

Revista Santiago

#26 – Diciembre 2025

Santiago de Chile

ÍNDICE

CIUDADES EN MARCHA

- 6 Los pliegues de un mismo traje,
por Alejandra Celedón
- 12 Topografías salvajes, ciudades distraídas,
por Rodrigo Pérez de Arce Antoncic
- 18 Ensayar una ciudad,
por Nicolás Stutzin Donoso
- 24 Romy Hecht en la República de los
árboles mal cuidados,
por Marcela Fuentealba
- 29 Cómo el teatro griego salvó a la ciudad,
por Daniel Mendelsohn
- 36 Lewis Mumford, perfil urbano,
por Patricio Tapia
- 40 La ciudad modelo de
Ricardo Larrain Bravo,
por Gabriela García de Cortázar G.
- 46 Un homenaje a la naturaleza y un
monumento al capital,
por Alastair Bonnett
- 52 El sur, en el centro,
por Lucía Vodanovic
- 56 Jorge Teillier en el Triángulo
de las Bermudas,
por Javier García Bustos
- 60 Utopías de Latinoamérica,
por Alberto Sato
- 64 Desmitificación de París,
por Yenny Cáceres
- 67 Cuando la ciudad se diseña
para incomodar,
por Cristóbal Bley
- 70 Cementerio de barrio,
por Milagros Abalo
- 73 Lagunas mentales**
por Manuel Vicuña
- 74 Archivo Cenfoto-UDP**
por Samuel Salgado Tello
- 80 Demasiada inocencia,
por Daniel Hopenhayn
- 84 Kathya Araujo: “La gente se ha olvidado
de que la interdependencia existe y de
que es imposible que vivas solo con las
islitas que están cerca de ti”,
por Juan Rodríguez Medina
- 90 Encontré una página de escritura,
por Aïcha Liviana Messina
- 94 Relaciones peligrosas,
por Guillermo Parvex
- 97 Plaza pública**
- 98 Un hervidero de relatos,
por Sebastián Duarte Rojas
- 102 László Krasznahorkai: locura y civilización,
por James Wood
- 110 Rumi revisitado,
por Sergio Missana
- 115 Pensamiento ilustrado**
por Álvaro Arteaga

116 Libros usados

por Bruno Cuneo

118 Los Wittgenstein:

dinero, genio y tragedia,
por Rodrigo Pinto

122 *Oráculo*: una novela gótica bajo
la textura de un gobelino barroco,
por Javier Edwards Renard

124 Personajes secundarios

por María José Viera-Gallo

126 Couve, peregrino,
por Vicente Marcos

129 Escuchar el presente,
por Luis Felipe Saavedra

132 Gran reserva:

Emily Dickinson

134 Tratado de la aceptación,
por Vicente Undurraga

136 Narrativas visuales

por Emilia Edwards

140 Los paraísos artificiales
de Martín Rejtman,
por Yanko González Cangas

143 Los artículos más leídos de la web

144 Eugenio Téletz: "Matta no
temía parecer loco. Y eso, en el arte,
es una virtud enorme",
por Rafael Gumucio

148 Vidas paralelas

por Federico Galende

150 Críticas de libros y cine

Lugares,
de Georges Perec,
por Rodrigo Olavarría

Serpiente,
de Alfredo Andonie,
por Marcelo Ortiz Lara

Despejado,
de Carys Davies,
por Marcela Fuentealba

Días de ventanas abiertas,
de Juan Santander Leal,
por Manuel Boher

El cine de Rodrigo Sorogoyen,
por Pablo Riquelme

158 Turismo accidental

por Matías Celedón

160 Pensamiento ilustrado

por Sebastián Ilabaca

EN

CIU—
DADES

MAR—
CHA



Los pliegues de un mismo traje

Se dice que la ciudad es una de las mayores invenciones de la humanidad, pero quizás es su mayor paradoja. Archivo de sí mismas, las ciudades van grabando en sus edificios, en sus fachadas, en sus calles y calzadas, en su iluminación y arbolaje, las posibilidades técnicas y culturales de siglos de invenciones. La ciudad es un arresto temporal y en ella se comprimen cientos y hasta miles de años. Pero esos muros y calles y edificios por sí solos no bastan. Tanto Humberstone en el desierto como la Atlantis al fondo del mar son ciudades fantasmas ya sin sus sociedades e instituciones que prueban que la ciudad no es solo materia.

Por Alejandra Celedón

"This will kill that": El libro acabará con el edificio. Victor Hugo articula esas frases apuntando a Notre Dame, en París, a mediados del siglo XIX, para describir cómo la invención de la imprenta, junto a la revolución que significó para la humanidad, desplazaría a otras formas de contar historias y archivar el pasado. Esto, la capacidad de la humanidad para crear actos de expresión mediante la palabra impresa de forma masiva, acabará con el impulso de la civilización de describirse a través de la arquitectura y las ciudades. Así como la invención de la fotografía desestabilizaría a la pintura en su función documental, la reproducción técnica de la palabra impresa remeció en su momento a los edificios: *"The tower will crumble"*.

Se dice que la ciudad es una de las mayores invenciones de la humanidad, pero quizás es su mayor paradoja. Archivo de sí mismas, las ciudades van grabando en sus edificios, en sus fachadas, en sus calles y calzadas, en su iluminación y arbolaje, las posibilidades técnicas y culturales de siglos de invenciones. La ciudad es un arresto temporal y en ella se comprimen cientos y hasta miles de años. César Aira imagina en *Actos de presencia* una Buenos Aires vaciada de todo, excepto de sus árboles. La ciudad desapareció, pero solo quedan sus árboles aún dispuestos, algunos en fila siguiendo las antiguas calles, otros secos, otros como memoria de algún parque anterior. Aun con todo desvanecido, esos árboles dirían mucho de Buenos Aires por sí solos. El Olivar en San

La ciudad no es para todos. En su inicio la ciudad estaba amurallada, hoy algunos de los muros separadores y los surcos son invisibles, pero siguen ahí. La ciudad marca fronteras invisibles con el valor de sus suelos, excluyendo y marginando a los que no pueden pagar su sitio, sumado a “los prisioneros voluntarios” en sus propios suburbios.

Isidro ha estado ahí antes de la Lima que conocemos. Importados desde Sevilla y plantados en 1560 para sostener a los necesitados con su aceite, la ciudad tuvo que hacerse paso alrededor de ellos torciendo la grilla del damero, exponiendo una ciudad disputada.

Los edificios cuentan historias lejanas con una precisión que los árboles no podrían, testigos de adoctrinamientos estéticos y técnicos. La catedral de Notre Dame de París, varias veces parcialmente reconstruida, nos cuenta siglos de historias. Después de su incendio de 2019 se decidió volver lo más fielmente al momento original de su construcción, con sus técnicas y estéticas iniciales. Más interesante, sin embargo, era la exposición de distintos tiempos superpuestos. Estos actualmente conviven en la también quemada iglesia de la Veracruz en Lastarria: un monumento de construcción republicana cohabitando junto a su propia insurrección contemporánea. Los muros y capas de la ciudad conviven en un palimpsesto histórico. Permitido por autoridades y voluntades, se vuelve prueba de que no hay otra producción humana que logre tal comprensión temporal y espacial.

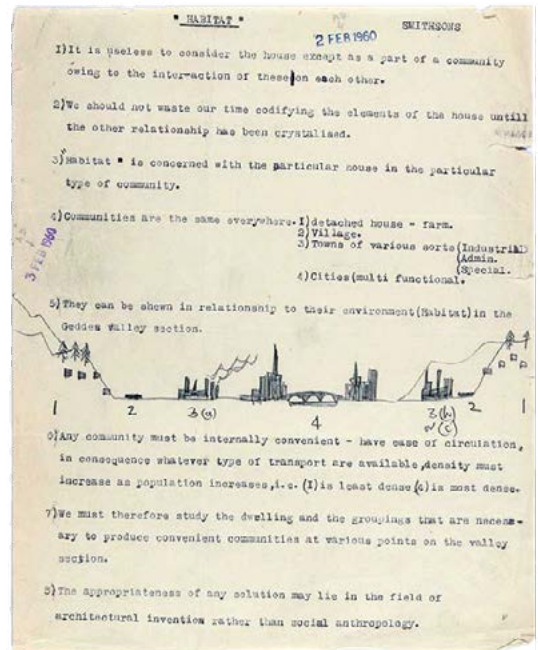
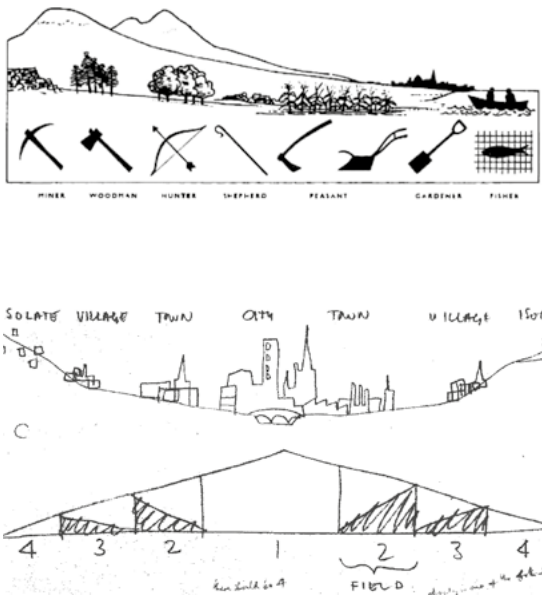
Las sociedades se constituyeron en los muros de las ciudades y los “otros” pasaron a formar parte de una misma “ciudadanía”: los atenienses, los santiaguinos, los lisbonetas. Sociedad y ciudad, institución y edificio, son pliegues de un mismo traje. Tanto Humberstone en el desierto como la Atlantis al fondo del mar son ciudades-museo ya sin sus sociedades que prueban que la ciudad no es solo materia.

Como Zaira, una de las ciudades invisibles de Italo Calvino, que es una estructura hecha menos de piedra que de las relaciones que la sostienen. Los muros por sí solos no bastan. Zaira pertenece a la serie “Las ciudades y la memoria”, y es quizás el ejemplo más claro de que para Calvino una ciudad no puede comprenderse únicamente por la forma material del momento dado. El viajero (Marco Polo) explica que quien la observa solo como un conjunto de calles, muros y edificios, no ve nada. Marco Polo habría dejado las paredes de la iglesia quemada con las capas del tizne del fuego, porque el orden urbano no se revela en la planta ni en la apariencia: su verdadera estructura está hecha de tiempos y materias superpuestas, como se lee en Zaira:

Las tensiones entre una puerta y otra,
la frecuencia con que dos personas se encuentran
en una esquina,
las razones por las que alguien evita una calle,
los afectos que conectan dos balcones,
los rituales que se repiten,
las expectativas, deudas y promesas rotas.

Humberstone y Atlantis son ciudades fantasmas, evidencia de que la forma urbana no basta y solo tiene vida cuando una sociedad la reconoce y actualiza. “Carne y piedra” se modelan mutuamente: la misma ciudad que aglomera, históricamente ha separado y dejado fuera. Desde las murallas que las rodeaban en los dibujos de fortalezas de Francesco di Giorgio (1430-1501) han tenido ese doble poder: las ciudades son tan capaces de juntar lo que la sociedad tiende a dividir como de generar en su diseño desarrollos desiguales, construir guetos, distanciar archipiélagos. Aunque Di Giorgio produjo decenas de esquemas de ciudades fortificadas inspiradas en los modelos utópicos del Renacimiento, el diagrama más claro de tal abstracción es la ciudad ideal de planta estrellada de Filarete, Sforzinda. La ciudad es un acto de exclusión en ambos sentidos: dentro y fuera de ella es un objeto de deseo.

Las primeras ciudades romanas surgían a partir de un trazado inscrito en el territorio: cardo y decumano. Estas dos líneas (una de norte a sur, la otra de este a oeste) se cruzaban perpendicularmente para generar una cuadrícula de manzanas que ordenaba la ciudad como si se tratara de un tablero de juego. En su intersección se ubicaría el foro: el centro de la vida pública. Una cruz ortogonal rayada con una vara en la tierra inauguraba la ciudad: el acto fundacional era,



A la izquierda, "Valley Section" de Alison y Peter Smithson, basado en "The Valley Section from Hills to Sea" de Patrick Geddes (1904). A la derecha, *Manifiesto de Doorn* (1954).

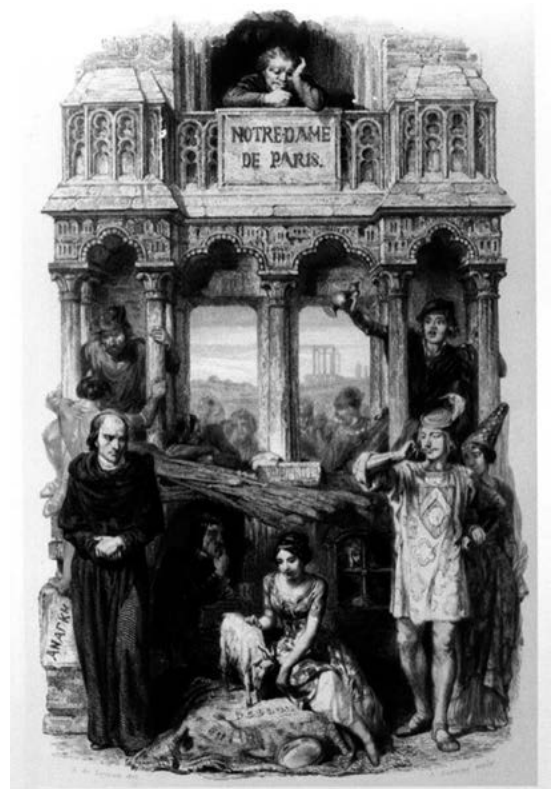
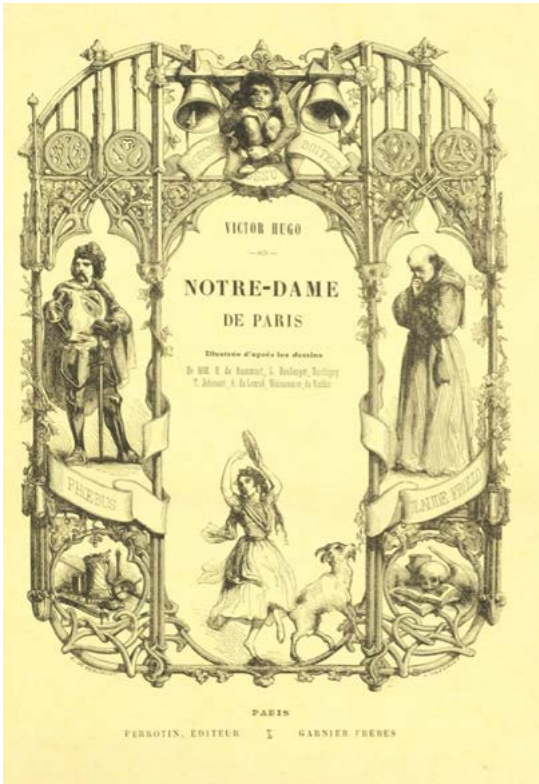
literalmente, un surco. Ese ritual mínimo constituía el grado cero de la forma urbana: una operación de separación capaz de transformar un territorio indiferenciado en un espacio político.

Con esa primera marca o huella en el suelo (la definición de *ichnografía* o planta arquitectónica para Vitruvio) comenzaba a distinguirse lo público (las calles) de lo privado (las manzanas), lo común de lo propio. Al gesto primario de demarcación seguiría la construcción del perímetro defensivo que convertía esa abstracción geométrica en una entidad autónoma. Esta operación de cierre no solo protegía, sino que producía, siguiendo al arquitecto Pier Vittorio Aureli, la ciudad como forma absoluta: un interior definido por límites precisos y accesos regulados, materializados en las puertas vigiladas. La ciudad nacía, entonces, como el resultado de una serie de actos que separan y distinguen, afirmando el proyecto político que subyace a toda forma urbana. La producción de la ciudad-Estado en Grecia es una unidad política cuya soberanía se sostiene precisamente en la claridad de sus límites. La delimitación (el recorte nítido entre interior y exterior) es la precondition de la ciudad en su origen. La ciudad-Estado no es un desarrollo

posterior, sino una consecuencia inmediata del acto fundacional: el momento en que la geometría deviene en política.

Dentro y fuera de ella los sujetos se constituían de maneras muy distintas: al interior ciudadanos, al exterior salvajes. El acto de exclusión de ese muro estaría mediado por el pago de impuestos de aquellos que vivían protegidos dentro. La ciudad, como objeto de deseo, tenía su precio. Por definición, el deseo se alimenta de aquello que no podemos alcanzar.

La gran migración campo-ciudad de mitad del siglo XX hacia Santiago en busca de mejores oportunidades de trabajo, educación, vivienda, terminó en tomas de terreno, poblaciones callampas, lotes rayados con tiza sobre la tierra y posteriores erradicaciones. La ciudad no es para todos. En su inicio la ciudad estaba amurallada, hoy algunos de los muros separadores y los surcos son invisibles, pero siguen ahí. La ciudad marca fronteras invisibles con el valor de sus suelos, excluyendo y marginando a los que no pueden pagar su sitio, sumado a "los prisioneros voluntarios" en sus propios suburbios. La ciudad, como describía David Harvey en *El derecho a la ciudad*, se va llenando como un teatro (en palcos y graderías



Frontispicios de *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo. A la izquierda, grabado de Auguste Francois Garnier (1844). A la derecha, frontispicio de la edición de Perrotin (1844).

diferenciadas, hasta llenarse y dejar gente afuera). Como un avión (con clases y zonas de abordaje), la ciudad reproduce las diferencias sociales.

Más atrás en la historia, la ciudad juntaría lo antes disperso, identificaría lo antes disímil, volvería fijo lo antes móvil. Fue el resultado del tránsito del nomadismo (y por lo tanto la caza) en sedentarismo y estacionalidad (gracias al cultivo y la agricultura). La forma de alimentación y producción definía los primeros asentamientos. Algunos declaran que una ciudad, a diferencia de un poblado o villorrio, se define por el tamaño, otros por la densidad y organización productiva, o por la complejidad de los equipamientos e infraestructura que proveen a sus habitantes. Pero la ciudad, ante todo, es una condición.

El canónico “Valley Section”, dibujado por Alison y Peter Smithson en su *Manifiesto de Doorn* (1954), desafió la manera en que los congresos internacionales de arquitectura moderna entendieron la ciudad. A partir del diagrama de Patrick Geddes, “Valley Section” construye una diferenciación basada no solo en las condiciones físicas de un corte abstracto por el

territorio, sino también en los sujetos que modela (y la modelan).

Las escalas de urbanidad de los Smithson se articulan en torno a sujetos que la sección misma consigna. A cada herramienta o técnica (el hacha, el arco, la pala) que media entre el cuerpo y el territorio, le corresponde una forma de vida y, por lo tanto, un tipo de asentamiento y de sujeto asociado: en la ciudad, el ciudadano y el jardinero; en el campo, el agricultor y el campesino; en los bosques, el cazador y el leñador. En el centro del valle ubican la ciudad. Hacia los bordes, la curva cóncava va diferenciando fábricas, poblados y, finalmente, granjas. En este diagrama continuo del territorio —que se despliega desde lo rural a lo urbano, y de vuelta— la ciudad ocupa el punto central donde emerge un sujeto específico: el ciudadano. Más allá del tamaño, la densidad o la complejidad, la polis define, en su sola condición, la aparición de un sujeto político.

En pandemia, la gente pagó por salir de la ciudad. Paradójicamente, las bondades de su densidad se transformarían en la fuente principal de potencial contagio. Un virus confinó a millones dentro de sus

casas, reduciendo casi todas las funciones de la ciudad al ámbito de lo doméstico: la oficina, el comercio, la escuela, el deporte. Por supuesto, versiones y matices de esta reducción de lo urbano a lo doméstico ya existían antes de la pandemia: *home office*, *e-commerce*, *home schooling*. Pero el encierro las volvió norma. Otros, en cambio, optaron por huir hacia el campo, parcelando pequeños lotes en el territorio. Los surcos se multiplicaron hasta volver casi indistinguible el campo de la ciudad. La distopía del Monumento Continuo de fines de los 60, concebida por el grupo radical Superstudio, junto a la visión de Non-Stop City de Archizoom, que imaginaron un planeta completamente urbanizado o completamente ruralizado, parecía, por un instante, haberse vuelto real. El fin de la ciudad amurallada tal como la conocimos.

El Monumento Continuo dibujó una grilla infinita y homogénea que recubre montañas, costas y desiertos sin dejarse afectar. Imaginaron una arquitectura que ya no construye ciudad, sino que la sustituye por un único artefacto global ininterrumpido. Superstudio presagió un planeta donde todo es ciudad (o nada lo es), una utopía tecnológica indiferente al territorio que atraviesa. Non-Stop City, desde otra escala, lleva al límite la lógica de la urbanización: una ciudad sin forma, sin centro y sin final, donde la infraestructura sustituye al lugar y la repetición borra cualquier diferencia. Archizoom imagina una superficie equipada que podría extenderse en una horizontalidad casi rural, vaciada de rasgos urbanos. Es la ciudad convertida en puro funcionamiento, basada en una retícula capaz de alojar cualquier programa sin distinguir zonas, barrios o centros. No hay monumentos, no hay hitos, no hay plazas. No hay ciudad histórica. No hay afuera.

Estas ciudades imaginadas fueron dibujadas y escritas, pero nunca construidas. Nacieron como ironías, exageraciones absurdas que operaron como críticas a la ciudad de su tiempo. Ambos proyectos, repetidos incansablemente en libros, exposiciones y revistas, continúan influyendo la teoría y práctica de la arquitectura contemporánea.

Cuando Victor Hugo apuntó a que el libro atentaba contra el edificio, aludía a la revolución silenciosa que la imprenta produciría en el rol que la ciudad, sus edificios y fachadas habían tenido hasta entonces como soportes para narrar el pasado y proyectar el futuro. Aunque se repite que la ciudad es la mayor invención humana, lo que escribimos e imaginamos de ellas no lo es menos: la ciudad y sus relatos comparten un mismo pliegue. La pandemia puso a prueba esa

invención material: bastaron semanas para amenazar con desactivar su funcionamiento que creíamos inamovible, tanto dentro como fuera de sus muros. Bastaron también semanas para reactivar de otros modos sus infraestructuras y que la ciudad fuera nuevamente el lugar más seguro, cerca de los hospitales, con conexión al menos a internet. Frágiles como son, esos muros persisten, siguen contando historias y aún pueden ser leídos como un archivo de nuestras ruinas y posibilidades.

También los libros, como los edificios, necesitaron alguna vez de fachadas. Los frontispicios constituyeron esa primera superficie de lectura y cumplieron una función narrativa condensada desde lo gráfico y estético. Libro y edificio operan como las dos grandes invenciones en las que la arquitectura se despliega, tanto material como conceptualmente. En la tradición desde Vitruvio, *fabricatio* (la construcción, la forma) y *ratiocinatio* (la idea, el pensamiento) son inseparables. La fachada y el frontispicio encarnan justamente esa doble dimensión: forma e idea, piedra y papel, edificio y libro. **S**



Topografías salvajes, ciudades distráidas



Toda ciudad se asienta sobre un relieve al que debe acomodarse y desde el cual debería encontrar claves para su forma e imagen. En su empeño, la ciudad negocia, domestica y nivela en infinitas operaciones emprendidas predio a predio. Más aún cuando hablamos de ciudades que se forman cerca de cerros, como Atenas y Roma. En Santiago, independientemente de su monumental respaldo cordillerano que marca su impronta territorial, ¿por qué no se cae en cuenta de que su valle está salpicado de 26 cerros isla? ¿Y cómo inciden ellos en nuestras vidas e imaginarios?

Por Rodrigo Pérez de Arce Antoncic

Fallas, remoción y desplazamientos en masa, colisiones de placas y plegamientos sugieren catástrofes telúricas; el lenguaje coloquial designa como “accidentes” ciertos episodios topográficos que interrumpen o alteran la tónica dominante de determinado paraje. La RAE nos aclara que “accidente” sería “un suceso eventual que altera el orden de las cosas”, con sinónimos como “incidentes, contratiempos y choques”; la irregularidad del terreno es una segunda acepción. El accidente es como una topografía de contratiempos.

No hay vuelta: toda ciudad se asienta sobre una topografía a la cual debe acomodarse y desde la cual debería encontrar claves para su forma e imagen. En su empeño, la ciudad negocia, domestica, nivela, geometrizo, solo que, hasta cierto punto, y las más de las veces, en infinitas operaciones emprendidas predio a predio. Por más que quisiéramos hacerlo, no podemos cambiar la pendiente predominante del suelo de Santiago, producto de sedimentos aluviales, pero aquí también el micromanejo del territorio manifiesta un contrapunto de aterrazamientos, zócalos y geometrificaciones, a la par con la dotación de subsuelos, en los diversos tratos que emergen desde la voluntad urbana y las condiciones del suelo.

En donde hay “ciudades altas” y “bajas” o “cerro” y “plan” (Valparaíso y Lisboa, entre muchas), allí en donde el subir y bajar son rutinas, las trayectorias se estiman por los esfuerzos ejercidos en cubrirlas, y en donde la fatiga forma parte del cálculo asociado al recorrido, sobran las complicidades entre la base topográfica y el ingenio urbano. Pero cuando la ciudadanía percibe el suelo urbano como planicie (el caso de Santiago y su plano inclinado), ¿qué resonancias aportan sus “accidentes” geográficos al imaginario ciudadano?

Ciertas matrices topográficas atenuadas, como es el caso de las siete colinas de Roma, lograron inscribirse tempranamente en la imagen compartida de la ciudad, mediante un contrapunto de topografía y obra humana, a ratos sutil, a ratos más expreso, efectuado sobre las colinas (de contornos más suaves hoy que en la Antigüedad), que estimuló memorables “momentos” urbanos: la basílica de Santa Maria Maggiore, que se yergue sobre la colina del Celio; la colina del Capitolio, designada sede del Ayuntamiento, con sus palacios gemelos, configura una plaza-mirador; la del Quirinal, la más elevada, acoge al palacio homónimo, sede de la presidencia. París cuenta con un Montmartre y Londres con Hampstead, Highgate, Primrose Hill y Greenwich, entre otras prominencias, todas ellas reconocidas y de fácil acceso. Coronadas

por edificaciones notables o reservadas como parques, ellas inciden en los respectivos imaginarios. Subrayan el hecho topográfico, a la vez que lo configuran al cargarlo de identidad. En tanto no interrumpen, sino que acomodan fragmentos de un tejido urbano continuo, no son percibidos como “accidentes”, menos aún como contratiempos.

Distinto es el caso de Atenas, de cierto modo más cercana en su complejidad topográfica a Santiago, por distinguirse también allí unas emergencias abruptas y solitarias, como nuestros cerros isla cuya suerte selló, sin embargo, tempranamente la ciudadanía, singularizándolas. La “roca sagrada”, en torno a cuyas paredes se celebraron cultos anteriores al período clásico, dio pie a su “ciudad alta”, la Acrópolis, con sus pórticos y templos montados sobre el peñón. A un costado, y alcanzando un nivel notablemente más bajo, el Areópago, “colina de Ares”, que oficiaba de tribunal, sobre un macizo también de contextura rocosa. La cultura privilegió las lecturas topográficas al designar sus relieves más notorios como sedes del debate cívico o lugar de culto a los dioses.

Remontar el peñón de la Acrópolis demanda un considerable esfuerzo físico, a la vez que articula el trance de “salir” de la ciudad para adentrarse en un escenario ajeno, regido por sus propias reglas, dueño de otros horizontes y, para el caso de Atenas, cargado de resonancias históricas y míticas. Cuando la meseta fungía de lugar sacro, estos planos superiores acogieron procesiones resonantes con sus himnos y rituales, mientras las humaredas y los densos olores a barbacoa que emanaban de los sacrificios de bueyes u ovejas impregnaban el ambiente. Ratificados como espacio de excepciones, incluso en su acepción contemporánea —más bien degradada por el turismo masivo—, su valor simbólico y su imagen en el ideario nacional siguen siendo tan importantes que la legislación urbana moderna dispuso unas rasantes para garantizar a perpetuidad las vistas al Partenón desde la ciudad. Este privilegio del ojo se consagró desde entonces como derecho ciudadano, a la vez que como imperativo legal, requiriendo la tarea no menor de remitir los niveles superiores de los edificios a un horizonte por debajo de la altura base del Partenón. La suma de cubiertas y azoteas de Atenas articula desde entonces una suerte de zócalo virtual asociado a las topografías de la Acrópolis, en un reconocimiento de atributos intangibles, cuya renuncia a potenciales inmobiliarios difícilmente pasaría el cálculo urbano pragmático y monetizado hoy predominante. Más alejado, y de mayor bulto, el Licabetto también fue

reconocido en su excepcionalidad, siendo designado como parque.

Cuando hablamos de Santiago, entonces, dejando aparte su monumental respaldo cordillerano que marca contundentemente su impronta territorial, ¿por qué no se cae en cuenta de que su valle está salpicado de 26 cerros isla, según varios recuentos? ¿Y cómo inciden ellos en nuestras vidas e imaginarios?

Articulan en su mayoría una suerte de trasfondo opaco, tornado en “accidente” palpable cuando algún barrio se arrima al cerro o cuando las vialidades se ven obligadas a sortearlo. En la mirada ciudadana, el archipiélago pareciera más bien invisibilizado: un niño romano puede memorizar las siete colinas de su ciudad, pero prácticamente ningún santiaguino podría hacerlo con nuestros cerros isla.

Alguna vez hubo que nombrar cada cerro en el valle de Santiago, arrancarlo del anonimato a fin de inscribirlo en cierto horizonte compartido. Nombrar fue, sin duda, también una potente señal colonizadora y, como tal, una herramienta de dominio, es decir, una herramienta política. Eventualmente, las toponimias se inscribieron en las cadencias del habla cotidiana.

No obstante, no todos los hechos significativos del territorio fueron rebautizados por los españoles. En consecuencia, transitamos indistintamente entre toponimias de alcances conocidos y opacos. Aquella mixtura de sonoridades y cadencias incorporadas al habla común que reúne en un mismo plano lenguas vivas y olvidadas, se replica en el continente americano: Mapocho, Huechuraba, Vitacura... o sus contrapartes: Massachussets, Milwaukee y Manhattan en el hemisferio norte.

Calan, Apoquindo, Manquehue, Macul, Chena, Renca, Navia, Chequen: todos ellos nos remiten a linajes anteriores a la Conquista, también a cuando las formaciones topográficas cumplieron funciones tutelares, configurando cierta imagen de mundo en donde los ceques, líneas imaginarias de la cultura andina, urdieron nexos entre cumbres, centros habitados y episodios cósmicos. Los nombres nos resultan perfectamente habituales, y en igual medida sus significados nos eluden.

Santa Lucía, San Cristóbal o San Luis remiten a creencias, revelando quizá en el primer caso cierto empeño de sanación de un territorio impregnado de resonancias paganas. Blanco, Negro, Los Morros, Loma Larga y Los Piques describen características o atributos salientes. Cerro del Medio subraya una relación territorial. La Ballena, en cambio, evoca una metáfora de giro más poético, probablemente asociada

Calan, Apoquindo, Manquehue, Macul, Chena, Renca, Navia, Chequen: todos ellos nos remiten a linajes anteriores a la Conquista, también a cuando las formaciones topográficas cumplieron funciones tutelares, configurando cierta imagen de mundo en donde los ceques, líneas imaginarias de la cultura andina, urdieron nexos entre cumbres, centros habitados y episodios cósmicos.

al bulto recostado del cerro, mientras que Las Cabras denota memorias del pastoreo que debió efectuarse en estas suertes de *commons*. Dieciocho, Amapola, Alvarado, Lo Aguirre, Hasbún, Manzano, Adasme, Jardín Alto, parecen hacer referencia a propietarios, terratenientes, hacendados, cultivos.

Que Huelen haya sido sustituido por Santa Lucía es un hecho conocido: era el primer peñón apropiado por la ciudad colonial, reconocido además por sus cultos ancestrales. Tal pulsión por rebautizar no fue consistente, como lo demuestra la indiferencia de los conquistadores con los ríos Maipo y Mapocho, al re-frendar sin más los nombres heredados. Si rebautizar era tan fácil y efectivo, ¿por qué nunca los sustituyeron? Las cruces que coronaron muchos cerros urbanos y rurales (cuyas cumbres son más valoradas hoy para instalar antenas de transmisión) consolidaron otra suerte de sincretismo entre el nombre indígena, inasible, las resonancias sacras de la cumbre, comparadas, y el conocido símbolo cristiano.

Formando un archipiélago disperso, los cerros isla emergen por sobre el mar de sedimentos del plano aluvial que arma el suelo de la ciudad. Su gradual transformación en valle artificialmente irrigado u oasis de riego selló contundentemente y en otro plano la distinción entre plan y cerro, al relegar los cerros isla al secano en el léxico campestre, es decir, al dejarlos fuera del alcance de las aguas. Así, los cerros interceptaron el curso de la vida urbana y agrícola del



Vista de los cerros isla en Río de Janeiro.

valle, como también interceptaron el curso del riego, alzándose por sobre el nivel de las casas y cultivos. Sus topografías excepcionales, distintivas, de algún modo salvajes, fueron descritas alguna vez como meteoritos, si bien son en realidad cumbres emergentes de unas formaciones sepultadas por los aluviones que configuraron el suelo de la comarca.

Salvo muy contadas excepciones (el monasterio Benedictino en el cerro Los Piques, el Observatorio Astronómico en el Cerro Calán), nunca fueron pensados nuestros cerros isla como sedes institucionales. Nuestras instituciones políticas, civiles o religiosas, evitaron aprovechar esas prominencias para instalarse a la vista de la ciudadanía. Más allá de las razones prácticas, quizás la cotidianidad de la vida en torno al valle irrigado y la otredad del seco y sus terrenos agrestes y escasamente frecuentados determinaron la suerte de unos y otros espacios: uno adentro, accesible, asimilado; el otro afuera, inculto, vacío; pero todo ello también denota un sello cultural: si los portugueses hubiesen colonizado el valle, quizá algunas de estas prominencias hubiesen acogido ermitas o monasterios, como es el caso de los Morros de Río de Janeiro. Dejar a los cerros libres de instituciones

condujo naturalmente a acentuar el contraste topográfico, sellándolo con un contrapunto morfológico y paisajístico, puesto que donde hay riego hay cultivo, siendo el valle un escenario de plantaciones de especies exóticas y, al mismo tiempo, el suelo en el que transcurre la vida ciudadana. Ajeno a esos ritmos y cultivos, el cerro isla configura espacios relictos y a la vez degradados.

El pasado de santuario, baluarte militar, cantera de basalto, observatorio astronómico, aparte de espacio de recolección de leña, pastoreo, escondite o refugio de cimarras, no hizo para nada evidente que el cerro Santa Lucía se transformaría en un parque urbano. Si hay un mérito especial que adscribirle al intendente Benjamin Vicuña Mackenna, es el de haber tornado un contratiempo en excepción (en el sentido de lo excepcional como juicio valorico). El logro indiscutible de imaginar desde el peñón desnudo del Santa Lucía, entonces rodeado de casas en su base, un parque de características únicas, demuestra que también las voluntades pueden torcerle la mano a las expectativas. Vicuña Mackenna imaginaba el Santa Lucía como parque, pero también como una suerte de foro de multitudes, santuario relicario y gabinete

de curiosidades: “Algunos lo han comparado al monte Aventino —anotaba él—, otros lo censuraron por proyectar allí el reducto de futuros tiranos”. En fin, lo que nadie pone en cuestión es que el Santa Lucía es el más magnífico anfiteatro de la América y tal vez del mundo, considerando que tiene una capacidad similar a la del Coliseo romano y, además, múltiples atributos, como sus condiciones acústicas, que lo vuelven un verdadero fórum popular.

Aunque, más allá de los superlativos, es innegable que no prosperó su vocación de foro, no hay duda de que el Parque Metropolitano, instalado en el cerro San Cristóbal, con su miscelánea de lugares, programas y nichos especializados, es una secuela del Santa Lucía, como también lo son los instrumentos de planificación que hoy resguardan estos cerros. El trato con los cerros cambia: así como el esfuerzo físico del ascenso antes era valorado como penitencia, hoy es entendido como un desafío virtuoso al deportista.

Pero hay otras proyecciones de gran incidencia: se privilegia actualmente integrar los cerros isla bajo el concepto de reservas o parques naturales, configurando unos escenarios en donde el acceso de las personas es limitado y la imagen evocada es retributiva. Poco se dice de las comunidades de canteros, pastores y recolectores de leña que los poblaron con sus prácticas y oficios, menos aún de la posibilidad de obras de arquitectura que pudiesen cargarlos de sentido. A nivel territorial, los corredores ecológicos que conectan estos relieves cobran prioridad, trazando otras redes ajenas a la participación humana, redes que de algún modo sustituyen las urdimbres invisibles de los ceques incaicos. Lo anterior da cuenta de una vuelta (idealizada) a la “naturaleza” (ya intervenida), en menoscabo de una justa ecuación entre la obra humana y el resguardo del medioambiente. **S**



Ensayar una ciudad

Cerro Sombrero es la única ciudad fundada en la segunda mitad del siglo pasado en que una empresa del Estado intentó producir urbanidad con los gestos y los cánones de la arquitectura moderna en un territorio extremo. Esa posición la define: fue el ensayo del futuro urbano de Chile al sur del sur, una localidad que cruzaba la tradición de las *company towns* privadas, como El Salvador en Atacama, y la lógica de las fundaciones estratégicas para la soberanía nacional, como Villa las Estrellas en la Antártica. Se trataba de responder a la pregunta por cómo se vive, qué se necesita para vivir y hasta dónde la arquitectura puede sostener la vida cotidiana, la realidad doméstica y el futuro en un borde aislado del país.

Por Nicolás Stutzin Donoso

Cerro Sombrero no nació como un campamento petrolero. Nació como una declaración de Estado, un intento explícito por demostrar que una forma de vida moderna podía instalarse en el borde más remoto del país. Diseño contemporáneo, planificación y una estructura cívica completa fueron una apuesta no solo técnica sino política. Es así como el proyecto revela su condición más precisa: Cerro Sombrero surge para probar si era posible producir urbanidad en medio de la estepa fueguina.

Para situar su singularidad, conviene observar con cuidado el contexto en el que emerge esta ciudad ubicada en Tierra del Fuego. En Chile, donde casi no se fundan ciudades nuevas en el siglo XX, aparecen tres casos en un período de 30 años. Una genealogía breve y reveladora. El Salvador, inaugurado en 1959, surgió como un enclave del cobre articulado por una empresa privada que organizó la vida según las jerarquías de la faena. Villa Las Estrellas, establecida en 1984 en la Antártica, respondió a necesidades de presencia geopolítica más que a un ideal urbano. Entre ambas aparece Cerro Sombrero, levantado entre 1958 y 1961, como un punto que no responde ni al extractivismo privado ni a la soberanía militarizada. Es la única fundación de la segunda mitad del siglo pasado en que el Estado intentó producir urbanidad con los gestos y los cánones de la arquitectura moderna en un territorio extremo. Esa posición lo define: Sombrero fue el ensayo del futuro urbano de Chile al sur del sur.

Tras el descubrimiento del yacimiento de petróleo en Manantiales en 1945 y la creación de ENAP en 1950, la explotación energética de Tierra del Fuego se convirtió en un proyecto nacional. Al poco andar llegó la constatación de que para sostenerla había que fijar población. La faena aislada era inviable y los turnos extensos resultaban insostenibles por las grandes distancias. ENAP se vio enfrentada a presiones sindicales que obligaban a pensar el territorio bajo nuevas estrategias; en un proyecto de tal magnitud, la vida familiar no podía supeditarse a turnos. Cerro Sombrero nació de la convicción de que se estaba consolidando una Capital del Petróleo para Chile, no solo de la necesidad de resolver un déficit habitacional. El proyecto implicaba producir un modo de vida moderno y cargado de futuro. Ese es el centro del ensayo: una pregunta por cómo se vive, qué se necesita para vivir y hasta dónde la arquitectura puede sostener la vida doméstica en un borde aislado del país.

