann, y en lo que coincidirían muchos de los psicólogos profundos, 'es el fundamento de la vida, el esquema intemporal, la fórmula piadosa en la que fluye la vida cuando este reproduce sus rasgos fuera del inconsciente'".

Mito más psicología. Eso es lo que Mann cree que anuncia una nueva y polifacética humanidad. "Todo mito", dice Blöcker, "es la magia de la repetición, retorno y actualización de cuanto nos ha configurado, pero en un plano vital y de conciencia más elevado", y esto es lo que nos ha entregado Thomas Mann en el *José*: "Ha regalado a un mundo angustiado y confuso el mito salvador, auxiliador, rejuvenecido, esclarecido y aureolado con una nueva solemnidad, un mito que, según las bellas palabras de Karl Kerényi, es limpio y profundo como filosofía y música a la vez".

José y sus hermanos no es, en modo alguno, un paréntesis en la obra de Mann. La tendencia a imbricar ensayo y narración también está acá muy presente, pero siempre a su manera, casada con la tradición. El narrador, que interviene mucho, que interpreta y explica, que dispone la entrada de los personajes y de los temas, pausa el relato con reflexiones que muestran un nivel de conocimiento impresionante sobre la mitología antigua. No en vano tardó siete años en publicar los primeros tomos, y, según cuenta en su libro sobre el *Faustus*, los libros que consultó y leyó para el *José* formaron una biblioteca dentro de su biblioteca. Y lo notable es que su aproximación al mito, hecha desde la literatura y la curiosidad, fue tan precisa y rica en felices intuiciones que orientó incluso a otro gran mitólogo, el húngaro Karl Kerényi, con quien sostuvo una amplia correspondencia que desgraciadamente no ha sido traducida. Kerényi homenajeó a Mann en su libro *Prometeo. Interpretación griega de la existencia moderna*, cuando dice que aprendió de Mann, y de C. G. Jung, que "el hombre arcaico, antes de actuar, retrocede un paso, a semejanza del torero cuando se prepara para asestar la mortal estocada. Busca una pauta en el pasado, en la que pueda deslizarse, como si estuviese bajo la antigua campana de un buzo, protegido y desvirtuado, para así abalanzarse sobre el problema presente".

Cuando leemos en la novela que "Eliécer contaba en primera persona las aventuras del Eliécer ancestral a José", encontramos otro tipo de deslizamiento en el pasado, el arquetipo de un personaje que vuelve a repetir su destino generación tras generación. En el episodio de la herencia entre Esaú y Jacob, la persecución que emprende el hijo del primero, Elifas, para retornar los acontecimientos a su molde ancestral, Jacob —a costa de una humillación indecible, inaudita— logra quebrar el arquetipo, sobrevive a la ira de su sobrino y tiene el sueño más importante de su vida. Todo aquello que el relato bíblico condensa en pocas líneas aquí se expande de manera prodigiosa, se problematiza, se analiza en todas sus posibles derivaciones, pero siempre sobre el sustrato de la historia vibrante, enorme, deliciosa, reconfortante, que hace resonar al unísono lo alto y lo bajo, el mundo superior y el mundo inferior, el arquetipo y su quiebre, el poderoso fondo del pasado con el angustioso presente. S

José y sus hermanos
Thomas Mann
Debolsillo, 2021
1.484 páginas
$32.000

Una novela sobre la visión

A primera vista, la nueva novela de Olga Tokarczuk, *Tierra de empusas* —la primera desde que ganó el Premio Nobel en 2018—, podría parecer una reinterpretación sencilla de la monumental obra de Thomas Mann, *La montaña mágica*. Sin embargo, mientras el erotismo *queer* de la novela de Mann queda relegado en su mayor parte a recuerdos borrosos, Tokarczuk lo coloca al frente. El libro se subtitula "Historia de terror balneoterápico", así que no sorprende que la gente empiece a morir pronto, y no de tuberculosis.

Por Susan Bernofsky

Un joven polaco con una enfermedad pulmonar llega al pueblo silesio de Görbersdorf, en un valle montañoso conocido por su buen aire y su sanatorio para tuberculosos. Es el año 1913 y las personas hablan del robo de la *Mona Lisa* en el Louvre y de las tensiones políticas en los Balcanes. Él se aloja en una habitación de una pensión para caballeros y pronto se integra en la distendida comunidad que se ha formado allí por los pacientes, todos esperando con ansiedad que haya un cupo disponible en el gran Kurhaus, o que un médico los declare curados o que mueran. Estos hombres son en su mayoría centroeuropeos mayores que disfrutan debatiendo cuestiones filosóficas mientras se sientan por las tardes a tomar un Schwärmerei, el potente digestivo local. Aunque sus interminables pontificaciones pueden resultar tediosas, el protagonista Mieczysław Wojnicz prefiere su compañía a la de la camarilla de tísicos polacos que intentan acercarse a él, lo que requiere maniobras evasivas. Entre los compañeros pacientes, su favorito es un aspirante a historiador del arte de su misma edad, llamado Thilo, que está gravemente enfermo y al parecer moribundo. Wojnicz pasa las horas en la habitación de Thilo escuchándolo hablar de arte y admirando un misterioso cuadro que Thilo robó de la casa de sus aristocráticos padres en Berlín. Pero Wojnicz dedica la mayor parte de su tiempo a los asuntos de su enfermedad: yendo a revisiones en el Kurhaus, atiborrándose de las copiosas comidas prescritas, tomando las obligatorias curas de reposo y paseos reparadores, y sometiéndose a los tratamientos de duchas frías que detesta.

A primera vista, la nueva novela de Olga Tokarczuk, *Tierra de empusas* —la primera desde que ganó el Premio Nobel en 2018—, podría parecer una reinterpretación bastante sencilla de la monumental obra de Thomas Mann, *La montaña mágica*, publicada en 1924. (Mann también ganó el Premio Nobel en 1929, aunque la referencia de la Academia lo elogia explícitamente como autor de la novela de 1901, *Los Buddenbrook*, sugiriendo que *La montaña mágica* no fue del agrado del jurado sueco). Tokarczuk traslada la historia desde los Alpes suizos a Silesia, pero reproduce características clave de la novela de Mann, con muchos de sus motivos manipulados, reconfigurados o con alguna invención. Al igual que el protagonista

de Mann, Hans Castorp, el joven Wojnicz estudia ingeniería. Los caballeros mayores con los que Wojnicz convive en constante debate evocan a los filósofos rivales de Mann, Naphta y Settembrini, y varios personajes secundarios de Tokarczuk utilizan accesorios y prendas de vestuario del universo ficticio de Mann. Incluye una nostálgica escena retrospectiva de deseo sexual adolescente (con un simbólico plumier de madera incluido) y parodia con cariño algunas de las inclinaciones narrativas de Mann, como escribir extensos pasajes de discurso indirecto y presentar personajes mediante extensas listas con sus rasgos físicos. Abundan los chistes internos, como cuando asigna el nombre de Lukas a un personaje basado en un personaje de la novela de Mann, inspirado en el filósofo y crítico György Lukács.

Sin embargo, el escenario principal de Tokarczuk no es un gran sanatorio, como en *La montaña mágica*, sino una sofocante pensión llena de misteriosas habitaciones con buhardillas, y Wojnicz llega como paciente, no como visitante. Y mientras el erotismo *queer* de la novela de Mann queda relegado en su mayor parte a recuerdos borrosos, Tokarczuk lo coloca al frente y al centro en tiempo presente.

El libro de Tokarczuk se subtitula "Historia de terror balneoterápico", así que no sorprende que la gente empiece a morir pronto, y no de tuberculosis. La primera en morir es la esposa del dueño de la pensión, una mujer de cuya existencia Wojnicz apenas se percató (se la describe como un zapato, un delantal, una bandeja de comida). Pero pronto se descubre que la muerte de una mujer y una residente (no un visitante) constituye una anomalía; este valle montañoso lleva mucho tiempo asolado por una implacable plaga de asesinatos horripilantes, todos ellos protagonizados por hombres.

En una visita al cementerio del pueblo, Wojnicz se sorprende al descubrir que las víctimas siempre mueren en noviembre, un mes que se acerca rápidamente. "El asesino es el paisaje", anuncia Thilo. Para cuando uno de los personajes secundarios se revela como un policía encubierto que sigue la pista del asesino, queda claro que el libro es, al menos en parte, una novela de misterio, un género que Tokarczuk exploró en una novela anterior, *Sobre los huesos de los muertos*.