La magnitud de esa apuesta se entiende mejor al considerar su contexto técnico. Entre 1957 y 1961, mientras Chile avanzaba en proyectos como

Chuquicamata o los primeros trazados de la Carretera Austral, ENAP levantó en menos de cuatro años un asentamiento completo en condiciones logísticas extremas: vientos que superan los 100 kilómetros por hora, suelos inestables, temperaturas bajo cero y un territorio sin infraestructura previa. El traslado de materiales se realizaba en barcazas y camiones que recorrían kilómetros de estepa por caminos precarios. Las tecnologías constructivas combinaron hormigón, madera y sistemas industriales adaptados a climas severos. Montar y equipar edificios de alto estándar, con tecnologías de punta y sistemas técnicos importados para resistir el clima patagónico, fue más que un logro logístico: fue una afirmación pública de que la vida plena podía instalarse en el límite austral del país. La velocidad y la precisión de la obra son parte del argumento. La ciudad no solo fue pensada: fue construida en un tiempo récord de cuatro años, como si la urgencia de habitar la Patagonia fuera constitutiva de su sentido.

El trazado urbano expresa una clara voluntad de orden moderno. Un sistema mínimo pero eficiente en torno a un centro cívico y la disposición precisa de los edificios componen un sistema que articula geografía, paisaje, programa y vida cotidiana. La plaza central organiza los usos esenciales. Con guiños a las icónicas arquitecturas modernas que definieron el imaginario de las ciudades futuristas latinoamericanas, el complejo deportivo, el cine-teatro, el hospital, la iglesia, la escuela, el observatorio astronómico, el mercado y el club social constituyen una infraestructura cívica diseñada para que la vida fuera más que subsistencia. Los grandes interiores públicos climatizados confirmaban que el objetivo no era solo alojar trabajadores, sino producir urbanidad y comunidad. En un territorio donde el clima y la distancia tienden a fragmentar, Sombrero ensayó una forma urbana que permitiera cohesión, rutina y vida pública en torno a una vida cotidiana intensa y diversa.

Las películas se estrenaban en el cine-teatro de Sombrero antes que en Punta Arenas y en varias otras localidades de Chile. Los festivales de la canción atraían a artistas de distintas partes del mundo. El gimnasio servía de sede para olimpiadas, eventos culturales y fiestas. El solárium, con palmeras y otras plantas traídas directamente desde el jardín botánico de la Refinería de Aconcagua en Concón, definía un espacio urbano surreal en medio de la estepa. Las pistas de *bowling* y la piscina olímpica temperada, adelantadas a su tiempo, entregaban entretenimiento permanente a los empleados y sus familias. Un



Fidel Castro y Salvador Allende en la ENAP, durante su visita a Sombrero en 1971.

Crédito: Colección de Fotografía del Museo Histórico Nacional.

supermercado al estilo americano (con góndolas, pasillos y cajas registradoras), las oficinas de Registro Civil y el correo centralizaban todos los servicios necesarios. El hospital permitía cubrir cualquier tipo de urgencia sin depender de viajes al continente y daba la tranquilidad necesaria para atender partos sin tener que separar a las familias y permitir que las próximas generaciones nacieran en Sombrero. La escuela, por su lado, llegó a tener un internado que servía a parte importante de la población, siendo el lugar clave para el encuentro de los hijos de los empleados de ENAP y los estancieros fueguinos. Con todo esto, la ciudad tenía una autonomía única, donde la vida cotidiana se desarrollaba de forma completa pese a las grandes distancias que la mantenían aislada.

En un sentido adorniano, Sombrero permitió poner en forma una idea sin exigirle conclusiones definitivas. Las viviendas con antejardín trasladan el modelo suburbano de la posguerra al paisaje magallánico. No es un gesto mimético, sino operativo: la estabilidad del hogar se vuelve la base de la estabilidad territorial. En un paisaje sin referencias urbanas, estas viviendas crean una escala humana que permite pensar el futuro. No hay metáfora: hay diseño que produce hábitos y expectativas. La repetición no empobrece; ordena, normaliza y permite construir vida para un gentilicio empresarial que busca convertirse en ciudadano: el enapino.

El enapino no es solo un trabajador del petróleo. Con Sombrero se convierte en el habitante que la ENAP consolidó para hacer viable la vida en un territorio que, por sí solo, parecía expulsar cualquier intento de permanencia. La identidad y el orgullo enapino surgieron de la intersección entre industria, familia y comunidad. Se construyó con viviendas con calefacción central y materiales importados; con servicios de alto estándar, con celebraciones —eventos deportivos, festivales culturales—, un largo listado de situaciones que construían un espacio placentero. Con esto, ENAP no administró solo la producción: administró la vida social, la educación y el tiempo libre. Ese entramado produjo una forma de ciudadanía anclada en la responsabilidad pública sobre el territorio. El enapino era simultáneamente parte de una cultura industrial, con su disciplina, su ética del trabajo y su sentido de pertenencia, y de un proyecto nacional que veía en la Patagonia una frontera modernizable. No imitaban la ciudad; habitaban una promesa. Sombrero entonces no ensayó solo una ciudad: ensayó un tipo de ciudadano capaz de sostenerla.

Si bien la consolidación administrativa de Cerro Sombrero llegó temprano, cuando fue abierto como pueblo en 1962, su lectura política quedó fijada en 1971, durante la visita de Fidel Castro junto al presidente Allende. En la revista *Infórmese*, publicada



Fotografía: José Luis Rodríguez.

por ENAP Magallanes, se describió la escena como un “acto de trascendental importancia” y como un episodio que inauguraba “una segunda historia de Magallanes”. Por primera vez un dignatario cubano llegaba al extremo austral y, con su visita, Sombrero se transformó en un escenario donde convergían soberanía territorial, trabajo industrial y comunidad. Los habitantes recibieron a ambos líderes con afecto y reconocimiento. Las diferencias políticas quedaron suspendidas por un momento ante una afirmación básica: la dignidad de la vida en un territorio extremo. Fidel Castro destacó la entereza de quienes habían hecho habitable ese paisaje mediante cooperación e infraestructura, mientras que Allende subrayó el valor del petróleo como logro nacional y el papel de Sombrero como símbolo de autonomía energética. La escena confirmó la tesis central del asentamiento: Sombrero era un proyecto urbano y político, un intento explícito del Estado por producir ciudadanía en el borde austral.

Años antes de que Sombrero ingresara en lecturas académicas más amplias, la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso la había incorporado a su propio mapa intelectual. Durante la travesía Amereida, de 1965, Godofredo Iommi, Alberto Cruz y Claudio Girola atravesaron Tierra del Fuego y escucharon el relato de ingenieros de ENAP, quienes explicaron la secuencia de los asentamientos de Manantiales y Springhill, y la construcción de

Sombrero. En sus notas aparecen reflexiones sobre las cualidades del espacio y sobre el “paso del campamento a ‘ciudad’”.

Aunque la ciudad proyectada no alcanzó la escala prevista debido a la caída en la productividad del petróleo, que empezó a reducirse en la década de 1980, la hipótesis sigue siendo válida. Cerro Sombrero muestra que la arquitectura puede anticipar el futuro, pero no puede garantizarlo. La idea de ciudad expone su dependencia de condiciones materiales y, aun así, produce una forma que ha logrado permanecer. Desde 2014 se encuentra bajo el resguardo de Zona Típica, condición que la avala como un registro excepcional de la arquitectura moderna estatal chilena.

Los edificios aún funcionan como capítulos de ese registro. El cine, hoy restaurado, establece un espacio colectivo y la escuela mantiene un horizonte de continuidad para la comunidad. El policlínico, aunque reducido en sus funciones, sigue siendo una infraestructura clave para un territorio dependiente de servicios que se encuentran a grandes distancias. El gimnasio y el invernadero siguen aportando bienestar cotidiano. El observatorio se ha transformado en centro de visitantes y biblioteca pública. La piscina, el *bowling* y el supermercado esperan ser recuperados. Cada edificio fue parte de un programa urbano que entendió que la ciudadanía exige instituciones concretas. Las calles y veredas confirman esa visión; sus dimensiones son evidencia física de un futuro



Fotografía: José Luis Rodríguez.

anticipado. El trazado está listo para una ciudad que aún no termina de materializarse.

Más de medio siglo después de su fundación, Cerro Sombrero volvió a aparecer en la agenda nacional con la visita presidencial que realizó Gabriel Boric en 2024. El viaje tuvo un sentido explícito: reconocer el valor histórico de la plataforma petrolera chilena y actualizar el lugar del poblado en el mapa de los proyectos del país. El presidente Boric recorrió los edificios, conversó con trabajadores y autoridades, y recuperó una idea suspendida en el tiempo: la ciudad no es un vestigio del pasado energético, sino una infraestructura territorial disponible para el futuro. La transición hacia nuevas fuentes de energía, la necesidad de revitalizar la economía austral y el interés por repensar la presencia estatal en los bordes del país devolvieron a Sombrero un protagonismo inesperado. El lugar podría convertirse en un laboratorio contemporáneo: un nodo logístico para industrias limpias y la producción de hidrógeno verde, un polo cultural para la región y un recordatorio de que la planificación pública puede cambiar el destino de un territorio. Su visita fue una señal de que Sombrero puede volver a ser un ensayo de ciudad, esta vez orientado no por el petróleo, sino por la necesidad de pensar el país desde sus fronteras.

Hoy Sombrero opera bajo un entramado institucional complejo que involucra a ENAP, los sindicatos, trabajadores tercerizados, resguardos patrimoniales

y las gestiones del municipio. Aunque la propiedad de los edificios, el suelo y las responsabilidades de mantenimiento son difíciles de individualizar, algunas familias siguen instalándose en nuevos barrios construidos alrededor del proyecto original, y la vida urbana continúa siendo una aspiración. La convivencia entre proyecto, forma y vida cotidiana convierte a Sombrero en un ensayo en permanente revisión. No se trata de una ciudad fallida sino de una ciudad pensada, puesta a prueba y transformada por sus propias condiciones.

El trazado muestra que la arquitectura fue utilizada para producir sociedad y no solo eficiencia económica. Su vida disminuida no anula su valor: lo revela. Sombrero es evidencia de que la ciudad puede surgir como acto público, como método de organización democrática y como forma de garantizar dignidad en territorios extremos. Pensar Cerro Sombrero como ensayo de ciudad permite volver a una pregunta central: ¿qué significa hacer ciudad? Sombrero ofrece una respuesta clara. Significa asumir que el territorio completo exige igualdad en la calidad de vida. Significa que la arquitectura puede ser una herramienta política. Significa que la modernidad no es un privilegio de la ciudad consolidada, sino una condición trasladable al territorio. Cerro Sombrero encarna esa visión y la deja planteada, aún incompleta, aún abierta. **S**

Romy Hecht en la República de los árboles mal cuidados

Arquitecta y académica, investigó durante 15 años para escribir *El alma del verdor de Santiago*. A través de cuatro lugares —la Alameda, la Quinta Normal, los cerros Santa Lucía y San Cristóbal— observa la formación y transformación de la ciudad por el poder, las ideas, las acciones y omisiones que la hicieron verde entre 1830 y 1930. En esta conversación las proyecta a un presente mucho más incierto.

Por Marcela Fuentealba



En Santiago siempre fue crucial mantener la saludable y bella presencia de los árboles. Desde antes de la Independencia, la incorporación de población exótica y de explotación de ejemplares autóctonos significó resistir el sol y la lluvia en un valle fértil pero complicado, lleno de riquezas a veces difíciles. Los árboles forjaron la ciudad. Esta es una lectura simple para comenzar las infinitas miradas que abre el minucioso y entretenido libro de Romy Hecht: suma historia política, económica, social, cultural, del arte y las ciencias, de la arquitectura, el urbanismo, la botánica, la ecología y las humanidades medioambientales, como se llaman hoy. Desde la necesidad de contener los desbordes del Mapocho hasta la formación del espacio ciudadano institucional, los próceres son O'Higgins y Vicuña Mackenna, Luis Cousiño o Mackenna Subercaseaux, los botánicos extranjeros Sada, Albert, Renner y muchos otros que plantaron cientos de especies y miles de árboles. Sus historias se cruzan y marcan la consolidación de un verdor siempre en peligro, por la desidia o la ignorancia. Hoy, como cuenta al inicio, la ley les da prioridad a los cables en vez de a los árboles. Incluso las empresas los han culpado por los cortes de luz.

Romy Hecht es arquitecta y doctora en historia y teoría de la arquitectura de la Universidad de Princeton. Investiga y enseña sobre el paisaje en la Pontificia Universidad Católica, donde también es decana del programa de College. Ha indagado en temas como el sur de Chile vuelto laboratorio natural para agendas científicas e imaginarios globales; los jardines japoneses y el intercambio cultural o las prácticas botánicas en el Chile poscolonial. A comienzos de año tuvo que cancelar un proyecto con Pablo Chiuminatto (pensador de ecología, filosofía, historia y arte, repentinamente fallecido) sobre los discursos en torno a la crisis medioambiental titulado "Otro fin de mundo es posible". Y publicó *El alma del verdor de Santiago* en la editorial que él dirigía junto a Soledad Sairafí, libro enorme que explica por qué Santiago es verde.

Partes en una visita a la Quinta Normal junto al equipo encargado de la remodelación del Bicentenario, un pequeño resumen de la historia de Chile.

Metafóricamente, las plantas siempre hablan del renacer, del esfuerzo de germinar, de crecer y llegar a tener momentos de esplendor. No es gratuito que ya las autoridades coloniales pensaran que no era suficiente construir cosas con materiales artificiales, sino

que había que demostrarle la importancia del espacio público a una ciudadanía medio errática. Ese ideal no era propio de Chile, sino de todos los países latinoamericanos independientes de la época, y también global: la construcción del paisaje urbano se guía por un ideal de belleza, de limpieza y de esplendor, de poderío a veces y de resistencia en cierta forma. La Quinta Normal comenzó en 1841, y dimensioné su magnitud al visitarla en 2010, junto al arquitecto Teo Fernández y el equipo que la iba a remodelar (solo se hizo el acceso, típico en Chile). Habla del espíritu republicano y por supuesto de la pena de ver algo que está perdiéndose, destruido, sin cariño. Fue una obsesión entender qué fue este lugar, y descubres que no eran las 30 hectáreas de ahora, sino 130. Empiezas a entender su atomización, las distintas instituciones comprometidas; a ver un borde mascado, como digo, en el lado de la Gruta de Lourdes, concesiones que el Estado fue dando a distintas personas: uno es el Toni Caluga, su casa es una de esas mascadas. Ves estas decisiones complicadas para crear espacios despejados.

Explicas que Santiago originalmente era árido, aunque en el cerro San Cristóbal los bosques esclerófilos se explotaron sin parar en la Colonia. ¿Conviven la naturaleza para explotar y la naturaleza como ideal?

Siempre está ese péndulo entre el páramo a restaurar y la destrucción. Y siempre la queja también, que la gente no cuida los árboles, que no hay un sentido. Pero siempre es un "otro". A mí me motivó ponerles nombre a las cosas: decir, sí, se tomaron decisiones. Se plantaron miles y miles de árboles. Es bien fácil criticar desde el conocimiento que tenemos hoy, hay que ponerse en el contexto y buscar cuál es la lógica de esas decisiones. El cerro se explotó desde la Colonia hasta el siglo XX con las canteras; no sabemos la magnitud de ese bosque, pero el relato de un botánico alemán sobre los cerros de Chena, que debieron ser parecidos, describe praderas bajas, matorrales y bosques de espinos. En el contrapunto, la explotación también lleva a reparar, incluso no en el mismo lugar. Hubo personajes como Federico Albert, que se encargó de forestar la cadena de cerros del actual Parque Metropolitano. Lo habían contratado para analizar la erosión en la costa al sur, en Chanco, por la formación de grandes dunas. Él entendió el problema de Chile con más amplitud, no solo del lugar donde lo mandaron; en Santiago los suelos eran más bien áridos, lo que significaba invertir en mejorarlos, pero recursos no había, o escoger aquellas



especies que permitían cierto éxito. Lo entretenido es encontrar estos personajes que no solo cumplieron con un encargo, sino que buscaron experimentar en el proceso y aprender.

Vicuña Mackenna, padre del Santa Lucía, dice que va a plantar falsas acacias, olmos, encinas, porque la gente los prefiere a los árboles nativos, que él defendió. Dices que hoy el 90 % de los árboles de Santiago son exóticos. ¿Cómo ponderas esa proliferación?

Por un lado, es una necesidad buscar lo que crece rápido, que se adapte y probar. La Quinta Normal tiene esa gracia, es el laboratorio de experimentación literal, gente que llegaba con semillas en los bolsillos y las tiraba para ver qué se daba. Y en función de eso llegaban otros que decían, ya, esto lo podemos continuar reproduciendo. La ciudad tenía espacios públicos, pero tampoco tantos: la experimentación se hacía más bien en los parques privados y las haciendas. Ahí hay una historia sociocultural y política. El conocimiento actual dice que uno debiese restaurar los ecosistemas originales, pero sería brutal cortar todo lo exótico. En la medida que los árboles, que son seres vivos, mueren, se reemplazan por aquellos idóneos para el clima que tenemos. Pero eso también es una decisión política, porque significa generar y buscar ese cambio cultural. Entonces, no es llegar y decir, sí, viva la flora nativa. Tenemos que culturizarnos.

En la historia se ve una cúpula, prohombres que son protagonistas, no al pueblo

participando ni valorando especialmente.

Andrea Repetto, que presentó el libro, me preguntó cómo no hay ninguna mujer. No hay, o yo no la encontré. Sí hay grupos femeninos, como las monjas, y también grupos masculinos que pertenecen a ese pueblo que tú llamas: los presidiarios fueron la mano de obra de los adoquines, los tajamares, construyeron buena parte de Santiago. Por otro lado, ¿cómo se logra la valoración? Es la discusión que tenemos hoy con el valor del espacio público y lo que simboliza. ¿Cómo valorar una escultura, una estatua de un prócer de la Independencia? Es una pregunta difícil, y yo sostengo que ambas realidades pueden coexistir. Pero eso determina que tomemos una decisión en torno a la renovación de estos espacios. En Santiago no se vela por mantener el simbolismo histórico de ciertos lugares, ni tampoco por transformar esos lugares en función de realidades actuales. Entonces, evidentemente, si no tenemos claridad de lo uno ni de lo otro, y no conocemos nuestra historia, los ciudadanos tenemos una visión momentánea de los espacios disponibles para la congregación de personas.

Ahí está tu análisis sobre la Alameda, que sigue hoy. El último cambio propone otro monumento a Gabriela Mistral (a dos cuadras está el centro cultural que lleva su nombre, a tres el monumento en el cerro).

Para la Alameda hubo un concurso internacional, había un proyecto súper bueno que, antes del estallido, replanteaba Plaza Italia, movía la estatua de Baquedano

a un lado. Claro, es una sociedad que cambió su paradigma, ya no es tan simple llegar y poner un militar en la mitad de una plaza. Lo importante es que el proyecto logre estructurar un eje hoy totalmente fragmentado, generar un espacio para lograr resonancia en la población, volver a verlo como un todo. Si repetimos eso de colocar cosas porque hay espacio, estamos mal. La autoridad de turno, que admira a Gabriel Mistral, decide. Hablamos de los prohombres, ahora podemos hablar de las proinstituciones que toman estas decisiones. Entonces, a mí lo que me aterriza es la fragmentación del espacio. Y me aterriza, en segundo término, la poca valoración de los procesos públicos con personas expertas tomando decisiones. Hay un temor a la provocación de mantener a Baquedano en ese espacio, que es infundado. No hay nada peor cuando uno toma decisiones desde el miedo.

No se privilegia la continuidad de los parques, sino los monumentos.

Siempre existió la continuidad, como aparece en el libro, por ejemplo con el Parque Forestal y el cerro Santa Lucía, no definitivamente con la Estación Mapocho. Si miras la foto aérea, hoy es real hasta el Bicentenario de Vitacura. El problema es que no hay claridad. El proyecto del Mapocho 42K buscó articularlo a través de la bicicleta, y hay una percepción de que ocurre, pero empieza a cortarse en Mapocho... También se habla del transporte, los colectivos, las ciclovías. ¿Y dónde quedan los peatones que circulan constantemente y se mueven intermodalmente? La fragmentación es nuestro pecado, también la fragmentación de las decisiones. Y el miedo.

El libro muestra que en 200 años la historia se repite, se decide una cosa, luego otra, no hay mucha planificación.

Totalmente, pero hubo un momento histórico en el cual se entendió que para que el verde existiera había que mantenerlo. Aparece la figura del director de jardines; Buenos Aires, con Carlos Thays y otros, es un ejemplo emblemático. En Chile se eliminó de un día para otro y se transformó finalmente en esta figura institucional del ornato, un menjunje entre limpieza y mantención. ¿Y cómo mantiene uno la belleza de estas especies que tanto les ha costado existir? Hoy la ley protege a los cables de la luz de los árboles, no al revés. Los organismos que están a cargo de la arborización urbana no tienen expertos; cada cierto tiempo hacen consultorías para ver la salud de las especies. Siempre son soluciones parche y nadie decide con

“Culturalmente exigimos el verde, pero quizás debiésemos empezar a convivir con los ocres. Voy a ser más radical y decir que a lo mejor no necesitamos nuevos parques construidos y diseñados, sino buenos accesos a un recurso que está al lado, la cordillera, a la que llegas en 40 minutos y bajas en el verano 10 grados de temperatura”.

perspectiva. Después del Centenario nos transformamos en ciudades de infraestructuras: de transporte, de electricidad, de movilidad, de hidráulica. Y se nos olvidó la infraestructura verde. La pregunta es para dónde va lo que tiene que ver con el rediseño de la ciudad desde la perspectiva de los espacios públicos.

¿El árbol podría transformarse en una cuestión de justicia social? ¿Cómo fue históricamente?

Fue un emblema de resistencia climática, y también de posibilidad de equidad social, cuando el concepto no existía. Y en ese sentido esos prohombres, que muchas veces criticamos por otros motivos, se dieron cuenta de eso. El famoso Campo de la Libertad Civil dio la oportunidad de encontrar a las élites con el pueblo, como se ve en los grabados. Pero si uno mira hacia atrás, el presupuesto público para los espacios que no sea pavimentación, históricamente es mínimo. Y es difícil que eso cambie, porque el árbol no se ve rápido. Los parques que ha habido se deben a prohombres como Luis Cousiño, millonario que entendió que la ciudad necesitaba un parque para adquirir valor. Ha sido así: damos plata, luego la retiramos. Por otro lado, culturalmente exigimos el verde, pero quizás debiésemos empezar a convivir con los ocres. Voy a ser más radical y decir que a lo mejor no necesitamos nuevos parques construidos y diseñados, sino buenos accesos a un recurso que está al lado, la cordillera, a la que llegas en 40 minutos y bajas en el verano 10 grados de temperatura. Es un



lujo con cero viabilidad social, porque el acceso sin vehículo es imposible. Y es un recurso que miramos todos los días y no pasa nada, en un valle como el nuestro. Ahí no hay verdor necesariamente; hay coloridos, pero no existen grandes árboles. La sombra la dan los peñones.

Un candidato presidencial propuso que cerca de una estación de metro siempre se puedan construir torres. ¿Cómo salimos del criterio economicista?

Lo que hemos hecho históricamente es alimentar aquellos lugares que son “sandía calada”, no hay mejor expresión en Chile. Vuelvo al punto del miedo: lo que nos detiene es la aversión al riesgo. No nos arriesgamos si la plata no es segura, aunque históricamente fueron privados los que invirtieron en el desarrollo de la ciudad: en esos momentos se entendía que esa inversión, plata para mi bolsillo, era a la vez un bien común. Eso es notable. La pregunta es por qué no podemos hacer lo mismo hoy. Por ejemplo, pensar en otros modos de habitar los edificios, con otros espacios comunes. Habría que cambiar el foco y arriesgarse. Todo lo que tenemos es porque se corrieron riesgos: O’Higgins, la Sociedad Nacional

de Agricultura, Vicuña Mackenna, luego Mackenna Subercaseaux, el propulsor del San Cristóbal, que entendía las lógicas y apelaba a los grupos de poder; es un personaje olvidado, brillante. El proyecto Nueva Alameda, por ejemplo, tuvo un momento de riesgo y ahora vuelve a media máquina, a mi modo de ver. La historia se repite, por eso soy pesimista. **S**



El alma del verdor de Santiago

Romy Hecht
Orjikh Editores, 2025
480 páginas
\$30.000

Cómo el teatro griego salvó a la ciudad

En el siglo V a. C., el período de 100 años de dominio político y cultural de Atenas desde el establecimiento de su gobierno democrático, el 509 a. C., hasta su humillante derrota en la Guerra del Peloponeso, en el 404, fueron compuestas, producidas y representadas por primera vez las grandes obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Este ensayo desentraña la profunda conexión orgánica entre el sistema político y este género que indaga, con igual intensidad, en la ciudad y el individuo.

Por Daniel Mendelsohn

1.

En el clímax de la comedia *Las ranas*, de Aristófanes, una ácida aunque afectuosa parodia de la tragedia griega que se estrenó el 405 a. C., Dionisio, el dios del vino y el teatro, es forzado a juzgar un certamen literario entre dos dramaturgos muertos. En escenas precedentes, el dios había descendido al Inframundo para traer de vuelta a su trágico favorito, Eurípides, fallecido el año anterior; sin él, afirma Dionisio molesto, la escena teatral se ha vuelto más bien penosa. Pero una vez en la tierra de los muertos, se ve envuelto en una feroz disputa literaria. En la mesa de Plutón, dios de los muertos, el recién llegado Eurípides reclamó el asiento de “Mejor Poeta Trágico”: un lugar reservado largo tiempo para el venerable Esquilo, autor de la *Orestíada*, muerto hace ya 50 años.

Sobreviene una serie de competiciones, durante las cuales fragmentos de la obra de los dos poetas son comparados y evaluados de modo más bien fantasioso —escenas repletas de la clase de chistes internos aún apreciados por los aficionados al teatro—. (En este punto, líneas de varias obras del a veces bombástico Esquilo son “sopesadas” contra versos del algo

charlatán Eurípides: gana Esquilo, porque su dicción es “más pesada”). Sin embargo, ninguna de estas competencias es decisiva, así que Dionisio establece un criterio final para el título de “Mejor Poeta Trágico”: el ganador, afirma, debe ser el que le ofrezca a la ciudad los consejos más útiles; aquel cuya obra podría “salvar a la ciudad”.

Hoy, la idea de que una obra escrita para el teatro podría “salvar” una nación —ya que esto era lo que en verdad significaba la palabra *polis*, “ciudad”, usada por Aristófanes; Atenas, para los atenienses, era su país— parece extraña, incluso como un chiste. Para nosotros, el teatro popular y la política son dos esferas distintas. En la escena teatral contemporánea, los dramas abiertamente políticos que capturan la imaginación del público (digamos, *Las brujas de Salem*, con su apenas velada parábola del macartismo, o la epopeya de Tony Kushner sobre el sida, *Angels in America*) tienden a ser la excepción en vez de la regla; y no se espera ni que las más incisivas de esas obras tengan efecto en la política y las políticas nacionales (menos aún que “salven el país”). Tales expectativas son aún

más someras cuando se trata de dramas de otro tipo. Lo que enseña *Un tranvía llamado Deseo* sobre la belleza y la vulnerabilidad y la locura son lecciones que absorbemos como personas particulares, no como votantes.

Las circunstancias en que hoy asistimos a representaciones teatrales subrayan la segregación entre nuestro teatro y lo que Aristófanes llamaría “la ciudad”. Cuando vemos un drama o una comedia musical, lo hacemos como sujetos particulares que expresan preferencias personales: escogemos la obra en que estamos interesados en ese momento; seleccionamos la fecha y hora y los asientos que preferimos. Pero en cuanto ingresamos al teatro, los “yoes” que hemos expresado al tomar esas decisiones desaparecen; asumimos una especie de anonimato voluntario, cambiamos el mundo habitual de luces y actividad y ruido por una oscuridad silente, ominosa.

Particular, personal, anónima, invisible: sería difícil pensar en una experiencia teatral menos parecida a la que le era familiar al ciudadano ateniense promedio durante el siglo V a. C. Este —el así llamado “siglo ateniense”, el período de 100 años de dominio político y cultural de Atenas desde el establecimiento de su gobierno democrático, el 509 a. C., hasta su humillante derrota al final de las tres décadas de la Guerra del Peloponeso, en el 404— fue también el siglo, y no es casualidad, en que las grandes obras maestras teatrales de Esquilo, Sófocles y Eurípides fueron compuestas, producidas y representadas por primera vez.

Que los destinos de Atenas y la tragedia estuvieran tan íntimamente entrelazados sugiere una profunda conexión orgánica entre el sistema político y este género. Para nosotros, los hijos de Freud, el mejor drama suele ser más satisfactorio cuando plasma el proceso casi terapéutico en que la psique individual es desnudada de sus pretensiones y engaños para quedar, finalmente, expuesta al escrutinio y, con frecuencia, a la piedad o repulsión del público. (Uno piensa de nuevo en *Un tranvía*). Pero aunque hay grandes obras de teatro griegas que plasman el mismo proceso —*Edipo* de Sófocles se viene a la mente—, parece ser que, dado el extraño hermanamiento entre el drama y la historia política de Atenas, para los atenienses la tragedia se trataba en igual medida de “la ciudad” y el individuo.

La noción de “individuo” en nuestro sentido de la palabra, de hecho, habría sido extraña para un ateniense del período clásico: cuando el filósofo Aristóteles famosamente dice que “el ser humano es un animal político”, no se refiere a que todos seamos

como Lyndon Baines Johnson sino, más bien, a que la especie humana es inherentemente social y cívica —predispuesta por naturaleza para vivir en una *polis*—. A lo largo del siglo V a. C., la tragedia llegó a ser un vehículo literario ideal para explorar, y usualmente cuestionar, los valores políticos, sociales y cívicos de la misma Atenas.

En su *Poética*, el primer tratado extenso de crítica teatral en la tradición occidental, Aristóteles, que escribe a mediados del siglo IV a. C. y vuelve la mirada hacia el gran siglo del teatro ateniense y, más allá, a los inciertos orígenes del teatro mismo, sugiere que la tragedia brotó de una especie de coro ritual conocido como ditirambo, cantado en honor a Dionisio. (Sabemos que en el siglo V —tal vez un siglo y medio tras el momento originario que Aristóteles intentaba reconstruir— los ditirambos eran cantados en festivales públicos por coros de 50 miembros, hombres o niños. Estos eran dirigidos por un *corifeo*, quien “lideraba” el canto). El filósofo afirma que la tragedia surgió de momentos de “improvisación” por parte de estos líderes del coro que, al parecer, en un cierto momento decidieron que, en vez de solo indicar los primeros compases a sus compañeros, iban a cantar algunas líneas propias.

Ya sea que esta idea se basara en evidencia dura conocida por el filósofo y desde entonces perdida, o fuera tan solo una astuta conjetura, la teoría tiene un obvio atractivo: la imagen básica —del líder que se aparta del grupo, el individuo que está dispuesto a erguirse aislado de los otros— está en el germen y el centro de la mayoría de las tragedias griegas. Cada una de las 32 tragedias atenienses que ha sobrevivido desde la Antigüedad plasma el proceso mediante el cual un personaje toma la decisión de alzarse en oposición a algo —el destino (expresado en oráculos), la familia, el Estado—; y cada una de esas obras consiste en una serie de discusiones sobre aquella decisión. Estas discusiones toman la forma de discursos que son pronunciados en presencia de un coro que nunca abandona el escenario y que, en intervalos, entona elaborados cantos que comentan, o se relacionan temáticamente con, la controversia en el corazón de la obra. Lo que es notable en todo esto, lo que aporta el elemento “político” (en el sentido de Aristóteles), es la presencia constante de este coro: el grupo que, como la ciudad misma, siempre está mirando, escuchando, haciendo observaciones.

Estos componentes formales relativamente simples les permitieron a los dramas griegos explorar con especial agudeza las grandes preocupaciones sociales y cívicas de la ciudad. Mucha gente sabe que Atenas en el siglo V a. C. era una democracia radical, en que todos los ciudadanos votaban directamente en la mayoría de los temas de interés público urgente, y en cuyo funcionamiento diario se esperaba, al menos en teoría, que todos los ciudadanos participaran. (Ciertos cargos eran asignados por sorteo). Lo que es menos sabido es que las grandes familias aristocráticas de una era anterior en la historia de la ciudad aún conservaban y codiciaban el poder, manipulando el sistema ostensiblemente democrático para preservar su prestigio y privilegios. Pericles, por ejemplo, pertenecía a una familia que se podría comparar sin problemas con los Vanderbilt o los Rockefeller de una era posterior.

Para sorpresa de nadie, las tensiones entre los glamorosos, carismáticos y poderosos líderes —“héroes”, en una palabra— y las masas, que a un tiempo son susceptibles a, y desconfían de, el atractivo de los héroes, se suelen hacer sentir en la tragedia griega, donde las agitadas dinámicas entre los personajes principales y el coro son un rasgo central de muchas obras. Sean cuales sean los otros temas de *Edipo* de Sófocles, el arco que traza desde la adulación y reverencia del coro al principio de la obra hasta la repulsión y lástima que siente por él hacia el final, cuando se revela su verdadera identidad, nos recuerda que nuestra relación con los grandes líderes suele ser ambivalente.

La oposición entre individuo y grupo, entre actor y coro, que es uno de los dos componentes esenciales de la estructura de la tragedia, le permite a estas obras dramatizar con particular elegancia cierta clase de conflictos políticos —y, de hecho, examinar ciertas formas de gobierno—. *Agamenón* de Esquilo empieza



Montaje de *Antígona* de Sófocles en Friburgo, Alemania, en 1966.

con el Vigía insinuando oscuramente el ardiente resentimiento de la gente hacia la reina, Clitemnestra, quien ha usurpado el poder con su amante, Egisto. Hacia el final de la obra esta tensión estalla en la confrontación abierta entre la reina y el corifeo, una terrible inestabilidad que solo se resuelve al final de la última obra de la trilogía a la que pertenece *Agamenón*, cuando por fin se establece el estado de derecho.

El otro principal elemento estructural de la tragedia —los *agones*, aquellas duras confrontaciones entre individuos, cada uno de los cuales suele actuar como portavoz de toda una visión de mundo— le permitió al género articular e investigar diversas tensiones que surgen

ron a través del sistema político ateniense. El ejemplo más conocido ocurre en *Antígona*, de Sófocles, que se vuelve una amarga oposición entre dos ideas muy diferentes sobre la relación del individuo con el Estado. Uno de los dos personajes principales, el nuevo rey Creonte, insiste en la autoridad de Tebas y la obediencia a sus leyes, mientras que el otro, su sobrina Antígona, insiste en el apego a la tradición religiosa y la lealtad a la familia y el clan. En la vida real, estas dos preocupaciones eran y son, por necesidad, interdependientes. El conflicto escenificado en la obra de Sófocles dramatiza las dificultades de hallar un equilibrio entre ellas.

El equilibrio en disputa está, en ocasiones, al interior de la mente de un solo individuo; a veces, un personaje atormentado se vuelve un microcosmos de “la ciudad” toda. En *Las bacantes*, de Eurípides, el protagonista es un rey joven demasiado rígido, con un interés obsesivo por mantener el control político (y lo que podríamos llamar “límites” psicológicos; es muy ansioso en torno a la sexualidad, entre otras cosas). Su preocupación por la autoridad lo lleva a, como hace el rey en *Antígona*, ignorar las obligaciones sociales y religiosas a un costo terrible para su ciudad. El fracaso político es plasmado en el muy simbólico final de *Las bacantes*, una escena de asombrosa violencia en que el

Lo que es menos sabido es que las grandes familias aristocráticas de una era anterior en la historia de la ciudad aún conservaban y codiciaban el poder, manipulando el sistema ostensiblemente democrático para preservar su prestigio y privilegios. Pericles, por ejemplo, pertenecía a una familia que se podría comparar sin problemas con los Vanderbilt o los Rockefeller de una era posterior.

joven gobernante es literalmente hecho pedazos: sin más control sobre nada, ni siquiera su propio cuerpo.

Las bacantes, vale la pena señalar, fue producida el 405 a. C., un año después de la muerte de su autor y un año antes de la caída de la misma Atenas —un sistema de gobierno cuya inhabilidad de mantener su propio equilibrio, se podría decir, lo llevó a su “trágica” caída desde las alturas de la supremacía política y cultural—. Y el 405 fue también el año que vio la primera representación de *Las ranas*, la comedia que expresaba la vana esperanza de Aristófanes en que una obra pudiera salvar a la ciudad.

2.

Las circunstancias bajo las que el ciudadano ateniense asistía a estas obras, seguía las tramas y analizaba estos conflictos, subrayan aún más las preocupaciones públicas y cívicas del teatro. Todas las tragedias griegas fueron compuestas y representadas originalmente como parte de una importante ceremonia cívica y religiosa conocida como la Ciudad (o “Gran”) Dionisiaca, organizada cada primavera en honor a Dionisio (una deidad que, como sugiere la fecha del festival, también presidía sobre la fertilidad y el crecimiento de la vegetación). El clímax de esta celebración, la que duraba cinco días y contaba con magníficas procesiones y sacrificios, eran las

representaciones teatrales. Cada año, tres dramaturgos eran elegidos para presentar cuatro obras cada uno: tres tragedias (a veces unidas por trama o tema como una trilogía) más un así llamado “drama satírico”, una comedia corta cuyo desvergonzado humor buscaba, presumiblemente, aliviar la intensa emocionalidad de las obras serias que la precedían.

Estas representaciones no tenían casi nada en común con las que hoy nos son familiares. Mientras nuestros teatros nos sumergen en la oscuridad como condición necesaria para la “suspensión de la incredulidad”, las obras griegas se representaban a plena luz del día: empezaban al amanecer y terminaban al ocaso. Esto significaba, entre otras cosas, que los ciudadanos que asistían a las obras no eran anónimos, como nosotros, sino tan visibles unos a otros como los actores y el coro en el escenario.

Aquellos coristas, vale la pena mencionar, no eran profesionales sino hombres y niños atenienses comunes, seleccionados para cantar y bailar en el montaje: así que los espectadores se veían a sí mismos reflejados en escena —un aspecto de la tragedia griega que le debe haber provocado a la audiencia una estremecedora conexión con los dramas que estaban presenciando (en particular, es inevitable suponer, aquellos en que los coros se enfrentaban a reyes y tiranos)—. Los espectadores no escogían sus asientos, como hacemos nosotros, sino que se sentaban de acuerdo a “tribus”: las diez subcomunidades en que todos los ciudadanos atenienses se dividían según la estructuración política de la ciudad. La evidencia sugiere que había una alta expectativa de que los ciudadanos asistieran: para la época de Aristóteles, se estableció un fondo que ayudaba a los atenienses más pobres a pagar para asistir a los festivales teatrales y cívicos.

La identidad de los asistentes como miembros de la *polis* se veía reflejada en los elaborados ceremoniales previos. Antes del inicio de las representaciones, los 10 altos generales de la ciudad, los *stratêgoi*, hacían libaciones solemnes ante el cuantioso público. (El Teatro de Dionisio podía albergar hasta 1.800 espectadores). Tras aquel rito, el tributo que había sido acumulado ese año por los aliados-súbditos de Atenas desfilaba por las cercanías del teatro; entonces los nombres de los ciudadanos que de algún modo habían beneficiado mucho a la ciudad eran recitados por heraldos, cada benefactor cívico recibía una guirnalda o corona honorífica.

Por último, los hijos de soldados atenienses que habían muerto en las guerras de la ciudad —criados desde entonces a expensas del Estado— desfilaban

ante la vasta audiencia. La proclamación oficial recitada por un heraldo durante esta parte de las ceremonias subrayaba los intrincados nexos entre la ciudad, sus ciudadanos y el teatro que yacían en el corazón del festival:

A estos muchachos, cuyos padres habían muerto en la guerra tras haber resultado hombres valientes, el pueblo los había estado alimentando hasta la pubertad, mientras que ahora, tras armarlos con esta panoplia, los deja, con sus mejores deseos de fortuna, que se dediquen a sus propios asuntos y los llama a la *proedría* [asientos de honor en el teatro].