Al igual que esta última novela, que nos invita a imaginar a los animales de un bosque polaco luchando contra los humanos que los cazan por deporte y destruyen su entorno por dinero, *Tierra de empusas* se preocupa profundamente por el desastre natural que representa el Antropoceno. Incluso Tokarczuk va más allá, identificando ese daño como específicamente masculino y sugiriendo que la Madre Tierra podría desplegar sorprendentes formas de resistencia. Los bosques que rodean Görbersdorf son escenario de curiosos sucesos dignos de una obra de Shakespeare, que combinan la vida cotidiana (la fabricación de carbón) con la ocasional insinuación de fuerzas sobrenaturales. Según la leyenda local, mujeres acusadas de brujería huyeron a estos bosques, viviendo en los telúricos "agujeros de viento", que los residentes de la pensión visitan durante una excursión. El bosque también contiene efigies femeninas, figuras "tuntschi" de tamaño natural, construidas con ramas y musgo, al parecer hechas por carboneros con fines sexuales. Estas historias de mujeres perseguidas y objetos que representan la agresión sexual masculina se superponen de manera inquietante con los propios recuerdos de Wojnicz, quien fue atormentado por sus compañeros de colegio cuando era un niño cuya "diferencia" (una que estamos invitados a creer que tiene que ver con el género y su expresión) era angustiosamente evidente.

Los "filósofos" más viejos de esta novela tienen mucho que decir sobre las deficiencias de la humanidad femenina. Ya sea informando alegremente que en la Edad Media no todos creían que las mujeres tuvieran alma, o planteando la idea de que "el cuerpo de la mujer le pertenece no solo a ella, sino también a la humanidad", o que las madres inevitablemente causan enfermedades en sus hijos, estos personajes expresan una gran cantidad de opiniones absolutamente espeluznantes. Y la "Nota de la autora" de Tokarczuk ofrece una larga lista de los escritores masculinos que cita sigilosamente en estos diálogos: docenas de ellos, desde Hesíodo hasta Schopenhauer y Burroughs (con Shakespeare, Nietzsche y Freud entre medio). Todas estas citas, por cierto, están estrechamente vinculadas con la tradición de Thomas Mann, quien tomó prestadas ideas y frases de la obra de filósofos, científicos y eruditos. En Mann, estos préstamos alimentan los extensos debates de los personajes. En *Tierra de empusas*, las citas acumuladas crean una densa atmósfera de masculinidad tóxica.

En cuanto a Wojnicz, para él la masculinidad —algo que le cuesta mucho manejar— significa "aprender a ignorar lo que molesta" y atiborrarse de todo tipo de repulsivas comidas masculinas, como sopa de sangre de pato o un guiso con corazones de conejos bañados en sangre, a los que se ha dado intencionalmente un susto que los mata. Al final, lo vomita todo.

Tierra de empusas, en definitiva, es una obra ferozmente feminista, una que critica duramente el destructivo principio masculino, ejemplificado en ese sexismo despreocupado y en la crueldad despiadada de muchos de los personajes. El libro también declara y denuncia diversas formas de discriminación y violencia de género. Profundizar en todas las maneras en que las identidades LGBTQIA+ intervienen en esta novela nos adentraría en el terreno del espóiler, dado el grado en que la identidad de género influye en la trama. Basta decir que la política de la novela concuerda plenamente con una carta abierta que Tokarczuk firmó en 2020, junto con otras 74 celebridades internacionales, solicitando a la presidenta de la Comisión Europea, Ursula von der Leyen, que interviniera para proteger los "valores europeos fundamentales" en Polonia, tras una detención masiva, particularmente brutal, de activistas *queer*. Tokarczuk ha enfrentado duras críticas en su país natal debido a su activismo; incluso fue acusada de "promover el ecoterrorismo" y de ser "antipolaca", por sus opiniones sobre el derecho al aborto y la igualdad de género.

Tokarczuk se opone a la monumentalidad patriarcal de *La montaña mágica*: hace estallar de manera astuta la perspectiva narrativa del libro, claramente masculina, a pesar de esconderse tras la ironía y el "nosotros" mayestático. Mientras que el narrador de Mann se pavonea como un comentarista paternal, interviniendo con la única intención de que el lector se sienta en buenas manos, las narradoras enfáticamente plurales de Tokarczuk son arpías inquietantes que disfrutan haciendo notar su presencia. Ya en el primer capítulo, sus intervenciones van desde las relativamente discretas ("Tenemos que mirar por debajo [de las fumaradas de vapor]") hasta las extrañamente llamativas ("Nos fascina ese movimiento, nos gusta") y directamente intrusivas ("Nos atraen las rendijas entre los tablones del suelo y ahí desaparecemos"). Y aunque el lector olvide su presencia durante decenas de páginas, estas narradoras y su "ultravisión" nos acompañan, asegurándose de que entendamos —como haremos, de forma escalofriante, al final del libro— lo que significa que hayan estado allí todo el tiempo, espiando. Cambian de forma como la "empusa" a la que se refiere el título: un misterioso demonio o espíritu femenino devorador de hombres de la mitología griega, asociado con la diosa Hécate. Al final nos invitan a compartir una visión poderosa, pero también juguetona, de un entorno natural controlado por fuerzas femeninas.

La cautivadora voz narrativa de Tokarczuk en esta novela —a ratos amenazante y en otros aduladora, e invariablemente extraña— queda plasmada de manera brillante en la traducción. La versión está siempre dispuesta a ofrecer una ironía divertida, como cuando las narradoras comentan, antes de lanzarse a una compleja descripción del calzado recién adquirido por Wojnicz: "Nos gusta ver botas". También ofrece pasajes de sereno lirismo: "Frente a ellos una repentina ráfaga de viento levantó un montoncito de hojas, dándole la forma de un pequeño tornado, de un torbellino, un remolino apenas". En un libro que oscila constantemente entre el lenguaje de la violenta opinión masculina y las formas de resistencia a ella, es clave la capacidad de producir los cambios de tono necesarios.

Al final, prácticamente todo lo que hemos conocido se revela distinto de lo que parecía al principio, lo que convierte a Tierra de empusas en una novela sobre la visión y el aprendizaje de cómo ver. Bajo la instrucción del apasionado Thilo, Wojnicz estudia el arte de la "mirada transparente" que "va más allá del detalle, que conduce... a los cimientos de la imagen en cuestión, a la idea fundamental". Wojnicz demuestra ser un alumno muy hábil. Y la erudita, subversiva y deliciosamente disparatada novela de Tokarczuk nos desafía también a observar con atención lo que se dice y ocurre a nuestro alrededor, sobre todo aquello de lo preferiríamos no ser testigos. S

Artículo aparecido originalmente en la revista *Bookforum*. Traducción de Patricio Tapia.

Tierra de empusas
Olga Tokarczuk
(Trad. A. Murcia y K. Moloniewicz)
Anagrama, 2025
286 páginas
$27.000

Los tíos: Valentín Trujillo y Emilio Sutherland

Por Federico Galende

Así como en el castellano de España el apelativo de tío o tía se emplea con un dejo de coloquialismo informal, en Chile, como es ampliamente conocido, se lo utiliza con mucho cariño y de una manera bastante libre. Los pequeños llaman así a sus maestras, a las vecinas, al papá de un amigo, y ese voto de familiaridad y confianza dura hasta que son mayores, lo cultivan en calidad de ritual y se lo destinan, más tarde, a cualquier persona común y corriente que se haya ganado las simpatías del pueblo. Es cierto que hay casos excepcionales, como el de Don Francisco, a quien si la palabra tío no aplica es porque se lo reconoce como el dueño de la fábrica que los produce.

Uno de sus logros más depurados es, sin duda, el tío Valentín, a quien tras llevar la delantera en popularidad durante mucho tiempo, le salió al paso en los últimos años otro tío: el tío Emilio. Ambos son tíos importantes, con toda probabilidad los más célebres del país, y aunque el pueblo los adora por igual, lo hace repartiéndose las predilecciones, ya que también son muy diferentes. Incluso, equidistantes. Y como el pueblo es siempre una resta que se divide en dos (por más que en todas las épocas se lo haya soñado unido), algunos prefieren a un tío, otros prefieren al otro, y el contrapunto es interesante en la medida en que expresa bastante bien este fenómeno que los analistas de ahora llaman "polarización".

Para lo que vendría siendo más o menos la mitad del país, el tío Emilio es percibido como una suerte de terrorista de las cajas chicas, que persigue al taxista que le cobra en el aeropuerto unos pesos más al turista (igual se nota que al tío le caen más simpáticos que los inmigrantes) o al feriante que adultera la balanza de las verduras, mientras se le pasan por alto las camionadas de dólares que lava todos los días el poder financiero construyendo elefantes blancos con el fin de hacer desaparecer, en alguna guarida fiscal, los ahorros de la nación. A la otra mitad, en cambio, esto no le preocupa tanto; lo ve más como una cosa abstracta (o irremediable si fuera concreta) y se siente agradecida de contar con un servidor público que desnuda a los delincuentes que merodean por el barrio. Mal que mal el bombero que se queda con algo de dinero cuando nos echa bencina representa un problema más próximo que el que nos causa el bróker que juega a la ruleta con nuestros aportes jubilatorios en un sótano de Wall Street, lo que es menos una ideología que una manera de sentir las cosas.

El tío Valentín las siente evidentemente de otra manera, y por supuesto que esto lo conduce también a estar rodeado de acólitos y detractores. Hay quienes lo han criticado mucho recientemente por no ser tan buen músico como para merecer el Premio Nacional, y a una buena parte de la mitad que sigue al tío Emilio no le gusta esto de que sea comunista. El resto no está en contra de que se haya ganado ese reconocimiento, y algunos lo consideran incluso el primer operador de sonido de este país, rememorando los tiempos en los

Valentín Trujillo (1933).

Emilio Sutherland (1959).

que dialogaba con el animador de un célebre programa infantil y se limitaba a improvisar en el piano figuras melódicas instantáneas que marcaban los ritmos y hacían los contrapuntos. Si el animador decía algo grave, él tocaba los bajos; así como garabateaba figuras con las agudas cuando hablaba de un bosque o se iba a una escala menor cuando la historia era triste o desafortunada. A esta parte de la gente tampoco le importa que el tío Valentín sea comunista, no les parece que sea un defecto o a lo mejor sí, pero no si es capaz de exhibir esa humildad, esa ternura, esa facultad insobornable para disfrutar siempre con alegría de un segundo plano.

En este aspecto, el tío Emilio tiene mayor capacidad de liderazgo, como lo exhibe el hecho de que por lo general aparezca en primer plano, invitando al espectador con un movimiento pícaro de la mano a que lo siga en dirección a un plano de fondo que demuestra que muchas veces, detrás de la discreción, del bajo perfil o el anonimato, se esconden verdaderas ratas que erosionan la economía del ciudadano honrado. Operan muchas veces bajo nuestras narices, al lado de nuestra casa, y no lo veíamos, lo que naturalmente induce a especular sobre todo lo que desconocemos de las personas que nos son cercanas.

¿Cómo dice el tío Emilio? "Te pillé po compadre"; una frase asertiva que el tío Valentín no podría jamás esgrimir a causa de su miopía, tan profunda que sus ojitos no llegan a los cristales de aumento. Lo que Valentín tiene más desarrollado es el oído, que a lo mejor con la edad se le ha ido apagando, pero con el que de todos modos da pruebas de seguir escuchando la música que hacen las chicas jóvenes, los sueños que sueñan los niños, las penas de algún vecino y las extrañas y aborrecibles noticias del mundo que hace todo por tratar de comprender.

No existen referencias de que alguna vez se hayan juntado a charlar, a pesar de que los dos trabajaron durante diferentes épocas en el mismo canal. El pueblo, como sabemos, puede hacer *match* con figuras que son opuestas. Uno es más cartesiano, así que lo que nos recomienda es que invirtamos nuestro dinero en protegernos (en primer lugar, de nosotros mismos, de los impulsos y deseos, y de nuestras "corazonadas" con los demás); el otro, quién sabe si más propenso a Spinoza, nos dice que mejor lo invirtamos en extender la mesa, ya que la felicidad consiste en no desperdiciar los afectos.

Nos devuelven con esto, como siempre es lindo que suceda, la historia de todas nuestras luchas plegada en dos pequeñas alegorías, para nada inactuales si se contempla que tan solo en unos pocos meses más tendremos que elegir —también una vez más— por una de ellas. S

Críticas de libros y cine

Terror y fascinación

Por Javier García Bustos

Son breves retratos. Muchas veces, punzantes y mordaces. Construidos con recuerdos, lecturas e impresiones, describen a 99 escritores del siglo XX. "Uno puede intentar ser justo, pero no puede aspirar a la neutralidad", anota al inicio de *Escribir bajo el poder* el autor alemán Hans Magnus Enzensberger (1929-2022), quien fue expulsado de las juventudes hitlerianas y se convirtió en un activo intelectual de izquierda. Este libro es también un ajuste de cuentas con su pasado y con algunos autores.

Los protagonistas sobrevivieron a las consecuencias del estalinismo o el nazismo, las purgas o el terror de Estado de las dictaduras, aunque hay otros que simplemente se fascinaron con una u otra ideología. "La mayoría de los autores no dispararon nunca un solo tiro", señala Enzensberger antes de retratar, entre otros, a los rusos Máximo Gorki, Anna Ajmátova y Boris Pasternak; los franceses Jean-Paul Sartre, Colette, Jean Genet, y los latinoamericanos César Vallejo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Octavio Paz y Pablo Neruda.

El saludo fascista de Ezra Pound a su llegada a Nápoles, en 1958, ilustra la portada del libro. Una imagen acertada para un volumen en el que la creación literaria se entrelaza con las posiciones políticas y las ambivalencias morales. Enzensberger no disimula. Se le nota su distancia con el poeta estadounidense, admirador de Mussolini y acusado de traición a la patria. "Como crítico fue siempre despótico. (...) Con sus Cantos quiso ir más alto que cualquier otro. Se comparaba con Dante y sus más de 100 cantos con los de la *Divina Comedia*", apunta Enzensberger, quien en los años 60 estuvo en la Unión Soviética, luego de lo que acusó las precarias condiciones en que vivía la gente frente al trato preferencial hacia un grupo de autores, y en Cuba, donde se refirió a la represión contra los homosexuales y los privilegios de Fidel Castro.

Enzensberger revela episodios que dejan en evidencia el magnetismo que el poder ejerció en ciertos autores. Cuando retrata a tres premios Nobel de Literatura latinoamericanos, es categórico. De García Márquez dice que estaba "claramente poseído por el poder político, siempre que fuera más o menos de izquierda". De Octavio Paz rememora una invitación a un departamento en el paseo de la Reforma, en Ciudad de México: "Incluso a los intelectuales, el PRI les proporcionaba no solo un coche, sino también ponía a su disposición un chofer", anota.

"A pesar de que mi español era lamentable, decidí perseverar, como en su momento los poetas alemanes que en el siglo XVIII aprendieron griego leyendo la *Odisea*", escribe Enzensberger, y en el retrato de Neruda narra un encuentro con una pareja chilena que estudiaba filosofía alemana, Carla Cordua y Roberto Torretti, quienes le regalaron "dos volúmenes en octavo de color marrón nuez que habían aparecido en Chile en 1947. Era *Residencia en la tierra*". Así fue como tradujo poemas de Neruda al alemán. "Me sedujeron inmediatamente", afirma Enzensberger, quien no demora en criticarle al poeta sus versos dedicados a Stalin.

"La ideología y otras abstracciones nunca fueron lo suyo. Lo bajo que pudo descender su nivel poético", señala, e ironiza tras conocer a Neruda y su pasión de coleccionista: "Se había construido una villa que parecía un museo", dice por su casa de Isla Negra. Enzensberger conoció a Neruda en Londres, en 1967. Luego se reencontraron en Moscú. Neruda se alojaba en la mejor habitación del hotel National, con vistas al Kremlin: "Le gustaba recibir en su *suite*. Pensaba que todo le estaba permitido porque era un poeta".

Escribir bajo el poder se lee con fluidez, en un admirable ejercicio de concisión que refleja el talento periodístico del autor alemán para capturar al lector con frases ingeniosas y una habilidad excepcional para no mezclar la vida con la obra. Pero tampoco para deja pasar sus zonas grises y la atracción ante los beneficios que les otorgó a algunos acercarse al poder. S

Escribir bajo el poder: 99 retratos literarios del siglo XX
Hans Magnus Enzensberger
Ediciones UACh, 2025
283 páginas
$13.900.

Hombres de sangre

Por Bernardita Bravo Pelizzola

"Una historia rara vez se concluye al final de un libro", dice Ana Paula Maia a propósito de la publicación de su última novela, *Búfalos salvajes*. Nacida en Nova Iguaçu, Brasil, en 1977, es una voz particular dentro de la literatura latinoamericana contemporánea. Inspirada en los wésterns norteamericanos que veía cuando pequeña y en la literatura rusa, sus historias están pobladas de personajes masculinos enfrentados a la violencia y la muerte en zonas rurales.