La luz del día, la fanfarria, los ritos solemnes y fuertes proclamas, todo el conjunto enfatizaba la autoridad y el poderío de la ciudad, la dignidad de sus líderes e instituciones militares, los honores que iban unidos al servicio cívico y al autosacrificio militar: estamos muy lejos del modo privado, anónimo en que hoy experimentamos el teatro.

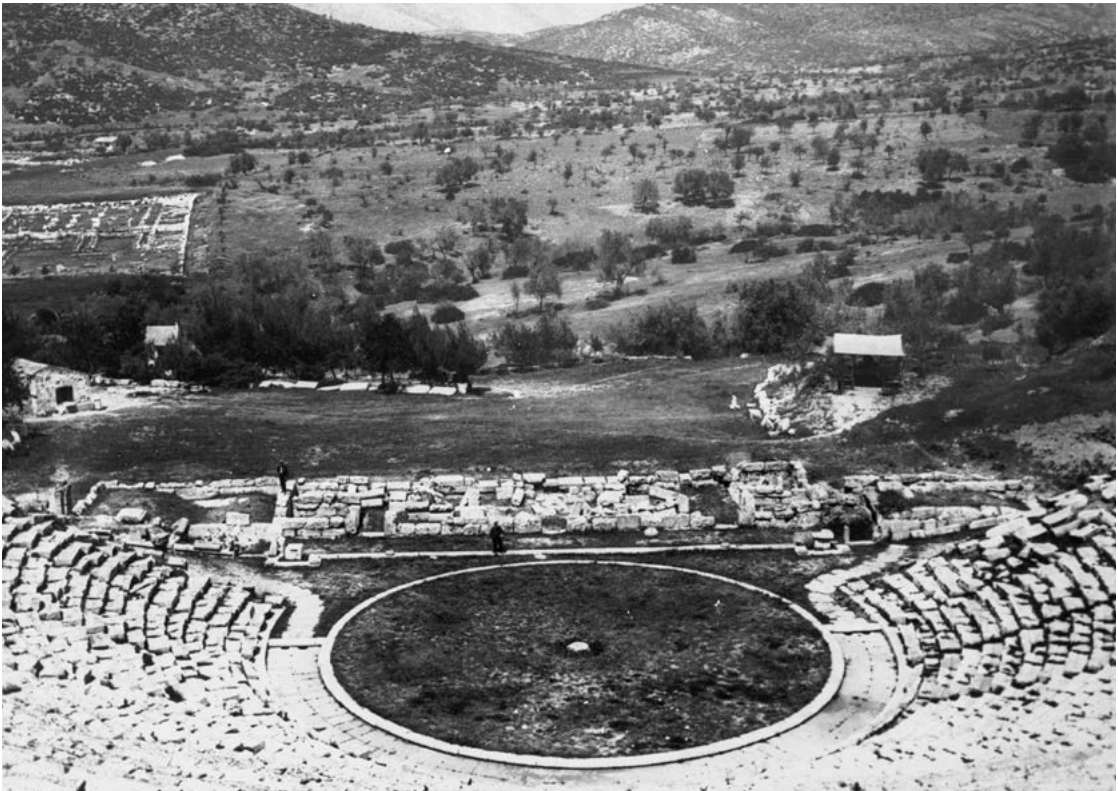
Tomar conciencia de todo esto significa, muchas veces, verse forzado a repensar nuestras respuestas habituales a ciertas tragedias griegas. *Antígona* suele parecer, para los públicos modernos, una evidente parábola de la virtud de la resistencia individual a la opresión estatal. En la obra, la joven y obstinada princesa tebana Antígona desafía un decreto dictado por el nuevo gobernador de la ciudad, su tío Creonte (a quien, al inicio, ella se refiere mordazmente como “el general”), que prohíbe a cualquiera enterrar el cuerpo de su hermano traidor, Polinices, quien fue asesinado mientras intentaba invadir la ciudad. Ella se opone al decreto de Creonte en nombre de los lazos familiares y de la ley religiosa, la que insiste en que los cuerpos deben ser enterrados con el debido ritual. En su desafío, nos ha gustado ver un acto de conciencia inequívocamente heroico —un admirable acto de resistencia individual ante el Estado—. Por algo el drama de Sófocles ha gozado del favoritismo de los adaptadores con una aguda agenda política: Jean Anouilh, por ejemplo, cuya *Antígona* debutó en París en 1944 con la clara intención de parabolizar la ocupación nazi.

Es difícil no preguntarse qué habrá pensado, exactamente, el público original sobre el acto de resistencia frente a la autoridad militar y política que está en el eje de la obra. No hay duda de que los espectadores

habrían simpatizado con el obsesivo sentido de la obligación de Antígona por enterrar a su hermano muerto —la apropiada disposición de los cadáveres era un imperativo social y religioso en Grecia, como en todas las culturas—. ¿Pero cómo habrá sonado el desprecio tan reiterado de la joven hacia “el general” y su decreto para una audiencia que, solo minutos antes de que el actor que hacía de Antígona pronunciara este discurso, había presenciado una conmovedora ceremonia presidida por los más altos generales de la ciudad y en honor a sus líderes cívicos, un rito en que contempló la emotiva imagen de los jóvenes criados por “el Estado” —hijos huérfanos de soldados que, a diferencia de Antígona, habían seguido sin cuestionamiento las órdenes de sus comandantes, pagando con sus propias vidas—?

Y así, también, con muchas otras obras. Hay un temprano momento desgarrador en *Agamenón*, de Esquilo, cuando el coro recuerda el antiguo crimen que condujo a la acción de la obra: Agamenón sacrificó a su propia hija Ifigenia al inicio de la Guerra de Troya, un rito ejecutado a cambio de vientos favorables para la armada griega que se embarcaba a Troya. Es en venganza por este infanticidio que Clitemnestra mata a Agamenón en el clímax de la obra de Esquilo. (Como Antígona, la reina de Agamenón se ve a sí misma como defensora de los lazos familiares que han sido eclipsados por los del Estado). Pero aquí, otra vez, la conciencia de las energías tribales y patrióticas que debe haber animado a los miembros del público mientras veían esta obra por primera vez, hace difícil desestimar la decisión de Agamenón (como las audiencias modernas suelen hacer) como burdo oportunismo militar o interés político. El mito de Ifigenia simboliza, y la obra dramatiza, una realidad mucho más compleja y controvertida: que cada vez que una ciudad entra en guerra, toda familia, toda casa particular, debe “sacrificar” a sus hijos.

A partir de estos pocos ejemplos emerge otro rasgo crucial más de la tragedia griega, uno cuyas sutilezas y ramificaciones también se aprecian mejor a la luz de las realidades de la cultura y sociedad atenienses. El conflicto entre ideologías, entre alianzas contrapuestas, que anima las obras escritas para el escenario ateniense suele dramatizarse como un conflicto entre un hombre y una mujer: Clitemnestra versus Agamenón, Antígona versus Creonte, y muchos más. Al ver a estas titánicas heroínas del teatro griego —no solo



Clitemnestra y Antígona sino también la Electra de Sófocles y las Fedra, Hécuba y Helena de Eurípides— resulta fácil olvidar que, en la sociedad griega clásica, las mujeres debían permanecer en gran medida invisibles: confinadas, al menos en teoría, a los espacios femeninos de sus casas, obligadas a usar velos en público, impedidas de tener propiedades y sin acceso a rol alguno en la vida política. (Aún se debate si las mujeres asistían siquiera a las representaciones trágicas).

No tenemos cómo saber el grado preciso en que estas convenciones sociales se respetaban en el día a día, pero las mujeres y niñas de la tragedia griega eran ciertamente conscientes de ellas. En un drama de Eurípides llamado *Los heráclidas*, una joven que se ofrece como sacrificio humano para salvar a la ciudad de Atenas hace su entrada disculpándose por haber violado el decoro femenino al hablar en público.

No obstante, pese a las limitaciones impuestas a ellas en la vida real —o, quizá, debido a ellas—, las mujeres representadas en el escenario trágico podían darle voz a valores y preocupaciones fácilmente pisoteadas por los hombres, o dejadas fuera de sus planes. En *Medea*, de Eurípides, la heroína está, sin duda, indignada porque su esposo la abandonó por una mujer más joven (esta historia de sobra conocida es el foco de muchos montajes modernos); pero los

lectores atentos notarán que lo que le molesta aún más que este golpe a su vanidad es el hecho de que Jasón rompió el juramento que tomó al desposarla. Es esta traición —la traición a las palabras y su vínculo con la acción— a la que ella refiere con incredulidad a lo largo de la obra.

Aquí hay una ironía que, es difícil no sospechar, habría impactado al público original de esta obra el 431 a. C. —año en que inició la Guerra del Peloponeso— con una fuerza desconcertante. Ya que aquí es la mujer (y, de hecho, una extranjera) quien defiende la integridad del lenguaje, la conexión entre palabras y actos; mientras su marido griego —un héroe legendario, nada menos— es representado como un charlatán oportunista cuyas irritantes sofistéricas sobre cómo está dejándola a ella y a los hijos por su propio bien no convencen ni a los demás personajes ni a la audiencia.

En *Las troyanas* del mismo dramaturgo, producida solo meses luego de que Atenas llevó a cabo una represalia salvaje contra un aliado rebelde durante la Guerra del Peloponeso, las madres, esposas e hijas de los brutalmente conquistados troyanos del mito pasan a ser, en la vil derrota, los símbolos triunfantes de la civilización misma. Como Casandra, la profetisa hija del asesinado rey troyano, Príamo, le recuerda a

sus captores, los griegos “ganadores” de la gran guerra en verdad perdieron, porque han abandonado los valores morales, éticos y culturales que civilizan al ser humano. En contraste, indica ella, los troyanos derrotados han mantenido sus valores y tradiciones y son, por lo tanto, en un sentido más amplio, los verdaderos triunfadores. El hecho de que esta conmovedora opinión sea planteada por una joven soltera —o sea, un miembro de la sociedad ateniense que era incapaz de participar en las decisiones políticas que echaron a andar las grandes guerras en primer lugar— le brinda complejidad, ironía incluso, a las afirmaciones de *Las troyanas* sobre la guerra y la civilización.

Complejidad; ironía. No intento sugerir que una vívida conciencia de las condiciones sociales y cívicas que produjeron el teatro griego deba llevarnos a cambiar una lectura reductiva (Antígona como heroína moral, Creonte como villano político) por otra —en que, digamos, la resistencia de Antígona habría sido mal vista—. Más bien, las contradicciones que he mencionado debieran profundizar y complicar nuestras lecturas de la tragedia griega. La tensión entre el ceremonial cívico celebratorio que precedía las obras, y los actos de desafío y oposición a la autoridad y las normas sociales que formaban parte de muchas de sus tramas, de seguro daban lugar a un fructífero examen de las complejidades de la vida ciudadana. Todo sistema político, para recurrir una vez más al ejemplo de *Antígona*, debe encontrar un modo de equilibrar las preocupaciones del Estado con las de los individuos y sus familias: el punto de la obra de Sófocles no es que Antígona “tiene razón” y que Creonte “está equivocado”, sino más bien que cada personaje tiene un argumento válido que plantear. El problema —y la fuente de emoción dramática— es que ambos son incapaces de ver validez alguna en el punto de vista del otro.

Esta consideración nos acerca mucho a lo que hace “trágica” la tragedia griega. Una obra sobre una joven inequívocamente heroica, la madre o hermana o hija de alguien, dando la pelea contra un general o rey inequívocamente malvado, un hombre movido por la ambición de reconocimiento o de poder, carecería de interés moral. Lo que le da a *Antígona* y *Agamenón* y otras obras su fuerza única e inolvidable es que presentan el cautivador espectáculo de dos cosmovisiones, cada una con su fuerza propia, dolorosamente atrapadas en un conflicto irreductible. Y sin embargo, mientras los personajes de estas obras son incapaces

Todo sistema político, para recurrir una vez más al ejemplo de *Antígona*, debe encontrar un modo de equilibrar las preocupaciones del Estado con las de los individuos y sus familias: el punto de la obra de Sófocles no es que Antígona “tiene razón” y que Creonte “está equivocado”, sino más bien que cada personaje tiene un argumento válido que plantear. El problema —y la fuente de emoción dramática— es que ambos son incapaces de ver validez alguna en el punto de vista del otro.

de tolerar, menos aún aceptar, los puntos de vista de sus oponentes, el público es invitado a hacer justo eso: sopesar y comparar los principios a los que adhieren los personajes, reflexionar sobre la necesidad de ver el todo y sobre la dificultad de mantener las partes en equilibrio. O, al menos, apreciar los costos de sacrificar algunos valores por otros, cuando la ocasión lo exige.

Es de este modo —al sensibilizar a la audiencia ante dilemas así de amargos, ante las decisiones agonizantes que forman parte de ser un individuo y un ciudadano— que el teatro ateniense podía educar a aquellos que lo vieron representado. Es por esto que, al menos en teoría, la tragedia podía “salvar a la ciudad”. Como sabemos, la tragedia al final no logró salvar a Atenas. Pero no podemos dudar de que, durante el gran siglo de su florecimiento, el drama ateniense proveyó a muchos miles de ciudadanos oportunidades para reflexionar en profundidad sobre sus vidas y sobre la ciudad a la que todas sus vidas estaban tan inextricablemente atadas. **S**

Ensayo publicado en *The New York Review of Books*.
Traducción de Sebastián Duarte Rojas.



Lewis Mumford, perfil urbano

Al morir, a los 94 años, Mumford dejó como legado unos 30 libros y más de mil artículos. Su obra recorre el siglo XX —nació en 1895 y falleció en 1990—, abordando la historia de la tecnología, la naturaleza de la civilización, la literatura y la moral. Conocido fundamentalmente como escritor sobre la ciudad, fue uno de los más importantes críticos de arquitectura y autor de dos obras esenciales, *La cultura de las ciudades* (1938) y *La ciudad en la historia* (1961).

Por Patricio Tapia

Cada utopía que se ha soñado ha tomado forma de ciudad. No es de extrañar que Lewis Mumford, cuyo trabajo pionero sobre el origen y evolución de la cultura urbana contribuyó a establecerla como tema de interés académico, haya escrito antes sobre el pensamiento utópico. En *Historia de las utopías* (1922), su primer libro, trataba el ideal utópico con respeto y suspicacia. No defendía una utopía concreta y señalaba las debilidades de todas. En ellas, las artes y ciencias son cuestión de especialistas, a los que Mumford despreciaba, prefiriendo la perspectiva “generalista”. Las utopías que describe son esfuerzos por rehacer la realidad: le interesaba la búsqueda de la perfección, no como felicidad individual, sino como solución social.

Debido a su nacimiento ilegítimo y por ser huérfano de padre, Mumford se consideraba un “hijo de la ciudad”. De niño exploraba calles, edificios y parques de Nueva York. En la universidad, una tuberculosis incipiente lo forzó a suspender sus estudios. Nunca completó su licenciatura. Su educación formal fue menos importante que sus lecturas independientes,

en las que descubrió a Patrick Geddes, botánico y urbanista escocés para quien ningún ser vivo podía comprenderse aislado de su entorno. De él aprendió la importancia de la observación directa de las ciudades y a considerarlas como organismos vivos. La ciudad fue su universidad.

Alcanzó un lugar destacado como crítico en revistas de la década de 1920. Tras su *Historia de las utopías* publicó, en rápida sucesión, una serie de libros que exploran lo que su amigo Van Wyck Brooks llamó el “pasado utilizable” de la cultura estadounidense. Con *Sticks and Stones* (1924), *The Golden Day* (1926), *Herman Melville* (1929) y *The Brown Decades* (1931), Mumford contribuyó al redescubrimiento de una época y un panteón de escritores, pintores y arquitectos del siglo XIX: Emerson, Thoreau, Hawthorne, Eakins, Homer, Richardson, Sullivan, Olmsted, los Roebing.

En paralelo a estos libros, Mumford trabajó por la reforma urbana. En 1923, fue uno de los fundadores de la Asociación de Planificación Regional de América, interesada en la vivienda y la planificación, defendiendo un regionalismo de ciudades-jardín. Su

Nunca consideró la arquitectura solamente un arte, pues debía elevar la calidad de vida. Su atención a las necesidades humanas lo llevó a criticar el rascacielos, arquitectura no para seres humanos, sino “para ángeles y aviadores”.

interés por las ciudades del futuro inspiró su estudio de las del pasado. También mantuvo su atención en la ciudad actual, mediante la crítica arquitectónica.

Sin formación en arquitectura, aprendió de primera mano (u ojo). Intentaba comprender las ciudades observándolas, recorriéndolas para saber qué esperar y exigir de ellas, como hizo en diversas revistas. La más importante fue su columna “Skyline” (perfil urbano) para *The New Yorker*, entre 1931 y 1963. Su perspectiva sociológica, su lejanía de círculos académicos y profesionales, establecía un vínculo con el ciudadano común, utilizando un estilo directo para comentar desde el mostrador de comida más modesto hasta el rascacielos más imponente.

Nunca consideró la arquitectura solamente un arte, pues debía elevar la calidad de vida. Su atención a las necesidades humanas lo llevó a criticar el rascacielos, arquitectura no para seres humanos, sino “para ángeles y aviadores”.

En la década de 1930, Mumford amplió su campo de visión para sondear el “pasado utilizable” de toda la civilización occidental, proyecto que le llevaría dos décadas y cuatro volúmenes: *Técnica y civilización* (1934), *La cultura de las ciudades* (1938), *La condición del hombre* (1944) y *La conducta de la vida* (1951).

Técnica y civilización investiga los orígenes, triunfos y errores de la técnica moderna, desde el cine o la fabricación de vidrio hasta la concepción de la ciudad planificada y otras mil cuestiones relacionadas con grandes inventos occidentales que crearon tanto posibilidades emancipatorias como nuevas formas de esclavitud.

La cultura de las ciudades es una obra de historia, pero a favor de un tipo de ciudad. Crónica del nacimiento, vida y decadencia de las ciudades occidentales, desde la Edad Media hasta la desintegración

posindustrial del siglo XX, en estas páginas la ciudad medieval es presentada como una versión temprana de la ciudad-jardín. Entrega un panorama idílico, quizá demasiado: no era tan insalubre ni tan hacinada como nos han hecho creer; la gente vivía cerca de su trabajo; abundaban actividades recreativas, ceremonias y espacios abiertos. Le gustaba la ciudad medieval que produjo riqueza cultural y nuevas tecnologías (como el reloj mecánico).

Según Mumford, los desarrollos posteriores son una caída en el caos y la confusión. La gran avenida lineal o el agrupamiento de monumentos públicos son características de las ciudades barroca e imperial (la Versalles de Luis XIV; o el París de Napoleón III, por ejemplo), construidas para el espectáculo, el movimiento sobre ruedas y las tropas militares.

Luego viene la ciudad industrial, con fábricas y grandes barrios marginales. Sube el valor del suelo y las ciudades siguen creciendo indefinida y desordenadamente hasta la asfixia, como metrópolis o megalópolis. La historia, más bien triste, termina con una nota esperanzada por la reconstrucción regional.

Guerra y posguerra

Aunque estuvo a favor de la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra, ella significó la muerte de su hijo, en 1944. Desde entonces y hasta finales de la década siguiente, sufrió lo que su biógrafo, Donald Miller, denomina una “era de la frustración”. Pero a la frustración siguió un período muy productivo, con *La ciudad en la historia* (1961) y los dos tomos de *El mito de la máquina* (1967-1970), libros en los que adoptó un tono cada vez más desilusionado y de urgencia, cuando consideró que los riesgos de la bomba atómica y la creciente congestión urbana comenzaban a amenazar los cimientos de la civilización. Trabajó contra la proliferación nuclear y la participación estadounidense en Vietnam. Denunció proyectos de inmensos edificios y grandes carreteras que desfiguraban las ciudades.

Si en *La cultura de las ciudades* la esperanza estaba en planes de diseño, en *La ciudad en la historia* lo estaba en el control y el orden, temas centrales en su última y más amplia obra de tema urbano, *La ciudad en la historia*, que absorbe las secciones históricas de *La cultura de las ciudades* y se extiende al pasado anterior a la Edad Media. Con nuevos datos arqueológicos, abre con una visión romantizada de la aldea neolítica que, hace cinco mil años, con el arado y grandes proyectos de irrigación, fue precursora de la ciudad. Esta habría nacido de una unión entre grupos

neolíticos asentados y la cultura paleolítica de cazadores. La implosión de esta unión se logró mediante un repentino aumento del poder de la realeza, que fusionó autoridad sagrada y secular. Aquí Mumford ve los orígenes de la guerra, el poder estatal y la primera forma de trabajo organizado, la “megamáquina” de partes humanas, con que reyes y faraones construyeron pirámides y palacios.

Tras las características de la forma urbana temprana, Mumford identifica ciclos culturales (o *ídola*) que caracterizan la civilización: ciclos grecorromano, cristiano, mecanicista y orgánico, que perduran siglos, con fases en secuencia: aldea, polis, metrópolis, megalópolis y necrópolis. Por ejemplo, en su análisis del mundo grecorromano, señala que el pensamiento griego se origina en las aldeas; siguió el florecimiento en las *polis* y evolucionó a la fase metropolitana helenística; en cambio el Imperio romano desarrolló la megalópolis y se encaminó a la necrópolis. Para Mumford, esta Roma fue “una nación de saqueadores y haraganes”, “una boca y un estómago gigantesco”; convirtió “todos los refinamientos de la cultura, todo decoro de la vida diaria, en algo que era a la vez fantástico y brutal, sensacional y repugnante, presuntuoso e insensato”.

Luego el libro retoma la Edad Media, abordada en *La cultura de las ciudades*. A Mumford le gusta la escala íntima de la ciudad medieval, su trazado informal, sus espacios abiertos y su relación con las granjas circundantes. Siena le sirve como ejemplo de urbanismo orgánico (“No parte de un objetivo preconcebido: va de una necesidad a otra, de una oportunidad a otra”). El ciclo cristiano nunca se completó, interrumpido por un idealismo mecanicista que convirtió las ciudades en “barrocas”. A estos desarrollos le siguió la gran contribución del ciclo mecanicista: la metrópolis industrial y la megalópolis. Hacia el final del libro se muestra cuánto ha cambiado su perspectiva desde *La cultura de las ciudades*, en cuanto al énfasis por el orden y la regularidad.

A medida que envejecía, Mumford expresó su ambivalencia ante la tecnología y su miedo al futuro. Lamentó el estado de la ciudad moderna y de gran parte de la vida moderna. En *El mito de la máquina*, afirma que el Estado moderno es una versión actualizada de la antigua “megamáquina”.

También se decantó por obras autobiográficas. Aceptó su propio lugar y sus escritos como “pasado utilizable” para otros. Se esforzó por terminar su último libro, *Apuntes de vida* (1982), en que vuelve a su Nueva York de la infancia. Recuerda cuando, desde

el Puente de Brooklyn, la vio imponente: “La maravilla que me produjo fue como la maravilla de un orgasmo en el cuerpo de la persona amada, como si toda mi vida me hubiera conducido a ese momento”.

Mumford, afirmó su amigo Brooks en sus memorias, “fue uno de los pocos hombres que no tenían ideas, sino una idea”. Con prudencia, se abstuvo de señalar cuál. Según el biógrafo de Mumford, era el auge de la máquina y la perspectiva mecanicista. Pero bien podría decirse que fue la ciudad, su gran pasión, el tema en el que convergían todos sus intereses. Las grandes ciudades, pensaba, eran productos históricos, acumulaciones de muchas generaciones, una obra de arte colectiva, enriquecida por una sucesión de pequeños cambios. Según *La cultura de las ciudades*, “es el punto de máxima concentración del poder y la cultura de una comunidad. Es el lugar donde los rayos difusos de muchas y diferentes luces de la vida se unen en un solo haz”. **S**



La ciudad modelo de Ricardo Larraín Bravo

Escritor, diseñador, profesor y parte del sector público, Ricardo Larraín Bravo era un arquitecto completo. Entre sus múltiples obras dispersas por Santiago, destaca la población Huemul 1, que es tanto un proyecto de vivienda como un proyecto de urbanidad. En otras palabras, resolvía el problema de los individuos y proponía, al mismo tiempo, una idea de vida colectiva, cívica. Se trata de un proyecto único, una solución material para familias que vivían hacinadas y en pésimas condiciones de higiene en los momentos en que Chile celebraba sus primeros 100 años de vida.

Por Gabriela García de Cortázar G.

Al emerger por la estación de Metro Franklin, la ciudad tiene aire de borde. La desolada explanada del Metro, los pavimentos de las amplias vías y el incipiente paisajismo de la franja del parque presenta el característico desuso de la tierra de nadie, reluciente bajo el sol santiaguino.

El Parque Inundable Víctor Jara, que ha sublimado en clave infraestructural el antiguo Zanjón de la Aguada, desdibuja el último límite no solo físico, sino también social, que había tenido Santiago, incluso cuando la ciudad había continuado más allá de él. Originalmente frontera sur del complejo franciscano, que se fundía con la iglesia de San Francisco en la Alameda y se extendía a lo largo de la calle San Diego hasta el Zanjón, durante el siglo XX fue un arrabal infeccioso y desbordante; solo la canalización y posterior transformación a parque inundable ya en este siglo hicieron desaparecer el estigma de la "costanera de los pobres".

La actual tierra de nadie, versión aséptica de la antigua frontera, discurre sobre, o al borde de, las eventuales aguas que van desde la Quebrada de Macul hasta el Mapocho.

Más allá, el cambio es brusco. Al tomar Nataniel en dirección norte, los nuevos edificios de habitación densifican el suelo, aunque anodinos y banales; San Diego se llena del rebalse de la actividad del mercado Bío-Bío; la plaza Franklin ofrece sombra; el Instituto Hermanos Matte destaca en su cívico edificio diseñado por la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos en 1935. Estas pocas cuadras son un *collage* hecho por manos distintas, en tiempos distintos, para ciudades distintas. Tras doblar por calle Bío-Bío al poniente y avanzar dos cuadras, otra ciudad más aparece. Esta es una ciudad regular, ordenada, de una cierta extensión: hileras de viviendas pareadas se alinean entre calles arboladas en manzanas largas y angostas; una avenida con un bandejón central con

Todas las viviendas tenían un dormitorio (el principal) hacia alguna calle (es decir, recibían sol del oriente o el poniente), además de un patio bien iluminado y ventilado. Larraín Bravo decidió que los edificios institucionales y las viviendas compartieran un mismo material, y que este se expresara claramente en sus fachadas.

palmeras cruza las manzanas de vivienda en su sentido angosto; en el punto medio de esta avenida se abre un espacio mayor, formado por el vacío arbolado que deja las testeras de las dos manzanas centrales. Ni lo construido ni los vacíos parecen casuales: se percibe que siguen un plan, que han sido diseñados. A pesar del paso del tiempo y de las evidentes modificaciones, la simetría subyacente y la expresión de los edificios, así como la continuidad y extensión de la operación son elocuentes: hablan de un conjunto. Es la población Huemul 1, diseñada por el arquitecto Ricardo Larraín Bravo en 1911 para la Caja de Crédito Hipotecario.

La población Huemul 1 fue el primer proyecto de vivienda que se acogió a los beneficios promovidos por la Ley de Habitaciones Obreras de 1906, ley pionera en las políticas públicas de vivienda en América Latina. Desde mediados del siglo XIX, uno de los efectos de la industrialización fue la creciente urbanización de la población mundial, y Chile no estuvo ajeno a este proceso. Una serie de iniciativas parciales habían prefigurado una acción estatal para controlar el abuso, hacinamiento y segregación de los trabajadores urbanos, pero solo la Ley de 1906 cristalizó una política integral. Una parte central de ella fue la labor del Consejo Superior de Habitaciones Obreras, instituido en 1907, que debía catastrar y eventualmente demoler las habitaciones “malsanas”, además de promover la construcción de viviendas dignas que las reemplazaran. Para ello, desde 1907 se permitió el contrato de préstamos. La población Huemul se

realizó entonces gracias al ahorro de trabajadores, a través de la Caja de Crédito Hipotecario, primera institución de crédito chilena, instaurada en 1855.

El arquitecto de la población Huemul 1, Ricardo Larraín Bravo (1879-1945), había estudiado arquitectura en la École Spéciale d'Architecture de París, entre 1897 y 1900, escuela fundada en 1865 como alternativa a la muy clasicista Escuela de Bellas Artes. Este proyecto de enseñanza, iniciado por Eugène Viollet-le-Duc y materializado por Émile Trélat, ponía el foco en las nuevas técnicas constructivas, los nuevos materiales y el problema de la higiene. Esto claramente impactó en Larraín Bravo. A su vuelta a Santiago, en 1901, y tras convalidar su título en la Universidad de Chile en 1903, publicó en 1911 sus *Apuntes sobre las casas para obreros en Europa y América*, trabajo realizado en su estadía en Europa, y en 1913 su gran obra en tres tomos *La higiene aplicada en las construcciones: alcantarillado, agua potable, saneamiento, calefacción, ventilación, etc.* Al mismo tiempo, Larraín Bravo ejerció como arquitecto, realizando residencias particulares, como el Palacio Ñiñiguez (1908, junto a Alberto Cruz Montt) y la casa para su suegro, Máximo del Campo (en calle Santa Lucía 124, 1910); edificios públicos, como el edificio de la Caja de Crédito Hipotecario (1916) y la iglesia de los Sacramentinos (1912-1936), y conjuntos de viviendas económicas, como la población Huemul, el cité Adriana Cousiño (1920, también con Alberto Cruz Montt), el cité Salvador Sanfuentes (1929) y la población William Noon (1929, junto a Víctor Jiménez). Larraín Bravo fue también profesor en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica, impartiendo clases de “Arquitectura e Higiene aplicada en construcciones”. Y desde luego, tuvo una profusa actividad pública: fue inspector jefe de Edificios Públicos de la Dirección General de Obras Públicas (1906), director de Instrucción Primaria de Santiago (1912) y luego jefe de la Oficina Técnica de la Caja de Crédito Hipotecario (1913), además de activo participante de la Asociación de Arquitectos de Chile, predecesora del actual Colegio de Arquitectos de Chile.

Escritor, diseñador, profesor y parte del sector (y debate) público, Larraín Bravo era el arquitecto completo. La población Huemul 1, iniciada como propuesta solo 11 años después de haber llegado a Chile, es también un proyecto de múltiples capas: es mucho más de lo que se ve. La población Huemul 1 fue pionera en la integración de un sistema de alcantarillado y alumbrado público, así como de la dotación de agua potable y electricidad al interior de los domicilios, que



Población Huemul. Fotografía: Fondo Ricardo Larraín Bravo, Cenfoto-UDP.

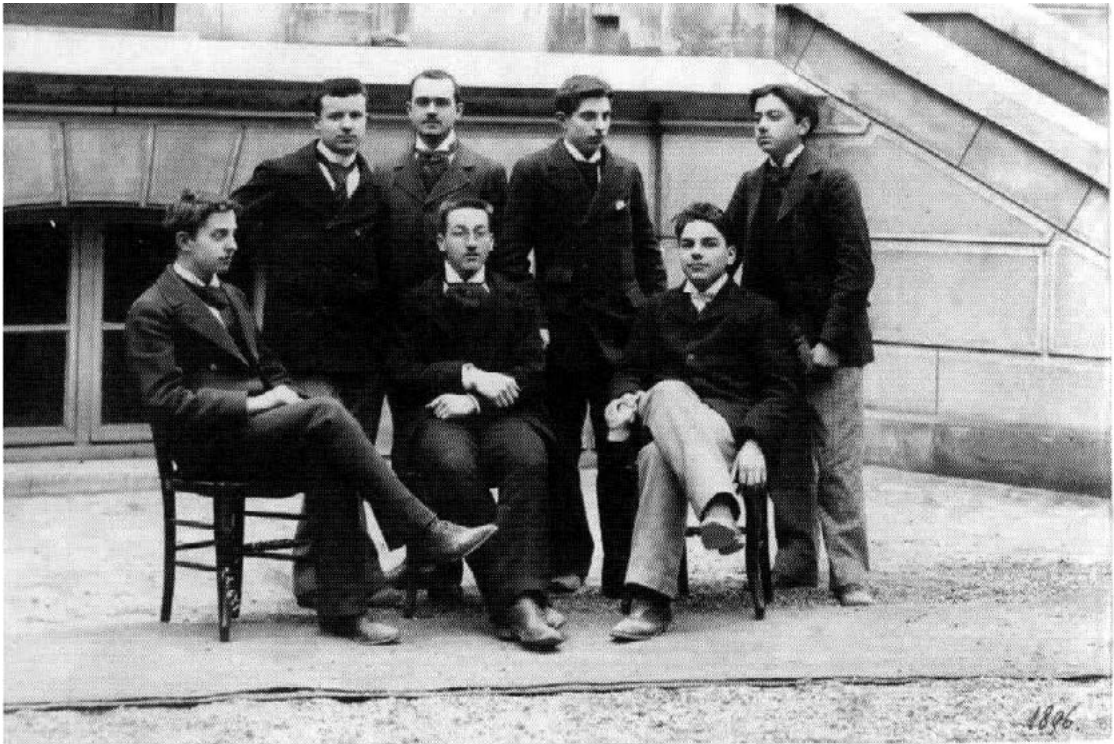
incluían cocinas y baños completos. Fue pionera también en la utilización de materiales incombustibles y antisísmicos, los bloques de concreto del así llamado “sistema Elías Bianchi”. Estuvo a la vanguardia en el diseño de viviendas obreras, al ofrecer 15 tipologías distintas (para solteros, parejas y familias de distinto tamaño) con condiciones de habitabilidad similares (habitaciones ventiladas, con buen asoleamiento) para las 157 casas del conjunto (finalmente se construyeron 10 tipos de casas distintos). La población se anticipó en la incorporación de una serie de programas sociales, como el asilo de madres, la Gota de Leche, casa cuna, consultorio, lavandería popular, conventillo modelo, dos escuelas del Estado, un teatro-biblioteca y la sede de la Caja de Ahorros de Santiago (sucesora de la Caja de Crédito Hipotecario), que además funcionaba como administración de la población y dispensario.

Sin embargo, lo que se ve es, en efecto, esencial. En su forma regular y equilibrada, la población Huemul 1 conjuga ideas complejas y de vanguardia, las que tienen la extraña cualidad de parecer evidentes. Esto

lo logra el trazado y las formas de los sólidos y de los vacíos, y tanto a nivel de cada unidad como a nivel del total.

Larraín Bravo decidió diseñar manzanas estrechas, orientadas con el lado largo en dirección norte-sur: todas las viviendas, perpendiculares a la dirección de la manzana, siempre tenían un dormitorio (el principal) hacia alguna calle (es decir, recibían sol del oriente o el poniente), además de un patio bien iluminado y ventilado, gracias a la provisión de medianeros de baja altura. Larraín Bravo decidió que los edificios institucionales y las viviendas compartieran un mismo material, y que este se expresara claramente en sus fachadas: el teatro, la Caja y las viviendas muestran los grandes bloques de concreto con los que están contruidos, una característica muy moderna, en el sentido arquitectónico del término.

Larraín Bravo decidió además diseñar no solo los edificios, sino también el espacio entre ellos: el fondo era tan importante como la figura. Por esto el espacio jerárquico de la población no está solo marcado por la presencia de los edificios centrales (el teatro y la



*J. Barbi. J. Billeuz. J. Brunel. ↑ R. de Chalonge.
 Mo. Brunel. P. de Larmisat. R. Larraín Bravo.*

Ricardo Larraín Bravo, sentado al extremo derecho.

Caja), sino que también por el vacío que deja su retranqueo (su “paso atrás” conforma dos plazas que se unen como un solo ambiente); por esto las esquinas de la población se acentúan con la aparición de un espacio singular (las esquinas se ochavan y configuran un espacio cúbico, rotado en relación a la ortogonalidad de las calles); por esto también el remate al sur de la calle Los Algarrobos es un atrio circular, que configura el acceso a la Iglesia de Santa Lucrecia (que, a la vez, al estar flanqueada por los otros programas sociales, le da una forma particular y propia al borde del conjunto).

En la población Huemul 1 se condensa un proyecto de vivienda (es decir, se resuelve el problema de los individuos) y un proyecto de urbanidad (es decir, se hace una propuesta de vida colectiva, cívica). Las decisiones de diseño se hacen cargo de ambas escalas, así como de su conversación con las otras variables: técnicas, infraestructurales, sociales. La población Huemul 1 les da una forma precisa a todas estas demandas. Así, el proyecto era una solución material para los obreros que participaron del esquema de ahorro y, a la vez, se puede entender como una idea de ciudad (y, por ende, potencialmente replicable).

¿Qué tipo de ciudad propone?

En Huemul 1, la idea de ciudad está abiertamente relacionada con el lugar donde se emplazó, con el contexto fronterizo del borde sur del Santiago de inicios del siglo XX, sede del matadero, de una refinería de azúcar, de fábricas de vidrio y municiones, además de emplazamiento de estación de trenes. Ante esta periferia (histórica, pero que sigue siendo periferia), el proyecto de vivienda establece materialmente más ciudad, más sociedad, más humanidad.

Al dejar la población Huemul 1, de la que hoy queda poco más de la mitad en pie (principalmente debido a la construcción de la línea 2 del Metro, en 1974), la salida debe ser a través del conjunto Huemul 2, que comparte un vértice con Huemul 1 (el de Bío-Bío con Roberto Espinoza). Obra de Julio Cordero de 1943, Huemul 2 es otra idea de ciudad: es una manzana de tamaño tradicional, con una serie de edificios modernistas de cuatro pisos, en forma de barra, hechos en hormigón armado, entre los cuales crecen grandes árboles. Dos bloques largos constituyen los lados oriente y poniente, y acompañan las veredas; la circulación elevada del bloque poniente constituye una cubierta para la vereda. Entre ellos se ubican cinco bloques más cortos. El lado norte (al que llegan los testeros de cuatro edificios) presenta un edificio



Residencia del arquitecto en Viña del Mar. Fotografía: Fondo Ricardo Larraín Bravo, Cenfoto-UDP.

de un piso, con locales comerciales, que se interrumpe al centro para marcar el umbral que da acceso al corazón del sitio. Los interiores se vierten al exterior, con plantas y macetas. El corazón del conjunto es la piscina. La idea de ciudad de Huemul 2 implica deporte y ocio.

Frente a la actual tierra de nadie que espera alrededor de la estación de Metro (exacerbada por la desolación que produce el Centro de Justicia y el nudo vial de la Autopista Central más hacia el poniente), Huemul 1 (y también Huemul 2) se yerguen como un sólido argumento a favor de la arquitectura y de sus efectos en la sociedad. Su contexto actual pareciera ofrecer una mayor cantidad de argumentos en contra, entre la mezquindad de la especulación inmobiliaria, los grandes galpones camino al abandono, el cortoplacismo del diseño urbano, si es que hay. Este oasis permite vislumbrar que otras maneras de habitar son posibles. La población Huemul 1 concentra conocimiento disciplinar y técnico, así como sensibilidad y humanismo. El rol de la arquitectura en la materialización de la idea de ciudad queda en evidencia: es lo que la hace posible. La capa de diseño establece el plano donde se comunican los deseos y problemas del proyecto; el trazado específico propuesto por Larraín

Bravo organiza y da sentido a las diferentes partes que conforman el conjunto. Este espacio de conciliación productiva que es posible ver en la población Huemul 1 no es un espejismo del pasado, sino un recordatorio para el presente y una necesidad para el futuro. **S**

Un homenaje a la naturaleza y un monumento al capital



Paisaje de tiempo (1978), instalación del artista Alan Sonfist en Nueva York.

Reproducimos a continuación dos crónicas del volumen *Fuera del mapa*, de Alastair Bonnet, profesor de Geografía Social de la Universidad de Newcastle y antiguo editor de la revista *Transgressions: A Journal of Urban Explorations*. Su nuevo libro recoge 48 lugares que sobresalen por su peculiaridad en un mundo crecientemente uniformado, y los dos textos seleccionados refieren a Nueva York y Ginebra. En el primero, nos adentramos en una obra de arte ecológica que preserva la flora anterior al siglo XVII, pero el esfuerzo es tan grande que someten el parque a verdaderas purgas de hierbas “poscoloniales”. El otro trabajo se concentra en una zona franca en Suiza, donde se compran y venden, pero por sobre todo se almacenan, miles de cuadros, joyas, botellas de vino y objetos de lujo. Los artículos adquiridos son, en su mayoría, inversión; es decir, por ese enorme cubo de almacenamiento no circulan los bienes, sino el dinero.