En *Búfalos salvajes* regresan Edgar Wilson, Espartacus, Tomás y Bronco Gil, personajes que aparecen anteriormente en *Entierre a sus muertos* y *De cada quinientos un alma*. Ahora ellos giran en torno a un matadero de búfalos que colinda con un circo, el "de las revelaciones", mezcla de misticismo, religión y espectáculo, que tensionará la acción, le agregará misterio e intensificará el sinsentido de la vida. Como telón de fondo hay una epidemia que ya se ha ido, pero aún queda una atmósfera taciturna que tiene a "cada uno inmerso en sus propios dolores", con el recuerdo de cientos de cuerpos arrojados al fuego y pilas de cadáveres enterrados junto a un lago. En esta trenza de "hombres simples que trabajan" en un pueblo inhóspito, como la misma autora los describe —pues no le interesa narrar crisis existenciales citadinas—, y una trama que a ratos puede resultar algo esquemática, subyacen capas dignas de desenterrar, capas que van más allá de la anécdota, instalando un imaginario consistente en el proyecto literario de la autora.

Nuestra relación con el animal nunca es natural: siempre está la posibilidad de conferirle demasiado... o demasiado poco: la indolencia y pragmatismo económico de la industria alimentaria se entremezcla con las prácticas más naturalizadas de muerte animal o con aquel frenesí que surge cuando nuestro poder tambalea: ejercemos la violencia ante la amenaza potencial de otras especies y sin mucho esfuerzo las hacemos desaparecer. Por otro lado, la domesticación se ha vuelto una forma de apropiación que en ocasiones raya en lo nocivo, aunque se revista de amor y cuidado. Ni esta cercanía excesiva ni la explotación a destajo se ajustan al vínculo entre animales y humanos en esta historia, que más se asemeja a una relación sin jerarquías, donde la convergencia de fuerzas permite que el animal siga siendo salvaje porque los hombres también lo son. Como si fuesen de la misma especie (y el vínculo entre uno y su especie siempre conlleva un aspecto coercitivo), de alguna manera saben que pueden dañarse y aniquilarse sin piedad ni culpa, pero también, tender hacia el afecto.

Edgar Wilson encuentra en estas páginas a un perro herido y, preocupado de curarlo y alimentarlo, piensa que será bueno tenerlo para "que le siga el rastro, lo ayude en su trabajo y lo proteja de cualquier cosa". Al mismo tiempo, cuando descuera y destripa animales con precisión y destreza, "sabe que está cumpliendo con su cometido, que es poner fin a la vida y no enfrentarse a una muerte desfigurada y vejatoria". A modo de metáfora, se plantea la dimensión ética del cazador, que no dispara más allá del límite permitido y mantiene la distancia necesaria para que el animal tenga la oportunidad de escapar. El acto de matar, dentro de un tiempo y con un fin, se concibe como parte del ciclo vital, como una muerte natural en vez de oponérsele, implantando respeto en la brutalidad. "El acto de matar lo acerca a la sangre, que es la vida —escribe Ana Paula Maia—. Quien sabe matar también se vuelve capaz de hacer vivir".

Estas ideas, encarnadas en los *cuerpos vivos en acción* entre animales y hombres, son reforzadas por un narrador que inyecta a esta simbiosis una dosis de consignas y sentencias que iguala las condiciones: "Todos los búfalos están confinados, los hombres también"; "Carnes para que la tierra los devore indiscriminadamente. No hay súplica, ni ningún otro tipo de manifestación. Salvaje es la muerte".

El riesgo corre para todos, se sacrifica un búfalo, se asesina a un payaso y nadie nota la diferencia. A lo largo de la historia se insiste en un tono dogmático, mezcla de sino trágico y apertura a una sutileza que se toca pero no se obtiene. En definitiva, una reflexión que adquiere un compromiso con esos personajes aparentemente

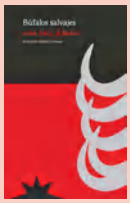
desafectados que pueblan esta novela. Ante la violencia que los traspasa, los cuerpos se repliegan y la naturaleza es más vasta. La animalidad porta el misterio sin objeciones; mientras que ante él, los hombres, sin miedo pero inquietos, alardean o se hunden, se exaltan o caen en la abyección: "Comemos búfalo pensando que es ternera y así, mientras el sabor sea similar, podemos comer cualquier cosa". Frente al hambre por sobrevivir o al ardor de algún deseo, la textura de la animalidad no discrimina, y la novela realiza un giro frente al fanatismo oportunista o al pseudo fanatismo de ciertas posturas animalistas.

En *Búfalos salvajes*, a la muerte se la trata sin eufemismos ni melodrama: "Los muertos permanecen para contar lo que pasó"; "los muertos son de la tierra, el espíritu es de Dios". La pérdida se desplaza a lo que muere dentro de los personajes mientras están vivos. La epidemia incrusta en ellos un paisaje desolador, lo conocido deja de existir para dar paso a "un nuevo comienzo basado en esta suspensión de las emociones".

A la vez, la irrupción del circo, con la joven Azalea que puede vislumbrar el futuro y un gallo sin cabeza que sigue vivo para deleite de sus espectadores y conmoción de Edgar Wilson ("Esa pequeña criatura vive sin fundamento ni explicación"), sirve como gatillo para que irrumpa el misterio, aquello que se muestra y a la vez se oculta. Los actos mecánicos del trabajo tambalean ante la intromisión de una suerte de misticismo algo burdo, que aun así asienta una dimensión sobrenatural. Los hombres se ven desafiados en la percepción que tienen de sí mismos y los demás, y se vuelven extraños en su propia tierra. Esta sensación de desarraigo es clave para revelar su vulnerabilidad: el problema no es la muerte, sino la existencia de ese otro, una incógnita que no puede resolverse y que disloca su estoicismo. Desacostumbrados al asombro, este los perturba y desagrada más que lo definitivo: ahora son capaces de percibir lo etéreo pero no verse envueltos en él.

En esa bisagra tambalean y, en un acto defensivo, redoblan su frialdad y agresión, mientras se dan cuenta de que "el tiempo de matar y de morir se prolonga y el final nunca llega. Cada día, las horas de oscuridad avanzan hacia la luz, pero esa luz es cada vez más ligera e inútil". La carne se funde con lo fantasmal proyectado hacia un camino infinito y, por ende, poco soportable, que deriva en el vacío de lo cotidiano. Este descubrimiento los derrota y los vuelve devorables, como a los búfalos: "Búfalos y hombres. Todos se dirigen hacia la muerte. La misma angustia, el mismo espectro de la oscuridad", leemos.

En este mismo sentido y pese o gracias a sus convicciones, el narrador construye un universo que también intenta descifrar, sin resolverlo del todo. Esta novela breve funciona como un híper cuento respecto de sus libros anteriores, una historia mayor atada a un punto oscuro. Ya encontramos atisbos de ello en *Entierre a sus muertos*, con ese final que evidencia que algo le ha sido arrebatado al hombre, y que la naturaleza solo se encarga de mostrar, sin intención de alterar el curso pero, de cierto modo, prefigurando un secreto que derivará en nuevos enigmas: "Los buitres se mantienen a distancia, posando sobre las ramas más altas y observando tranquilos el trabajo de los hombres, que a ratos alzan la vista e investigan de punta a punta el cielo, como si todavía esperaran algo peor". Ni la violencia ni la muerte causan escándalo dentro de estas historias, y quizás la invitación es que el lector se aproxime a ellas lejos de un punto de vista ético, que en muchos casos empobrecen o reducen la propuesta estética de una obra. Lo imprevisible, la posibilidad de que el mal sea una manifestación temporal de un bien todavía oculto, se desplaza también a la escritura misma, y cabe preguntarse si con *Búfalos salvajes* la exploración ha terminado o si su final se desplazará, tal como el de estos hombres de sangre entregados a la ambigüedad de un corazón palpitante. S



Búfalos salvajes
Ana Paula Maia
Eterna Cadencia, 2025
128 páginas
$23.000

La filosofía también estuvo en peligro

Por Cristóbal Carrasco

A pocos se les escapa que la Universidad de Oxford, fundada a fines del siglo XI, casa de John Locke, Thomas Hobbes y T. S. Eliot, es, además de un centro de estudios, un símbolo de poder. La pregunta, entonces, es a quién le importa ese poder. Para dimensionarlo, quizás sea mejor un ejemplo. Se dice que durante la Segunda Guerra Mundial la universidad no fue bombardeada porque el propio Hitler quiso reservársela para él: quería que pareciera el Oxford de siempre cuando viniera a buscar su título honorífico. Durante la época de los bombardeos de la Segunda Guerra en Inglaterra, de racionamiento y ciudades a oscuras para no ser vistas por la Luftwaffe, Oxford era un símbolo vacío. Sin la mayoría de sus profesores y estudiantes hombres (incluso profesores como Isaiah Berlin y A. J. Ayer dejaron la casa de estudios y dedicaron los años de la guerra a servir a la inteligencia militar británica), la universidad estaba conformada solo por las mujeres que estudiaban, además de algunos "objetores de conciencia y tullidos", como señalan Clare Mac Cumhaill y Rachael Wiseman en *Animales metafísicos*. En cuanto empezó la guerra, les dijeron a las mujeres que "podían ser mucho más útiles terminando la carrera que alistándose", anotan las autoras en este libro que reconstruye la historia de cuatro filósofas que estudiaron en Oxford a fines de los años treinta, y que para ellas hicieron "renacer" la filosofía.