Por Alastair Bonnett

Paisaje de tiempo

En la esquina de LaGuardia Place con la calle West Houston de Nueva York hay un rectángulo de tierra, vallado e inaccesible al público, que desde 1978 está cedido a la naturaleza perdida. En esta parcela de unos mil metros cuadrados, el artista Alan Sonfist se dedicó a plantar especies nativas de la zona: cedro rojo, cerezo negro y hamamelis, junto con vegetación baja a base de parra virgen, hierba camín y algo-doncillo: es decir, la clase de flora que uno habría encontrado en la ciudad antes del siglo XVII.

Paisaje de tiempo (“*Time Landscape*”) fue la primera obra importante que surgió de una serie de ideas que Sonfist llevaba un tiempo albergando. En el manifiesto publicado en 1968 “Los fenómenos naturales como monumentos públicos”, pedía que se crearan equivalentes medioambientales a los monumentos conmemorativos bélicos. Lugares que se convirtieran en homenajes a los paisajes desaparecidos; lugares de reflexión que registraran y nos recordaran “la vida y la muerte de fenómenos naturales tales como los ríos, los manantiales y los afloramientos naturales”.

Paisaje de tiempo tiene la intención de “recordarnos que hubo un tiempo en que la ciudad era un bosque”. También es un recordatorio más personal. En una entrevista reciente, Sonfist admitió que gran parte de su

obra “empezó durante mi infancia, cuando fui testigo de la destrucción progresiva del bosque durante mis paseos por el Bronx”. Sin embargo, una vez completada, *Paisaje de tiempo* plantea una serie de preguntas difíciles sobre la defensa de los lugares perdidos de la naturaleza. Porque a *Paisaje de tiempo* lo invaden continuamente hierbas forasteras y poscoloniales, como las campanillas y la cerraja. Sonfist dice que no le molesta y afirma que “esto es un laboratorio abierto, no un paisaje enclaustrado”, y que él siempre quiso que las especies interactuaran.

Sin embargo, si esto es así, *Paisaje de tiempo* es un monumento conmemorativo bastante vacío. Porque es precisamente su evocación rigurosa del pasado aquello que lo distingue del resto de las zonas verdes de la ciudad. No es de extrañar que el Departamento de Parques y Recreo de la ciudad de Nueva York, actual cuidador del lugar, tenga menos manga ancha para las especies foráneas que su creador. Todas las especies invasoras se purgan cada cierto tiempo. *Paisaje de tiempo* se ha convertido en un recurso único, aunque bastante discreto, dentro de un programa del departamento llamado Greenstreets (“Calles verdes”), cuya intención es convertir “las zonas pavimentadas de la calle, como las isletas de tráfico y

los bulevares, en zonas verdes con césped". Quieren conservar *Paisaje de tiempo* como una obra de arte. Y así es como se ha visto sometido a otro tipo de preservación, a otro intento de detener la corrupción del tiempo.

Limpian *Paisaje de tiempo* de malas hierbas lo conserva como una obra de arte del pasado. Sin todo ese mantenimiento, su dirección temporal resultaría mucho más difícil de descifrar: estaría menos claro si apunta hacia delante o hacia atrás. Los críticos dicen que *Paisaje de tiempo* se ha "museificado", que ahora es un lugar muerto y no supone un gran beneficio para el público. De hecho, sus estratos de preservación se han combinado para convertirlo en un lugar todavía más complejo y desconcertante. Y resulta más extraño porque nos obliga a afrontar una incómoda paradoja: cuando intentamos reverenciar a la naturaleza, esta se nos escapa entre los dedos y nos deja en las manos algo que no nos esperábamos, algo antinatural.

La ciudad es un lugar donde primero se extirpa la naturaleza y después se lamenta su pérdida: primero se la mata y luego se la hace volver del más allá únicamente para sepultarla en una serie de espacios enjaulados de tributo floral. Las malas hierbas que infestan el paisaje sepulcral de *Paisaje de tiempo* se arrancan, se meten en hileras de bolsas de basura negras y se llevan a la incineradora. Ellas mismas también forman un monumento destinado al fuego, nuestra venganza contra la venganza de la naturaleza, cobrada una y otra vez. Los restos de naturaleza cuidadosamente mantenidos que siguen en su sitio resultan demasiado anémicos para evocar ningún pasado fértil o significativo, aunque aseguran, eso sí, que *Paisaje de tiempo* siga siendo un monumento conmemorativo tanto a la naturaleza como al arte del pasado.

El protocolo de pureza de *Paisaje de tiempo* se repite en incontables parques y jardines, pero también en la clase de *land art* o arte medioambiental que suele realizarse por encargo en las ciudades. Muchas obras de *land art* crean lugares desorientadoramente humanos dentro de grandes paisajes naturales: un camino recto de guijarros en medio de un caos rocoso; un muelle en espiral encajado en un lago remoto. Sin embargo, para los artistas que trabajan en las ciudades, parece que la tentación de enfrentarse a las calles asfaltadas con naturaleza en estado puro es irresistible. Además de *Paisaje de tiempo*, la

obra más conocida de este género que se ha visto en Nueva York fue *Campo de trigo: un enfrentamiento* ("*Wheatfield—A Confrontation*"), un solar vacío de unos ocho mil metros cuadrados en el sur de Manhattan donde Agnes Denes plantó trigo en 1982. Era una obra más política que *Paisaje de tiempo*. El campo fértil y la media tonelada de trigo que produjo este campo simbolizaban el hambre causada por las "prioridades erróneas" de Wall Street. Pero el cereal dorado y el sencillo mensaje moral de la obra también buscaban contrastar con la ciudad corrupta y deshonestas. Fue otro lugar purificado por la naturaleza.

Campo de trigo de Denes no tardó en ser segado y no perduró el tiempo suficiente para verse involucrado en complejos debates sobre el uso de la tierra o para que empezara a verse como anticuado. *Paisaje de tiempo* sufre un destino distinto. El *Village Voice* publicó la crónica de cómo la atmósfera de un día de limpieza y desbroce se agrió un poco cuando el director de una alianza de la comunidad local declaró que "ya era hora de algo nuevo" y que *Paisaje de tiempo* era una obra de "arte de los 80", que "ponía por delante al artista". Es cierto que en las dos últimas décadas ha pasado de moda la creación de ecoarte edénico y, en su lugar, ha arraigado la fascinación por la degradación urbana infestada de malas hierbas. Un influyente ensayo de John Patrick Leary sobre la "exuberante devoción por el deterioro urbano" denominaba a esta tendencia "detroitismo", dado que, para los artistas y los fotógrafos, la ciudad de Detroit se ha convertido en "la meca de las ruinas urbanas".

Paisaje de tiempo y el detroitismo son puntos de partida muy distintos, y, sin embargo, los dos convergen en su preocupación central por la civilización metropolitana: ¿cómo podemos vivir sin naturaleza? ¿En qué nos convertimos o qué podemos fingir que somos sin ella? Sonfist nunca pretendió tener las respuestas a estas preguntas, y ya hace mucho tiempo que el significado de *Paisaje de tiempo* escapó de su control. Hoy es un lugar problemático y paradójico, pero que también apunta a los remordimientos por la naturaleza perdida que subyacen en la superficie de incluso el paisaje urbano más resplandeciente y virgen.

El Puerto Franco de Ginebra

Fuera de la vista del mundo, a oscuras, hay algo creciendo: espacios de almacenaje, criptas con aire acondicionado que van llenándose de objetos valiosos. Se trata de la antítesis de nuestra sociedad de usar y tirar. Porque al mismo tiempo que el consumismo vomita avalanchas de cacharros de mala calidad para ser triturados y tirados a la basura, también produce cantidades cada vez mayores de objetos hermosos y peculiares: pinturas, coches, botellas de vino y esculturas, a los cuales hay que quitar el polvo, fotografiar y catalogar para poder atesorarlos y guardarlos para siempre. Y aunque antaño la élite se dedicaba a amontonar esos objetos de valor en sus casas, hoy en día ya acumula demasiadas posesiones para seguir conviviendo con ellas. La relación entre los ricos y sus objetos de deseo también ha cambiado. Ahora los compran como inversión, componentes esenciales de cualquier portafolio de riquezas que se precie.

El Puerto Franco de Ginebra es un inmenso almacén superespecializado de tesoros. Visto desde fuera, no es más que un bloque de cemento blanco rodeado de carreteras y aparcamientos grises, pero es muy posible que sea el edificio más valioso del planeta. Se estima que solamente el arte que hay en el Puerto Franco ya vale unos cien mil millones de dólares. Pero además de las obras de arte, hay criptas y plantas enteras llenas de otros objetos de gran valor, como por ejemplo tres millones de botellas de vino, varios pisos de coches de un millón de dólares y hasta una cámara llena de puros. Las criptas están pobladas por un pequeño ejército de conservadores y encargados de inventariar; pero el trabajo de todos esos expertos es de lo más solitario y a menudo les obliga a pasarse la mayor parte del día encerrados en una cámara acorazada. Uno de sus especialistas en arte, Simon Studer, recuerda la experiencia de estar encerrado en una cámara que contenía miles de dibujos, pinturas y esculturas de Pablo Picasso: “Estaba comprobando tamaños y el estado de las obras, buscando las firmas y asegurándome de que se midieran bien”, le contó al *New York Times*. Al final se dio cuenta de que los golpes que oía al otro lado de la pared provenían de otro recluso que estaba contando lingotes de oro. “No tienes ni idea de qué hay en la sala de al lado y, de pronto, pasas por delante cuando abren la puerta y, paf, lo ves”.

Los puertos francos siempre han sido lugares donde se pueden importar y exportar artículos sin pagar tasas de aduana ni otros impuestos. Se inventaron en la Edad Media con vistas a facilitar el flujo

comercial, pero nunca tuvieron la finalidad de ser almacenes donde acumular objetos de valor. En 1888 el Gran Consejo de Ginebra votó a favor de establecer el Puerto Franco. Por entonces solía almacenar artículos más prosaicos y solamente durante períodos cortos de tiempo. Sin embargo, el singular respeto que siempre ha tenido Suiza hacia la privacidad de los extranjeros que quieren usar sus servicios libres de impuestos empezó a atraer a una clientela especializada. A finales del siglo XX, el Puerto Franco de Ginebra ya se había establecido como el depósito central mundial para un nuevo sistema de inversión global basado en la compraventa de objetos de alto valor. Como las obras en cuestión se pueden vender y comprar en el interior del Puerto Franco sin ninguna clase de imposición a las transacciones, en la práctica funciona como una lonja. Las pinturas de los antiguos maestros cambian de manos sin salir para nada de sus anaquelos.

Las criptas del Puerto Franco son capaces de conjurar un mayor valor de cambio para unos artefactos culturales que únicamente poseen un valor abstracto. El éxito de este proceso alquímico se basa en el atractivo y el alcance internacionales del Puerto Franco. Durante años, Puertos Francos y Almacenes de Ginebra SL, la misma empresa que gestiona el Puerto Franco, se dedicó a difundir la idea de que sus instalaciones estaban fuera del alcance de los gobiernos. Se jactaban de ser un “verdadero paraíso fiscal en el corazón de Europa”. Algunas crónicas sobre el Puerto Franco incluso dan la impresión de que es una especie de pequeño Estado autónomo enclavado dentro del territorio seguro y no alineado de Suiza. Es una equivocación comprensible aplicada a un lugar que lleva mucho tiempo dándose aires de intocable. La realidad, sin embargo, irrumpió en él el 13 de septiembre de 1995, cuando las policías suiza e italiana hicieron una redada en la sala 23 del pasillo 17. Allí descubrieron cuatro mil antigüedades italianas fruto del saqueo; el tratante italiano Giacomo Medici acabó detenido y en la cárcel. En ese momento, los suizos decidieron que era hora de limpiar la reputación del Puerto Franco, aunque no se dieron demasiada prisa en hacerlo. Esperaron a 2009 para obligar a hacer inventarios exhaustivos y a que los propietarios dieran sus datos completos.

En vez de asustar a sus clientes, el nuevo régimen de escrupulosa honradez solamente ha servido para aumentar la popularidad del Puerto Franco. Hoy en día pueden obtenerse unos beneficios espectaculares haciendo transacciones perfectamente legales dentro

En vez de asustar a sus clientes, el nuevo régimen de escrupulosa honradez solamente ha servido para aumentar la popularidad del Puerto Franco. Hoy en día pueden obtenerse unos beneficios espectaculares haciendo transacciones perfectamente legales dentro de sus muros, y se mantiene la enorme demanda, perfectamente legal, de un lugar donde almacenar objetos lejos de las molestias fiscales del país de cada uno.

de sus muros, y se mantiene la enorme demanda, perfectamente legal, de un lugar donde almacenar objetos lejos de las molestias fiscales del país de cada uno. La contabilidad inteligente ha convertido los subterfugios criminales en un anacronismo.

Defendiendo los beneficios públicos del Puerto Franco de Ginebra, Jean-René Saillard, miembro del grupo de inversión British Fine Art Fund, explica lo siguiente: “A los propietarios les sobran razones para prestar obras con generosidad. Cuando se exponen en instituciones de prestigio, como es natural, aumentan de valor”. Sin embargo, se trata de una defensa bastante equívoca. Sugiere que el arte solamente cruza las puertas del Puerto Franco con el propósito de aumentar su valor monetario. También insinúa que el rol de las galerías y los museos de arte es servir a las necesidades de los recintos de almacenaje y transacción libres de impuestos. El siglo XX parece dispuesto a convertirse en el siglo del almacenamiento. De vez en cuando, el arte se carga en camiones, se transporta y se expone en espacios públicos de no almacenaje. Sin embargo, a medida que crece la popularidad del simple almacenamiento, esta circulación periódica está empezando a racionarse. De hecho, el Puerto Franco de Ginebra ya ha empezado a dedicar una parte de su espacio a las galerías



de arte. De esa forma, el valor de los artículos puede subir sin riesgo de perderse o de sufrir daños. Los almacenes del Puerto Franco están bien posicionados para instaurarse como los espacios de exposición más relevantes del siglo.

El Puerto Franco de Ginebra ha sido todo un éxito, pero es posible que pronto otros lugares le hagan sombra. En la actualidad están apareciendo en muchas ciudades de Occidente, y también cada vez más en Extremo Oriente, almacenes que ofrecen espacio para la superabundancia mundial de artículos de valor. Estos búnkeres urbanos han pasado a formar parte del paisaje habitual; lúgubres templos de cemento en honor a lo que no tiene precio y a las piezas únicas. El mayor crecimiento en materia de almacenamiento de arte libre de impuestos está teniendo lugar en el este de Asia. En 2010 empezó



En el Puerto Franco de Ginebra se encuentran obras de pintores de la talla de Klimt, Picasso y Da Vinci. En la imagen: *Serpientes de agua II* (1907), de Gustav Klimt.

a funcionar el Puerto Franco de Arte de Singapur y en 2013 se inauguró el Puerto Franco de Cultura de Pekín, situado en el aeropuerto internacional de Pekín-Capital.

El proceso de creación de más y más espacio de almacenaje cuestiona la idea de que vivimos en una era de lo virtual, en la cual los objetos reales son cada vez más irrelevantes. Mientras el dinero fluye en las pantallas de los ordenadores sin ocupar espacio alguno, la cultura del almacenaje ha desarrollado una vida y un poder propios, permitiendo y exigiendo más mantenimiento, que se quite el polvo y que se hagan inventarios. Es una cultura que todavía está gestándose, y que no se limita al arte, sino que abarca todos los objetos de gran valor. Además, no parece haber ningún límite próximo a la cantidad de cosas que pueden acumularse, dado que tanto bajo tierra

como en el espacio hay sitio de sobra. Es posible que llegue un momento en que se entienda que el objeto valioso tiene un ciclo vital. Sin embargo, todavía no podemos imaginarnos ese momento en el que los modelos únicos de coches serán aplastados o el arte de primera categoría se arrojará a las llamas. Hasta entonces seguiremos construyendo más puertos francos, más almacenes, más estanterías y más criptas para nuestros tesoros. **S**



Fuera del mapa
Alastair Bonnett
Blackie Books, 2025
325 páginas
\$23.000

El sur, en el centro

Aunque en Londres los turistas se concentran en lo que pasa al norte del Támesis, es posible argumentar que el centro de la ciudad está, en verdad, al sur del río. El barrio de Southwark, por ejemplo, es de hecho el centro geográfico, el foco de los seis puentes que cruzan el Támesis, el sitio donde la compañía de Shakespeare construyó el Globe Theatre para poner en escena sus obras, el lugar desde donde partieron los peregrinos hacia Canterbury en los poemas de Chaucer... El sur es donde Malcolm McLaren llegó a las ideas que inventarían el punk y donde el escritor y crítico cultural Mark Fisher hablaba sobre la fantasmagoría del capitalismo y la agonía de un futuro cancelado, argumentos que viven en protestas de estudiantes y movimientos contra la gentrificación.

Por Lucía Vodanovic

El mapa del metro de Londres es perversamente bueno, tanto que ha deformado la percepción de las distancias y la escala de la ciudad. El diseñador Malcolm Garrett, conocido por sus trabajos con músicos como Peter Gabriel, Culture Club y Duran Duran en los 80, ha dedicado los últimos años de su carrera a combatirlo. Garrett nos recuerda algo tan obvio que se vuelve invisible: el folleto del metro no es un mapa, sino un diagrama.

Aceptar que el diagrama no es un mapa cambia el eje de la ciudad. Si uno está cerca de la estación de Waterloo y quiere ir a Westminster, la gráfica del metro indica que debemos cruzar el río hacia el norte (el Támesis es el gran divisor entre norte y sur en Londres), cuando en verdad nos estamos moviendo hacia el oeste. Si las proporciones del mapa fueran relativamente reales, Elephant and Castle (el barrio reconocido por su comunidad latina que está muy cerca del río) estaría en Kent. La otra trampa del metro es que muchas veces es más rápido caminar entre dos estaciones que tomarlo, y que al cambiar de líneas el trecho subterráneo es igual o más largo que

el que uno haría por la calle.

Garrett es uno de los diseñadores tras el proyecto Legible London, que lleva décadas formulando la antes impensable propuesta de que Londres sea una ciudad totalmente caminable, como cualquier otra capital europea. Para tal efecto, es necesario en primer lugar que olvidemos el mapa del metro. La otra condición es aceptar que es una ciudad con estructura medieval (aunque su historia se extiende hasta el año 50 d. C.), pero a escala de megalópolis contemporánea. Por lo tanto, su diseño no tiene ningún sentido ni razón. Legible London consiste en paneles de tres tipos (Monolith, Midilith y Minilith) impresos con una mezcla de esmalte y vinilo en un marco de metal, instalados en todos los barrios. Los paneles muestran dos mapas, uno con un círculo que indica lo que se puede encontrar en un rango de 15 minutos caminando, y el otro, lo que está a cinco minutos (basado en un caminante promedio que recorre 4,5 kilómetros en una hora).

Todo esto fue una idea de Ken Livingstone, quien en 2004, mientras era alcalde de Londres, se propuso



Mapa del metro de Londres, en su versión de 1936.

hacer que la ciudad fuese caminable en 10 años. Es que insistir en el *underground* de Londres es una suerte de masoquismo: es asfixiante, lleno de gente y, como sistema de transporte, es el más caro del mundo (algunas cosas nunca cambian: “Nothing is certain in London except expense”, escribió el poeta del siglo XVIII William Shenstone).

Cuatro millones de personas lo usan cada día, y en las horas punta hay más de 500 trenes recorriendo la capital. El talento del inglés para el eufemismo se luce con los anuncios cuando un tren se detiene, aunque sea unos segundos, amenazando con colapsar todo el sistema y hacer que la ciudad entera llegue tarde al trabajo. Lo más decoroso es la disculpa por el atraso cuando hay una *person under the train*, en efecto un suicidio o un intento de. Además del atropello, algunas personas que se arrojan a las vías pueden morir electrocutadas, pero las probabilidades están reducidas por el diseño del metro, con el riel de corriente positivo ubicado en el lado opuesto de la plataforma. Para encontrar una corriente letal la persona tiene que estar agarrada de o acostada sobre los rieles de corriente positiva y negativa, pero están intencionalmente posicionados fuera del alcance de ambos brazos al mismo tiempo. Después de cada intento de suicidio, el objetivo del Transport for London es tener todo el sistema andando otra vez después de 53 minutos.

Hace poco he vuelto a ver a Malcolm Garrett

hablando del sur, y de mapas, que colecciona y estudia como un devoto. Mirando un mapa en escala real, advierte que Southwark —el municipio que hace de portada a la parte sur de la ciudad, donde está Elephant and Castle, por ejemplo— está, de hecho, en la mitad de Londres. Es el foco de los seis puentes que cruzan el Támesis, y queda a pocos minutos caminando de Southbank (con teatros, galerías de arte, etcétera) y de la Tate Modern. Históricamente fue el lugar de Inglaterra, y del mundo, con más *inns*, pubs que eran también lugares para que viajeros y peregrinos se alojaran y comieran, y con establos para atender y descansar sus caballos; el más famoso es el George Inn, que todavía funciona.

Southwark es también el lugar desde donde partieron los peregrinos hacia Canterbury en los poemas de Chaucer, textos fundacionales del idioma inglés; el premio a su extenuante caminata era una comida gratis en el Tabard Inn (que ya no existe), rival histórico del George. Es el barrio más cercano a London Bridge, el puente que estructura todo en Londres, y donde hay más atracciones recordando las historias oscuras que le han dado su carácter imperturbable y resignado a la desgracia, ahora todos destinos turísticos: el London Dungeon, el London Bridge Experience, los London Tombs y una serie de recreaciones de tortura, enfermedad y muerte que no sucedieron ahí pero que le vienen al lugar (los



Barrio de Deptford, en Londres.

de Bloody Mary, Jack the Ripper, la Plaga Negra y el Gran Incendio). Garrett cuenta que movió su oficina de diseño a la pequeña rotonda de St George's Circus en Southwark, a la cual antiguamente llegaban todos los caminos desde las ciudades principales del sureste de Inglaterra. El diseñador se acaba de dar cuenta que Elephant and Castle es, geográficamente, el centro real de Londres.

En el primer trabajo que tuve en Londres había una mujer boliviana que iba a hacer el aseo. Casi nunca faltaba o se demoraba, y siempre me decía que vivía "en el centro", contaba historias de "el centro", compraba cosas "en el centro". Un día le pregunté en qué parte del centro vivía, intrigada de pensar que tal vez se quedaba cerca de Trafalgar Square o de Oxford Circus. Me dijo que su casa estaba en Elephant and Castle, que era el centro porque todos vivían ahí y porque pasaban todas las micros (32 rutas, siendo precisos). Beatriz venía recién llegando al país y no hablaba casi nada de inglés, así es que estoy segura de que no se había leído el libro del pub de Shakespeare, y muchos menos hablado con Malcolm Garrett, pero se demoró bastante menos en darse cuenta de que Elephant and Castle puede considerarse, si cambiamos la perspectiva, el centro de Londres.

Mientras el norte siempre se ha asociado con la burguesía literaria e intelectual de Londres (todavía parece que la mayoría de los escritores prefieren vivir

ahí, si pueden pagarlo), el sur compite como capital del pensamiento y de las ideas. Tal vez porque fui alumna del escritor y crítico cultural Mark Fisher en Goldsmiths College (otra institución del sur, donde la vida y muerte de Fisher se conmemora en un grafiti con una larga frase sobre la emancipación política firmado por su alter ego y el nombre de su blog, K-Punk), o porque su último gran libro fue el fantasmagórico *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, veo al propio Fisher como un espectro que recorre las ideas que se generan o reciclan en el sur. En las huelgas recientes por las pensiones del sistema público, estudiantes marchaban en apoyo a sus profesores con pancartas que decían "Against the Slow Cancellation of the Future", que pertenece al italiano Franco Berardi pero la popularizó Fisher en su blog K-Punk.

Según el autor, el capitalismo ha colonizado no solo nuestra cultura y sociedad sino también nuestra psiquis, los ritmos de la vida cotidiana, nuestra atención dispersa. En vez de producir formas de cultura contemporáneas que respondan a un compromiso radical con el presente, hoy tenemos *revivals* y *zombies* que persisten para siempre, pero en el fondo no pertenecen ni le importan a nadie. Ese sentido de término ni siquiera es total, eso sería un quiebre radical: la agonía es el sentido gradual en el que se nos escapa la experiencia contemporánea, el desangre lento de la posibilidad de imaginar un futuro político diferente (fanático de la música, para Fisher el futuro, como la música, no ha sido actualizado desde los años 90).

En sus libros, blogs, charlas y clases, llamaba a militar una especie de melancolía politizada: resistir a ajustarse al presente y continuar diciendo que no es aceptable. Ser negativo, siempre, pero nunca pesimista. Ser pesimista sería caer en la depresión de pensar que las cosas van a continuar en su *zombie mode*, otra prueba de que el capitalismo colonizó nuestra imaginación.

Entre los dos ejes, el de la melancolía politizada y la depresión, la vida de Fisher terminó en el segundo. Pero su espectro está en el sur de la ciudad, sobre todo al final, donde la larga avenida de Old Kent Road se abre y llega a otro de los nudos, New Cross. Aquí es donde Malcolm McLaren llegó a las ideas que inventarían el punk y donde Gary Oldman, en su época menos cotizada, dirigió y escribió la película semiautobiográfica *Nil by Mouth*, sobre una familia pobre en el sureste de Londres, una vida parecida a la que todavía pueden tener muchas familias ahí mismo, aunque es muchísimo más diverso racialmente de lo que muestra la película. Lugares para hacerse las uñas conviven con estatuas del almirante Nelson e interminables hileras de tiendas vendiendo pollo frito, bares de estudiantes y de público local con casas de apuestas, tiendas de disfraces y *pop up shops*, todo en la sombra del edificio que dice Goldsmiths College en letras de molde, como si fuera Hollywood.

New Cross es donde uno siempre tiene la sensación de escuchar las cosas por primera vez, aunque se hayan originado en otro tiempo o en otro lugar del mundo: movimientos de pensamiento como el *accelerationism*, tendencias periodísticas como lo *hyperlocal* o el *slow journalism*, la arquitectura del grupo *Ensemble* o el arte del colectivo *Autoitalia*, las súper premiadas investigaciones del colectivo multidisciplinario *Forensic Architecture*, el trabajo de las mujeres jóvenes que publicaron la gran revista *gal-dem* (que hoy también se terminó, víctima de su propio éxito). No importa si empezaron ahí (aunque varias sí), pero parece que en New Cross siempre alguien está escribiendo el libro sobre algo de eso, muchas veces para hacerlo mierda.

Justo antes de la pandemia, una gran ancla de fierro negro recordando el pasado pirata del sur se volvió a instalar en la calle principal y comercial de Deptford, el barrio que viene después de New Cross, en camino hacia Greenwich, luego de una larga procesión o el tipo de bienvenida que se le da a alguien que viene

saliendo de la cárcel. Deptford es también una las paradas que se mencionan en los poemas de Chaucer. Mientras que en Greenwich la historia marítima se celebra y conmemora en una serie de museos y otros atractivos turísticos, en Deptford, un barrio que poca gente fuera de Londres conoce, a no ser como el lugar donde murió el poeta y dramaturgo Christopher Marlowe, el rival, influencia y colaborador de William Shakespeare, esa historia se ha ido olvidando y dejando morir. Deptford, antiguamente un centro comercial y astillero que se convirtió en un depósito de chatarra cuando los muelles en Londres empezaron a cerrar, también se supone que es el nuevo “algo” que se vende como un área con herencia creativa, simplemente por los artistas que estudiaron en Goldsmiths y después nunca se fueron del barrio, y por un par de galerías de arte chicas. El ancla antigua estaba parada en un plinto que los borrachos usaban para sostener sus cervezas y apoyar codos y cigarros, como en un decadente pub al aire libre recordando los tiempos de la gloria naval. El municipio decidió removerla para evitar conductas antisociales.

En ese momento, el ciclo contemporáneo de casi todos los barrios en Londres batallando la gentrificación empezó otra vez: los residentes se enojaron, se agruparon en una campaña (Deptford is Forever), mandaron cartas, juntaron firmas, protestaron, hicieron fiestas, reunieron fondos, se disfrazaron. Pero la historia del ancla en Deptford es distinta, por dos cosas: primero, no se trata de una hilera completa de casas estilo georgian que ha sido demolida, o de la amenaza de botar el pub gay más emblemático de Camden Town, sino algo más a escala humana y muy tierno en su sutileza. Durante ese tiempo en el sur aparecían y se iban distintas pistas de la rabia local (una gran ancla de cartón instalada en la misma calle, anclas dibujadas con tizas, niños chicos con tatuajes de anclas, mínimas anclas hechas de cinta roja en las murallas), casi como signos o señas para iniciados. También leí un *post it note* rosado con la frase “Anchors don’t make people drink in the street, capitalism does” (Las anclas no hacen que la gente beba en la calle, el capitalismo sí), no lejos del argumento de Mark Fisher sobre la miseria mental no como un problema del individuo, sino de los efectos sociales del capitalismo. Segundo, porque la campaña de los residentes ganó y el ancla fue devuelta a Deptford High Street. Al retornar, fue rebautizada con un gran baño de ron y reinstalada, pero esta vez directamente en la vereda. Las autoridades se negaron a construirla en un plinto nuevo. **S**

Jorge Teillier en el Triángulo de las Bermudas

A inicios de los años 50, el poeta llegó desde el sur a Santiago a estudiar y luego hizo de la capital su aldea. Un territorio donde forjó amistades, fue empleado de la Universidad de Chile y elaboró un circuito de bares recurrentes, donde tuvo que lidiar con el toque de queda y otros obstáculos. El bar La Unión Chica fue un refugio, al que se sumaron otros locales como El Lagar de Don Quijote y el Isla de Pascua, donde “a veces se cae y la reunión se prolonga”, decía el autor de *Muertes y maravillas*. Por supuesto, quien pasara por los tres podía perderse sin dejar rastro.

Por Javier García Bustos

Un periodista le pregunta a inicios de los 90: “Usted estaba invitado a Nueva York, Estados Unidos. ¿Cómo le fue?”

“Nadie va a Nueva York por tres días —respondió Jorge Teillier—. La única parte donde puedo ir es al Nueva York que está al lado del metro de la Chile, en Santiago, donde está el bar La Unión Chica”.

Situado en calle Nueva York 11, al frente del Club de la Unión, donde ingresaban autoridades, políticos, corredores de la Bolsa y familias prominentes, el bar restaurant —que ofrece callos a la madrileña, cola de mono y pipeño— fue el refugio de empleados públicos, jugadores de dominó y “un punto de encuentro de fracasados: los triunfadores son aburridos”, decía Jorge Teillier acerca de la fauna que visitaba el local La Unión, rebautizado como La Unión Chica.

El fotógrafo Álvaro Hoppe capturó una imagen icónica del poeta en la entrada del bar en 1985: de terno y corbata, con una bolsa plástica en la mano, que contenía libros y, en ocasiones, también un sánduche. “Ese día Jorge estaba radiante. Estaba orgulloso. Estoy seguro, sí, creo estar seguro, de que en esa

bolsa trasladaba ejemplares de su nuevo libro”, dice el fotógrafo, quien recibió de Teillier una copia del libro de poemas recién publicado *Cartas para reinas de otras primaveras*.

“La Unión Chica fue fundada hace cerca de medio siglo”, apuntó Teillier en “Los ‘bares metafísicos’ de un poeta”, texto publicado en El Mercurio en 1980. “Su actual dueño, Wenceslao Álvarez —conocido como don Wenche—, mantiene la tradición hispana de su padre, fundador del lugar”. Además, “a veces se cae en El Triángulo de las Bermudas y la reunión se prolonga en términos que descalificaría un bebedor moderado habitual”, agrega el poeta, también asiduo a otros locales del centro que componían tres puntos de un triángulo, quizás equilátero o isósceles, pero ciertamente de ángulos inestables: El Lagar de Don Quijote (ubicado en Morandé con Catedral) y el Isla de Pascua, que ya no existe, pero que quedaba cerca de la calle San Antonio y Alameda, detrás de lo que fue la tienda Almacenes París.

“Suelo ir de la Biblioteca Nacional a la Isla de Pascua sin recurrir a ninguna agencia de viaje”,



Jorge Teillier fuera del bar La Unión. Fotografía: Álvaro Hoppe.

escribió Teillier. “Me basta llegar a la calle Rosa Eguiguren para entrar al bar restaurant Isla de Pascua, un pasaje entre Alameda con salida a San Antonio”, precisó sobre su ubicación el poeta, al tiempo que destacaba la carne mechada, el perrnil, el arrollado y el barros luco que allí preparaban.

“Cabe recordar que El Lagar de Don Quijote, el Isla de Pascua y La Unión Chica pertenecían a lo que se denominaba Triángulo de las Bermudas, pues en cualquiera de esos lugares se podía desaparecer sin dejar rastros”, escribió Francisco Véjar, amigo y especie de último secretario de Jorge Teillier.

En La Unión Chica, Teillier compartía con amigos, profesores en ejercicio y jubilados, hípicas y colegas de las letras nacionales. Entre la barra, los brindis improvisados y las mesas circulan Sady Zañartu, Eduardo Molina y Rolando Cárdenas. Con el tiempo se sumaron a “la mesa de los poetas” de Jorge, su hermano Iván, Aristóteles España, Germán Arestizábal, Álvaro Ruiz, Lorenzo Peirano, Juan Guzmán, Carlos Olivares, Ramón Díaz Eterovic y Juan Cameron. Las únicas mujeres eran la poeta Stella Díaz Varín y la fotógrafa Leonora Vicuña, quien retrató aquellos

años de bohemia. A veces se trasladaba desde el literal central a la calle Nueva York el poeta Jonás (Jaime Gómez Rogers) o se sumaba, entre las copas, el escritor Francisco Coloane, que vivía en calle Miraflores, en pleno centro de la ciudad.

“El medio ambiente no era muy propicio. Muchas patrullas nocturnas, militares”, cuenta Juan Cameron, autor de *Ciudadano discontinuado*.

Jorge Teillier, nacido en Lautaro en 1935, llegó a Santiago a inicio de la década del 50. Ingresó a estudiar Historia y Geografía, en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Nunca se tituló. Por esos años era asiduo a Las Lanzas, Los Cisnes y El Center, en Ñuñoa, “adonde nos solía invitar nuestro profesor Ricardo Latcham”, recordó el poeta sobre sus años de estudiante. El docente y crítico literario les decía: “Empecemos el cañoneo a babor”.

Teillier fue profesor en el Liceo Nocturno N.º 1 de Santiago. Con 20 años, contrajo matrimonio con Sybila Arredondo y de esa relación nacieron Carolina y Sebastián. A los 23 años, comenzó a trabajar en algunas traducciones para el *Boletín de la Universidad de Chile*. En la Casa Central ocupaba la oficina 229. Con

Al bar Isla de Pascua se entraba por San Antonio. “Era un lugar —comenta Díaz Eterovic— donde se servía comida y copas. Era una de las últimas ‘estaciones’ de Jorge antes de partir hacia Las Condes”.

los años se convirtió en funcionario de la rectoría y a fines de los 60 asumió la dirección del Boletín. Es en esta publicación donde aparece su ensayo *Los poetas de los lares* (1965), un manifiesto sobre su poética. Al mismo tiempo, dirige la revista *Orfeo*.

A Teillier le gusta el sector donde habita. La ciudad es un universo donde se concentran sus intereses. Tiene a mano la librería Universitaria y a pocas cuadras se halla la Biblioteca Nacional, por donde merodean sus amigas y amigos. Tras finalizar sus labores, solo debe cruzar la Alameda y caminar hasta Nueva York 11, sin necesidad alguna de ir a la Bolsa de Comercio.

“La Unión Chica era residencia permanente de Teillier. ¡Si hasta correspondencia allí le llegaba!”, rememora el poeta Jaime Quezada, quien también compartió en el bar Isla de Pascua. “Ahí Teillier me regaló un ejemplar de *El gran Meaulnes*, ese librito memorable de Alain Fournier”, añade del local donde se recuerda una especialidad: el pastel de choclo, que en 1982 costaba 185 pesos.

Con la llegada de la dictadura militar, las labores se irán reduciendo en la universidad pública. Teillier deja de ir a la Casa Central a mediados de los 70. Sin embargo, nunca abandona La Unión Chica: incluso asiste al local una semana antes de morir, el 22 de abril de 1996. Sus días allí están registrados. Apunta al inicio del poema *Nueva York 11*: “Aturdidos, ciegos vagabundos de la nada. / ¿Cómo están, mis mejores y únicos amigos? / ¿Cesantes como yo? ¿Debo leer avisos económicos? / ¿Ir a sentarme al parque o jugar una fija el domingo?”.

“Jorge siempre se movía en relación con la línea del metro. Nunca, o rara vez, se alejaba hacia los costados, ya sea para el norte o el sur de la Alameda”, dice el escritor Ramón Díaz Eterovic, Premio Nacional de Literatura 2025, quien fue el recopilador de *Vagabundos de la nada* (2003), libro que recoge

las “Actas de La Unión Chica” —custodiadas por Teillier—, donde se registraba la asistencia al bar, noticias y anécdotas de la época. Y también había espacio para las denuncias: “Se sospecha que el socio Jorge Teillier ha vendido el libro de actas o lo ha dejado empeñado en algún lugar”.

Lejos de la academia

A inicio de los 70, tras su separación con Sybila Arredondo, Teillier conoce a la artista Cristina Wenke, quien vive en una casa en calle San Pascual 355, Las Condes. Cerca del metro estación Escuela Militar. Muy cerca estaba el bar La Orquídea, bar restaurant tradicional al que llegaban jardineros, trabajadores de la construcción, vendedores informales y cuidadores de autos.

Santiago en dictadura es una ciudad llena de restricciones. El toque de queda se extendió desde el 11 de septiembre de 1973 hasta enero de 1987. La bohemia estaba subordinada a los sinsabores del control policial. A veces el poeta se juntaba en la librería Universitaria con su hijo Sebastián. “Nos veíamos relativamente poco. Alguna vez fuimos al cine, o a visitar a algún amigo o amiga de él. Pero también nos veíamos en la casa de Cristina”, recuerda Sebastián Teillier, quien junto a su padre vio la película *Woodstock* y el filme *Z*, de Costa-Gavras, en el centro.

De caminar pausado, de largos silencios, el poeta se traslada desde su casa al centro poco antes del mediodía y comparte los primeros vasos de vino con los amigos y parroquianos. También le gusta conversar con los dueños de los quioscos de diarios y revistas del centro, en esa época mucho más nutridos que ahora, y pasar las horas junto a algunas botellas de vino. “Yo me invito a entrar / a la casa del vino / cuyas puertas siempre abiertas / no sirven para salir”, anota en “Cosas vistas”.

Los 14 libros publicados por el poeta fueron escritos en Santiago. “Fue en la ciudad donde principalmente se forjó su expresión literaria y alcanzó su mayor altura, si bien luego la caída, el profundo deterioro interno que se fue reflejando en su poesía y en las consecuencias de su constantemente incrementado alcoholismo”, leemos al inicio de la antología *Nostalgia de la Tierra* (Cátedra, 2013), edición a cargo de Juan Carlos Villavicencio.

“Cuando yo lo conocí tenía mucha pena, una pena existencial, acumulaba tantos fracasos y ruinas... Parte de su familia estaba en el exilio”, recuerda Leonora Vicuña, quien conoció a Teillier en

1979, en la Sociedad de Escritores de Chile (Sech). Rápidamente se hicieron amigos. “Jorge era de una amistad profunda, de diálogo increíble. Era una persona luminosa”, dice Vicuña, quien ahora vive en Carahue, Región de la Araucanía. La poeta y fotógrafa compartió en distintos bares y restaurantes con Teillier. Así capturó imágenes del autor de *El árbol de la memoria* junto a sus amigos y admiradores. Algunos retratos suyos son en La Unión Chica, otros en la Sech, y en el Ítalo, bar ubicado en avenida 10 de Julio. También concurrían al Isla de Pascua: “La entrada era infesta, el olor a orina... Era un local interesante, pero era como entrar al infierno, era amplio, ancho, oscuro. Tenía un mesón enorme. Me acuerdo de las bombonas de cebolla en escabeche, de los huevos duros que ofrecían”, agrega Vicuña, quien en los 80 vivía en una casa de calle San Isidro 75, que se ubicaba junto a una sede de la Iglesia Positivista.

Cuando era muy tarde y se acercaba la hora del toque de queda, el poeta alojaba donde su amiga Leonora. “Jorge tenía una estrategia para irse a la casa, usaba habitualmente el metro, entonces tomaba en bares cercanos a las estaciones. Cuando se le pasaba la hora, se quedaba conmigo. Yo llamaba a Cristina por teléfono para que no se preocupara”, señala Vicuña.

Al bar Isla de Pascua se entraba por San Antonio. “Era un lugar —comenta Díaz Eterovic— donde se servía comida y copas. Era una de las últimas ‘estaciones’ de Jorge antes de partir hacia Las Condes”. Y al Lagar de Don Quijote, ubicado en Catedral 1203, llegaban varios amigos luego de recorrer las librerías antiguas del centro buscando primeras ediciones de Alberto Rojas Jiménez, Romeo Murga, María Monvel y Carlos Pezoa Véliz.

El creador de la saga del detective Heredia recuerda también que “otra de sus últimas estaciones era El Cucú, un bar pequeño que quedaba en la calle San Isidro. Tenía la particularidad de que recibía a jugadores de ajedrez, que movían las piezas y las copas al mismo tiempo. Otras picadas de Jorge eran el Chunchu, que quedaba en la esquina de Alameda y Arturo Prat. Tenía un subterráneo tranquilo. Y estaba el Red Bar, en Alameda y Serrano”.

El editor Erwin Díaz, a cargo de la selección de textos de la antología *Los dominios perdidos* (1992), de Teillier, cuenta que conoció al poeta a inicio de los 80 en la Sech. “Era un verdadero refugio. Ahí nos juntábamos todos los escritores en dictadura”, señala, y agrega que no era fácil la convivencia con el vecindario de la Sech. Ubicada en calle Almirante Simpson

7, en Providencia, por el frente quedaba el restaurant Casa Cena, donde era habitual ver a Álvaro Corbalán, de la CNI, con amigos. “A veces nos increpaba. Era una persona muy violenta”, recuerda Díaz.

Otro dato que comenta Leonora Vicuña es que a Teillier “no le gustaba el mundo intelectual, lo académico, la cátedra... Aunque era un profundo conocedor de muchas cosas. No andaba hablando de poesía, hablaba de la vida y tenía un humor negro especial, que a veces era bien ácido”. Prefería jugar, inventar historias, especular. Sobre su afición al alcohol, dijo lo siguiente: “En un país aburrido como este, no queda otra que ser alcohólico”; “Mi doctor me recetó dos copitas de vino en la noche, pero se le olvidó decirme de qué porte”; “El bar es como una casa, la casa de uno... Pero el vino no te lleva a ninguna parte”.

Un día, recuerda su amigo Lorenzo Peirano, Teillier se lesionó una pierna. Terminaron en un hospital. Después de varias horas, los llevaron a ambos en ambulancia al sector oriente de la ciudad. El poeta sonreía, pero también estaba molesto. En un momento, le comentó al chofer de la ambulancia: “Encuentro el colmo que si voy en la ambulancia no toquen la sirena”.

Teiller y sus amigos habían ingresado y salido del Triángulo de las Bermudas en varias ocasiones. Eran unos sobrevivientes de la noche, del toque, de la cesantía, del tedio y del apagón cultural. El bar La Unión Chica sigue existiendo en calle Nueva York, a pasos del metro estación Universidad de Chile. Una foto del poeta cuelga en la pared. El Lagar de Don Quijote, a su vez, sobrevive como un punto de encuentro de parroquianos sedientos y ansiosos por un sánguiche de arrollado. El bar restaurant Isla de Pascua ya es pasado. **S**

Utopías de Latinoamérica

Desde el territorio canadiense hasta la Patagonia, y desde mediados del siglo XIX hasta hoy, las utopías expresadas en formas de convivencia social, en métodos de trabajo comunitario y especialmente en diseños urbanos en medio del desarrollo industrial, encontraron en el continente americano un *locus* apropiado y acompañaron la esperanza de las grandes corrientes migratorias europeas, deseosas de encontrar en estas tierras, aparentemente vírgenes, un nuevo mundo. Siguiendo al sociólogo Krishan Kumar, la utopía nació en la modernidad y el urbanismo en sí es utópico. Sin embargo, advierte Kumar, "Brasilia, como tantas otras utopías, no es inmune a devenir en distopía".

Por Alberto Sato



Croquis de Le Corbusier sobre un plan de Río de Janeiro (1929).

La aspiración de aquello que “podría llegar a ser” ha recorrido toda la historia de nuestro continente. América fue una utopía para los colonizadores españoles, portugueses, ingleses. Pero el carácter utópico al que me referiré atiende no tanto al lugar, al espacio, sino a su carácter crítico, por momentos tratados de forma alegre y atolondrada, ingenua pero provocativa, acerca de algo que no está bien, algo que molesta, algo que no resultó como lo imaginábamos.

En los orígenes de las repúblicas americanas, una de las figuras que manifestó un destino esperanzador fue el tutor de Simón Bolívar, el maestro Simón Rodríguez, quien, como su vecino y amigo Andrés Bello, residió en Chile. Hombre extravagante, enseñaba anatomía en Valparaíso totalmente desnudo, llevando de algún modo la lógica al extremo. Por supuesto que estas y otras excentricidades le valieron críticas y condenas en el medio chileno, pero fue aquí donde arrojó una idea que siguió resonando a lo largo del pensamiento continental: “No es sueño ni delirio, sino filosofía (...) ni el lugar donde esto se haga será imaginario, como el que se figuró el canciller Tomás Moro; su utopía será, en realidad, la América. ¿Dónde iremos a buscar modelos? La América Española es original. Original han de ser sus instituciones y su gobierno. Y originales los medios de fundar unas y otro: o inventamos o erramos”.

Su manifiesto de “inventar” fue suficiente estímulo para emprender la tarea como acción liberadora y como posibilidad de salir de la pobreza y el anonimato. Desde mediados del siglo XIX hasta bien avanzado el siglo XX, diversas corrientes migratorias europeas buscaron en el continente americano —desde el territorio canadiense hasta la Patagonia— un *locus* adecuado para ensayar utopías, ya fuese bajo formas de convivencia social, métodos de trabajo comunitario o, especialmente, diseños urbanísticos insertos en medio de la explotación capitalista, mercantil o industrial. En estas tierras aparentemente vírgenes quisieron encontrar la isla de Amauroto, un nuevo *topos*, un nuevo mundo. Siguiendo al sociólogo Krishan Kumar, la utopía nació en la modernidad y el urbanismo en sí es utópico. Sin embargo, advierte en relación con una ciudad que se planificó al detalle, “Brasilia, como tantas otras utopías, no es inmune a devenir en distopía”.

El sueño de la conciliación social recorrió el continente como el lugar de la esperanza ante los estragos sociales del proceso de industrialización europeo. Desde la estructura comunal de la Sociedad Amana, la New Harmony de Robert Owen en Indiana, hasta

los falangistas de Fourier, se ha intentado la realización de un mundo de justicia y armonía que el viejo continente negaba. Así, con el pensamiento precursor de Flora Tristán en Perú, Albert Kinsey Owen en México y Giovanni Rossi en Brasil, Latinoamérica se sumó a los ensayos del socialismo utópico de manos de los intelectuales europeos trasladados al continente.

Lamentablemente, la obsesión por el orden y la planificación se desplegó sin humor ni creatividad, y los resultados estuvieron lejos de los esperados: la ciudad continúa desordenada y el imperio del caos prima en el ambiente.

Con todo, existieron notables ejemplos de planificación urbana en Latinoamérica, y quizás el de mayor envergadura es la mencionada Brasilia pero sobre la cual, si bien hay sobrados motivos para extenderse, solo sería suficiente recordar a Celândia, la población periférica con miles de obreros que trabajaron en la construcción de esa ciudad: ellos fueron los primeros en quedar excluidos de la urbe. Alrededor de la ciudad más planificada de América Latina se fueron acumulando favelas y barrios que le proporcionaron ese “sabor natural” a la ciudad. Frente a esta expansión, las autoridades se vieron en el apremio de dotar esas áreas de nuevos servicios e infraestructura. Algo similar ocurrió y sigue ocurriendo en la mayoría de las grandes ciudades latinoamericanas.

Por desgracia o fortuna, los planes urbanísticos en el continente prosperaron solo en forma parcial y accidentada, como la Cidade dos motores en Brasil, para el desarrollo de la producción de automóviles, o Ciudad Guayana en Venezuela, para la producción primaria de acero y aluminio.

De este modo, y retomando su frescura y optimismo, la utopía y la invención fueron catalizadores de creatividad y esperanza para una América que no quería “errar”, como declaró Simón Rodríguez. Pero veamos con más detalle qué sucedió...

Le Corbusier en Argentina

Una de las primeras manifestaciones de la imaginación socio-técnica en el siglo XX fue la novela *Eugenia*, de Eduardo Urzaiz Rodríguez, en el contexto de la Revolución mexicana de 1910: “Ya en la calle, no quisieron tomar el tranvía aéreo. Ni de ello tenían necesidad, pues la calle en que se encontraba el Círculo Juvenil, como todas las céntricas de la ciudad, se hallaba provista de aceras giratorias. Subieron a ellas y pronto estuvieron frente al gran arco que daba acceso al Parque Occidental en que dicha calle



Sala de operaciones de Cybersyn, diseñada por el Área de Diseño Industrial INTEC en 1973 y reconstruida por Hugo Palmarola, Eden Medina y Pedro Ignacio Alonso en 2023. Exposición “Cómo diseñar una revolución: La vía chilena al diseño”, Disseny Hub Barcelona, 2025.

terminaba. Era el parque más extenso y concurrido de Villautopia y a aquella hora, en la serena quietud de la tarde, ofrecía un aspecto encantador”.

Simultáneamente, Manuel Maples Arce lanzaba, junto con un nutrido grupo de intelectuales mexicanos, el “Manifiesto estridentista”, muy vinculado con el futurismo de Marinetti. Y en su poema *Urbe. Superpoema bolchevique en cinco cantos*, Maples Arce dice que la ciudad es la máxima expresión de la electricidad, del acero, de las grúas, del tranvía y los ritmos mecánicos. Esta exacerbación de la técnica era el escenario de un México que comenzaba a industrializarse y rendía culto a un devenir que apostaba al desarrollo de sus fuerzas productivas.

A lo largo del siglo XX, aparecieron múltiples derivadas del tecno-utopismo: el grupo argentino Martín Fierro, que adhería a rajatabla a cualquier señal de vanguardismo europeo, invitó a Le Corbusier para sacar provecho de sus enseñanzas y conocimientos. El maestro estuvo casi tres meses recorriendo Buenos Aires, sobrevoló el río Paraná y llegó hasta Asunción, Paraguay; visitó Montevideo y Río de Janeiro, y en pocos días, además de dar 10 conferencias (era una repetición de la primera, obvio), esbozó planes urbanos

para estas ciudades, salvo Asunción. En estas tierras formuló su “teoría del meandro”, incorporando las sinuosidades de los ríos del delta y reconociendo un camino “dinámico y fluido, orgánico” de la planificación, ante la hegemonía moderna de la rigidez ortogonal. Asimismo, reconoció las siluetas curvilíneas de la mujer brasileña. A su regreso a Europa, el maestro introdujo cambios sustantivos en su arquitectura. No es descabellado postular que, de pronto, Le Corbusier aprendió mucho más de América que nosotros del racionalismo europeo.

En las pinturas del argentino Xul Solar de fines de los 30 y principios de los 40, vemos rascacielos amontonados, carabelas flotantes con globos y hélices, edificios zigzagueantes y paisajes urbanos surrealistas. Algo similar se aprecia en la obra de Roberto Arlt, que dramatizaba la vida urbana en *Los lanzallamas* (1931) y, antes, en *Los siete locos* (1929), donde aventuró a través del personaje del Astrólogo: “No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda”. En su lucha por salir de la pobreza y el anonimato, Arlt, al igual que algunos de sus personajes,

fue inventor: patentó un sistema de galvanización de medias en 1934, para que no se les corriera el punto; además de idear un señalador automático de estrellas fugaces, una máquina de escribir que registraba voces y dictados, una tintorería para perros.

En Brasil sobresale la “La ciudad del mañana” (1932), utopía del paulista antropofagista Flávio da Carvalho, quien además diseñó un vestido masculino con falda para soportar el calor del verano. Y en Venezuela está Ramiro Nava con su proyecto “La Venecia de Caracas”, de 1936, que proponía abrir un canal que atravesara la cordillera de la costa desde el valle de Caracas hasta el mar Caribe. En Chile es conocida la experiencia de Amereida, de la Universidad Católica de Valparaíso, que se nutría tanto del creacionismo de Vicente Huidobro como del invencionismo vinculado al movimiento argentino Arte Concreto-Invencción, para realizar ejercicios que integraban arte, diseño y poesía. Amereida, iniciada en 1965, alcanzó su grado de máxima invención en la década siguiente, encabezada por el poeta Godofredo Iommi y el arquitecto Alberto Cruz Covarrubias. Fue una propuesta única en el continente, con notables construcciones, como la Torre de Agua o la Hospedería del Errante, cuyo ciclo concluye afirmando que la arquitectura no se inventa, sino que se renueva, se mejora, se enriquece a partir de los tipos arquitectónicos, es decir, de su propia historia.

Inventar versus mejorar

El continente fue objeto constante de utopías, más allá de cualquier invención futurista, desbocada o poética de los proyectos mencionados. Sobresalen, en un sentido más concreto, dos propuestas planificadoras de interés: la “Calculadora del desarrollo”, realizada por el arquitecto e investigador Carlos Gómez Gavazzo, profesor de la Universidad de la República, en Uruguay, quien diseñó en 1960 un tablero con trazas metálicas que permitía analizar “el uso del suelo, la población, el trabajo, las formas jurídicas, la producción o capacidad de inversión y calidad de vida”, con el fin de “determinar el nivel de desarrollo existente en una región determinada, lo que a su vez podría orientar las políticas y el diseño”.

En los años 60, plena época del desarrollismo, la “planificación” era el mecanismo para impulsar el despegue económico-social. Poco después, en el Chile de la Unidad Popular se desarrolló el proyecto de planificación económica y territorial Synco, a cargo de Stafford Beer, Fernando Flores y el diseñador Gui Bonsiepe. Tras el golpe militar fue abortado y

destruido. En 1971, Flores y Beer habían desarrollado el Cybersyn, un modelo que prefiguraba la Internet y que hizo que Allende nombrara a Flores director de la Corfo con apenas 26 años. Con esta herramienta cibernética, el equipo se propuso gestionar el programa de nacionalizaciones del gobierno, además de planificar la economía. Se diseñó una sala centralizada (la Opsroom) con siete comandos o butacas similares al diseño de los muebles blancos de pedestal en fibra de vidrio del finlandés Eero Saarinen, pero con portavasos, ceniceros y pizarras a su alrededor: desde esa sala de operaciones se buscó controlar la economía y producción chilena.

Por una u otra razón, la vida social —el principal rasgo de una ciudad— quedó desplazada por la obsesión latinoamericana de un Plan, con mayúscula. El arquitecto argentino Amancio Williams propuso la “Primera ciudad en la Antártida” (1980) y el arquitecto Jorge Rigamonti, entusiasta seguidor del diseñador Buckminster Fuller y del futurólogo John MacHale, compartió sus notables proyectos arquitectónicos en Venezuela. Sus ideas atiborraron las cabezas de quienes aspiraban a torcer la realidad hacia un destino placentero y feliz.

El llamado al pragmatismo con cierta dosis de resignación condujo a la arquitectura y al urbanismo hacia un ejercicio profesional sin utopías, no porque los padecimientos hayan desaparecido en la sociedad global híper tecnológica y abundante, ni mucho menos porque las utopías no dan dinero ni de comer. Las utopías desaparecieron porque las ilusiones del gran relato, como decía el historiador y crítico Manfredo Tafuri, deflagraron: el dramático realismo estableció límites a la creatividad, que ya no se usa para divagar, para imaginar cómo vivir en un mundo mejor, sino para vivir mejor en el mundo.

No obstante, la utopía es una necesidad del pensamiento proyectual, ayer y hoy: las ciudades no podrían prescindir de ellas, porque proveen de una esperanza de vivir mejor. Porque no se trata de resolver problemas, como presumen muchos tecnólogos, sino de proponer nuevos mundos. **S**

Desmitificación de París

Nouvelle Vague, de Richard Linklater, es un emotivo ejercicio de cinefilia. Si bien no aparece la torre Eiffel, la película fue rodada en blanco y negro, con actores desconocidos, y nos permite ver como personajes a François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol y Jacques Rivette. En contraste, *París, Distrito 13*, del francés Jacques Audiard, debe ser uno de los mejores intentos por mostrar un París alejado de los clichés y de los homenajes.

Por Yenny Cáceres

Es uno de los finales más icónicos de la historia del cine: Jean-Paul Belmondo, en la piel de Michel Poiccard, el antihéroe de *Sin aliento* (1960), escapa a tropezones, herido, hasta que se derrumba, moribundo, al final de la calle, mientras Jean Seberg, en un primer plano, bellísima e indescifrable, desliza una uña por su boca, como si la revolución que desataría Jean-Luc Godard con su ópera prima se condensara en ese gesto, tan enigmático como provocador. Tras la muerte de Godard, el cineasta Richard Linklater quiso homenajearlo con *Nouvelle Vague* (2025), una película que reconstruye el rodaje de *Sin aliento* y que, a la vez, es un viaje al París de Godard.

La escena se filmó en la rue Campagne-Première, una calle pequeña, discreta, alejada de los turistas pese a su cercanía con el cementerio de Montparnasse, donde el café À bout de souffle (título original del filme de Godard) adorna sus paredes con fotos del rodaje. Fue el único lugar de París donde Linklater

encontró alguna referencia a la filmación. En esa misma calle, una placa en el hotel Istria recuerda que durante la efervescencia creativa de los años 20 el lugar tuvo entre sus huéspedes a Marcel Duchamp, Man Ray, Erik Satie, Rainer Maria Rilke, Vladimir Maiakovski, Tristan Tzara y Kiki de Montparnasse.

Ese abrumador peso de la historia es inevitable en cualquier aproximación a la capital francesa. París es una de las ciudades más filmadas y mitificadas. París es un mito. Y también un gran cliché. Está el caso de la serie *Emily in Paris*, que explota todos los lugares comunes asociados al glamour, como si Saint-Germain-des-Prés fuera un parque de diversiones, pero de marcas de lujo. Ni hablar de las películas de acción tipo *James Bond* o *Misión imposible*, que siempre tienen una escena con vistas al Sena o a la torre Eiffel.

Con más ambición narrativa, el errante Woody Allen cambió el Central Park por el Jardín de Luxemburgo en *Coup de Chance* (2024), su primera



Imagen de la película *París, Distrito 13* (2021), dirigida por Jacques Audiard.

película filmada en francés, en que apostó por retratar un mundo burgués y de lujos, pero con una cuota de sarcasmo. Tras varios títulos decepcionantes, el resultado fue refrescante y, por momentos, recordó a *Match Point* (2005). No era su primer rodaje en la capital francesa. En *Midnight in Paris* rindió homenaje a ese París de las vanguardias de los años 20, en una comedia ligera en que desfilaban como personajes Scott Fitzgerald, Hemingway, Man Ray, Dalí, Buñuel y Gertrude Stein.

Ese mismo espíritu de veneración atraviesa la *Nouvelle Vague* de Linklater. El director estadounidense, emblema de un cine independiente que congrega el interés de la crítica y el público, es un admirador de Godard y de Rohmer, representantes insignes de la Nueva Ola y de la renovación del lenguaje cinematográfico. La trilogía que inició con *Antes del amanecer* no se entiende sin esas películas de Rohmer en que los personajes conversan y comparten su falta de

certezas mientras caminan y se pasean por la ciudad o en un balneario, como en *El rayo verde*.

Linklater ocupa las ciudades como un dispositivo para seguir el itinerario amoroso de Céline (Julie Delpy) y Jesse (Ethan Hawke), los personajes de su celebrada trilogía. En *Antes del amanecer* (1995), Viena es la ciudad del deslumbramiento del amor, en que Jesse representa la mirada del no europeo ante una urbe que está lejos de su pasado imperial, pero que carga siglos de historia. En *Antes del atardecer* (2004), que marca el reencuentro de los personajes, pasamos de un París más turístico al París de Céline: es el descubrimiento de una ciudad a escala humana, con rincones más escondidos, como el parque elevado Coulée verte René Dumont, hasta terminar en el departamento de Céline, un espacio íntimo. En el cierre de la trilogía, *Antes de la medianoche* (2013), una isla griega y su idílico entorno operan como el contraste para una relación que el tiempo, implacable, fue desgastando.

“He filmado dos películas en París, y en ninguna aparece la torre Eiffel”, dijo Linklater en una entrevista con *Cahiers du Cinéma*, a propósito del estreno de *Nouvelle Vague*, y de cómo evitar los clichés en una ciudad como París. “Fue divertido volver a los lugares donde se rodó *Sin aliento* y darnos cuenta que estábamos ahí, donde se escribió la historia del cine”, comentó a *Cahiers*.

Porque eso es *Nouvelle Vague*: un emotivo ejercicio de cinefilia. Linklater quiso emular el sistema de producción de las películas de la época y filmar con un presupuesto relativamente modesto, con actores desconocidos, en que lo más costoso fue borrar con efectos especiales las huellas del París contemporáneo. Incluso la filmó en francés y en blanco y negro, pero su mayor declaración de cinefilia es cuando recrea una visita de Roberto Rossellini a la redacción de *Cahiers du Cinéma* y vemos como personajes a algunas de sus firmas más legendarias: François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol y Jacques Rivette.

Más allá del homenaje, resulta apasionante ver a un Godard de carne y hueso, que oscila entre el intelectual insoportable y las epifanías del genio. Su cable a tierra es el director de fotografía de *Sin aliento*, Raoul Coutard, un tipo pragmático, que no presume de nada, pero que tiene el oficio para ejecutar lo que después se convertirá en un credo del cine de los años 60: salir a filmar a la calle, cámara en mano.

¿Pero es suficiente la cinefilia para sostener un filme? La pregunta queda rondando en *Nouvelle Vague*. En su lúcido ensayo *Contra la cinefilia*, Vicente Monroy cita a Rohmer que, cuatro décadas después del surgimiento de la Nueva Ola francesa, renegaba de la cultura cinéfila: “¡El número de películas que ponen en escena historias de cineastas es espantoso! Creo que en la vida hay otras cosas además del cine, y que el cine necesita alimentarse de ellas. Es el arte que menos se puede alimentar de sí mismo”.

En contraste, *París, Distrito 13* (2021, disponible en Mubi), del francés Jacques Audiard, debe ser uno de los mejores intentos por mostrar un París alejado de los clichés y de los homenajes. Filmada justo antes de su controvertida *Emilia Pérez*, se inspiró en los cómics del estadounidense Adrian Tomine, y en el guion participó Céline Sciamma, directora de la magnífica *Retrato de una mujer en llamas*, donde dirigió a Noémie Merlant, una de las protagonistas de *París, Distrito 13*.

Audiard escogió como locación Les Olympiades (título original de la película), un barrio del distrito 13 conocido por su conjunto de edificios residenciales

y diversidad cultural, con una pujante comunidad china. “He filmado mucho en París a lo largo de mi vida. Vivo aquí y conozco bien mi ciudad, tanto sus encantos y belleza como sus limitaciones fotográficas y fotogénicas. París es una ciudad muy aislada, con un aire de museo, muy romántica y, al contrario de lo que se podría pensar, nada fácil de filmar. Quería situarme en un barrio y mostrarlo como si estuviéramos en otro lugar, en otra metrópolis, quizás en Asia”, dijo el director en una entrevista con el medio canadiense *La Presse*.

Lejos de la ciudad-museo vista hasta el hartazgo en decenas de películas, en este filme París es un lugar irreconocible, un espacio liminal que podría estar en cualquier parte, como advierte un personaje, cuando comenta que el conjunto de edificios se parece a Shanghái. Son unas torres altas e impersonales, rodeadas de losas de hormigón y que Audiard filma de noche, iluminadas, como si fuera un panel de abejas que esconde cientos de historias.

Este París más urbano está reforzado por una fotografía en blanco y negro que, a diferencia de la nostalgia de *Nouvelle Vague*, aquí sirve como complemento para mostrar la soledad de los personajes, un grupo de treintañeros en busca de su destino. Una estudiante de Derecho a la que confunden con una famosa *cam girl*, un profesor de secundaria que rehuye del compromiso amoroso y una egresada de Ciencias Políticas de origen chino que trabaja en un *call center*.

En tiempos de redes sociales, sus vidas se cruzan en un París multicultural y contemporáneo, donde las relaciones amorosas, frágiles, parecen condenadas al fracaso. “Londres es la materia misma de la ficción”, decía la escritora Graciela Speranza sobre *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf, en el ciclo *La Ciudad y las Palabras*, de la Universidad Católica, en octubre pasado. Algo parecido ocurre con esta película: París, como una ciudad orgánica, viva, real, se convierte en la esencia de la ficción. **S**

Cuando la ciudad se diseña para incomodar

Bancas donde cuesta sentarse, bolas de cemento que impiden el paso, rejas que encierran el vacío: la arquitectura hostil se multiplica en los centros urbanos, con intervenciones que buscan evitar ciertos problemas, como la indigencia o el comercio ambulante, pero terminan provocando otro, más invisible y transversal: que la ciudad se vuelva desagradable para sus habitantes.

Por Cristóbal Bley

Un día de 2012, en el turístico barrio londinense de Camden, apareció una banca diseñada para no sentarse mucho tiempo en ella. No era de madera, como suelen ser los escaños en la capital británica, ni tampoco de piedra, al estilo de algunos asientos de la era victoriana: estaba hecha de una sola pieza de concreto gris, que hierve en verano y se congela en invierno, sin respaldo ni apoyabrazos. Su superficie, a diferencia de la mayoría de las bancas, no era lisa ni levemente cóncava, sino discontinua e inclinada, en la cual permanecer sentado, más que un alivio, requería un esfuerzo.

Se la conoció como la banca Camden (*Camden Bench*), pues ese municipio la mandó a hacer con la explícita misión de que la gente la usara lo menos posible. Su forma de derribado monolito cubista no era disfuncional por accidente: según Dean Harvey, fundador de Factory Furniture, la oficina que la diseñó, la banca fue pensada para desincentivar hasta 22 comportamientos no deseados en el espacio público, entre ellos la indigencia, andar en skate, beber alcohol, el rayado de grafitis y la venta de drogas. Solo promueve una cosa: sentarse incómodamente.

“El objetivo principal era disminuir la cantidad de tiempo que la gente pasa en el área”, dijo en su momento Harvey. “Con una banca alta y ladeada, nadie podrá holgazanear allí por mucho rato”.

La banca Camden ganó algunos premios —como el de “Mejor uso para reducir el crimen”, según el Design Council—, recibió un sello del ministerio del Interior como herramienta de contraterrorismo y se exportó a ciudades como San Francisco, pero se ganó el desprecio de columnistas, activistas y académicos, quienes la consideraron “el antiobjeto perfecto” o la “cúspide de la arquitectura hostil”.

Ese último concepto, que a veces se intersecta con otros como “urbanismo defensivo” o “diseño desagradable”, es un intento por clasificar aquellas intervenciones en la ciudad que pretenden corregir ciertos usos conflictivos del espacio público —como el comercio ambulante o las patinetas, por ejemplo— mediante elementos incómodos, disuasivos o directamente dolorosos.

Casi siempre son “agentes silenciosos”, como los definen en *Unpleasant Design*, libro editado por la arquitecta Selena Savić y el artista Gordan Savičić: intervenciones que pretenden controlar o modelar el comportamiento urbano sin la presencia de autoridades humanas.

Arquitectura hostil son las púas en el alféizar de una ventana, que pincharán el trasero de quien ose descansar en él, o los inmensos bolones en las veredas del Costanera Center, puestos ahí para ahuyentar a vendedores ambulantes, pero que también



Ejemplo de arquitectura hostil en una plaza de Providencia.

acorralan el paso de los peatones, comprimidos como ganado entre los autos de la calzada y estos esféricos centinelas.

Son además algunos andenes del metro de Santiago, que en vez de asientos tienen apoyaderos, unos incómodos tubos de metal diseñados para que la gente no pueda sentarse en ellos y así permanezca menos tiempo en las estaciones. Y las bancas divididas con apoyabrazos, cada vez más comunes en las plazas, que repelen tanto a los dormilones como a las parejas que buscan un lugar donde abrazarse.

“Cuando hacemos imposible que los indigentes puedan descansar en un paradero, también se lo hacemos a los ancianos, los enfermos, los discapacitados o las embarazadas”, opinaba el columnista greco-inglés Alex Andreou, a propósito de la banca Camden, en *The Guardian*. “Al convertir la ciudad en un lugar menos aceptable para ciertos grupos humanos, la hacemos automáticamente menos acogedora para todos”.

Diseñar para excluir

Es difícil que el progreso urbano, como la construcción de autopistas o líneas férreas, no venga de la mano con alguna hostilidad hacia las poblaciones más vulnerables, indóciles o desposeídas. En un pasaje de *Un puente sobre el Drina*, novela de Ivo Andrić, el Nobel serbio describe cómo el Imperio austrohúngaro, en su intento por modernizar la casba bosnia de Višegrad, instaló un farol de alumbrado público junto al puente. Lo que era visto como un avance incuestionable por la autoridad, no resultaba así para un

grupo de hombres locales, que cada noche se reunía en ese lugar a conversar, fumar, cantar y compartir, cobijados por la penumbra.

Al poner esta luz, el imperio imponía también una determinada conducta social, un orden en el que la vida en común bajo la oscuridad ya no estaba permitida. “Esto resultó inaceptable para el grupo de hombres”, cuenta Savić en *Unpleasant Design*, “y como respuesta rompían cada noche el farol”.

A pesar de la resistencia, el régimen de la luz consiguió prevalecer y con él se apagó el recuerdo de que la iluminación, en algún momento, fue “algo hostil e intimidante para la libertad de expresión en el espacio público”, agrega Savić.

¿Ocurrirá lo mismo con los paraderos de micro sin asientos, los asientos que invitan a no sentarse o las veredas plagadas de horribles obstáculos? Con el tiempo, ¿llegaremos a normalizar o incluso a celebrar las premeditadas incomodidades a las que nos somete la ciudad moderna?

El diseño desagradable, como lo definen Savić y Savičić en su libro, es un proceso más intrincado de lo que parece. Muchas veces “se planea en detalle y su ejecución es delicada. Y como tal puede ir desde implementaciones sutiles a manifestaciones radicales y amplias, como la reconstrucción de París elaborada por Haussmann”.

A mediados del siglo XIX, Napoleón III, el último emperador de Francia, le encargó al barón Haussmann, un funcionario de la ciudad, que modernizara completamente la capital. Motivos sobraban:

Como un erizo que se siente amenazado, la ciudad ha sacado sus púas para defenderse de quienes más tendría que ayudar. Una paradoja difícil de resolver, pero que confirma aquella sentencia del geógrafo David Harvey: el tipo de ciudad que diseñamos es reflejo del tipo de personas que queremos ser.

los parisinos, que ya llegaban al millón, vivían hacinados, en estrechas e insalubres callejuelas medievales, alrededor de un tóxico río Sena.

Pero otra razón, tan subrepticia como prioritaria para el monarca, era evitar con estas reformas urbanas una revolución como la de 1848, originada en las angostas y oscuras calles del antiguo París, rápidamente bloqueadas con 1.500 barricadas que hicieron caer a Luis Felipe I.

Sin consultas ni licitaciones, Haussmann intervino casi el 60 por ciento de los edificios parisinos, demoliendo barrios completos, desplazando a miles de personas y estableciendo, en su lugar, anchos bulevares y rectas avenidas, tan hermosos como fáciles de ocupar por la fuerza policial.

El tiempo no deja de confirmar que los beneficios de sus reformas —una ciudad más higiénica, modélica en su planeamiento, icónica en su orden y perspectivas— resultaron mayores que las hostilidades causadas. Un balance que, en las medidas de urbanismo defensivo que hoy abundan en las grandes urbes de todo el mundo, la mayoría más desagradables que bellas, no resulta tan positivo.

Una ciudad con púas

“Su mundanidad la hace parecer inocua. Su sentido común la vuelve omnipresente. Pero una vez que se te aparece”, escribió Cara Chellew, investigadora canadiense de la Universidad McGill, especializada en urbanismo defensivo, “es imposible dejar de ver la arquitectura hostil por toda la ciudad”.

Una ubicuidad que también se le develó a la artista chilena Loreto Muñoz: desde que vio una nefasta intervención antiambulantes en el barrio Franklin, consistente en un montón de piedras puntudas adheridas a la acera con cemento, no pudo parar de identificarlas. Para recopilarlas creó @arquitectura-hostilchile, cuenta de Instagram en la que registra diversos casos santiaguinos de lo que ella denomina “mobiliario disciplinario”: bancas con divisores, asientos individuales, bolardos en las aceras o rejas que encierran el vacío.

“Al buscar más lugares para documentar”, explica, “noté que no eran accidentes ni caprichos de diseño sino decisiones deliberadas con una función más profunda: controlar, excluir o limitar ciertos comportamientos”. Sus 83 posteos, que recorren de Las Condes a Pudahuel y de Recoleta a Macul, demuestran que este fenómeno no es una suma de malos diseños puntuales, “sino un problema estructural: hoy la ciudad se planifica desde una lógica que prioriza el tránsito, el control y el consumo antes que el bienestar o el derecho a habitar. Fotografíar y difundir estos hitos invita a preguntarnos: ¿quién tiene derecho a estar en el espacio público?”.

La limpieza y el orden son ideales que toda ciudad debiera perseguir y promover, pero no a costa de la exclusión, la incomodidad o el despropósito estético. En cuanto se revela a la vista, la arquitectura hostil resulta demasiado transparente en su intención de espantar o esconder, de manera más efectista que efectiva, algunos de los problemas sociales más profundos, como la informalidad laboral, la desigualdad o el déficit de áreas verdes o recreativas.

“Es evidente”, dice Muñoz, “que estas intervenciones no resuelven el problema. Solo desplazan o invisibilizan a ciertos grupos”. De paso, refuerzan subliminalmente la idea de que “el espacio público no está pensado para permanecer, sino para pasar de largo”.

Como un erizo que se siente amenazado, la ciudad ha sacado sus púas para defenderse de quienes más tendría que ayudar. Una paradoja difícil de resolver, pero que confirma aquella sentencia del geógrafo David Harvey: el tipo de ciudad que diseñamos es reflejo del tipo de personas que queremos ser. **S**



Cementerio de barrio

Por Milagros Abalo

Hay palabras que desaparecen con un estilo de vida y con las personas que las decían. Pasa por ejemplo con la palabra *dedal*: se fueron las abuelas y con ellas esa palabra tan delicada como la función que cumplía en la cotidianidad. ¿Quién en estos tiempos habla del dedal, quién usa o tiene ese instrumento de costura neolítico? Dedal suena en la punta de la lengua y brilla como un pequeño escudo de metal en la punta del dedo. De dedales y rosales está hecha mi guarida imaginaria. ¿Se extinguirá la palabra barrio como la palabra dedal?

Mi barrio se llama Recreo y su vecino Esperanza, parecen los nombres de dos personajes de una historia de Mario Levrero: barrios separados al nacer por un cementerio que en la chapa de su reja une todos los tiempos o ninguno, y pasan cosas. O en un modo clásico, dos barrios-escenarios de un amor imposible, tipo Romeo y Julieta, aquí conocidos como Clemente y Amaral, con trap de fondo.

Barrios que conservan una detención en el tiempo y, por lo tanto, todavía tienen en su luz la partícula invisible de una mirada que recuerda la infancia, como cuando se escuchaba cantar a las madres un sábado por la mañana "Chico de mi barrio". Barrios todavía siendo barrio, aunque no por barrio hay que andar menos vivo, mirar el teléfono en la calle o alumbrarse tanto.

En la esquina de diamante de Recreo hay una costurera, una panadería y un cementerio. Hay más, pero esto es lo que sobrevive a los vaivenes del tiempo y las grúas. Si en un tatequeto visual te detienes y miras alrededor, verás la entrada sencilla del cementerio. Lo que había sido mirado de reojo o con indiferencia,

se mira de pronto y cobra vida, aparece. Abiertas sus puertas de par en par, el cementerio comparte cuadra con el pan que vas a comprar en la tarde. El pan se vuelve olor recién salido del horno que cala en los huesos de los difuntos José Palomo, Guillermo Quiñones, Porfiria Díaz.

Una señalética de tránsito cerca del cartel de Pepsi indica *Cementerio*. Te recibe el estacionador de autos, tiene tres palomas que lo siguen a todos lados, y con horarios las alimenta y baña en un recipiente con agua. Sus ojos verde claro son del mismo color que el destello en la nuca del ave, palomas que son tres nombres en un mundo mágico de barrio. El cementerio da la bienvenida con un mensaje tallado en piedra. Ya no tiene para dónde crecer, a no ser que aparezca la mano de la usura elevando torres-nichos cerca del sol, "con usura nada está en su sitio (no hay límites precisos)", escribió Ezra Pound.

Es posiblemente el cementerio más viejo de Viña del Mar; otro menos antiguo pero que también está en medio del barrio es el de Santa Inés. En Valparaíso están los Cementerios n.º 1 y n.º 2, ambos emplazados en el cerro Panteón y declarados monumentos históricos. En general en provincia todavía hay cementerios en mitad del barrio, lo que inevitablemente permea la dinámica del día a día, por ejemplo, ya tan solo con decirle a alguien: *estoy en el cementerio* o *te espero en el cementerio* se presta para una resignificación jocosa en este caso de la situación vital. De tal manera está presente la palabra cementerio en lo cotidiano. Ahora en cambio por una cuestión práctica, sanitaria y también de la época, los cementerios están en las afueras, desplazados, *de lejito* nomás diría mi

En general en provincia todavía hay cementerios en mitad del barrio, lo que inevitablemente permea la dinámica del día a día, por ejemplo, ya tan solo con decirle a alguien: *estoy en el cementerio o te espero en el cementerio*. Ahora, en cambio, por una cuestión práctica, sanitaria y también de la época, los cementerios están en las afueras, desplazados.

octogenaria vecina, por lo tanto, al salir de lo cercano irremediamente la relación con la muerte queda fuera del horizonte diario.

En el cementerio de Recreo existen sepulturas tan antiguas como Emily Dickinson, quien escribió esos versos rotundos como el mármol: “Para los Muertos / No hay Geografía”. Las raíces del barrio se topan con las de los árboles del cementerio: un Pimiento, un Jacarandá, un Pino, y esa especie de pequeño sauce llamado Maitén, todos los árboles dan sombra y no han sido podados, sus ramas tapan algunos nichos en altura. Un gato salta de tumba en tumba, un gato que nada sabe de muerte, aunque le queden menos de siete vidas. Y la caravana de autos que toca la bocina anuncia la llegada de un féretro seguido por un piño de negras siluetas. Algo de jardín chileno tiene este cementerio parroquial: desordenado, mixto, asimétrico, hecho de patillas, viento y azar, como un poema antes de los poemas cementerios-parques hechos a la medida y llenos de higienizadas connotaciones estéticas/estáticas como tumbas.

Tener un cementerio en el corazón del barrio es algo que te reubica en otra frecuencia cuando se anda como caballo de carrera por la vida, sin conciencia de su fragilidad, menos de su fugacidad. Y la convivencia de los dos mundos en el plano cotidiano hace que su paso no sea sorpresa ni para quien pasa ni para quienes ven pasar, así nadie se abisma —o se abisma un poco menos— ante la conciencia de que siempre la muerte es un abismo. Hacer del más allá un más acá presente en los días, es como estar adentro y afuera

a la vez, oscilación necesaria no solo para vivir, sino para el ejercicio crítico del pensamiento y la creación.