Las filósofas son Iris Murdoch, más conocida en habla hispana por su labor como novelista, Elizabeth Anscombe, Phillipa Foot y Mary Midgley. El origen intelectual de cada una de ellas no podía ser más disímil. Mientras Elizabeth Anscombe se convirtió al catolicismo en 1938, en su primer año en la carrera, lo primero que hizo Iris Murdoch cuando entró a la universidad fue afiliarse al Partido Comunista. En esa época pensaba que "la historia de la civilización no es solo una sucesión interesante de enredos inconexos, sino un desarrollo inteligible hacia el estado más elevado de la sociedad, el Estado soviético mundial". Tampoco es que catolicismo y comunismo fueran opuestos. Para Simone Weil, afirman las autoras, el comunismo y el cristianismo comparten la misma verdad fundamental: el alma humana llega a conocer la realidad gracias al amor. Algo parecido pensaba Mary Midgley, la tercera de las filósofas estudiadas, que, sin la deriva comunista de Iris, se había sumado al Club Laborista de Oxford en 1936. En la época de la preguerra casi todo en el medio universitario era un campo de batalla político. Un grupo de estudiantes había quemado sus medias de seda para protestar contra la agresión japonesa a China, y la presencia de Hitler llegaba hasta las elecciones de las federaciones estudiantiles.

Pero aquel no era el único contexto. Si bien todo parecía pensarse en términos de guerra, nazismo y Estado soviético, las estudiantes no dejaron de filosofar. En esa época en Oxford comenzaron a predominar las ideas de A. J. Ayer. Antes, a comienzos del siglo XX, en Oxford mandaban los metafísicos idealistas, que postulaban que el conocimiento humano no se agotaba en la aprehensión meramente sensorial de las cosas, y por ello los métodos científico y empírico "solo podían desempeñar un papel modesto".

Sin embargo, la irrupción de Wittgenstein en Cambridge con su *Tractatus* supuso un giro radical en la forma de ver la filosofía en Inglaterra. A. J. Ayer, quien había frecuentado el Círculo de Viena y tomado ciertas ideas de Wittgenstein, propuso un ataque hacia la misma noción de filosofía moral, "entusiasmado con los nuevos métodos de la lógica". Generalmente, los realistas e idealistas, sugieren las autoras, "nunca dudaron que juicios como 'la amistad es buena' tuvieran sentido. Nunca dudaron tampoco de que los seres humanos estuviesen dotados de una capacidad para descubrir la verdad moral ni de que tal descubrimiento tiene una gran importancia para la vida humana". A. J. Ayer calificaba todo aquello de nonsense. Por ello, *Lenguaje, verdad y lógica*, el libro que este publicó en 1936, fue calificado en sus propias palabras como el momento en que "la filosofía había llegado a su fin".

Contra ese fin se rebelaron las protagonistas de *Animales metafísicos*. Y cada una lo hizo a su manera, de forma independiente, aunque conectadas con el espíritu

de su tiempo.

Por paradójico que parezca, quizá esta sea una de las debilidades del libro: intentar otorgarles una unidad filosófica a pensadoras distintas, más allá de que compartieron una época, un campus... o una identidad, si lo vemos con los ojos de hoy.

Pese a ello, el punto de inflexión de este renacimiento de la filosofía ocurrió en 1956, cuando la Universidad de Oxford decidió otorgarle el título honorífico que había fantaseado Hitler a Harry Truman. La idea, apoyada por una mayoría importante del claustro, tuvo como opositora a Elizabeth Anscombe, seguida por Phillipa Foot.

En el momento en que se sometió a votación, Anscombe se dirigió al atril y dijo: "Si le conceden este título, ¿qué Nerón, qué Gengis Kan, qué Hitler o qué Stalin no será premiado en el futuro?". Anscombe siguió: "Las protestas de personas que no tienen poder son una pérdida de tiempo (...) no estoy aprovechando la oportunidad de hacer un 'gesto de protesta' contra las bombas atómicas; protesto enérgicamente contra *nuestra* acción de ofrecer honores al señor Truman, porque con el elogio y la adulación se puede compartir la culpa derivada de una mala acción".

El discurso de Anscombe no cambió la decisión. Truman obtuvo su *honoris causa* y la filósofa fue tildada como una "oponente solitaria". Aunque en los años posteriores Anscombe se dedicaría a ser la asistente más cercana de Wittgenstein y traductora de sus *Investigaciones filosóficas*, su discurso mostraba el espíritu de una teoría. Esa teoría, en gran parte, nacía de la oposición a las ideas de Ayer, pero también de la experiencia de la guerra. Las autoras anotan con frecuencia que en la isla la Segunda Guerra Mundial tuvo aspectos singulares. A diferencia de Francia, que había sufrido una experiencia traumática sin igual, los ingleses volvieron a sus aulas y encontraron todo como lo habían dejado. Quizás esa misma sensación de normalidad los obligó a observar los horrores con mayor profundidad, con una perplejidad que las ideas de Ayer no podían resolver.

A eso se dedicó Phillipa Foot, a quien le repugnaba pensar que si la moral era subjetiva, en el sentido que lo pensaba Ayer, "no hay manera de que uno se imagine diciéndole a un nazi: 'pero nosotros estamos en lo *cierto*, usted *no*'". Para Foot, gran parte del asunto estribaba en encontrar una filosofía secular que permitiera entender que los humanos tenían normas internas sobre lo que era bueno o malo. "No se trata de la idea protagórica de que el hombre es la medida de todas las cosas. Lejos de que cada hombre, individualmente, sea la medida de lo que es dulce o amargo, cálido o frío, bueno o malo, Philippa argumentó que sí existe algo así como una *bondad natural*", frase que inspiró uno de sus libros: *Natural Goodness*.

En un sentido más abstracto que su decisión de desaprobar el homenaje a Truman, *Intention*, de Elizabeth Anscombe, es un libro heredero de su cercanía con Wittgenstein, pero también un intento de hacer renacer la filosofía de la "muerte" que le había provocado Ayer. En *Intention*, ella se pregunta qué significa hacer las cosas "intencionalmente" (una cuestión que tenía reminiscencias de los horrores de la guerra), y en el que demostraría que "cuando nos interesan las razones, la validez y los motivos del pensamiento y la acción humana, no buscamos cadenas causales, sino patrones que se ubican dentro de un orden racional". Así, Anscombe se negaba a aceptar que la pregunta sobre la acción humana ya no tenía sentido, que era lo postulado por Ayer.

No obstante hay esbozos de estas teorías, *Animales metafísicos* se llena al lector con anécdotas y descripciones del mobiliario de los departamentos y las personas que frecuentaban. Así enfrentado, el libro fracasa en el sentido de mostrarnos con claridad una etapa central de la filosofía escrita por mujeres, la del renacimiento que las propias autoras sugieren, pero logra mostrarnos un trozo de sus vidas y de su intención de pensar sobre las conductas humanas. S

Animales metafísicos
Clare Mac Cumhaill y Rachael Wiseman
Anagrama, 2025
472 páginas
$28.000

La posibilidad de una mirada

Por Luis Felipe Alarcón

Una casa: qué cosa más simple, qué cosa más rara. Creemos saber de qué se trata, cómo está conformada: cuatro muros, un piso, una cama, una mesa, un techo, una puerta, una ventana. Puede que también se necesiten sillas, lámparas, algo de vajilla. Es difícil hacer la lista, cada casa es distinta, refleja gustos, historias personales y colectivas, modos de vida. "¿Cuánto es el mínimo que necesita una casa para llamarse casa?", pregunta Macarena García Moggia. "Se trata, pongamos, de algunas superficies verticales y otras horizontales, estructuras mínimas encargadas de cobijarnos y soportar el ruido afectivo de nuestros ajetreos cotidianos", es la respuesta que aventura enseguida. No son solo superficies entonces (verticales como los muros o las ventanas, horizontales como la mesa y la cama), sino estructuras que cobijan y protegen.