Recreo es un barrio donde la gente quisiera ser enterrada, cerca del lugar donde han vivido, donde compran el pan y los tomates y los helados para los niños, quizás como una forma de seguir ahí, una ilusión. A la vieja usanza campesina, la muerte se vuelve algo familiar, menos solitaria, menos lejana, parte de un reino habitable en el día a día y no en las afueras. En la tarde de un martes vemos pasar a los que llevan flores. Lo colectivo aparece, las relaciones con la gente del barrio, la palabra vecina, la bolsita de té, la manera común de percibir o afrontar la realidad.

Y en la inmovilidad y el silencio de lo que se va transformando en ruina de murallas trizadas, un cementerio guarda lo secreto, lo que no conocemos, lo que solo conoceremos estando ahí como protagonistas y una vez ahí, en nuestro papel protagónico, no podremos decir ni pío, el secreto se va a la tumba. De ahí que la presencia en el barrio de este lugar te instale en la perspectiva del tiempo y eso siempre supone una detención; después de la mirada de soslayo se piensa en la existencia y al pensarla pensamos en su habitar, en la relación con los espacios, no como un ejercicio de nostalgia sino de tiempo expandido; pensamos también en los habitantes del cementerio, en sus vidas pasadas, en sus nombres ya no dichos, ni usados, como Porfiria o Filomena o la palabra *dedal*. En cómo habrán sido sus voces ahora extintas. Entonces el ejercicio de la memoria se echa a andar, como el duelo echa a andar la máquina de los recuerdos y la vigencia del rito, que ojalá no se extinga, como tampoco el camión de la chatarra que pasa de manera sagrada y repite en coro con su viejo megáfono *too lo malo too lo viejo llevamos*. En los vivos pensamos, en darse el tiempo y abrir las puertas, bajar un cambio, como una forma de resistencia y oxígeno en la inestable prisa del hoy. **S**

Otro tiro de cámara

Por Manuel Vicuña

Vale la pena verla. Una vez, dos veces, tres. La película *Diálogo de exiliados*, de Raúl Ruiz, tiene un humor difícil de extinguir. Para sacarle el jugo a ese humor que prescinde del chiste, hay que ser chileno. Porque el humor chileno se aloja en una manera de conversar, de discursar, y Ruiz tenía un oído privilegiado para pillar hasta los dobleces más intrincados del habla nacional.

Diálogo de exiliados narra las peripecias de los desterrados chilenos en París, adoptando un formato documental. Es de 1975, y las situaciones que recrea remiten a los primeros días del destierro, a la fase de instalación de naufragos que todavía sueñan con el carácter pasajero de su condición. Gente de acomodos transitorios, renuente a aprender francés y que vive en compás de espera, a medio camino entre dos países y dos tiempos, sin cortar amarras con lo perdido ni tender lazos fuertes con la sociedad de acogida.

La película no gozó del favor de la izquierda. Nada nuevo en el caso de Ruiz, un cineasta sin ningún punto de contacto con el cine militante. Es una película extemporánea o, mejor dicho, adelantada: tal como Stendhal imaginaba el destino de sus textos más jugados, su público residía en el futuro. Ruiz no se cuadra con los bandos en pugna, ni con la dictadura ni con la oposición, cuando solo se podía estar a favor o en contra, y cualquier resistencia a estas posiciones implicaba una concesión al enemigo.

Ruiz, atento como nadie a las conversaciones íntimas y al discurso teórico, a los silencios y la impostura, desestabiliza el campo político y, al rato, nada queda en pie. Ni los proyectos históricos de la izquierda, parodiados en la figura del “raptó a la chilena” como sucedáneo táctico de la “vía chilena al socialismo”, ni la noción de orden de los partidarios del Golpe, que glorifican a la autoridad mientras guardan silencio sobre las atrocidades de los militares.

Me parece que no hay, en toda la película, conmiseración por las víctimas. Los exiliados no son redimidos por la desgracia que les toca vivir. Ruiz infunde a su película un aire absurdo, sin lugar para la compasión. El cineasta parece no acusar el golpe del exilio. No hay herida, o quizá la hay, pero no a la vista. Cuando todo daba para armar una épica de la resistencia, Ruiz propone el antiheroísmo de unas figuras (masculinas, sobre todo) que combinan la desidia cotidiana con residuos de voluntarismo político y el aprovechamiento. *Diálogos de exiliados* retrata, en el fondo, la picaresca del exilio. Ahí están esos personajes no muy escrupulosos y dados a la flojera, a quienes les gusta sacar su tajada a lo amigo. Pillos, en buenas cuentas, que descubren en su condición de desterrados una treta para burlar a los franceses y, amparados en la solidaridad, encontrar una excusa para el chantaje moral.

Atreverse a postular algo así,

en esa época, representa una independencia de juicio extrema. A Ruiz le gustaba hacer películas que no rimaran con nada, y en *Diálogo de exiliados* la tortura y la prisión pueden convertirse en logros curriculares. Las víctimas también se benefician haciéndose las víctimas.

Ruiz decía haber vivido la Unidad Popular como si se tratara de una puesta en escena. Sentía que todos estaban actuando, que todos eran parte del reparto de una obra de teatro donde se derrochaban palabras y las acciones decisivas quedaban aplazadas, con motivo del parloteo de cualquier perico envalentonado por las circunstancias. Esa idea sigue presente en esta cinta donde la colonia del exilio funciona como un pequeño laboratorio de pruebas donde revelar los rasgos del carácter chileno que sobreviven a los descalabros históricos y a las diferencias de clases, por abismales que estas sean. Junto a esa cualidad ontológica del “ser chileno”, *Diálogo de exiliados* evidencia el absurdo de algunas de las prácticas que justifican la percepción teatral del período de la Unidad Popular. La manía por la asamblea y la pantomima de la democracia directa pierden sentido, y esa pérdida de sentido se expande hacia el pasado, ahora devastado, de eso que la voz en off de la película llama el “proceso chileno”. **S**

Una tradición todavía invisible

Por Samuel Salgado Tello

Entre 1938 y 2018, el Foto Cine Club de Chile (FCCCh) encarna la tradición visual más influyente para la práctica aficionada de la fotografía en Chile. A pesar de este relevante lugar, todo este trabajo sigue prácticamente ausente de las curadurías contemporáneas de fotografía, investigaciones sobre artes visuales y, aunque existen buenos ejemplos de publicaciones realizadas de forma independiente y por la Biblioteca Nacional de Chile, falta aún por presentar editorialmente a las y los autores amateurs del país.

En el archivo del FCCCh, custodiado por Cenfoto-UDP, se conservan obras de fotografías y fotógrafos que, siguiendo el modelo de formación del Club, pasaron de aficionados a profesionales y los más constantes a maestros y artistas, a través de la lógica de concursos y salones. Esta formación y trayectoria vital dio forma a un acervo fotográfico donde podemos conocer pruebas, ensayos y obras artísticas, con todos los reconocimientos que los certámenes de clubes otorgaban a los fotógrafos diletantes. Es un conjunto didáctico, sistemático, cromático y monocromático

sobre el quehacer amateur. Es un corpus, también, *orgánico* sobre 80 años de las más diversas ideas estéticas que fueron practicándose en los talleres y salones del Club. Este empeño, sin embargo, se encontró con una incipiente crítica especializada de fotografía, que minimizó el trabajo del clubismo en Chile.

En las páginas que siguen presentamos el trabajo de Rafael Alaluf Palombo (Córdoba, Argentina, 1924) y de Manuel Arturo "Tito Vásquez" Pedemonte (Santiago, 1918-2001). El primero, aficionado con categoría de excelencia; el segundo, fotógrafo profesional con categoría de maestro. Ambos se inscriben tempranamente en el FCCCh, participando en sus salones anuales y exposiciones, donde obtuvieron numerosos reconocimientos. Su práctica marcó generaciones de clubistas en Chile y lograron trabajar junto a Enrique Alfonso, Bob Borowicz, Arturo Bórquez, Roberto Thomson, Luis Enrique Alfonso, Gertrudis de Moses, Edith de Suchestow e Ignacio Hochhausler, entre otros.

Las fotos tienen como tema la infancia en la ciudad, que es un contenido recurrente en

la práctica de los fotógrafos aficionados. Pero más. El trabajo con los formatos, por ejemplo. En el caso de Alaluf, el negativo, al parecer, es un bosquejo a partir del cual realiza una obra que no se enmarca en los 35 mm o 6x6 del negativo. Es el contenido el que condiciona el tamaño o el formato. La ciudad, por ejemplo, no cabe en el visor del fotógrafo análogo de la segunda mitad del siglo pasado. Es una idea que el fotógrafo tiene y que antecede toda imagen fotográfica. **S**



Conventillo (abril de 1967), de Rafael Alaluf.



El globero, de Tito Vásquez.



Siluetas (noviembre de 1962), de Rafael Alaluf.



El mundo es ancho y ajeno (noviembre de 1973), de Tito Vásquez.



Curiosidad, de Rafael Alaluf.

Demasiada inocencia

Los inocentes al poder, el último libro de Daniel Mansuy, repasa los principales postulados del Frente Amplio (o de la generación que cuajó en él) desde su irrupción en 2011 hasta el presente. Lo que emerge de ese recorrido se parece bastante a un museo de la superchería: una década entera de predicamentos que resultaron inservibles a la hora de gobernar, pues habrían emanado de un altruismo espurio. No obstante, para el autor de esta reseña, queda pendiente un balance del rol propiamente político que ha jugado esa generación en el Chile reciente.

Por Daniel Hopenhayn



Hace tres o cuatro años, un libro como *Los inocentes al poder* habría suscitado toda clase de réplicas y descargos. Publicado, sin embargo, en un periodo de fatiga intelectual, de creciente desconfianza en el poder de las ideas, el ensayo de Daniel Mansuy apenas ha sido respondido. En parte, tal vez, porque el autor se adelantó a un debate que la izquierda debiera enfrentar cuando el actual gobierno termine. Su propia vehemencia, además, puede haberlo privado de lectores que en otro momento valoraron su libro sobre Allende y la Unidad Popular, de vocación más ponderada. En cualquier caso, que esta “crónica de una generación” quede sin respuesta no va a ser sostenible, puesto que se trata de una crítica demoledora —sostenida en argumentos para nada triviales— a la biografía completa de una tribu política.

El texto repasa los principales postulados del Frente Amplio (o de la generación que cuajó en él) desde su irrupción en 2011 hasta el presente. Para ello cita profusamente a sus protagonistas políticos e intelectuales. Lo que emerge de ese recorrido —leído desde hoy, por cierto— se parece bastante a un museo de la superchería: una década entera (2011-2021) de predicamentos y sentencias que resultaron totalmente inservibles a la hora de gobernar, y no por mala suerte. Lo peor es que ni siquiera se puede acusar a Mansuy de pasarse de listo en la elección de las citas (ni de conformarse con Google: sorprende la variedad de fuentes). Por lo general, son afirmaciones de personajes relevantes y que resumen varios de los ejes discursivos sobre los cuales el Frente Amplio montó su identidad. Y si bien el intérprete maximiza los alcances de algunos enunciados, prescindir de ese recurso —y de cierta adjetivación dramática— le hubiera dado más solidez a su aparato conceptual, no menos.

La inconsistencia ideológica, para decirlo en breve, queda acreditada. Sin embargo, Mansuy no remite esa inconsistencia a una crítica liviana del neoliberalismo ni a una interpretación sesgada del malestar social. El extravío fundacional de la nueva izquierda, y la causa profunda de sus recientes fracasos, habría sido una mala comprensión de la representación política. Vale decir, la idea de que los “pactos de la transición”, culpables de haber escindido política y sociedad, debían ser desbordados por una ciudadanía organizada que desconfía de la mediación y vuelve por sus fueros a representarse a sí misma, con los movimientos sociales —y no las instituciones representativas— como fuente de la legitimidad democrática. Para el autor, “esta es la idea central del ciclo que se abre en 2011”. Se aspiraba a restituir el conflicto político en nombre

de los “excluidos”, pero la disputa no se centró en los intereses de esos grupos, sino en la pureza y autoridad de su agencia. ¿Fue esa, desde el comienzo, la idea central? Por lo menos fue la que llegó con más impulso a la Convención Constitucional, donde “la izquierda pagó —al contado— todos y cada uno de sus errores de apreciación”.

Pero ese no es todavía el fondo de la cuestión. La tesis que inspira a Mansuy es que esos errores de apreciación, más que desaciertos intelectuales, fueron el resultado de algo peor: un altruismo espurio. “Esas convicciones no buscaban transformar el mundo, sino confortar moralmente a quienes las enunciaban”, apunta. Los lapidarios diagnósticos, las desafiantes consignas de los cuadros frenteamplistas, habrían sido antes que nada “un lente para contemplarse a sí mismos”, en tanto portadores de una nobleza perdida y de una virtud perentoria que avalaba su incursión en las aguas turbias de la política: la inocencia.

Entre los incontables efectos que el autor atribuye a esa “pulsión de inocencia”, el más importante es haber transformado el rechazo a las mediaciones en un reflejo innato, puesto que “la inocencia no acepta transacciones con la oscuridad del mundo”. Aquí estaría la explicación de una política que, no obstante su acervo ideológico, una y otra vez disuelve su consistencia en el acto performativo: el representante, siempre bajo sospecha, necesita poner su inocencia en escena, evidenciar que no la ha perdido, así como apelar insistentemente a los símbolos para resistir a las impurezas de la realidad. Es lo que habría hecho el presidente Boric el 18 de octubre de 2024, en aquel desastroso punto de prensa donde intentó explicar su manejo del caso Monsalve. La anécdota, en estas páginas, adquiere el rango de parábola: el consecuente Gabriel, con tal de certificar que no mentía, hizo todo lo necesario para transformar una crisis en una catástrofe. Enfrentado a un dilema político, pretendió salir del paso esgrimiendo una cualidad personal —su sinceridad— y ese error, para Mansuy, no define a un novato, sino a un narciso: “Gabriel Boric está obsesionado con su inocencia, y por eso intenta mostrarlo todo. (...) Quiere demostrarle al país —y a sí mismo— que el ejercicio del poder no lo ha cambiado, que podemos seguir confiando en él”.

Tomás Moulian, en los pasajes más revisionistas de *Chile actual. Anatomía de un mito*, le imputaba a la Unidad Popular un “síndrome de autenticidad discursiva”, así como “una ilusión de transparencia comunicativa”; falencias originadas,

El extravío fundacional de la nueva izquierda habría sido una mala comprensión de la representación política. Vale decir, la idea de que los “pactos de la transición”, culpables de haber escindido política y sociedad, debían ser desbordados por una ciudadanía organizada que desconfía de la mediación y vuelve por sus fueros a representarse a sí misma, con los movimientos sociales —y no las instituciones representativas— como fuente de la legitimidad democrática.

según el sociólogo, en el deseo de ser la antítesis de sus adversarios, percibidos como estrategias y calculadores. La coincidencia es casi textual cuando Mansuy, repetidamente, cuestiona la ilusión de “transparencia total” que abonaría la cultura política de la generación 2011. Pero salta a la vista una diferencia. Allí donde la idealización observada por Moulian se refería a un sujeto colectivo (“el pueblo no engaña ni miente”), la que describe Mansuy corresponde a “una hipertrofia del ego que conduce a poner el propio yo como objeto exclusivo de atención”. Es lo que aborrece del ritual performático: “En el centro ya no están la república ni la historia, y tampoco las instituciones. En el centro se encuentran quienes se sienten obligados a dar constante prueba de su inocencia. Ellos son el espectáculo que se ofrece a nuestros ojos, ellos agotan el fenómeno”. A modo de ilustración se recogen, entre otros ejemplos, un par de fragmentos antológicos del diputado Winter.

Como se ve, el diagnóstico es severo. Y si bien el autor ha elaborado un enfoque interesante, urdido con sagacidad, también ha corrido riesgos al hacer de la pulsión de inocencia el hilo que enhebra su análisis. Por lo pronto, no es claro si los inocentes fingen esa condición para lograr sus fines o si genuinamente

quieren sentirse tales. Para Mansuy, al parecer, ambas cosas serían ciertas. Así puede afirmar que Boric “necesita sentir que es inocente”, pero también que su triunfo electoral “se erigió sobre una formidable trama de equívocos que él mismo tejió con el exclusivo fin de llegar al poder”, por citar uno entre varios juicios similares. Es natural preguntarse cómo hace el personaje para convencerse de su inocencia al mismo tiempo que planifica el modo de deshacerse de ella.

Sin embargo, el mayor riesgo de evaluar a un político por sus rasgos de carácter es perder de vista, precisamente, al político. Puede que Mansuy tenga razones para proponer, apoyado en Kundera, que el Frente Amplio encarnó un tipo ideal de “monistas apasionados y mensajeros de lo absoluto: creen que la transacción los ensucia, que no es digna de su carácter impoluto”, cosmovisión que engendra “figuras rígidas en política”. El problema es que Gabriel Boric no ha sido una figura rígida en política, sino una radicalmente maleable, de lo cual este libro ofrece un cúmulo de evidencias.

Otro tanto ocurre cuando el autor, con su habitual prestancia en el terreno de las ideas, recurre a los argumentos de la izquierda intelectualmente más pura (el autonomismo ligado a Carlos Ruiz, el PC) para ilustrar cómo el Frente Amplio, escalón tras escalón, ha desechado la coherencia entre su ideario y sus estrategias. La exposición es contundente, pero se exime de sopesar si acaso el Frente Amplio, aferrado a esa coherencia, se hubiera también aferrado a la permanente postergación de sus objetivos políticos (sí, disputar el poder). O si el mismo Gabriel Boric, poniendo la consistencia por delante, debió abstenerse de firmar en solitario el Acuerdo por la Paz del 15 de noviembre, acción descrita aquí como “la confirmación de su fracaso teórico y político”, por ser propia de un “rostro” que deserta de la lógica del movimiento social. El dictamen presupone que preservar la democracia institucional y habilitar una asamblea constituyente eran éxitos ajenos a su doctrina, o que no valían un rasguño a “la idea central”.

En definitiva, es la repulsa simultánea de la pretensión de inocencia y de la flexibilidad táctica, del culto a la identidad propia y de la traición a esa identidad, lo que por momentos hace difícil aquilatar este ensayo. Ambas críticas se suceden de tal modo que Boric “no tuvo escrúpulos” en cambiar su discurso para la elección de segunda vuelta, pero se refugió en su inocencia una vez que la ganó; se negó a tomar nota de la realidad cuando designó solo a cercanos en su primer gabinete político, pero su realismo careció

de explicaciones cuando nombró a Mario Marcel en Hacienda... En otras palabras: ni atisbos de pureza, pura política.

¿Cuál es, entonces, el denominador común de todas estas objeciones, por más que cada una sea atendible en su mérito?

“Nuestra historia no anota un presidente cuyo mandato esté tan lejos de aquello que prometió”, constata Mansuy, aunque es improbable que él prefiriese el cumplimiento de tales promesas. Lo que en realidad impugna, lo que no quiere dejar pasar, es que la generación gobernante, en lugar de asumir que su paso por el poder le asestó un profundo quiebre narrativo a su identidad (y dar cuenta, entonces, de la insolvente trayectoria), realice “ingentes esfuerzos para convencernos de que tal quiebre nunca existió”. De ahí que los zigzagueos de Boric, su adecuación a las circunstancias, no sean valorados como síntomas de madurez o de responsabilidad. Más bien, el ensayista reconoce en el presidente al intérprete más hábil de un guion inadmisibles: sacrificar el relato original en su gestión, pero a la vez sostenerlo en sus gestos. Establecer la invalidez de esa operación, a la vez ingenua y ladina, parece ser el verdadero nudo argumental de esta polémica cuyo objeto, desde luego, no es simplemente dilucidar las contradicciones del Frente Amplio, sino también apuntalar un juicio histórico. De hecho, abundantes notas a pie de página dejan constancia de declaraciones irresponsables y de conductas que hoy harían sonrojar a sus protagonistas, con el legítimo afán de documentar una historia que, si esta lectura se impone, será la historia de un embuste, premeditado o no tanto.

Bajo esas coordenadas, *Los inocentes al poder* deja pocos cabos sueltos. Queda pendiente, sin embargo, un balance del rol propiamente político que ha jugado la generación del Frente Amplio en el Chile posterior a 2011. ¿Han sido agentes de desestabilización, de envilecimiento del debate, o contenedores de un proceso político desbordado que nadie más estaba en condiciones de canalizar? Bien se puede conjeturar, por ejemplo, que si Boric y compañía no hubieran sido quienes han sido, el país habría enfrentado una segunda vuelta entre Daniel Jadue y José Antonio Kast, con misteriosas consecuencias en aquel momento de crispación y algarabía constitucional. O aventurar que el mismo Boric, por medio de esos guiños identitarios que le procuran la fidelidad de su tribu, ha conseguido involucrar a su generación en una cultura institucional de la que carecía, llegando a justificar las transacciones y los ejercicios de

autoridad que ayer condenaba por principio. Si algo de esto es cierto, habría que preguntarse si Boric, con sus irritantes vaivenes, o gracias a ellos, ha sido a la larga un mediador entre generaciones y culturas políticas. Y si acaso podría haber cumplido ese papel exhibiendo la estatura que le reclama Mansuy; por ejemplo, admitiendo al comenzar su gobierno que el proyecto transformador ya no tenía cabida, que el relato originario tendría que ser desahuciado. Por lo demás, ¿qué político prudente hace eso?

Este tipo de interrogantes exceden el marco del libro, pues los inocentes solo comparecen ante su propio espejo (*ellos agotan el fenómeno*). Así, tampoco es necesario apreciar los fenómenos análogos que proliferan en el resto del mundo, ni proyectar en una perspectiva epocal más amplia las tendencias culturales que el frenteamplismo habría infiltrado en nuestra vida política. En su lugar, Mansuy lamenta la abdicación de la centroizquierda, según la nunca comprobada tesis de que ese sector habría puesto un dique a los discursos impugnatorios si en vez de plegarse a la crítica de los jóvenes los hubiera confrontado (visión simétrica a aquella que percibe, desde la izquierda, que el individualismo se impuso en Occidente cuando la Tercera Vía se entregó a la ola neoliberal).

Con todo, las observaciones precedentes, aun si tuvieran asidero, no son la respuesta que demanda esta crónica. Respuesta que, desde luego, debieran ofrecer los aludidos en cuanto dejen el gobierno y les toque hacer, de sus dos pasados, una sola historia. “Entre comprender el mundo y preservar su identidad, escogieron lo segundo”, sentencia Mansuy. Aquí hemos sugerido que, atenazado por el poder, el gobierno de Boric escogió las dos cosas. Pero es evidente que al equilibrista se le acaba la cuerda y que esa identidad deberá ser sometida al horror del espejo. Quizás el resultado no sea tan calamitoso como esperarían sus críticos; pero sin duda el peor escenario, la más sombría confirmación de que Mansuy ha dado en el clavo, sería cualquier asomo de lo que él pone en estas palabras: “Es cierto que no fuimos capaces de transformar el mundo, pero lo relevante es que el mundo tampoco nos transformó a nosotros”. **S**



Los inocentes al poder. Crónica de una generación

Daniel Mansuy

Taurus, 2025

221 páginas

\$18.000



Kathya Araujo: “La gente se ha olvidado de que la interdependencia existe y de que es imposible que vivas solo con las islitas que están cerca de ti”

En *El circuito del desapego*, la doctora en estudios americanos condensa más de 20 años de investigación sobre nuestras relaciones sociales y políticas. La convergencia y mezcla del neoliberalismo y la democratización, dice, han hecho de Chile una “sociedad archipiélago”, tensionada y desafectada, y de los chilenos unos individuos que, por ejemplo, demandan igualdad y a la vez no dudan en imponerse al resto, y que sueñan con decirle chao al jefe e irse al sur a iniciar una nueva vida.

Por Juan Rodríguez Medina

La sociedad chilena es un caldo hecho de desmesura, desencanto, irritaciones y desapego, cocinado en tres o cuatro décadas y a dos manos: una, la del neoliberalismo; la otra, de la democratización. Así lo ha descubierto Kathya Araujo luego de más de 20 años auscultando las transformaciones estructurales del lazo social y político en Chile.

Doctora en estudios americanos, psicóloga devenida en socióloga, psicoanalista que quiere volver a compatibilizar la consulta con su labor como profesora e investigadora del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago (Idea Usach), autora de libros como *Habitar lo social* (2009),

El miedo a los subordinados (2016) y *Las calles* (2020), Araujo acaba de publicar un título en el que condensa sus años de trabajo: *El circuito del desapego*, se llama, y es un retrato y diagnóstico del Chile contemporáneo que, por de pronto, rebate una idea o falta de idea común en estos años de crisis: que no sabemos qué pasa en el país.

Decir que una sociedad está inscrita en un circuito de desmesura, desencanto, irritaciones y desapego suena al peor de los mundos posibles. Sin embargo, no se trata de anomia ni de una sociedad antisocial; lo que ocurre es que el lazo que nos une tiene esas características: “Lo primero que hay que decir es

que esta sociedad existe y funciona, acá seguimos estando”, advierte Araujo, de espalda a la ventana de su oficina. “Pero cuando uno trabaja, yo creo que es como un compromiso moral mostrar los procesos más preocupantes. En el libro nuestro que ha habido un salto en las condiciones de vida de las personas, la idea no es ser pesimista y negativa, más bien se trata de mostrar que todos los procesos han sido ambivalentes”. Y agrega: “Este no es un ensayo, es un libro que recoge evidencia empírica y trata de hacer una tesis teórica sobre Chile hoy. Por supuesto, uno tiene que decir, y yo soy la primera en decirlo, que aquí no hay anomia, porque el mundo continúa funcionando, aquí todavía hay gente que quisiera tener esperanza. Pero este otro lado es preocupante y uno tiene que leer las cosas más preocupantes para ver cómo sale adelante”.

Pagar las cuentas

Al revisar el libro uno se topa con apartados que registran la desmesura del trabajo y la falta de tiempo, los techos y bordes que limitan las expectativas de movilidad social, el demasiado esfuerzo y la escasas recompensas, la irritación y confrontación con las instituciones y los otros, la competitividad y deuda, el deterioro de la propia situación, las búsquedas de refugio y los anhelos de reinicios, de vivir otra vida. Araujo va citando testimonios, tomados de sus investigaciones, que le dan voz a la experiencia de vivir en Chile. Un diseñador de alrededor de 30 años dice: “Pago el arriendo, pago la cuenta del agua y chao, a veces ni siquiera tengo suficiente como para comer”. Una mujer de clase media agrega: “Por ejemplo, si fuéramos todos amigos y a ti te ascienden a gerente general, o sea, estamos todas aseguradas. Demos o no demos resultados”. Y un joven de sectores populares reclama: “Cuando vas al doctor, el doctor te reta, si vas al consultorio también te retan, la relación entre los profesionales y los pobres es así, lo hacen para ponerte en tu lugar, por ser ignorante”.

El Metro de Santiago es una suerte de encarnación de nuestra sociedad: de la modernización, claro, pero también de la irritación en medio de vagones en los que llegan a haber seis personas por metro cuadrado y en los que hay que luchar por el espacio, imponerse. “Para muchos, el Metro, y por lo tanto buena parte de sus encuentros en la ciudad, es una experiencia agotadora”, escribe la autora. “El circuito del desapego explica cómo mientras que la mayoría de los chilenos demanda un país más igualitario, al mismo tiempo buscan proteger los beneficios que han logrado

adquirir, insisten en que el esfuerzo individual es un elemento esencial de su dignidad, y siguen creyendo firmemente en la eficacia de un ejercicio ‘fuerte’ de la autoridad”. En otras palabras, hay que evitar la tentación de ver en el neoliberalismo y la democratización algo así como el bien y el mal.

¿Por qué son tan complejos los efectos de esas dos fuerzas, del neoliberalismo y la democratización?

El empuje hacia la democratización social no solo ha tenido efectos positivos, también nos ha individualizado. Contra el peso que se le suele dar a la dimensión económica, ya sea que lo pongas en términos de neoliberalismo o de modernización capitalista, no es lo único que nos define, o que define la condición histórica actual. El nuevo modelo económico que se instaló es también un modelo societal y un modelo moral. Y la democratización también produce un modelo social y un modelo moral, pero que, insisto, no es solo positivo. Nos hemos equivocado al creer que es virtuosa de por sí; no lo es, porque cuando tú empujas a la democratización social, como se dio acá, también te empuja, por ejemplo, a esta cosa más individual, pues eres un igual, pero también eres un sujeto autónomo, ¿no?, y no se ofreció ningún discurso sobre lo colectivo y sobre tus obligaciones reales con el colectivo. El empuje a la democratización de las relaciones sociales también pone en tensión las jerarquías, pero la sociedad no produjo o no hubo una preocupación por producir formas alternativas de ejercicio de las jerarquías.

El desapego parece una paradójica muestra del éxito del neoliberalismo y la democratización. Ambos impulsos lograron moldear a las personas, con consecuencias probablemente no previstas.

Hay que pensar que las dos cosas se ligaron. O sea, los procesos no son paralelos, sino que se mezclan y se tiñen mutuamente. Sí, hay una democratización de las relaciones sociales, pero en un contexto de mucha valoración del esfuerzo personal. Eso produce, por ejemplo, una comprensión bien particular de lo que eres como sujeto de derecho, porque eres un sujeto de derecho que está muy afirmado en lo individual. Podrías afirmarte en tus relaciones con el colectivo, pero no ha sido el caso. Hay cuestiones bien decididas y preocupantes, por ejemplo, las personas reclaman mucho respecto de cómo son tratadas, pero ellas mismas están muy dispuestas a usar la fuerza contra

los otros. Yo puedo defender que necesito que me trates como un igual y que me trates bien, pero si tengo que ir a disputar algo contigo, no tengo ningún problema en decir que lo único que va a solucionar nuestro problema es la fuerza. Ahí están funcionando las dos cosas, que soy tu igual y que tengo que resolver las situaciones de conflicto por la fuerza. Hay algo del lazo social que es puesto en tensión. El lazo social, en el fondo, tiene que ver con la vida en común, con la idea del bien compartido, del bien común, con la disposición de la población para involucrarse.

Es como si fuéramos asociales. ¿O más bien hay una desafección?

Más bien es eso, no diría que son todos asociales. Yo distingo cuatro formas de desapego y una de ellas es efectivamente más anómica, más asocial, en la que entro en una dinámica muy muy contenciosa, muy de disputa, muy de que no me importa, que me da lo mismo y paso por encima de todas las reglas; es una forma que además implica la construcción de otros universos normativos. Esa es una forma de desapego muy preocupante, por supuesto, de la que uno encuentra muchos síntomas, pero las otras tres son fórmulas en las que todavía estás en la vida social, participas más ritualmente o más de lejos, pero no es que no respetes las normas, es que no tienes un afecto por lo social, eso es lo que se pierde... y no es perder poco. Las personas tienden a concentrarse en relaciones más cercanas.

¿Qué tipo de sociedad surge de ahí?

Yo he hablado de una sociedad archipiélago, así funcionan las personas, como archipiélagos. Tú puedes decir, bueno, ¿por qué no? Y creo que la respuesta más importante es: porque uno no hace sociedad a menos que esos archipiélagos tengan la capacidad de producir enlaces de algún tipo con otros archipiélagos, que tengan una visión en conjunto, porque si no, va a continuar lo que estamos viendo, grados muy altos de desconfianza. Cuando vives en un archipiélago todos los otros son muy sospechosos, todos los otros son una amenaza para ti. Vives con tu clan, digamos, los más cercanos o los que tú reconoces, y no se puede hacer una sociedad de esa manera, porque queda amenazada la idea del bien común, del mundo en común. Y también hay un valor que, yo creo, es esencial, y que quizás sea una de las cosas más amenazadas en el mundo actual, que es el pluralismo, el hecho de que somos diferentes y no necesariamente pensamos lo mismo, etcétera,

pero vivimos y compartimos, tenemos un mundo en común, el mundo que habitamos, y hay que hacer algo por eso que nos hace interdependientes. La gente se ha olvidado de que la interdependencia existe y de que es imposible que vivas solo con las islitas que están cerca tuyo.

¿Qué se necesita para que exista apego?

Para que haya vida en sociedad y para que tengas una vida relativamente pacificada, relativamente, porque siempre hay desviaciones y a veces uno tiende, en la actualidad, a pensar que las desviaciones no existen, aunque son parte de la vida. Pero, dicho eso, para que una sociedad relativamente funcione, tienes que tener la adhesión de los miembros. Eso fue un gran logro civilizatorio, adherir a las leyes comunes, cuidar lo que tiene. Una de las cosas más importantes para una sociedad es entender que necesita adhesión, no tienes que querer a todo el mundo, pero tienes que adherir a unas normas básicas que hagan posible la vida entre todos. Eso no se puede lograr con control, nadie tiene que empuñar un arma para que lo hagas, porque no hay suficientes armas en ningún lado, ni suficientes policías ni vigilantes para hacer que una sociedad participe. Las sociedades funcionan cuando la gente adhiere y el desapego es una amenaza para eso.

¿En Chile alguna vez hubo mayor adhesión? ¿El apego se fue perdiendo?

Es difícil decirlo, pero puedes reconstruir ese asunto a partir de otros datos. Cuando digo que no hay adhesión, lo hago en el sentido de que, por ejemplo, hay un creciente número de incivildades, de que aumentan las formas violentas de resolver los conflictos, crecen las violencias en las escuelas, en las instituciones de salud. Hay muchas señales de que el lazo social está puesto en tensión. También hay un grado de rotación súper alto en los trabajos, que no tiene que ver solamente con que te echen, sino con que los jóvenes rotan mucho, porque su adhesión es corta; todo el mundo quiere tener un trabajo independiente, sobre todo no tener un jefe, que es lo que me parece súper decidir. Tenemos un juego en la Lotería que se llama "Chao, jefe", que refleja completamente las ambiciones nacionales. Yo hice un estudio sobre qué tenía la gente como expectativa de futuro, y las dos grandes cosas eran, una, irse al sur o al campo, que es una fórmula de desapego, y la otra era el "chao, jefe", que es otra forma de alejarte: voy a hacer mi negocio por más que sea un trabajo horrible, por más que gane poco. Creo que hay algo ahí de que mientras sea sola



y me pueda organizar, estoy más feliz. Eso no era así antes, el sueño, varias décadas atrás, era conseguir un trabajo estable y quedarte hasta el fin de la vida, si era posible. Ahora ni soñarlo, o sea, primero, porque no existe ese trabajo estable, pero, además, porque de pronto los propios individuos no quieren tener un trabajo estable, no quieren quedarse mucho tiempo.

Uno podría quedar con la impresión de que los individuos somos arcilla moldeable, sujetos pasivos frente a los discursos sobre, en este caso, el mérito, el esfuerzo individual, etcétera. O, al revés, podríamos suponer que somos agentes libres, que nos gusta y elegimos esto del esfuerzo, del mérito, el individualismo, y por eso los discursos hicieron sentido. ¿Cuánto hay de lo uno y de lo otro?

Los individuos no son arcilla moldeable. Pero las personas tienen que enfrentar una vida social que les pone desafíos específicos y tienen que responder a esos desafíos, y no de cualquier manera, sino de una determinada. Si quieres conseguir un trabajo y tienes la esperanza de tener, al menos relativamente, buen sueldo, lo que vas a tener que hacer es seguir formándote. ¿Y qué paso con eso? Produces un tipo de individuo. En los años 80, 90, había pocos doctorados en este país, muy poca gente hacía estas formaciones especializadas, pero si estás en una sociedad como la nuestra, tienes que producirte de esa manera. O si tu sueldo lo ganas por bonificaciones, porque el sueldo base es muy bajo y todo el resto tienen que ver con cuánto vendes, compitiendo con ocho colegas, bueno, tienes que enfrentarlo y eso te empuja a comportarte de ciertas maneras. No es que seas arcilla, pero estás expuesto a un mundo social que tiene demandas o desafíos estructurales. Estás obligado a responder. Ahora, nadie sabe exactamente cuáles son las consecuencias para la sociedad de determinadas demandas o desafíos. Hay mucha gente que lo único que quiere es irse al sur, porque está harta de esta vida. Entonces, no es que la gente esté feliz.

¿Es común eso de querer irse al sur?

Es el sueño del noventa y tanto por ciento de los chilenos. Se quieren ir al sur, al campo, a algún lugar. Básicamente, son estrategias de desapego, que tienen que ver con fórmulas como me voy a defender de esta cuestión, me voy a proteger, voy a empezar una nueva vida, voy a tener finalmente la tranquilidad que no

tuve, voy a vivir en el mundo que quiero vivir. Lo que quiero decir, insisto, es que no eres arcilla, no son discursos, son experiencias y son estímulos que van produciendo ciertos tipos de individuos; el mundo social te presiona y, por lo tanto, la sociedad no va a cambiar a menos que entendamos qué estamos haciendo en términos de las exigencias que tienen que cumplir las personas. ¿En qué te conviertes cuando tienes que ganar tu bono a fin de mes compitiendo con tus ocho colegas? **S**



El circuito del desapego. Neoliberalismo, democratización y lazo social

Kathya Araujo

Pólvora, 2025

193 páginas

\$19.000



Encontré una página de escritura

¿Sufrir es una experiencia únicamente pasiva, que conduce a la impotencia y a la mudez, o conlleva también una resistencia al *statu quo*? ¿Y es esa fuerza para resistir similar a la que está implicada en la reflexión crítica sobre nuestras formas de conocer, pensar y escribir? ¿Es el sufrimiento un asunto meramente individual o, por el contrario, un asunto político? Estas son las preguntas que plantea este ensayo surgido a partir de una clase en la UDP, en la que se invitó a dos miembros del Plan Nacional de Búsqueda de Verdad y Justicia.

Por Aïcha Liviana Messina

En septiembre de este año, en un curso de formación general que impartí en la UDP y que se llama “Sufrimiento, fuerza, filosofía”, recibimos a dos invitados del Ministerio de Obras Públicas que trabajan en el Plan Nacional de Búsqueda de Verdad y Justicia. Este plan fue implementado por el Ministerio de Justicia en 2023, con ocasión de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado. Se trata de una “política pública de carácter permanente del Estado de Chile para esclarecer las circunstancias de desaparición y/o muerte, y el destino final de las personas víctimas de desaparición forzada, durante el período de la dictadura civil y militar (1973-1990)”. El curso, por su parte, aborda los temas “sufrimiento, fuerza y filosofía”. Nos preguntamos si sufrir es un asunto meramente individual o si, por el contrario, el sufrimiento ya está hecho de lo que nos vincula a otros y otras, es decir, si tiene una dimensión política. Otra pregunta que impulsa el curso es si sufrir es una experiencia únicamente pasiva, que conduce a la impotencia y a la mudez, o si conlleva también una cierta fuerza, por ejemplo, la fuerza de rechazar el *statu quo*, e incluso la fuerza implicada en el ejercicio

filosófico, entendido como la reflexión crítica sobre nuestras formas de conocer y pensar.

Esta invitación surgió a raíz de unas fotos de la carretera que conduce a Pisagua que un amigo del MOP compartió en los estados de su teléfono. En Pisagua se han encontrado fosas comunes con cuerpos de prisioneros políticos. Al ver las fotos de Pisagua, recordé el libro *Atacama fantasma*, de Cristóbal Marín, que tiene un capítulo (“La caleta de los muertos”) en el que el narrador comienza describiendo el teatro de Pisagua, construido en 1892, y los rumores de artistas que habrían actuado en la zona: la bailarina Ana Pavlova, el cantante Miguel Aceves Mejía, la actriz Sarah Bernhard. Luego se detiene en la historia de la caleta de pescadores. Por un tiempo la ciudad de Pisagua fue abierta hacia el mar. Luego, fue transformada en un campo de detención, tortura y desaparición. Finalmente, el narrador de *Atacama fantasma* narra su partida hacia Iquique, donde encuentra lo que podría haber buscado en Pisagua: la foto de una ballena inmensa que, de pronto, pasó por las mismas aguas donde desaparecieron los prisioneros políticos. En esa parte del libro también se

Si para que algo sea visto debe mantener una cierta distancia con el ojo, entonces todo lo que se manifiesta, todo lo que se hace presente, viene en realidad del pasado. Lo que vemos es ya un vestigio. Por ende, pertenecemos o habitamos el vestigio.

habla de Raúl Choque, célebre buzo y campeón de caza submarina, “bueno para el trago”, sobre todo tras haber encontrado restos de detenidos desaparecidos mientras buceaba. En Pisagua, el teatro y las ballenas hablan de un territorio volcado al mar, primero como lugar de comercio y de apertura al mundo, un lugar de cultura, y luego como lugar de muerte y de desaparición, poblado de “testigos mudos”, separados del mundo.