Pero es difícil determinar el mínimo de elementos que constituyen una casa, porque nunca se termina de armarla. Se están siempre probando nuevas disposiciones, añadiendo o eliminando componentes, variando los usos de las superficies cuando el aburrimiento o la necesidad lo dictan. El título que García Moggia eligió para su libro apunta en esa dirección: *Ensayos de una casa* y no "sobre una casa", como una lectura rápida podría suponer. Y es que, a pesar de lo que sugiere su índice, lo que encontramos al recorrer sus páginas no son solo siete ensayos sobre siete partes de una casa (muro, cama, mesa, ventana, puerta, cielo raso y suelo). Hay también, hilándose entre uno y otro texto, una historia de los intentos por construir esas estructuras de protección y cobijo que, como sabemos, no son nunca estables. Como una puerta, una moneda o una ventana, todo lo que se relata aquí tiene dos caras.

Los elementos de una casa, entonces, se vuelven metáforas. Un libro puede ser como un muro, algo que protege y separa: "Supongo que fue entonces, en la temprana adolescencia, cuando descubrí que un libro en las manos hacía las veces de muro frente a los demás". Puede también, en ocasiones, ser una "ventana dibujada con tiza sobre una pared". La práctica de la escritura provee otras tantas figuras: las relaciones de pareja se parecen, dice el quinto capítulo, al trabajo de edición. Para hacer una historia "lo más linda que se pueda", hay que corregir con esmero y paciencia, intentando no cometer los mismos errores, inventando nuevos signos, agregando matices y desvíos. Lo que no evita que, como sabe todo editor, siempre se cuele una errata.

Es tal vez normal que la metáfora de los libros y la escritura vuelvan a lo largo de estas páginas. Su autora, además de historiadora del arte y escritora, es editora. A su impulso le debemos libros como *Lo que la mano da* de Marcela Rivera, *Velar la imagen* de Paz López o *En obra* de Cynthia Rimsky. Mencionarlo no es una impertinencia. *Ensayos de una casa* es inseparable de la vida misma que lo anima. Leyéndolo nos enteramos de su afinidad con las camas, de sus viajes de juventud, de sus hijos, su matrimonio, su separación, de las casas de su niñez y de la relación con sus hermanos. No se trata de simples anécdotas; tampoco de un uso pedagógico del ejemplo. Es la idea misma que la autora se hace del ensayo lo que vuelve necesarias esas referencias. Más cerca de la poesía que de la ficción, el ensayo está formado para ella de "divagaciones libres de un pensamiento que encuentra en la forma de las palabras, cuando se hilan unas con otras, un modo de dar curso a una experiencia no del todo razonada, aunque deseablemente clara".

Lo que se relata, así, no sigue las reglas narrativas. No hay una historia, sino una cantidad potencialmente infinita de evocaciones que forman una corriente, a ratos incluso un torrente. Tal palabra hace pensar en un poema de Lihn, tal otra en un relato de Solnit. Otras llevan a una vivencia infantil, a una pequeña escena conyugal o un temprano viaje al norte, una aventura solitaria. Las personas mencionadas, a su vez, no conforman un personaje. Ni los hijos ni las amistades ni el marido que luego se transforma en ex están al servicio de una narración. Aparecen como aparecen las nubes en el cielo o un pasaje de las *Meditaciones metafísicas*, de Descartes. Es todo un arte de la delicadeza el que se despliega. Es también, me parece, el fruto de una teoría o una convicción. En *La transparencia de las ventanas*, su

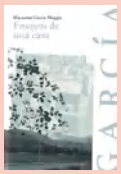
ensayo anterior, leemos: "Ninguna vida, quiero decir, podría contarse a sí misma en primer plano, porque tampoco es así, en primer plano, como la vivimos". Como si de pronto una casa, y todo lo que pasa en ella, pudiera solo mirarse desde afuera. Ni de tan lejos ni de tan cerca, a la distancia justa que permita ver el detalle sin ser exactamente parte de la escena.

Vale la pena detenerse en esa figura, pues si en rigor solo se les dedica un capítulo, las ventanas son centrales en *Ensayos de una casa*. No dejan de aparecer, de detonar recuerdos o servir de metáfora. Tal vez no sea exagerado ver en este libro una continuación del anterior, *La transparencia de las ventanas. Ensayos sobre la mirada*. Una misma inquietud los pone en marcha, a pesar de las diferencias en sus objetivos y su construcción. Si en el primero, como apunta Natacha Oyarzún en la contratapa, se explora la polisemia de los elementos de una casa, en el segundo lo explorado es "la intuición de que las ventanas han escenificado, en la historia del arte europeo en particular, algo así como una disposición específica del cuerpo y la mirada". Esta descripción bastaría para clasificarlo del lado de los ensayos académicos. Y sin embargo, la cuestión es allí también, a su manera, la de *Ensayos de una casa*: "La ventana es ella misma una metáfora de la mirada, un motivo artístico y literario, pero sobre todo, ya lo decía, una experiencia".

¿Qué experiencia es la de las ventanas? La de una interrupción, nos dice en *La transparencia...*, de "el curso del tiempo" que abre "a una experiencia de la memoria". Tal vez por eso su presencia es fundamental en *Ensayos de una casa*. Son ellas las que, trastornando aunque sea por un momento la estructura de protección y cobijo que ofrece una casa, dejan entrar un afuera. A veces un ruido, una imagen, la sospecha de que alguien nos mira y la fantasía entonces de que podemos mirarnos desde afuera. "Estar en la ventana, pienso ahora, es pararse justamente en ese compromiso entre dos exigencias igualmente absolutas y no del todo incompatibles: la del adentro, que junto con resguardar el ojo y la mano que escribe, nos invita a mirar hacia el exterior; y la del afuera, que renunciando a toda forma de protección, nos pone frente al cuadro de nosotros mismos". Es esa tensión o inquietud, esa doble exigencia, la que constituye la cuestión central, la que une ambos libros.

Adentro la protección, lo constante, el abrigo. Afuera, su interrupción. Lo extraño de estas ventanas, y tal vez de toda la casa que Macarena García recorre a punta de evocaciones, es que el afuera está pensando desde el interior. Lo que parece transparencia es en realidad refracción. Lo que se abre cuando se cierran las ventanas es la posibilidad de imaginarnos, no tanto un afuera, sino desde afuera. De mirarnos, en suma. En *La transparencia de las ventanas*, leemos: "De modo que detrás de mi ventana estoy, a fin de cuentas, también yo. (...) ¿No me convierto acaso yo misma en una imagen para quien desde el edificio del frente me ve, de un tiempo a esta parte, aquí sentada?". Y en *Ensayos de una casa*: "¿Cerramos las ventanas al caer la noche para evitar las miradas que provienen de afuera o más bien para evitar el encuentro con la fragilidad de nuestro propio reflejo? Puede que sean dos formas de lo mismo".

Las ventanas invitan a revisitar nuestra propia fragilidad, a vernos en la banalidad de nuestro cotidiano ahora interrumpido, interrogado quizás, por la mirada. Dislocan el punto de vista, sacándonos de ese tiempo continuo que asegura el cobijo. Y esa interrupción, esa posibilidad de una mirada, permite distanciarse de un mismo, pensar en lo que ya no somos. "Uno tarda mucho en convertir la vida cotidiana en recuerdo", leemos en *Ensayos de una casa*. Es necesario, tan necesario, detenerse en ello. S



Ensayos de una casa
Macarena García Moggia
Ediciones, 2024
104 páginas
$11.000

La transparencia de las ventanas. Ensayos sobre la mirada
Macarena García Moggia
Editorial UV, 2022
140 páginas
$10.000

Iluminar la oscuridad con escritura

Por Rodrigo Olavarría

Hay una frase que constituye casi un lugar común, una que afirma que cada libro contiene su poética, queriendo decir que en un punto toda obra literaria adquiere un tono autorreflexivo, de forma directa o indirecta, para referirse a su propia composición y justificar su existencia. *Triste tigre* (2023), de la francesa Neige Sinno (Vars, 1977), es un libro que cumple dicha máxima, uno que para confirmar su derecho a existir incluso cuestiona la necesidad misma de su escritura y llega al extremo de escribir un decálogo de "Razones que tengo para no querer escribir este libro".

Triste tigre es tanto el testimonio sin concesiones de una mujer abusada sexualmente en su niñez por su padrastro como un ensayo sobre el acto mismo de escribir dicho testimonio y la posibilidad de las víctimas de elaborar sobre su propio trauma. La primera imagen que Sinno confronta en este libro es la de su padrastro, un hombre que en un punto fue para ella un ser omnipotente ("un Sísifo, un Prometeo torturado por sus demonios") y que el tiempo acabó por mostrar como una especie de esfinge sin enigma, "un titán y un desgraciado".

El triste tigre que decía amar a la niña que violaba nunca pronunció la palabra violación para describir su crimen; ni siquiera durante el juicio en que se declaró culpable. El caso es que este tipo de criminal suele recurrir a rebuscados retruécanos mentales para vivir sintiéndose inocente o simple víctima de una pasión. Este detalle hace que la autora piense en *Lolita* (1955) y en cómo Nabokov, en pasajes clave de la novela, apunta a que Humbert Humbert, aun en medio de su laberinto de autoengaños, sabe exactamente lo que está haciendo: "Era un monstruo pentápodo, pero te quería. Era despreciable, brutal".

Luego enfrenta su propia imagen de niña para saber qué es lo que ve un violador en su víctima y nos ofrece este retrato: "Larguirucha y huesuda. Sin pechos, sin formas femeninas, cero voluptuosa", "buena alumna", "insolente en la escuela". Luego formula la pregunta brutal que plantean estos abusos: "¿Qué puede haber de erótico en un pequeño ser con costras en las rodillas?", "¿cómo puede una niña atraer a un hombre?". Su respuesta: la inocencia y la posibilidad de destruirla.

La autora es tan consciente del género en que se inscribe su escritura que conoce incluso la avidez con que la estamos leyendo. Tiene muy claro que esperamos saber exactamente qué le hizo su padrastro y confiesa que cuando ve el testimonio de una violación en una librería, rápidamente busca las páginas con el detalle del abuso para leerlas, conteniendo el aliento. Es tan consciente de lo que un libro de estas características provoca en un lector, que llama a dudar de lo que estamos leyendo, dice que no se trata de una confesión o un diario íntimo, que no podría escribir un libro que la exponga del todo. "Mi espacio —escribe— no está entre estas líneas, no está en ninguna parte, solo existe dentro de mí".

Neige Sinno explora y disputa de forma sagaz y desde cada ángulo posible su condición de víctima. Por ejemplo, sus ideas antipunitivas la hacen dudar de la necesidad de encarcelar a su violador, su pensamiento anarquista le recuerda cómo toda la vida creyó que abandonar la represión y desaprender la normatividad religiosa y estatal eran formas de progreso humano. También revisa las ideas planteadas por Virginie Despentes en su célebre *Teoría King Kong* (2006), libro donde la autora busca sacar la violación "del horror absoluto, de lo no dicho, de lo que no debe ocurrir nunca", para plantearla como "lo que me desfigura y lo que me constituye".

Este es un libro hecho de mil preguntas y pocas, pero sólidas, certezas: "Violan porque pueden, porque la sociedad se lo permite". A ratos parece que *Triste tigre* es un libro que se niega a existir, pero luego su autora declara que va a "atiborrarlo de palabras y razonamientos hasta que se quiebre, me suplique que pare y finalmente me deje en paz". En este libro doloroso y necesario, Neige Sinno insiste en dejar de *lavar los trapos sucios en casa*, en usar el género autobiográfico como arma estética y política para quebrar la soledad de la víctima iluminando la oscuridad con escritura. S

Triste tigre
Neige Sinno
Anagrama, 2024
247 páginas
$24.000

La fiebre del oro en Shanghái

Por Pablo Riquelme

Está filmada con pulso y preciosismo. La producción es impecable. La reconstrucción de época de las calles de Shanghái, repletas de extras, recuerdan las grandes epopeyas de David Lean. La ambición de la trama es colosal: abarca a toda una generación de chinos que abrazaron la llegada del capitalismo durante la década de 1990. Y, sin embargo, no se puede decir que *Blossoms Shanghai*, el debut de Wong Kar-wai en el mundo de las series, sea una gran serie. Por una sencilla razón: no es una serie. Con sus episodios de final abierto y la promesa de un continuará, con sus hipérboles e intrigas, con las peripecias de personajes que sufren por amores no correspondidos mientras el antiguo régimen se resquebraja, solo cabe calificarla de telenovela. Una entrañable telenovela.

La mezcla de géneros y el pastiche siempre estuvieron presentes en la filmografía de Wong Kar-wai. *Blossoms Shanghai* tiene tanto de *Con ánimo de amar* y *2046* como de *Chungking Express* y *Mientras caen las lágrimas*. En todas ellas, las historias se anudaban a momentos históricos muy puntuales de la historia de Hong Kong, la ciudad donde el director se formó sentimentalmente. Ahora el escenario es Shanghái, la ciudad donde nació. En vez de dos horas, ahora tiene 30 capítulos.

El objetivo de esta producción nunca fue seducir al público de Cannes, sino a las audiencias chinas. En China, esta teleserie fue emitida en la televisión pública y se convirtió en la más vista de la historia del país, batiendo récords de ventas publicitarias. También desató una ola de nostalgia por los años 90 y un interés inusitado por el shanghainés, el dialecto que se habla en la teleserie y en el que fue escrita la novela en la que se basa. Ese idioma fue sepultado por el mandarín, producto de la oleada de migrantes internos que suscitó la explosión económica de la ciudad, que es justamente el telón de fondo de esta obra. Tiene sentido. Todo aquello arrasado por el tiempo es el gran tema de la filmografía de Wong.

El anhelo por conquistar a las masas puede explicar, por cierto, los casi nulos cuestionamientos que el guion realiza al sistema político previo a la apertura del país. Esto tiene su contrapunto en la exaltación casi desmedida que se hace del capitalismo. *Blossoms Shanghai* señala que las reformas que abrieron China hacia el libre mercado fueron recibidas por los chinos como si se tratara de una nueva religión. Había quienes creían en el capitalismo y quienes no. Unos se enriquecieron y llevaron el país hacia el futuro, otros lo perdieron todo y fueron olvidados.

Entre los primeros está el protagonista, Ah Bao, una especie de Jay Gatsby que especula en la bolsa y luego emprende en la exportación gracias a sus contactos en el edifico de Comercio Exterior. Bao tiene su atalaya en el piso 7 del lujoso Hotel Peace, desde donde observa los cargueros que movilizan la economía en el río Huanghe. Sus reflexiones sobre la importancia del estilo y las apariencias para triunfar en el mundo de los negocios tienen algo de autoironía. Son los mismos años en que la carrera cinematográfica de Wong levantó vuelo. Las tramas románticas de Bao tienen escenas calcadas a las caminatas de *Con ánimo de amar* y la del techo del hotel de *2046*. La mirada sobre el país en este caso incluye comentarios a su propia obra.

Blossoms Shanghai sugiere que las reformas capitalistas otorgaron a los chinos un sentido de libertad que nunca habían tenido. En el mercado, dice, todos los chinos tuvieron las mismas oportunidades para triunfar y fracasar, y el capitalismo, al contrario que el antiguo régimen, ofreció verdadera igualdad. Por otra parte, le dio al país la oportunidad de acceder a las marcas extranjeras. Esto creó la noción de estatus e implementó la posibilidad de que los individuos pudieran diferenciarse. También fue una oportunidad para los sectores minoristas, pues con su capacidad para copiar el material y los diseños de las marcas occidentales, sumado a la capacidad productiva del país, alentada por el Estado, lograron crear una demanda interna sostenible y, posteriormente, la capacidad de exportar y vender sus productos en el ancho mundo. Aquello, según Wong, marcó el fin de la mentalidad colonial del país y lo dotó de una noción de progreso imparable. S

Blossoms Shanghai
(2023)
Dirigida por Wong Kar-wai
15 capítulos disponibles en Filmin

La última página

Por Matías Celedón

Aterrizamos en La Habana y retuvieron a Rodríguez. Chileno, nacido en Estados Unidos, debió responder algunas preguntas. Después de una hora apareció como si nada. López y Silva se veían preocupados. Afuera nos esperaba Betancourt con el Suzuki Jimny en el que recorreríamos Cuba durante tres semanas.