Antes de que los invitados del MOP explicaran su trabajo, un grupo de cuatro estudiantes hizo una exposición sobre el documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz*, y lo vincularon con el capítulo “La caleta de los muertos”. El documental de Guzmán se sitúa en un cruce entre la tierra y el cielo: en el desierto de Atacama, donde agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos buscan a sus seres queridos y donde además se puede observar una enorme cantidad de estrellas. A lo largo del documental vemos a mujeres que buscan a sus seres queridos en la inmensidad del desierto, al margen de la sociedad, mientras los científicos estudian las estrellas. Pero el documental no solo muestra a mujeres buscando y científicos observando, también despliega una analogía entre el “deber de memoria” que impulsa la búsqueda infinita en el desierto y el brillo de las estrellas que correlaciona con un pasado muy antiguo. Sabemos que las estrellas que vemos son el vestigio de algo que ocurrió en un tiempo remoto. El brillo de las estrellas del que nos creemos contemporáneos es, en realidad, el brillo de algo que ocurrió hace miles de millones de años. Por eso hablamos de “años luz”.

Todo lo que vemos es ya pasado. Si para que algo sea visto debe mantener una cierta distancia con el ojo, entonces todo lo que se manifiesta, todo lo que se hace presente, viene en realidad del pasado. Lo que

vemos es ya un vestigio. Por ende, pertenecemos o habitamos el vestigio. *Nostalgia de la luz* habla de la luz como un fenómeno físico que hace de todo presente un fenómeno antiguo. Es la luz la que nos vincula con la nostalgia. El documental despliega, así, una analogía entre la necesidad de hacer memoria (memoria histórica) y la forma en la cual la observación de las estrellas nos permite entender el fenómeno de la presencia.

Al igual que en el documental, las estudiantes abordaron el problema de la desaparición desde distintos enfoques: el derecho, la psicología, el arte. ¿Cómo cruza el dolor con el trabajo artístico? ¿Qué pasa en la psique cuando la muerte no se ha vuelto un hecho comprobable? ¿Por qué y cómo hacer memoria? Al centrarse en la presencia del desierto en *Nostalgia de la luz* y en “La caleta de los muertos”, el problema de la búsqueda de los desaparecidos, tal como fue planteado en la exposición, empezó a conformar un problema espacial: se trataba de hablar de algo inmenso y de cuestionar las métricas de las que disponemos para medir, comparar y definir la proporción de cada hecho. Me impactaron estas dos frases proyectadas durante la exposición de las estudiantes, extraídas de la película: “En comparación con la inmensidad del cosmos, los problemas de los chilenos serían insignificantes, pero si los colocáramos encima de una mesa, serían tan grandes como una galaxia”; “La memoria tiene fuerza de gravedad; los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente; los que no la tienen no viven en ninguna parte”.

Los invitados del MOP hablaron del contacto con la tierra. Partieron diciendo que el Plan de Búsqueda no es un trabajo neutral: nos sitúa en un espacio doloroso, de crímenes políticos, de crueldad, de pavor. Afirmaron, asimismo, que ningún lugar es neutral. Recordaron que el Plan es la continuación de una búsqueda de varias décadas que ha sido llevada a cabo por las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos. De hecho, el mismo Plan fue diseñado con los familiares.

Eso me llamó mucho la atención: lo que es hoy una iniciativa estatal comenzó por fuerzas individuales. Hasta ahora, los familiares han buscado a sus seres queridos con su cuerpo, con su voluntad, con su dolor, y en cierta medida con sus propios recursos. Al escuchar esto, pensé que la fuerza colectiva no está dada. Lo que es hoy una política pública del Estado que involucra a todos (a través, por ejemplo, del pago de impuesto, de la producción de nuevos conocimientos y tecnologías) es posible justamente

porque se agruparon familiares; y al agruparse, ellos generaron la fuerza que hace posible la búsqueda para establecer la verdad. La fuerza —una que tenemos a pesar nuestro— hace posible la escritura de la historia, la generación de una memoria colectiva.

Como ya mencioné, el curso que imparto se titula “Sufrimiento, fuerza, filosofía”. Con la visita que recibimos del MOP, podríamos decir que se cubrieron al menos los dos primeros temas del curso: la inmensidad del sufrimiento no logra inmovilizar al individuo. Con el sufrimiento, hay mujeres recorriendo el desierto y generando una fuerza que pasa a ser de todos, del cosmos también. En el documental de Guzmán, vemos las huellas que dejan las mujeres en el desierto. Sus huellas se borran, pero si hay un mundo común, un desierto que hoy podemos recorrer asociándole historias, si hay conocimientos científicos, verdades establecidas, espacialidad, es ante todo porque hay fuerza para buscar, fuerzas que probablemente no sabemos que tenemos y que en muchos casos son generadas por el propio sufrimiento. (En otra sesión del curso, vimos que sufrir es una fuerza de rechazo: incomoda, se opone al conformismo, a la indiferencia. Por eso, quien sufre excede la situación de víctima: el victimismo es una pretensión de ser dueño de su dolor, pero el dolor es siempre más grande que uno).

Algo ocurrió al cierre de la clase que me permitió pensar también en el tercer término del curso, la “filosofía”: cuando los invitados del MOP terminaron su presentación, el público aplaudió. Fue un aplauso esperado, podríamos decir “convencional” o “cortés”, como me dijo uno de los dos invitados: aplaudir es una forma de decir “gracias”. Puede ser más o menos expresivo, o puede ser una mera formalidad. Pero en esta ocasión, al aplauso le siguió un silencio, y a ese silencio le sucedió un segundo aplauso. En vez de que esta clase —de alguna manera “extraordinaria”— simplemente terminara, concluyó con una suerte de gesto: un segundo aplauso, uno que no era convencional, uno que no fue programado ni pensado. Lo que sentí en este segundo aplauso es que algo más bien de índole corporal había ocurrido con las distintas presentaciones, historias, fuerzas implicadas en cada historia (la fuerza para recorrer el desierto, la fuerza del pasado que brilla en la galaxia, la fuerza implicada en el Plan Nacional de Búsqueda que involucra distintos actores). Nos dimos cuenta de que, para escribir una sola página de la historia, se requieren fuerzas múltiples: al excavar territorios, se debe disponer de permisos específicos, maquinarias, agrupaciones, recursos. La verdad se busca con todo

el cuerpo, involucra la materia. Fue aquí, con este segundo aplauso, imprevisto, no convencional, que pude vincular el “sufrimiento, la fuerza y la filosofía”. En este caso específico, la filosofía no es la verdad encontrada, sino la materia involucrada para buscarla. *Filo-sofar* es ser propulsado a buscar. Implica ante todo una inquietud, una insatisfacción respecto de lo que sabemos o creemos saber. Esta inquietud no es meramente teórica, o al menos no necesariamente. Surge al darse cuenta de que la tierra está cargada de historias, de fuerzas, de dolores. Nace del encuentro con un resto de ballena y de leer su silencio, antes que de la etiqueta que la clasifica como mamífero marino. *Filosofar* implica dar un giro en nuestra forma de conocer, y este giro involucra nuestros cuerpos y la forma en que habitamos un espacio.

Hay conocimientos que no son teóricos: son materiales o corporales. Y silenciosos. No culminan en una “verdad”, como cuando intentamos determinar qué ocurrió tal día, a tal hora, en tal lugar. Los conocimientos silenciosos se expresan en el alcoholismo del buceador de Iquique, en los vestigios de las ballenas, en todos esos “testigos mudos de este insensato exterminio”, como escribe Cristóbal Marín. Estos conocimientos irrumpieron como una página de escritura que no remite a lo “dicho”; tampoco a lo “establecido”. Se trata de una fuerza, la fuerza de recorrer el desierto, excavar la tierra, encontrarse con lo desaparecido, dar al mundo un fragmento de verdad, lograr identificar lo ocurrido. Tal vez, entonces, ese segundo aplauso no estuvo dirigido solamente a los invitados del MOP —a quienes sin duda agradezco—, sino también a esa fuerza múltiple gracias a la cual seguimos leyendo, escribiendo, buscando; esa fuerza que despliega las páginas y bordea toda escritura. **S**

La autora de este artículo agradece especialmente a las y los estudiantes del curso de formación general, así como al ayudante Jorge Fuentes Quezada y a los invitados del MOP de la clase narrada: el abogado Juan José Gatica y el antropólogo Vicente Atencio.

Relaciones peligrosas

La participación del Ejército en la política, e incluso en la gestación de revoluciones, viene desde los orígenes de nuestras repúblicas en América Latina. El propio O'Higgins parecía más concentrado en la creación de un ejército libertador del Perú que en los asuntos internos de Chile, y eso explica el surgimiento de Ramón Freire, líder del Ejército de Concepción hacia el sur, como lo ejemplifica ahora el historiador Juan Luis Ossa en su reciente libro.

Por Guillermo Parvex

Los albores de la Independencia de Chile constituyen un período de profunda transformación política, social y militar, en el cual el Ejército emergió no solo como instrumento bélico, sino también como actor político decisivo en la configuración del nuevo orden republicano. Entre 1810 y 1823, el proceso emancipador chileno estuvo marcado por una compleja interacción entre las fuerzas militares, las élites criollas y los proyectos políticos en pugna, en un escenario continental convulsionado por las ideas revolucionarias provenientes de Europa y las experiencias independentistas de América.

La formación del ejército patriota no puede entenderse únicamente como una respuesta militar al poder colonial, sino como un proceso de politización en el que oficiales asumieron roles que trascendieron el campo de batalla. *Ejércitos, política y revolución* es un título sin duda muy sugerente, pues encapsula en un todo conceptos a veces antagónicos, al relacionar a las Fuerzas Armadas con la política y la revolución en el contexto de la realidad chilena entre 1808 y 1826.

Una breve muestra de las conspiraciones surgidas por la peligrosa combinación de milicia, política y revolución puede ser graficada en este segmento de nuestra historia, que inserto previo al análisis del libro:

Era abril de 1818... La independencia había sido lograda, pero la paz aún era frágil. Los generales

O'Higgins y San Martín coincidían en que el coronel Manuel Rodríguez, con su popularidad y su prédica de rotación en el poder, se había convertido en un peligro para el orden recién establecido.

San Martín, en carta del 5 de ese mes a su amigo O'Higgins, le señala en uno de sus párrafos: "En toda revolución hay hombres así. Sirven para encender la llama, pero no para mantener el fuego".

Al día siguiente O'Higgins le respondía:

"Rodríguez es un pájaro de mala cuenta... se le aplicará el remedio".

El 26 de mayo, Rodríguez era asesinado en Tiltil.

Este libro del doctor en historia de la Universidad de Oxford, Juan Luis Ossa, fue originalmente publicado en inglés por la Universidad de Liverpool y, recientemente, en español por Crítica. En estas páginas, el autor postula que la interacción entre esos tres conceptos fue fundamental para la construcción del Estado de Chile, pero después se convirtió en un obstáculo para la estabilidad política de la nueva nación.

Ossa aclara que la invasión napoleónica vino a cambiar radicalmente la relación entre la corona española y sus colonias, generando un vacío de poder que fue resuelto mediante la creación de juntas revolucionarias que derivaron en la generación de estamentos políticos y militares, indispensables para



Batalla de Rancagua (c. 1820), de Giulio Nanetti. Museo Histórico Nacional.

llenar esa carencia de gobernabilidad tras la caída del rey Fernando VII.

Sin embargo, esta ligazón entre ejército, política y revolución fue tan fuerte que en la mayoría de las veces un mismo actor era militar, político y además un revolucionario.

El texto no solo permite interiorizarse en estos aspectos, sino además en aquellas luchas libradas entre caudillos chilenos, que buscaron hegemonizar el vacío dejado por la desintegración del imperio español, generando una revolución entre provincias chilenas, ya que mientras algunos creían que los notables de Santiago debían tomar el control, con justa razón emergieron líderes en provincias, especialmente del sur, que buscaban lo mismo, por sentir legítimamente que poseían los mismos derechos.

Mientras algunos se contentaban con resguardar esta lejana colonia española de los apetitos franceses mientras el monarca estaba preso de Napoleón, otros más radicales, como los hermanos Carrera, vieron en este trance la gran oportunidad para lograr una independencia real de la corona española.

Esto despertó de inmediato una reacción de los centros de mayor poder de la monarquía en América, como lo era el Virreinato del Perú. Los representantes de la monarquía no se limitaron a lo político, sino que participaron en lo militar, lo que se ve reflejado en el despacho desde Lima de tropas bajo bandera

española, lideradas por el brigadier Mariano Osorio.

Elo tuvo, como contra respuesta, la generación de un aparato militar chileno netamente involucrado en la nueva política y claramente revolucionario.

El independentismo de los hermanos Carrera, sostiene Juan Luis Ossa, tuvo el apoyo de amplios sectores políticos, militares y revolucionarios.

Cuando se produce el Desastre de Rancagua y la ocupación de Santiago por el brigadier Osorio primero y el gobernador Marcó del Pont después, esos sectores políticos más moderados, aquellos que se quedaron en Chile y no cruzaron la cordillera, fueron condescendientes con los españoles hasta que, en el seno de esta élite criolla, se comprende que los representantes de España desean retrotraer la situación a 1810.

Es entonces que comienza a incubarse en ellos, nuevamente, el deseo de una revolución que lleve a la independencia del país.

Sin embargo, aquí es importante detenerse a analizar lo señalado por Ossa, en el sentido de que estas luchas militares no correspondían a las clásicas entre ejércitos de dos naciones o imperios, sino que la mayoría de los integrantes de los bandos patriotas y realistas eran personas nacidas en Sudamérica, lo que da a estas luchas el carácter de revolución interna más que de guerra clásica.

Pero esta revolución no culminaría con el triunfo

de las armas patriotas en Chacabuco y Maipú, pues cuando ya O'Higgins se consolida como militar y político, surgen antagonistas, que discrepan profundamente de su aspiración de un futuro americanista.

Claramente influido por José de San Martín, el general Bernardo O'Higgins adoptó el proyecto americanista y revolucionario, que también impulsaba Bolívar, de una gran "patria americana", al cual se oponían con fuerza aquellos que querían países soberanos e independientes entre sí.

Ello llevó a O'Higgins a concentrarse, más que en los temas internos de Chile, en la creación de un ejército libertador del Perú, idea que había nacido de San Martín. Se había acordado que tal milicia sería financiada en partes iguales entre chilenos y argentinos, lo que finalmente no ocurrió: el costo económico lo asumió Chile, mientras que las glorias se las llevó San Martín.

Además, este interés de liberar al Perú del dominio español hizo distraer los escasos recursos de la naciente república, que no tuvo cómo afrontar la liberación del sur de Chile, en especial de Chiloé, donde las tropas hispanas seguían sentando sus reales.

Esto generó malestares políticos que levantaron la figura del general Ramón Freire, que insistía en que era más prioritario liberar a Chile de los reductos monárquicos del extremo sur que ir a luchar por la independencia de otro país, por muy americano que fuera.

De esta manera, Freire aflora como un militar revolucionario, generando un gran apoyo de la sociedad de Concepción al sur, que le permitió poner en jaque a O'Higgins, llevándolo a abdicar en 1823.

Freire, militarmente hablando, logró vencer a las tropas españolas en Chiloé, culminando de esta manera el proceso de nuestra Independencia.

Pero no todo terminaría ahí, ya que sectores políticos buscaban reivindicar la figura de O'Higgins, ya exiliado en el Perú, generando una serie de levantamientos que quitaron estabilidad a la naciente república.

Es entonces, como lo plantea Juan Luis Ossa, que surge la interrogante sobre el futuro del Ejército, la pregunta por si debía continuar liderando la esfera pública, la política y quizá la revolución.

Ya se estaba haciendo habitual que los oficiales veteranos de las revoluciones independentistas intentaran alzarse en armas contra el gobierno, pues la guerra había convertido a esos militares en políticos y revolucionarios. Sin embargo, todos esos intentos

fueron dominados con eficiencia por los gobiernos de Freire, Blanco Encalada y Pinto.

Me llama la atención —y esto no es una crítica negativa al excelente trabajo de Juan Luis Ossa— la razón por la que concentra su análisis solamente entre el período que va desde 1808 hasta 1826. No olvidemos que en 1829 estalló la guerra civil entre pipiolo y pelucones, y el general José Joaquín Prieto se rebeló desde Concepción con sus tropas contra el gobierno.

En plena guerra civil, el recién asumido presidente José Tomás Ovalle convocó en su primer ministerio a Diego Portales, que juró el 6 de abril de 1830 con un poder casi caudillista, al concentrar los ministerios del Interior, Relaciones Exteriores, de Guerra y Marina. Antes de dos semanas se libró la batalla de Lircay, que dio el triunfo a la revolución.

Es a comienzos de 1830, conscientes de esta peligrosa trilogía "ejército, política y revolución", que se restablece el funcionamiento de la Academia Militar o Escuela Militar, a fin de preparar una nueva oficialidad, apegada irrestrictamente a su función en el Ejército y apartada de la política y, por ende, de aventuras revolucionarias.

Para vigilar en forma más efectiva al nuevo Ejército, en proceso de depuración de caudillos, se refuerza a partir de 1830 la Guardia Nacional, que había sido creada en 1825. Integrada por lo que hoy llamaríamos reservistas, el potenciamiento de esta entidad tuvo dos propósitos fundamentales: primero, generar una gran reserva, con buen nivel de instrucción militar, de bajo costo, preparada para actuar ante cualquier conflicto externo; segundo, y dado que contaba con ocho guardias nacionales por cada militar de planta, estaba capacitada para convertirse en un fuerte contrapeso a eventuales sectores político-golpistas del Ejército.

Con todo, *Ejércitos, política y revolución* presenta un excelente análisis de una situación poco tocada de nuestra historia republicana, que permite explicar muchos de los fenómenos ocurridos durante la primera mitad del siglo XIX. **S**



Ejércitos, política y revolución

Juan Luis Ossa

Crítica, 2025

328 páginas

\$22.900

Plaza pública

“Ningún copo de nieve en una avalancha se siente responsable”.

Stanisław Jerzy Lec, escritor

“La desaparición de la novela suburbana, un subgénero relativamente efímero de la literatura estadounidense, puede interesar principalmente a académicos y aficionados a la literatura. La desaparición de la sociedad de clase media de la que surgió, en cambio, es una tragedia nacional”.

Adelle Waldman, crítica literaria

“Describir el compromiso con el futuro como el de quienes en el presente nos ‘sacrificamos’ es tergiversar fundamentalmente lo que está en juego”.

Geoff Mann, economista

“No creo que sea un buen momento para las escritoras feministas, porque la gente se hartó del #MeToo. Es lo de siempre: el péndulo de la historia. Lo mejor está en el centro, pero también lo más difícil: te atacan desde ambos extremos”.

Margaret Atwood, escritora

“Ahora, ni siquiera los que ganan —por ejemplo, las fuerzas liberales en muchos países— son optimistas. De algún modo vivimos atravesados por ansiedades apocalípticas. (...) No es que los liberales no estén contentos. El problema es que los antiliberales tampoco tienen la sensación de que la historia esté cambiando y vaya a estar de su lado a partir de ahora”.

Ivan Krastev, politólogo

“La población de África es muy joven y sabemos, por las experiencias recientes, que los jóvenes son mucho mejores que los mayores con estas nuevas tecnologías. El tránsito de tecnologías mecánicas hacia electrónicas en un continente con mucha gente joven como el africano podría aumentar la probabilidad de un desarrollo veloz. En algunos países ya les ha ido bastante bien con el desarrollo de tecnología financiera, por ejemplo, usando los teléfonos móviles para los pagos”.

Branko Milanovic, economista

“Un aforismo es el último eslabón de una larga cadena de pensamiento”.

Marie von Ebner-Eschenbach, escritora

Un hervidero de relatos

En *A la sombra: retratos de escritores condenados a prisión*, Manuel Vicuña recorre la vida y obra de personajes diversos, aunque con elementos en común que van más allá de la escritura y la cárcel. Habla de Dostoievski y Angela Davis, de Antonio Gramsci y Rosa Luxemburgo, de Diego Portales y Pancho Falcato, y lo hace sin caer jamás en un simple despliegue rutinario de datos biográficos, sino moviéndose con destreza entre distintos momentos, dando pasos adelante y atrás en un cuidado baile con la cronología y los textos de cada uno de sus protagonistas.

Por Sebastián Duarte Rojas

En el prólogo del *Quijote*, Miguel de Cervantes le cuenta a su desocupado lector que esta novela “se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación”. Su contemporáneo y compatriota san Juan de la Cruz fue tomado prisionero por el intento de reformar la orden carmelita y, sin papel ni tinta hasta la llegada de un carcelero compasivo, tuvo que componer de memoria la primera versión de su exquisito *Cántico espiritual*. En Brancalione, al sur de Italia, donde fue recluido varios meses por razones políticas, Cesare Pavese escribió “Secretum profesional”, las páginas que dan inicio a su diario *El oficio de vivir*. En *Antes que anochezca*, el cubano Reinaldo Arenas recuerda que al ser detenido por homosexual y contrarrevolucionario, llevaba consigo una copia de la *Iliada*; ya en la celda, era incapaz de leer el último canto que le quedaba —justo ese pasaje cumbre de la conmiseración—, pero en las noches abrazaba el libro para dormir oliendo sus páginas. (En una hermosa coincidencia, la poesía homérica es el tema de las mejores entradas de Pavese en Brancalione).

Los ejemplos son tantos que ninguno de los anteriores se cuela hasta las páginas de *A la sombra: retratos de escritores condenados a prisión*, de Manuel Vicuña. A lo largo de sus ocho capítulos, el historiador, ensayista y decano de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la UDP recorre la vida

y obra de personajes diversos, aunque con elementos en común que van más allá de la escritura y la cárcel, y lo hace sin caer jamás en un simple despliegue rutinario de datos biográficos, sino moviéndose con destreza entre distintos momentos, dando pasos adelante y atrás en un cuidado baile con la cronología y los textos de cada uno de sus protagonistas.

Ser un ser humano

Fiódor Dostoievski, el personaje del primer capítulo, fue arrestado en 1849 por participar de un grupo influido por el socialismo utópico. Su primera condena, como es bien sabido, fue a muerte: el novelista recordaría más tarde haber sentido un “horror místico” cuando los fusileros, que ya tanteaban los gatillos, fueron interrumpidos por un mensaje del mismo zar que emitió la sentencia, quien ahora anunciaba su conmutación por trabajos forzados en Siberia. Ya en ese lugar, Dostoievski se abocó a aquello de lo que hablaba en una de sus cartas: “El ser humano es un misterio que hay que descifrar, y si pasas la vida entera descifrándolo, no digas al final que has perdido el tiempo, yo me dedico a este misterio, ya que quiero ser un ser humano”.

“En realidad, la prisión entera es un hervidero de relatos”, señala Vicuña, que se detiene con especial atención en lo que Dostoievski escribe en y luego sobre la cárcel, como *Recuerdos de la casa de los muertos*.



Rosa Luxemburgo detenida en una prisión de Varsovia, en 1906.

Al describir la prisión como una vorágine de voces y al novelista como alguien con “un don innegable para la escucha”, el autor parece sugerir implícitamente que aquí reside el germen de lo que más tarde, en uno de sus estudios seminales, Mijail Bajtín —otro ruso condenado al ostracismo siberiano, que habría sido fatal por sus condiciones de salud, pero que fue rebajado a exilio interno gracias a la admiración que despertó su libro sobre Dostoievski— estudiará como una de las innovaciones de su obra: la polifonía.

El otro escritor ruso retratado en *A la sombra*, Piotr Kropotkin, nació como un príncipe moscovita, pero pronto sintió rechazo por la vida cortesana. Dados sus intereses intelectuales y políticos, planeaba entrar a la universidad cuando su padre lo hizo tomar un cargo estatal en Siberia. Allí formó parte de un comité para estudiar las condiciones del sistema penitenciario y la lectura de *Recuerdos de la casa de los muertos* lo impulsó a visitar las prisiones. Redactó un informe sobre los horrores de los que fue testigo, pero cuando este acabó archivado y cubierto de polvo, Kropotkin se decepcionó de la administración y enfiló hacia un activismo que lo haría volver a las cárceles, esta vez como prisionero.

A su llegada a la fortaleza de san Pedro y san Pablo en 1874, sintió el deseo de escribir, pero los presos solo tenían acceso a pequeñas pizarras, o sea, a una escritura sin memoria. El uso de pluma, papel y tinta

debía ser autorizado por el zar; gracias a la influencia de la Sociedad Geográfica Imperial, que apreciaba sus aportes como geógrafo, explorador y naturalista, Kropotkin se convirtió en el único prisionero con este privilegio. Desde la cárcel escribió textos científicos, los que en su obra se mezclan con algunos de los títulos clave del pensamiento anarcocomunista, como *La conquista del pan*. Esa combinación de escritura activista, intelectual y literaria, de acción y reflexión, está en el corazón de este libro.

La cana en verso y prosa

En sus dos capítulos ambientados en Chile, Vicuña deja fuera los ejemplos más renombrados en la literatura nacional: María Luisa Bombal y María Carolina Geel, detenidas por sus crímenes gemelos en el Hotel Crillón, aunque solo el de la autora de *Cárcel de mujeres* tuvo consecuencias fatales, y Alfredo Gómez Morel, a quien Vicuña ya le había dedicado un perfil en *Fuera de campo*.

“Poesía y cárcel hacen collera. Y esto no pasaba únicamente porque los poetas populares escribirían versos sobre los condenados a muerte o sobre los bandidos”, escribe Vicuña en un texto sobre las cárceles decimonónicas chilenas dedicado a dos personajes: Diego Portales, quien instauró un sistema de “presidios ambulantes”, jaulas sobre carretas tiradas por bueyes en que los presos eran llevados a trabajar

en obras de reparación urbana; y Pancho Falcato, famoso bandido que protagonizó liras populares, crónicas y biografías muy leídas en su tiempo, quien se fugó de dos de esas cárceles sobre ruedas. Cuando Benjamín Vicuña Mackenna quiso escribir su biografía, Falcato se negó: componía décimas a lo humano y lo divino, y pensaba llevar él mismo su vida al papel.

Algo de ese impulso por contar la versión propia marca el otro capítulo chileno, que parte por los talleres literarios de Mauricio Redolés en distintas cárceles desde 1995, aunque en un contexto en que “los prisioneros deben aprender a no irse de lengua: el pollo nuevo que denuncia o dice más de la cuenta (...) puede terminar con un estoque en el estómago. Tampoco es recomendable pelar a los gendarmes en los diarios de vida, porque de repente viene la requisa, leen tus cosas y se arma la grande”. Aquí Vicuña también se detiene en personalidades como Pato Egaña, delincuente interesado en los idiomas y las artes, que pasó de prostituirse en el burdel de la Tía Carlina a ser un importante traficante de coca, y que usaba incluso su propio sida como arma; o Rubén Adrián Valenzuela, periodista que en plena dictadura se infiltró en la Cárcel Pública de Santiago.

Toda la furia acumulada

Proveniente de una familia negra acomodada, intelectual y activista, Angela Davis se cría en un barrio de blancos en el sur profundo de Estados Unidos y pronto se interesa por el comunismo y el feminismo. Cursa estudios de posgrado en Francia y a su regreso en 1967, mientras lleva a cabo su tesis doctoral bajo la guía de Herbert Marcuse, empieza a participar de lleno en la política de su país.

“Suya es la pasión por la revolución como compromiso de por vida —escribe Vicuña—, no una aventura de juventud ni un mero ambiente de camaradería, menos aún la excusa para el floreo de jerga marxista. Para Davis, la organización lo es todo. El trabajo de masas debía ser metódico. Debía ir más allá de las manifestaciones. Debía aplicarse al estudio y a la enseñanza”. Pronto obtiene un puesto de profesora universitaria, pero es perseguida por su militancia comunista (Ronald Reagan, entonces gobernador de California, dirige la campaña en su contra): se vuelve una celebridad, comienzan las amenazas de muerte, sabe que necesita protección.

En 1970, Davis tiene guardaespaldas. El más cercano a ella es Jonathan Jackson, hermano menor de George Jackson, un héroe de los Panteras Negras, que desde el penal de Soledad planea cómo echar a

andar una guerrilla en las grandes ciudades estadounidenses. El 7 de agosto, Jonathan se infiltra en un tribunal, reparte armas de fuego a tres convictos que están siendo juzgados y salen con rehenes. Se dice que pide la libertad de su hermano George y otros prisioneros, pero los guardias reaccionan a disparos. Jonathan, el juez y otros involucrados pierden la vida.

Como las armas están inscritas a su nombre, Davis es acusada de cómplice. Se da a la fuga, se disfraza, pasa a la lista de los más buscados del FBI, es capturada en un hotel de Manhattan, Nixon celebra y la llama terrorista. Durante su encierro de un año y medio, al principio se le prohíbe tener lápiz y papel, incluso leer, pero el gran movimiento internacional en su apoyo —“Si llegan por ti en la mañana, vendrán por nosotros en la noche”, le escribe James Baldwin— le permite volver a escribir cartas y artículos que llaman a la acción.

Durante este proceso tiene muy presente a George Jackson, quien en 1970 publica *Soledad Brother: Cartas de prisión*, con prólogo de Jean Genet, uno de los escritores carcelarios por excelencia, y dedicado a su madre, a su hermano Jonathan y a Davis. Este volumen es recibido “como una bomba cargada con toda la furia acumulada por siglos de esclavitud y racismo”. En 1972 aparece su otro libro, el póstumo *Blood in My Eye*, que sistematiza “los pensamientos, sentimientos y esperanzas de un autor que se propone consumir un proceso alquímico, definido en sus cartas como la transmutación de la ‘mentalidad criminal negra en una mentalidad revolucionaria negra’”.

Vicuña le presta especial atención a los intercambios entre Davis y él. Tal como muchos de los militantes a los que ella ya ha tenido que enfrentarse en los grupos comunistas y antirracistas, Jackson tiene ideas bastante misóginas, sobre todo contra las mujeres negras. A Davis la considera una excepción, pero ella le responde con un texto en que estudia el rol de la mujer en comunidades de esclavos e “invierte la tesis de Jackson: nada de madres castradoras, sí campeonas de la resistencia”. Este artículo se publica a fines de 1971. Davis se lo dedica a Jackson, asesinado ese año por un guardia. Ella sigue con vida y es una activista por la abolición de la prisión.

Desde lo más profundo

Entre todas las historias de literatos en la cárcel, la de Oscar Wilde es una de las más afamadas. Ya lo era en su época, cuando en 1895, tras un bullado juicio en que el fiscal presentó su novela *El retrato de Dorian Gray* como prueba, la condena a dos años de encierro

y trabajos forzados por “indecencia grosera” (como se aludía a la homosexualidad en el código penal inglés) resonó en todo el mundo, aún más que lo que ya lo habían hecho sus celebradas comedias teatrales. El dandi de los aforismos filosos y de un ingenio sin par cayó a su punto más bajo, pero como afirma Vicuña: “Habiendo recorrido el camino de la fama a la infamia, Wilde descubre que el sufrimiento es una bendición. Te arrebató todo para dejar a la vista lo que te pertenece de verdad. (...) Wilde escribe como un renacido. La cárcel ha sido su rito iniciático”.

El irlandés sufrió no solo por el hambre que lo tenía en los huesos, sino más aún por la falta de libros; esto cambió recién con la llegada de un nuevo director, quien le permitió escribir. Entonces pudo empezar a redactar *La balada de la cárcel de Reading*, dedicada a Charles Thomas Woolbridge, prisionero que había degollado a su esposa y que fue ahorcado, un poema donde Wilde exponía las condiciones del encierro; y le envió a Bosie, su amante, la rencorosa pero apasionada carta que conocemos como *De profundis*, que “puede leerse como un evangelio secular, un tratado espiritual sin teología o un libro de lamentaciones que ha reemplazado las plegarias a Dios por la veneración del poder redentor del sufrimiento”.

Camarada Lenin, camarada Stalin

En su selección de escritores prisioneros, Vicuña parece priorizar a los que combinaron activismo y pensamiento, pero abiertos a intereses diversos y sin dogmatismos: aquellos que se atrevieron a mirar críticamente incluso a sus partidarios. Autores para quienes la escritura no era solo una excusa para la lucha, sino que le dieron importancia al lenguaje. Antonio Gramsci y Rosa Luxemburgo son claros ejemplos de ambos aspectos.

Como en varios otros retratos, el de Gramsci abarca su vida fuera de la cárcel, pero se enfoca en su largo período como prisionero durante el régimen de Mussolini. Sus 33 *Cuadernos de la cárcel* —uno de los cuales ilustra la portada de este libro, abierto en una primera página titulada “Ejercicios de lengua inglesa” en italiano—, escritos entre 1929 y 1935, abarcan principalmente temas políticos, como su concepto de hegemonía y el lugar de los intelectuales en la revolución, pero también asuntos filosóficos y de crítica literaria. No todos aprueban esta variedad, como destaca Vicuña con una anécdota sobre lo que le recriminan los comunistas de una generación más joven: “Menos Croce, camarada Gramsci, y más camarada Stalin. No necesitamos libros. ¡Necesitamos que

nos enseñe a usar las armas!”.

Para Gramsci, como para todos los personajes de estos perfiles, sí necesitamos libros. Luxemburgo, protagonista del capítulo más largo de *A la sombra*, ciertamente estaría de acuerdo. Vicuña indica que en la cárcel “además de la política cultiva la pintura — retratos, trenes con obreros, paisajes— y el estudio que ahonda en la economía política, la geología, la botánica, la geografía, la zoología, la ornitología, la literatura y la etnología”. También es melómana, políglota, siente una intensa compasión por el dolor de los animales y, en cuanto a los libros, pone el valor literario por sobre lo político: “Se le caen de las manos las novelas panfletarias y está dispuesta a excusar cualquier aberración ideológica cuando el escritor posee la gracia de la ‘genialidad’. Al sujeto alienado le faltaba pan, seguro, pero no menos acceso a los ‘grandes dones de la humanidad”.

A Gramsci le dicen que le falta camarada Stalin. En el retrato de Luxemburgo, el camarada Lenin hace un par de cameos aún más directos y llamativos. Al hablar de su polémico libro *La acumulación del capital*, Vicuña pone entre paréntesis que “en el ejemplar de Lenin, al costado, junto al pasaje que describe la tortura de los negros en Sudáfrica, se lee: ‘No es marxista’. Y cuando ella publicó *La Revolución rusa*, Lenin hizo que el Partido Comunista alemán quemara el libro debido a sus críticas contra los bolcheviques, entre otras cosas, por el empleo ilegítimo de la Cheka, la primera policía secreta soviética.

Pero las críticas de Luxemburgo a la izquierda van más allá y abarcan incluso el terreno de la escritura, como en esta carta de 1898 que, al día de hoy, sigue siendo tan relevante como en su contexto: “¿Sabes lo que en este momento no me deja ni un respiro? No estoy nada satisfecha con la forma en que se escriben en el Partido la mayoría de los artículos. Todo es tan convencional, tan acartonado, tan rutinario. (...) Creo que la causa de esto radica en que la gente al escribir olvida, casi siempre, ahondar en sí misma y percibir la importancia y la verdad de lo que están escribiendo. (...) Me propongo no olvidar jamás que cuando escriba debo entusiasmarme y abandonarme a lo escrito”. **S**



A la sombra
Manuel Vicuña
Seix Barral, 2025
216 páginas
\$18.900



László Krasznahorkai: locura y civilización

Para el crítico de *The New Yorker*, el reciente ganador del Premio Nobel de Literatura está claramente fascinado por el apocalipsis, por la revelación rota, por los mensajes indescifrables. Sus ficciones son exigentes, están teñidas por una atmósfera densa y recalitrante, y pobladas de personajes que parecen estar siempre “en el umbral de un descubrimiento decisivo”. El mundo de Krasznahorkai, dice Wood, es un mundo dostoievskiano en el cual Dios ha sido eliminado.

Por James Wood

“Circunscribir la realidad hasta la locura”. ¿A qué podría parecerse esto en la escritura contemporánea? Podría parecerse a la ficción de László Krasznahorkai, el difícil, peculiar, obsesivo y visionario escritor húngaro, autor de muchas obras, entre las cuales se cuentan *Melancolía de la resistencia* (1989) y *Guerra y guerra* (1999).

La ficción vanguardista de posguerra, al igual que la ficción convencional de posguerra, ha tendido a oscilar entre la ampliación (abundancia, inmersión, meter más dentro) y la sustracción (reducción, minimalismo, lo que Samuel Beckett llamó “sin”): Beckett empezó como un ampliador y terminó su vida como sustractor. Pero esta división no es realmente tajante, porque la ampliación en la novela de vanguardia a menudo parece una especie de sustracción: el aumento toma la forma de una intensificación de la oración, en lugar de una intensificación de los elementos que mucha gente asocia habitualmente con la novela: tramas, personajes, objetos. Mucho ya ha desaparecido de este mundo ficcional, y el escritor se concentra en llenar la oración, utilizándola para anotar y reproducir las más mínimas vacilaciones, intermitencias, afirmaciones y negaciones del hecho de estar vivo. Esta es una de las razones por las que las oraciones

larguísimas, fluidas e ininterrumpidas, a la vez literarias y vocales, han sido casi inseparables del progreso de la ficción experimental desde la década de 1950. Claude Simon, Thomas Bernhard, José Saramago, W. G. Sebald, Roberto Bolaño, David Foster Wallace, James Kelman y László Krasznahorkai han utilizado la oración larga para hacer muchas cosas diferentes, pero todas en conflicto con un realismo puramente gramatical, según el cual lo real está hecho para dividirse en unidades y bultos que se pueden comprobar.

De hecho, a estos escritores se les podría llamar realistas, de un cierto tipo. Pero la realidad que a muchos de ellos les interesa es “circunscribir la realidad hasta la locura”. La frase es de László Krasznahorkai, y, de todos estos novelistas, Krasznahorkai es quizá el más extraño. Sus frases incansables y agotadoras —una sola puede llenar un capítulo entero— parecen potencialmente interminables y se presentan sin párrafos. Uno de sus brillantes traductores, el poeta George Szirtes, se refiere a su prosa como “un lento flujo de lava narrativa, un vasto río negro de tipografía”. Suele ser difícil saber exactamente qué piensan los personajes de Krasznahorkai, porque su mundo ficcional se tambalea al borde de una revelación que nunca llega del todo. En *Guerra y guerra*, György Korin, un

archivista e historiador local de un pueblo húngaro, se está volviendo loco. Durante toda la novela, se encuentra “en el umbral de un descubrimiento decisivo”, pero nunca descubrimos cuál es. He aquí una cita, necesariamente larga, del principio del libro, donde Krasznahorkai presenta las implacables distorsiones mentales de Korin:

No le daban ganas de volver a su casa vacía precisamente el día de su cumpleaños, estaba sentado, pues, y, en efecto, se le clavó de pronto, explicó, el reconocimiento de que, por amor de Dios, no comprendía nada de nada, ay, ay, ay, no tenía ni la menor idea, Jesús, María y José, no entendía el mundo, y acto seguido se estremeció al pensar que la cosa se formulaba así en su interior, en ese plano del tópico, de la banalidad, de la repugnante ingenuidad, pero de eso se trataba exactamente, dijo, de súbito se vio terriblemente estúpido a sus cuarenta y cuatro años, un tonto vacío e idiota, cuya memez había caracterizado, precisamente, el modo en que, durante cuarenta y cuatro años, había entendido el mundo, aunque lo cierto era, como pudo apreciar entonces junto al río, que no solo no lo comprendía, sino que no entendía nada de nada, y lo peor era que durante cuarenta y cuatro años había creído entender, fue lo peor de esa tarde de su cumpleaños, que pasó solo en la orilla del río, lo peor de lo peor, porque, para colmo, el descubrimiento no venía acompañado por aquello de “bueno, pero ahora lo entiendo”, pues no recibió un saber nuevo a cambio de aquel otro, sino un pavoroso embrollo cada vez que pensaba en el mundo a partir de ese momento, y lo cierto es que esa tarde reflexionó de forma terriblemente profunda sobre el universo y se devanó los sesos tratando de penetrar en él, pero no pudo ser, la complejidad se volvió más y más opaca, y Korin llegó a tener la sensación de que tal complejidad era en sí el sentido del mundo que trataba de comprender a fuerza de torturarse, que el universo era, por tanto, idéntico a su propia complejidad; hasta allí llegó y no cejó en su empeño sino cuando se dio cuenta de que comenzaba a dolerle la cabeza.