Ya se decía que Fidel podía morir y, paulatinamente, la isla se había ido abriendo al turismo. Nos repartimos entre la casa de Betancourt y su vecino Josué, con quienes discutimos la ruta más conveniente. Esa noche y todo el viaje, en esencia, escuchamos. Nos pasaron las llaves y hasta el regreso no nos comunicamos.

Mientras viajábamos a Playa Girón, iba sentado atrás leyendo una vieja edición de *La Edad de Oro*, de José Martí, "publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América". Había comprado el libro en unos puestos que rodeaban la plaza a la salida del Museo de la Revolución, donde me convencieron de que me llevara también un ejemplar de *Vientos de Cuaresma*, de Leonardo Padura.

"En los mismos tiempos de Homero, el que ganó por fin el sitio, y entró en Troya, no fue Ajax el del escudo, ni Aquiles el de la lanza, ni Diomedes el del carro, sino Ulises, que era el hombre de ingenio, y ponía en paz a los envidiosos, y pensaba pronto, lo que no les ocurría a los demás", escribe Martí en *La Edad de Oro*.

Durante el viaje, las noticias hablaban de Elián González, quien llegaba náufrago y huérfano de madre a Estados Unidos (su papá lo había dejado en la escuela pocos días antes). Día por medio los editoriales del Granma daban cuenta de la situación del niño, el frustrado encuentro con sus abuelas y el traumático traslado después de ser arrebatado a sus custodios por parte de militares estadounidenses cargando metralletas. La foto sigue siendo impresionante. Entiendo que Elián hoy día es ingeniero.

Con López y Rodríguez nos vemos cada tanto; Silva vive hoy día en Miami. Los cuatro fuimos alumnos de Marín en el colegio, un profesor de historia que asesoraba al Centro de Alumnos. Enseñaba historia contemporánea y un curso optativo sobre revoluciones latinoamericanas. Lejos de formar cuadros, Marín tenía una visión crítica de la historia, y supongo que todavía la tiene. Como escribe Arturo Uslar Pietri en *Godos, insurgentes y visionarios*, "nunca se ha logrado que una ideología reemplace o cambie enteramente una realidad histórica, pero logra alterarla significativamente y termina por cambiar el sentido que de su propia experiencia vital tienen las colectividades". Según el autor venezolano, la dinámica americana entre los respectivos godos e insurgentes de turno ("los liberales fueron insurgentes sin duda, pero los godos también lo fueron") ha sido siempre movilizada por la siguiente sentencia: "Quien no ve lo que está ante él sino lo que proyecta su mente".

Recuerdo bien que fue una de las primeras desilusiones como destino. No Cuba, que me impresionó muchísimo entonces, pero sí Playa Girón. Esperaba algo más que un mural ajado a la entrada del pueblo. Playa Girón: la primera gran derrota del imperialismo en América Latina.

El efecto de la propaganda no es el mismo con el tiempo. Frente a la playa, nada evocaba la batalla más que la costa agreste y el mar, insistente. Recuerdo que el museo estaba cerrado y al día siguiente debíamos salir temprano a Trinidad. Desde afuera se veían un par de aviones, un tanque y fragmentos encontrados de los fuselajes derribados.

Ahora que lo pienso, tuvo que ser un lugar así, discreto, cualquiera. La invasión de 1.500 cubanos entrenados y patrocinados por la CIA iba a ocurrir en las playas cercanas a Trinidad, pero debieron improvisar y desembarcar antes. Resguardada por la Ciénaga de Zapata, se eligió Bahía Cochinos y específicamente Playa Girón como uno de los puntos de desembarco. Fue allí donde las Fuerza Armadas Revolucionarias, lideradas por el propio Fidel Castro, repelieron durante tres días el ataque aéreo y la incipiente avanzada de la Brigada de Asalto 2506, que planeaba tomar Trinidad y proclamar un gobierno alternativo que Estados Unidos reconocería después de 72 horas.

Alojamos en una casa del pueblo que nos había arreglado Betancourt. Pendola se presentó y nos mostró la cama donde teníamos que acomodarnos. El Estado permitía arrendar piezas para turismo; de ese modo las familias podían recibir un ingreso extra. Se llegaba por contactos o un poco a ciegas. Recuerdo que al entrar a Cienfuegos, se nos arrimaron al auto andando dos jóvenes en bicicleta ofreciendo llevarnos a la casa de su tío. Desconfiamos, por supuesto. Pero lo cierto es que en todo predominaba un temor mayor y, por lo mismo, a simple vista nada malo ocurría.

Basta mirar un partido de fútbol para comprender que la dinámica de juego desborda el sistema táctico. Pero en las calles de Cuba se jugaba al béisbol, un deporte que nunca entenderíamos. "La historia imita a las ideologías", dice Uslar Petri. Creo que los cuatro éramos conscientes de que observábamos mucho más que una ucronía. Antes que otra época, recuerdo que era una suerte de isla en el tiempo, una cápsula articulada desde un paradigma muy distinto al nuestro, una cápsula que permeaba obviamente lo institucional, pero sobre todo lo más cotidiano; las relaciones humanas parecían prescindir de toda rivalidad; no había competencia, sensación de deuda o urgencia; el tiempo transcurría entre palabras y promesas, sin mayores obligaciones, intercambiando voces, esperas, sonidos y relatos (en forma de timos, chanzas, canciones, parábolas, diálogos y recuerdos). Hombres y mujeres, viejos y jóvenes, todos siguiendo el ritmo asincopado de los días, algo apáticos, pero siempre muy vivos.

El viaje duró tres semanas y recorrimos en auto gran parte de la isla. De Girón manejamos hasta Trinidad, pasando por Cienfuegos. Al norte, rumbo a los Cayos, alojamos en Morón, una ciudad de paso, y luego de una noche en Guardalavaca, llegamos a Santiago de Cuba, desde donde regresamos a La Habana por una autopista tan ancha que permitía el aterrizaje de cinco aviones de guerra rusos.

"A partir de Girón, todos los pueblos de América fueron un poco más libres", aseguraba Fidel, aunque la invasión estadounidense estrechó el vínculo de Cuba con Rusia y eso hizo que la Revolución cubana se proclamara abiertamente socialista. En octubre de ese año, la tensión de la Guerra Fría escaló al máximo con la Crisis de los Misiles. Mientras tanto, en el plano interno, el escenario de guerra ya no era la Sierra Maestra, sino el Escambray, donde se decreta una cruenta "limpieza" contra los "alzados", y pronto empieza a ser difícil distinguir entre las ramas quién es quién.

En *Vista de amanecer en el trópico*, de Guillermo Cabrera Infante, los avatares de la violencia parecen tomar forma desde las luchas por la Independencia y es posible entrever similitudes entre las matanzas del régimen precastrista y las represalias a los nuevos opositores a la Revolución.

"Se me dirá que trato de desprestigiar a mis mayores, / la verdad es que hay bastantes tumbas entre ellos, pero la muerte no ofende a nadie", dice a finales de los 60 Enrique Lihn en *Escrito en Cuba*, reeditado ahora por Ediciones UDP. "A veces llega hasta aquí una ráfaga de música de cámara, o es que descorchan allá botellas de champaña bailan y ríen, vaya uno a saberlo, / y la célebre ola hace lo suyo: reventar. / ¿Quién va a creer que los sueños liberen?".

En el camino hasta el museo se ven las numerosas lápidas de hombres y mujeres que murieron en la invasión a Bahía Cochinos. Después de comer pollo, solo pudimos alargar la noche escuchando a Pendola, quien compartió su ron para contarnos sus hazañas de Casanova y cómo era la vaina con las chicas. Todo cerrado, no nos quedó más que pensar que fueron tipos como Pendola los que cayeron ante la llegada de la Brigada de Asalto 2506. Caminamos por calles solas, según me acuerdo, siguiendo el clima húmedo y caluroso del trópico, buscando dónde comprar más ron.

Se exagera cuando se enarbola Cuba como una bandera de lucha o se exige tomar partido, como si aquello tuviera alguna incidencia en algo o pudiera hacer una diferencia. Basta mirar las noticias internacionales para saber que es una de las menores preocupaciones del mundo hoy. S

"Lo peor de un profeta es que quiera serlo".

Elias Canetti

Ilustración: Sebastián Ilabaca