El pasaje muestra muchas de las cualidades de Krasznahorkai: la implacable continuidad de la sintaxis; la forma en que la mente de Korin se expande y luego retrocede, como un escorpión lunático intentando picarse a sí mismo; la perfecta y cómica colocación de la frase final. La prosa tiene una especie

de barajado autocorrectivo, como si algo realmente se estuviera resolviendo y, sin embargo, de manera dolorosa y humorística, estas correcciones nunca resultan en la respuesta correcta. Como en Thomas Bernhard, cuya influencia se percibe en la obra de Krasznahorkai, una sola palabra o una mezcla de ellas (“complejidad”, “universo”) es atrapada y se vuelve una angustia, es asesinada hasta el sinsentido, de modo que su repetición comienza a parecer a la vez divertida y alarmante. Mientras que los personajes de la obra de Bernhard se entregan a elegantes, incluso curiosamente formales diatribas —que pueden ser sacadas de las ficciones y ser representadas como piezas escénicas amargamente cómicas—, Krasznahorkai lleva la frase larga al extremo más lejano, sumiéndola en una atmósfera densa y recalcitrante, una parálisis dinámica en la que la mente da vueltas y vueltas sin ningún efecto obvio.

En *Guerra y guerra* —cuyo epígrafe es “El cielo está triste”—, Korin encontró un manuscrito en el archivo donde trabaja. Encontró el texto, que parece datar de principios de la década de 1940, en una caja etiquetada como “Documentos familiares carentes de interés”. Este texto es una narración sobre cuatro hombres, llamados Kasser, Falke, Bengazza y Toót, que viven diversas aventuras, desde Creta hasta Colonia y el norte de Inglaterra, en diferentes períodos históricos. Korin queda sobrecogido por la belleza de este manuscrito desconocido; en cuanto lo sacó de la caja, “así cambió su vida”. Ya inestable, decide que el manuscrito contiene una respuesta religiosa o visionaria al “embrollo” de su vida. Está seguro de que en realidad “todo tratará del edén” y decide que debe ir a lo que él considera el “centro del mundo, allí donde se toman las decisiones, donde ocurren y se disponen las cosas, como antaño en Roma, es decir, resolvió que haría las maletas y se marcharía a esa ‘Roma’”. Decide que ese lugar es Nueva York. Allí publicará el manuscrito, mecanografiándolo y difundirlo en internet. Entonces, piensa, su vida llegará a su fin.

László Krasznahorkai nació en Gyula, al sureste de Hungría, en 1954. Ha vivido en Alemania y Estados Unidos, pero su nombre es más conocido en Europa. (En Alemania es casi un referente, en parte por el tiempo que ha pasado allí y su fluidez en alemán). Probablemente sea más conocido a través de la obra del director Béla Tarr, con quien ha colaborado en varias películas, entre ellas *La condena*, *Las armonías de Werckmeister* (la versión de Tarr de *Melancolía de la resistencia*) y la extensa y abrumadora *Sátántangó*, de más de siete horas de duración. Se trata de obras



Imagen de la película *Sátántangó* (1994), dirigida por Béla Tarr.

sombrias y cavernosas que, en su espectral blanco y negro, sus escasos diálogos y sus reticentes partituras, parecen querer volver al cine mudo, y ofrecen un análogo cinematográfico de las serpenteantes frases de Krasznahorkai en sus planos secuencia, que pueden durar hasta 10 minutos: en *Las armonías de Werckmeister* la cámara acompaña a dos personajes, el señor Eszter y Valuska, mientras caminan por las calles de una ciudad gris de provincia; la prolongada caminata sin palabras parece casi ocurrir en tiempo real. A lo largo de la película, la cámara se detiene en el rostro inexpresivo e iluminado de Valuska (un visionario ingenuo y atribulado) con la devoción de un creyente que besa a un icono. *Sátántangó* usa una compleja estructura similar al tango (seis pasos adelante, seis atrás), para presentar una granja colectiva al borde del colapso. Es famosa por sus tomas largas y sin cortes, como una con los aldeanos bailando borrachos (una intoxicación que, según Tarr, no fue ficción).

A pesar de su audacia y austeridad, estas obras no pueden replicar la peculiar impregnación de la prosa de Krasznahorkai (ni es, por supuesto, lo que buscan). *Las armonías de Werckmeister* simplifica considerablemente las maquinaciones políticas de los aldeanos de *Melancolía de la resistencia*, a costa de llevar la historia hacia un realismo mágico centroeuropeo. Así, los lectores esperan más libros de Krasznahorkai. Su

obra tiende a circular como moneda rara. Oí hablar de *Melancolía de la resistencia* por primera vez cuando un estudiante de posgrado rumano, muy buen lector de una manera algo extraña, me entregó un ejemplar, convencido de que me gustaría. Lo abrí, ligeramente emocionado y un poco distante ante ese torrente de lava tipográfica, y luego lo dejé, con el optimismo resignado con el que uno aborda un trabajo difícil: algún día, algún día. Al parecer, la sensación de entusiasmo, un tanto sectario, persiste. Mientras tomaba notas sobre estos libros, una mujer húngara se detuvo ante mi mesa en un café y me preguntó por qué estaba estudiando a este autor en particular. Ella conocía su obra; de hecho, conocía al autor (y, según dijo, había ido a ver *Pulp Fiction* con él en Boston, cuando se estrenó), y ahora quería hablar conmigo sobre este escritor.

La emoción tiene algo que ver con la condición literaria misteriosa de Krasznahorkai. El mundo de Thomas Bernhard, en comparación, es a la vez razonable y demencial. Un pianista y escritor, por ejemplo, recuerda a un amigo que se suicidó y su interacción con Glenn Gould. Este libro —*El malogrado*, de Bernhard— es una forma extrema de narrador en primera persona poco fiable, pero al menos se ajusta a una convencionalidad genérica básica. Aunque las frases sean difíciles, un mundo así es comprensible,

incluso desesperadamente lógico. Pero los abismos de Krasznahorkai son insondables y distan mucho de ser lógicos. En Krasznahorkai, a menudo desconocemos cuál es el motivo de las ficciones. Leerlo es como ver a un grupo de personas paradas en círculo en una plaza, aparentemente calentándose las manos junto a una hoguera, solamente para descubrir, al acercarse, que no hay fuego y que están reunidos alrededor de la nada.

En *Guerra y guerra*, Korin viaja a Nueva York, encuentra alojamiento con un intérprete húngaro, el señor Sárváry, consigue una computadora y comienza a escribir el trascendental texto de ese importante manuscrito. Pero su desesperada fijación con este texto solamente es igualada por su incapacidad para describir su verdadero sentido:

Al llegar a la tercera frase del texto ya sabía que no había caído en sus manos un material común y corriente, no era ni común ni corriente, dijo Korin, es más, podía asegurar al señor Sárváry que estaba en posesión de un material genial, estremecedor, asombroso, de importancia para todo el mundo, y así fue leyendo y leyendo las frases una tras otra, y en la madrugada, aún no había salido el sol, aún reinaba la oscuridad, debían de ser las seis, él ya sabía que algo tenía que hacer, grandes ideas se formularon en su interior, grandes decisiones respecto a su vida, a la muerte, y también relativas al manuscrito, que no debía llevar *de vuelta* al archivo, sino trasladar *adelante*, a la inmortalidad, adonde pertenecía de hecho y de derecho, eso fue lo que entendió en aquel momento, por eso decidió dar la vida en aquel momento, en el sentido más estricto de la palabra, señor Sárváry, dijo, pues en aquella madrugada decidió que, ya que quería morir de todos modos, lo que era cierto, daría la vida, en el sentido estricto de la palabra, por esa inmortalidad.

No se trata solamente de que esta “verdad” con la que Korin se ha topado no esté definida; también es que Krasznahorkai oculta al propio Korin. El pasaje es una descripción en tercera persona, pero obsérvese la extraña e inestable forma en que oscila entre el relato de una actividad en curso (“fue leyendo y leyendo las frases una tras otra” hasta la madrugada), la descripción de un estado mental (“sabía que algo tenía que hacer, grandes ideas se formularon en su interior”) y el relato de un monólogo imparable que Korin, al parecer, le está entregando al señor Sárváry (“no era ni común ni corriente, dijo Korin, es más, podía asegurar al señor Sárváry...”). Todo el pasaje, incluso aquellos

elementos que parecen anclados en hechos objetivos, tiene la cualidad de una alucinación. Uno siente que Korin pasa todo su tiempo hablando frenéticamente con otras personas o hablando frenéticamente consigo mismo, y que puede que no haya una diferencia importante entre ambas actividades. Casi todas las páginas de *Guerra y guerra* contienen la frase “dijo Korin” o alguna variación de la misma (“Hermes, dijo Korin, ese nombre ocupaba un lugar central en todo cuanto consideraba el verdadero punto de partida de su vida”). Es una parodia de la atribución de fuentes que encontramos en un periódico, cuyo propósito es poner en duda tal autoridad periodística. En un momento de *Guerra y guerra* nos encontramos con esta sublime confusión: “Él confiaba, dijo Korin mirando a la novia del intérprete, en que ella se diera cuenta y le creyera que no exageraba cuando decía que era todo ilegible ¡¡¡y una locura absoluta!!!”.

En Nueva York, Korin comienza a contarle primero al señor Sárváry, y luego a la pareja de este, sobre el manuscrito. Día tras día, sentado en la cocina, vuelve a contar las historias de Kasser, Falke, Bengazza y Toót. Krasznahorkai reproduce estas extrañas y hermosas ficciones; hay pasajes notables sobre la Catedral de Colonia y el Muro de Adriano. Korin le dice a la pareja de Sárváry que, mientras lee el manuscrito y lo escribe, puede “ver” a estos personajes, porque el texto es tan milagrosamente poderoso: “Si bien sus rostros y sus miradas se le quedaron grabados desde el primer momento de la lectura, los veía de la manera más nítida y viva, pues bastaba con ver solo una vez la mirada distinguida y ensoñadora de Kasser, suave y amargada de Falke, reservada y cansada de Bengazza, dura y distante de Toót, para no olvidarlas nunca, y era lo que le ocurrió, dijo Korin”. Lentamente, el lector confirma lo que había sospechado desde el principio: que Korin no encontró ningún manuscrito, sino que está escribiendo el suyo en Nueva York; que “el manuscrito” es una ficción mental, la visión trascendente de un loco. La muletilla “dijo Korin” se convierte de forma inevitable en el implícito “escribió Korin”. Leer, decir, escribir, pensar e inventar, todo se mezcla en la mente de Korin, e ineludiblemente también se mezcla en la mente del lector.

Por todas estas razones, ha sido una de las experiencias más profundamente inquietantes que he tenido como lector. Al final de la novela, sentí que me había acercado tanto como la literatura podría llevarme a habitar a otra persona y, en particular, a habitar una mente presa de “guerra y guerra”: una mente no carente de visiones de la belleza, pero

también perdida por completo en sus propias ficciones hirvientes e incommunicables, en su propio dolor grotescamente fértil (“El cielo está triste”). Este dolor está inscrito en las páginas de *Guerra y guerra*, de la misma manera en que Korin siente que el dolor está inscrito en las páginas de su propio manuscrito:

Al manuscrito solo le interesaba, de hecho, una cosa, *circunscribir la realidad hasta la locura*, esculpir en la imaginación una situación dada con detallismo delirante y con repeticiones maniáticas, y esto lo decía literalmente, explicó Korin, lo decía en el sentido de que el autor no parecía escribir, así sin más, con pluma y con palabras, sino grabar las cosas con la uña en el papel y en la imaginación.

Otra obra más reciente de Krasznahorkai no es novela, sino una colaboración entre el escritor y el artista alemán Max Neumann. *Animaladentro* (2010) es una serie de 14 pinturas exquisitas y enigmáticas, con textos de Krasznahorkai de la longitud de un párrafo. En la edición en inglés, en una breve introducción, Colm Toibín explica que Krasznahorkai trabajó primero a partir de una de las imágenes de Neumann, “y luego Neumann, impulsado a su vez por las palabras, creó el resto de las imágenes a las que Krasznahorkai, con su mente liberada por las imágenes capturadas, respondió escribiendo los otros 13 textos”. Las imágenes de Neumann presentan perros negros, pegados en los cuadros como densas siluetas, a veces amenazantes y lobunos, a veces juguetones e incluso caricaturescos. En la primera, un perro (o lobo) parece a punto de saltar, pero parece estar aprisionado en una pequeña habitación, su cabeza casi tocando el techo. En la cuarta, el perro negro, saltando de nuevo, queda atrapado dentro de un rectángulo cuadrículado. En la quinta, un hombre lee tranquilamente un periódico —parece un caballero satisfecho y profesoral—, mientras el perro negro salta hacia su cabeza desde la izquierda del cuadro.

Con una forma parecida a la de *Textos para nada*, de Beckett, las palabras de Krasznahorkai a menudo parecen ser un comentario sobre el Beckett tardío; hay un énfasis constante en la nada, el encierro, en seguir adelante y en no poder seguir adelante. Estos hermosos fragmentos poseen la densa intensidad de la ficción más extensa de Krasznahorkai, en particular su control de la repetición y el eco. En el primer texto, por ejemplo, Krasznahorkai ve al perro como una víctima enjaulada, desesperado por escapar de su jaula y condenado a “aullar con un aullido”. Toma

Por todas estas razones, ha sido una de las experiencias más profundamente inquietantes que he tenido como lector. Al final de la novela, sentí que me había acercado tanto como la literatura podría llevarme a habitar a otra persona y, en particular, a habitar una mente presa de “guerra y guerra”: una mente no carente de visiones de la belleza, pero también perdida por completo en sus propias ficciones hirvientes e incommunicables, en su propio dolor grotescamente fértil (“El cielo está triste”).

dos palabras, “tirantez” y “nada”, y las convierte en “un aullido”, usándolas una y otra vez:

Quiero escapar, quiero desgarrar las paredes estirándolas, pero ellos me han tironeado aquí y aquí permanezco en esta tirantez, en este constreñimiento, y no tengo nada más que hacer que aullar, y ahora y siempre no seré más que mi propia tirantez y mi propio aullar, todo lo que hubo ahí para mí se ha vuelto nada, todo lo que hay para mí es nulo, de manera que para mí no hay nada que siquiera sea. Me han colocado dentro de este momento, pero también me han excluido del momento previo, así como del que sigue, así que aúllo, con un aullido, expulsado del tiempo, atrapado en un espacio mal emparejado para mis proporciones..., no tengo nada en común con este espacio, en el mundo entero por Dios otorgado no tengo nada en común con esta estructura, con estas perspectivas... de manera que yo ni siquiera existo, solamente aúllo, y aullar no es idéntico a la existencia, al contrario aullar es desesperanza.

El lector podría pensar en *El innombrable*, de Beckett, y en el grito del narrador al ser “una cosa muda, en un lugar duro, vacío, cerrado, seco, limpio, negro, en el que nada se mueve, nada habla... como un animal nacido en una jaula de animales nacidos en jaula de animales nacidos en jaula, muertos en jaula, nacidos y muertos, nacidos y muertos en jaula en jaula nacidos y después muertos”. Krasznahorkai es un escritor más político que Beckett e, inevitablemente, esta bestia enjaulada adquiere significado político y moral. El perro es a la vez víctima y agresor; agresor porque es víctima. Si pudiera, “salto para hundirte los dientes en la garganta”. En el quinto texto, que acompaña la imagen del perro saltando hacia el hombre que lee el periódico con satisfacción, la bestia parece haberse convertido en el Otro, en todo aquello que amenaza la satisfacción burguesa, como un inmigrante, un terrorista, un revolucionario o simplemente el temido extraño: “Me eruiré y te destrozaré la cara, y entonces, qué tan buenas todas tus expectativas gastadas en horror, en angustia, en pavor resultaron ser”.

El perro promete llegar como el apocalipsis, como un ladrón en la noche, y destrozará toda estructura consoladora:

Porque en realidad estaré ahí tan rápido que será imposible medirlo... porque antes de mí no existe ningún pasado, después de mí no habrá ninguna necesidad del futuro, porque no habrá futuro, porque mi existencia no se mide en tiempo... levantas la cabeza del periódico de hoy, o por casualidad levantas la cara, y ahí estoy frente a ti.

Al final de este texto implacable, el perro ha pasado a través de lo político y ha llegado a ser metafísico o teológico. El perro es ahora el terror secreto de todos, el destino inevitable de todos. Podría ser sufrimiento, dolor, muerte, maldad, lo que Norman Rush en su novela *Mortals* llama “la boca del infierno”: “La apertura de la boca del infierno justo delante de ti, sin aviso”. Y aunque el perro de Krasznahorkai parece estar cavilando sus pensamientos y amenazas salvajes, dirigiéndolos al ser humano en un terrible monólogo, la sutil sugerencia es que esto podría no ser más que la recitación del miedo humano, una proyección del salvajismo, por parte del hombre que lee tranquilo su periódico.

Krasznahorkai está claramente fascinado por el apocalipsis, por la revelación rota, los mensajes indescifrables. Estar siempre “en el umbral de un descubrimiento decisivo” es tan natural para

un personaje de Krasznahorkai como pensar en Dios lo es para uno de Dostoievski; el mundo de Krasznahorkai es un mundo dostoievskiano en el cual Dios ha sido eliminado. Su novela *Melancolía de la resistencia* es una comedia de apocalipsis, un libro sobre un Dios que no solamente reprobó, sino que ni siquiera se presentó al examen. Menos maniaca, menos atrapada que *Guerra y guerra*, tiene elementos de una novela social tradicional. Ambientada en un pueblo húngaro de provincias, presenta una serie de vívidos personajes: la malvada y casi fascista señora Eszter, que está conspirando para tomar el pueblo y nombrarse a sí misma la cabeza de un comité para la renovación moral y social; su marido, enfermizo y filosófico, un músico que renunció hace tiempo a la dirección de la orquesta del pueblo y pasa los días en una tumbona, con pensamientos amargos y refinados; János Valuska, cartero y soñador visionario, que pasea todo el día por el pueblo reflexionando sobre la pureza del cosmos, y es objeto de burla por parte de quienes lo consideran alguien simple o extraño; y el tipo de reparto secundario que uno quiere en las novelas cómicas centroeuropeas (el jefe de policía borracho, el alcalde desventurado).

Pero este resumen no hace justicia a la insondable extrañeza de la novela. El pueblo se encuentra en un estado de decadencia e incertidumbre: las luces de la calle están apagadas, la basura se acumula sin recoger. Llega un circo ambulante, cuya única atracción es una enorme ballena, montada en un curioso camión sin puertas, y algunos embriones preservados. El circo ha estado recorriendo la región, acompañado por un grupo de curiosos, en apariencia sin rumbo, pero extrañamente amenazantes, hombres que merodean la plaza principal del pueblo, cerca de la ballena, esperando que algo suceda. Todo está lleno de una vaga y fatal inminencia, y la señora Eszter ve su oportunidad: si logra fomentar (o incluso gestionar) algún tipo de anarquía, culpar de los disturbios a “fuerzas siniestras” anónimas y luego sofocarlos con éxito, podría lograr su deseo de liderar “el movimiento denominado *patio limpio, casa ordenada*”. Los hombres finalmente se desbocan, destrozando cosas y personas, quemando edificios. ¿Pero por qué? Nunca se nos dice. Uno de ellos afirma: “Como no encontrábamos el verdadero objeto de nuestro horror y de nuestra desesperación, destrozábamos con una cólera cada vez más desatada todo cuanto aparecía en nuestro camino”. Se llama al ejército, y la señora Eszter triunfa. A las dos semanas de tomar el mando, “arrasó con lo viejo e implantó lo nuevo”.

No está claro si la ballena tuvo algo que ver con la irrupción de la violencia; Krasznahorkai insinúa apenas la posibilidad de que el circo sea una compleja obra de arte, que simplemente fue malinterpretado por todos como un agente del apocalipsis, de la manera como se malinterpretan todas las obras de arte revolucionarias y oscuras (por implicación, se incluye la misma novela que se está leyendo). La ballena es una alusión divertida y sombría a Melville, y quizá a Hobbes; como el Leviatán, como Moby Dick, es inmensa, inescrutable, aterradora, capaz de generar múltiples lecturas. Pero también es estática, inmóvil y está muerta, y el Dios puritano que hace comprensible la teología de Melville (por incomprensible que sea la ballena blanca de Melville) desapareció hace tiempo de este pesadillesco pueblo a la sombra de los Cárpatos. El sentido lucha por ganar terreno, y el siniestro camión sin puertas que permanece en silencio en medio de la plaza del pueblo también es una broma sobre el caballo de Troya. Naturalmente, en el mundo de Krasznahorkai el caballo de Troya está vacío. Nadie sale de él.

Melancolía de la resistencia es un libro exigente, y también uno pesimista, ya que parece lanzar repetidas ironías sobre la posibilidad de la revolución. La única resistencia que se le ofrece a la señora Eszter viene de la mano de Valuska (quien es detenido y confinado en un manicomio) y del esposo de la señora Eszter, un contrincante débil y aislado. El placer del libro, y también una especie de resistencia, fluye de sus extraordinarias, forzadas y autoclaudicantes frases, que son maravillas de una ligeramente contrapuntuada corriente de la conciencia. Estas frases se utilizan con particular brillo para capturar los tanteos visionarios de Valuska, quien deambula por la ciudad pensando pensamientos cósmicos, y del señor Eszter, quien, durante años, ha estado obsesionado con afinar su piano al antiguo sistema armónico de Werckmeister, y luego con elegir una suite musical para tocar por el resto de su vida.

Krasznahorkai puede ser un escritor cómico, y la justicia cómica recae sobre el señor Eszter, quien finalmente afinar su piano, se sienta a tocar y queda horrorizado por los horribles sonidos que produce. Para Eszter, la música es una especie de resistencia a la realidad:

La fe, pensó Eszter... no significa, pues, creer en algo, sino creer que todo esto no es como es, del mismo modo que la música no es un conocimiento de nuestro mejor yo y de un mundo mejor, sino un

hábil método para ocultar, para hacer desaparecer, nuestro yo insalvable y un mundo lamentable, una terapia que no cura y una bebida que adormece.

Las ficciones mentales pueden enfurecernos y llevarnos a la locura, pero también pueden proporcionar la única "resistencia" disponible. Korin, Valuska y el señor Eszter son, a su manera, buscadores dementes de la pureza. El hecho de que no puedan describir ni representar con exactitud sus edenes privados, logra que esos mundos internos no sean menos, sino aún más, hermosos. Inevitablemente, como para todos, pero quizá de forma más punzante para ellos, "el cielo está triste". **S**

Artículo aparecido en *The New Yorker* en 2011.

Traducción de Patricio Tapia.



Guerra y guerra
László Krasznahorkai
Trad. A. Kovacsics
Acatilado, 2009
328 páginas
\$35.190



Melancolía de la resistencia
László Krasznahorkai
Trad. A. Kovacsics
Acatilado, 2001
424 páginas
\$30.000



Animaladentro
László Krasznahorkai
Trad. L. Borja y B. Parker
La Hormiga, 2014
56 páginas
Agotado

Rumi revisitado

Una nueva traducción permite leer con nuevos ojos a uno de los poetas más difundidos y acaso incomprendidos en nuestro tiempo. ¿Pero cómo es posible que un autor del siglo XIII se haya convertido en el ideal del poeta místico de la actualidad, un best-seller cuyos aforismos circulan en redes sociales o en tatuajes? El fenómeno Rumi se debe en gran parte a un traductor al inglés que no domina la lengua original del poeta. Explorar ese misterio implica retroceder en el tiempo, viajar a Asia, cotejar a Borges y Richard Burton, enfrentarse a otras traducciones poco confiables, como las de *Las mil y una noches*, para preguntarse qué es finalmente Occidente.

Por Sergio Missana



El poeta más leído en las últimas décadas en Estados Unidos escribió su obra en persa en el siglo XIII. Aunque existían traducciones a varias lenguas occidentales de larga data, la popularidad de Yalal al-Din Rumi (1207-1273) es relativamente reciente y se debe al poeta estadounidense Coleman Barks, quien desde 1976 ha publicado más de 10 colecciones de poemas de Rumi en inglés. El resultado ha sido un verdadero fenómeno. Rumi ha capturado la imaginación de muchos, incluyendo celebridades del mundo de la música y de Hollywood, sus aforismos circulan en redes sociales, en tatuajes. Se ha transformado en el ideal de lo que debe ser un poeta místico en el siglo XXI.

Pero hay una salvedad: Coleman Barks no lee una palabra de persa. Más que un traductor, es un intérprete de Rumi. Los poemas que ha publicado actualizan en verso libre traducciones anticuadas y barrocas de orientistas como Raymond A. Nicholson (1868-1945) y A. J. Arberry (1905-1969), adaptándolas con gran efectividad para el público contemporáneo. Su extraordinario éxito se debe a los méritos del propio Barks como poeta y quizás a ese porcentaje desconocido del original que nos llega, aunque velado y acaso diluido, a través de él. Quizás tenga también un componente de exotismo: la distancia que nos separa de Rumi en el espacio, y sobre todo en el tiempo, ayudan a suspender la incredulidad respecto del carácter místico de su poesía, el hecho de reflejar de alguna forma estados elevados de conciencia. El aporte de Coleman Barks es innegable para dar a conocer la obra de Rumi a millones de lectoras y lectores, pero esa divulgación acaso contenga distorsiones. Se trata de una suerte de “Rumi light”.

El fenómeno Rumi recuerda el de Omar Jayam (1048-1131), el matemático, astrónomo y poeta persa cuyas *Rubaiyat* (cuartetos o poemas de cuatro versos) fueron traducidas por el poeta inglés Edward FitzGerald (1809-1883) a partir de 1859. La publicación de ese libro desató una suerte de Omarmanía, se fundaron sociedades literarias, circularon naipes y hasta polvos para lavarse los dientes inspirados en Omar. Autores como Dante Gabriel Rossetti, Swinburne, Oscar Wilde y Chesterton se declararon maravillados. Desde 1859 hasta la Primera Guerra Mundial, se dieron a la imprenta 447 ediciones. A diferencia de Rumi, Jayam no era universalmente conocido en su propia cultura: fue redescubierto en persa debido al impacto de la traducción de FitzGerald. Las razones para su enorme éxito apelan al exotismo: las *Rubaiyat* presentaban

una imagen sensual y hedonista de la lejana Persia, en que el vino fluía a granel, invitando a gozar del aquí y el ahora; ofrecían un reverso del rígido *ethos* victoriano de moderación y autocontrol.

Y aquí también había una salvedad: FitzGerald tenía un conocimiento limitado del persa y se tomó grandes libertades, de modo que sus *Rubaiyat* representan más su sensibilidad y obsesiones que las de Omar Jayam. Hay cuartetos, por ejemplo, que combinan varios poemas del autor; hay otras que contienen fragmentos de otros poetas persas (como Attar o Hafiz) y varias de las que no se ha encontrado vínculo alguno con fuentes originales. El propio FitzGerald reconoció esas distorsiones, llamó a sus *Rubaiyat* “versiones” (*renderings*), no traducciones, y reconoció que sus versos ingleses sacrificaban “la simplicidad de Omar”. La pobreza de su conocimiento no se circunscribe al idioma; también abarca al contexto de Omar, quien parece no haber sido un único poeta sino una escuela o cofradía, cuyas cuartetos fueron atribuidas a uno de sus integrantes. Al igual que Rumi, Jayam fue un exponente del sufismo. En su prefacio, FitzGerald lo describe como “librepensador y ferviente opositor al sufismo”.

En su ensayo “El enigma de Edward FitzGerald” (1952), Borges repite la anécdota biográfica narrada por FitzGerald en las primeras líneas de su prólogo a las *Rubaiyat*: Omar fue en la juventud compañero de estudios de Nizam ul-Mulk, futuro gran visir del sultanato selyúcida, y de Hassán ben Sabáh, quien fundaría la siniestra secta de los Asesinos. Borges se asombra de la misteriosa “colaboración” entre FitzGerald y Jayam. “Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales..., surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos”.

Más en broma que en serio, Borges propone una tesis disparatada para dar cuenta de ello: “Omar profesó (lo sabemos) la doctrina platónica y pitagórica del tránsito del alma por muchos cuerpos; al cabo de los siglos, la suya acaso reencarnó en Inglaterra para cumplir en un lejano idioma germánico vetado de latín el destino literario que en Nishapur reprimieron las matemáticas”.

Traducciones libres

El deslumbramiento ante el hallazgo de Rumi en el siglo XX y de Omar Jayam en el XIX, en versiones no del todo confiables, contaba con un antecedente en

el XVIII: el descubrimiento de Occidente —a partir de la traducción al francés de Antoine Galland— del libro de *Las mil y una noches*. El furor desatado por las *Noches* abarcó la Ilustración (su enorme resonancia coincidió con un renovado interés en Francia por los cuentos de hadas, comenzando por las versiones de Charles Perrault de “La cenicienta” y “La bella durmiente”) y también al Romanticismo y a la era victoriana. Su difusión no estuvo exenta de tergiversaciones creativas. Se sabe que algunos de los cuentos más famosos, como los de Aladino o Alí Babá, no constan en ninguna fuente árabe: fueron escritos por primera vez por Galland a partir del relato oral de un viajero sirio, Hanna Diyab. “Las aventuras de Sinbad el marino” no formaba parte del corpus original, sino que había sido traducido en forma independiente por Galland.

La inmensa popularidad de las *Noches* —una colección de historias traducidas al árabe a partir de fuentes indias y persas en el siglo VIII, a la cual se fueron sumando otras en Egipto e Irak hasta el siglo XIII— dio curso a una intensa búsqueda de la “versión original” y al hallazgo en Siria de un manuscrito más extenso que el egipcio empleado por Galland. Entre las múltiples versiones a lenguas europeas destacan la de Edward Lane —orientalista que agregó extensas notas al pie, que conforman una suerte de enciclopedia sobre la religión y las costumbres del mundo árabe, y expurgó las descripciones eróticas, tal como había hecho, en cierta medida, Galland— y la del capitán Richard Burton. La vida de Burton es casi más extraordinaria e hiperbólica que las maravillas retratadas en las *Noches*. Ejerció el espionaje en la India, peregrinó a La Meca disfrazado de afgano, arriesgando la pena de muerte; dirigió una expedición en busca de las fuentes del Nilo y descubrió el lago Tanganika, una lanza le atravesó las mejillas en una playa en Somalia, tradujo el *Kama Sutra* y otros textos eróticos que su viuda entregó a las llamas. Curiosamente, uno de los episodios menos documentados de su vida fue su paso por Chile. Se sabe que cruzó la cordillera desde Mendoza a Santiago en 1863 y luego viajó de Valparaíso al Callao (José Donoso alguna vez contempló escribir una novela imaginando esa breve estadía en tierras chilenas). Su versión de las *Noches* está redactada en un lenguaje arcaico y enrevesado, y cuenta con notas no menos extensas que las de Lane, aunque caóticas y centradas en las costumbres sexuales en el Medio Oriente. La traducción de Mardrús (a partir de 1899) contiene interpolaciones para agregar exotismo. La más reciente, de 2021, de Yasmine Seale, expurga

elementos sexistas y racistas, en una vuelta de tuerca del puritanismo de Galland y Lane.

Dos océanos

En el momento en que Coleman Banks iniciaba su proyecto de interpretar y parafrasear a Rumi, el intelectual palestino-estadounidense Edward Said publicaba *Orientalismo* (1978), texto seminal de los estudios poscoloniales, que dirigía sus dardos a la visión despectiva y estereotipada de los estudios académicos sobre el mundo islámico. Ese campo de estudio le parecía a Said inherentemente político e inseparable del legado del imperialismo, basado en una distinción tajante entre Occidente y Oriente como categorías esencialmente distintas, desde una postura de superioridad. Unos años más tarde Michel de Certeau iba a llamar “la belleza del muerto” al esfuerzo nostálgico por estudiar culturas que se había ayudado a destruir.

Margaret Atwood observó: “En el centro de un imperio puedes considerar tu experiencia como universal”. El giro político inaugurado por Said —bajo la influencia de Foucault— fue incontrarrestable, sin vuelta atrás: correspondía a una pérdida de inocencia. El mundo académico en general comenzaba a transitar desde la ortodoxia marxista a otra ortodoxia, marcada por un análisis minucioso de los diferenciales de poder, la relación asimétrica entre opresores y subordinados. Pero esa nueva lucidez política implicaba también una pérdida de las zonas grises del encuentro y polinización mutua entre culturas.

El impacto de *Las mil y una noches*, Jayam y Rumi son instancias de un proceso mayor: el nutrido contacto a lo largo de los siglos entre lo que antes de Said se llamaba Oriente y Occidente, análogo a la confluencia de dos océanos y que apunta al origen no occidental de la cultura occidental. Borges sostuvo que esta es una mezcla de religión judía y filosofía griega, que a su vez —sobre todo en su vertiente pitagórica y platónica— provenía en parte de Asia. Se refirió a una conciencia continua de Asia, reflejada en alusiones de autores clásicos como Heródoto, Virgilio, Plinio o Juvenal, siglos antes de Marco Polo. Las guerras médicas y las campañas de Alejandro Magno fueron instancias de contacto entre ambas civilizaciones, tal como más tarde lo serían las cruzadas y las empresas coloniales. Las traducciones de textos griegos al árabe en Al-Andalus y el Reino de Sicilia hicieron posible el Renacimiento; los aportes de la cultura árabe en matemáticas, astronomía, medicina, química, agricultura y arquitectura son

innegables. En el ámbito literario, la poesía árabe y persa dejó huellas, entre otros, en los trovadores, Chrétien de Troyes y el ciclo artúrico, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Emerson y el propio Borges.

En el siglo XX, las publicaciones de D. T. Suzuki en inglés contribuyeron de manera decisiva a la diseminación del budismo Zen en Occidente. A partir de la década de 1960, Idries Shah reintrodujo el sufismo articulado de una manera que resultara útil y relevante para el mundo contemporáneo tanto en Occidente como en el Este. Ambos fueron traductores en un sentido amplio: tendieron puentes.

Descubrimiento de Rumi

Uno de los últimos capítulos de ese largo proceso ha sido el descubrimiento en las últimas décadas de Rumi.

Rumi nació en 1207 en Balj, actual Afganistán, de una familia noble. Ante la invasión de las fuerzas de Gengis Kan, huyó junto a su padre para llevar por años una vida errante, visitando Damasco, Bagdad, Jerusalén y La Meca, antes de radicarse en Konia (Rum), hoy Turquía. Es considerado, en palabras de A. J. Arberry, “el más grande poeta místico de la historia de la humanidad”, pero curiosamente se mostró escéptico respecto del valor de la poesía, que le parecía un medio más que un fin, un reflejo imperfecto de una realidad que no podía ser expresada por medio del “canal estrecho” del lenguaje. En sus enseñanzas instruyó el empleo de música, danza y movimientos giratorios para contrapesar el temperamento apático de sus contemporáneos en Konia. Tras su muerte, sus discípulos fundaron la Orden Mevlevi o de los Derviches Giratorios, que con el tiempo devino en un mero espectáculo turístico.

En un pasaje de una hagiografía, se relata que Rumi toca un muro en el cual se proyecta la imagen de un “derviche occidental” situado a miles de kilómetros, en España o Marruecos, en lo que parece anticipar tecnologías del siglo XX como el cine o la televisión. En uno de sus escritos da la impresión de esbozar la teoría de la evolución: “Originalmente, fuiste barro. Pasaste de ser animal a vegetal. Del estado vegetal te transformaste en animal y luego en humano. Durante todo ese tiempo el ser humano no sabía dónde iba, pero era conducido en un largo viaje. Y aún te falta atravesar miles de mundos”.

Rumi tardó 43 años en escribir su *magnum opus*, el *Masnavi* (coplas espirituales), que abarca seis volúmenes y ha sido llamado “el Corán en persa”. La obra

En el momento en que Coleman Banks iniciaba su proyecto de interpretar y parafrasear a Rumi, el intelectual palestino-estadounidense Edward Said publicaba *Orientalismo* (1978), texto seminal de los estudios poscoloniales, que dirigía sus dardos a la visión despectiva y estereotipada de los estudios académicos sobre el mundo islámico. Ese campo de estudio le parecía a Said inherentemente político e inseparable del legado del imperialismo, basado en una distinción tajante entre Occidente y Oriente como categorías esencialmente distintas, desde una postura de superioridad.

tiene una estructura intrincada que combina poesía, fábulas, chistes, conversaciones, cuentos y exégesis coránica, formando un complejo tapiz. Se afirma que su recitación en el original produce en la audiencia un efecto casi hipnótico.

The Sheherazade Foundation, organización con sede en el Reino Unido que toma su nombre de la narradora de *Las mil y una noches*, ha encargado a un grupo de jóvenes académicas iraníes una nueva traducción de Rumi al inglés y al español. Se trata de fragmentos o citas, principalmente del *Masnavi*, organizados en 17 volúmenes temáticos: *Lecturas de Rumi para la familia*, *Lecturas de Rumi para el duelo*, *la salud mental*, *el amor*, *la responsabilidad*, *la comunicación*, *la meditación*, etc., más un breve volumen, *Lecturas esenciales de Rumi*, que contiene una selección de esos textos. No están pensados para ser leídos de manera lineal, lo que de alguna manera refleja la configuración



Ilustración de *Las mil y una noches*.

deliberadamente dispersa y zigzagueante del original. Algunos poemas (o fragmentos) son reconfortantes: “Aunque pareces un microcosmos, / en tu esencia / eres el macrocosmos”. Otros son oblicuos, crípticos. También puede ser asertivo, casi cortante: “... la respuesta adecuada para un tonto... es el silencio”.

La totalidad forma una constelación en la que es posible trazar líneas de conexión, ver patrones, diseños. La brevedad de las citas y la estructura fragmentaria parecen estar pensadas para un público contemporáneo cada vez menos letrado y con limitada capacidad de atención, aunque la introducción a cada volumen invita a leer y releer los poemas, darles vuelta en la mente. Muchas de las citas contienen consejos casi prácticos para la vida, una suerte de autoayuda del siglo XIII: “Elimina la serpiente del deseo en su cuna / o crecerá hasta transformarse en un dragón”. No se trata de una poesía conjetural sino más bien de la afirmación de verdades, pero no se siente axiomático. El Rumi que esbozan estas páginas

es sorprendentemente moderno o quizás universal, en cierto sentido fuera del tiempo: “Esfúeztate en este período / por liberarte de las limitaciones del tiempo, / antes del momento en que el tiempo / deje de tener significado”.

Toda traducción conlleva una ganancia y una pérdida. Y sobre todo en el caso de la poesía mística, que es ya en sí misma una traducción, buscando comunicar —como sugiere Rumi— experiencias o estados de conciencia que solo pueden ser reflejados parcialmente en palabras. El interés contemporáneo por Rumi alude a una situación arquetípica: nadie es profeta en su tierra. Los lectores y las lectoras intentarían contrapesar otra pérdida: lo que ha caído en las grietas de la cultura occidental en su proceso de desencantamiento. Este “nuevo” Rumi se aleja de lo sentimental para adoptar un tono casi pragmático: “Somos los ecos de nuestros actos / y el universo es como una montaña / en la que reverberan”. **S**

“Sin el *tú*, ese pronombre indefinido, promiscuo y expansivo,
nafragamos y caemos”.

Judith Butler

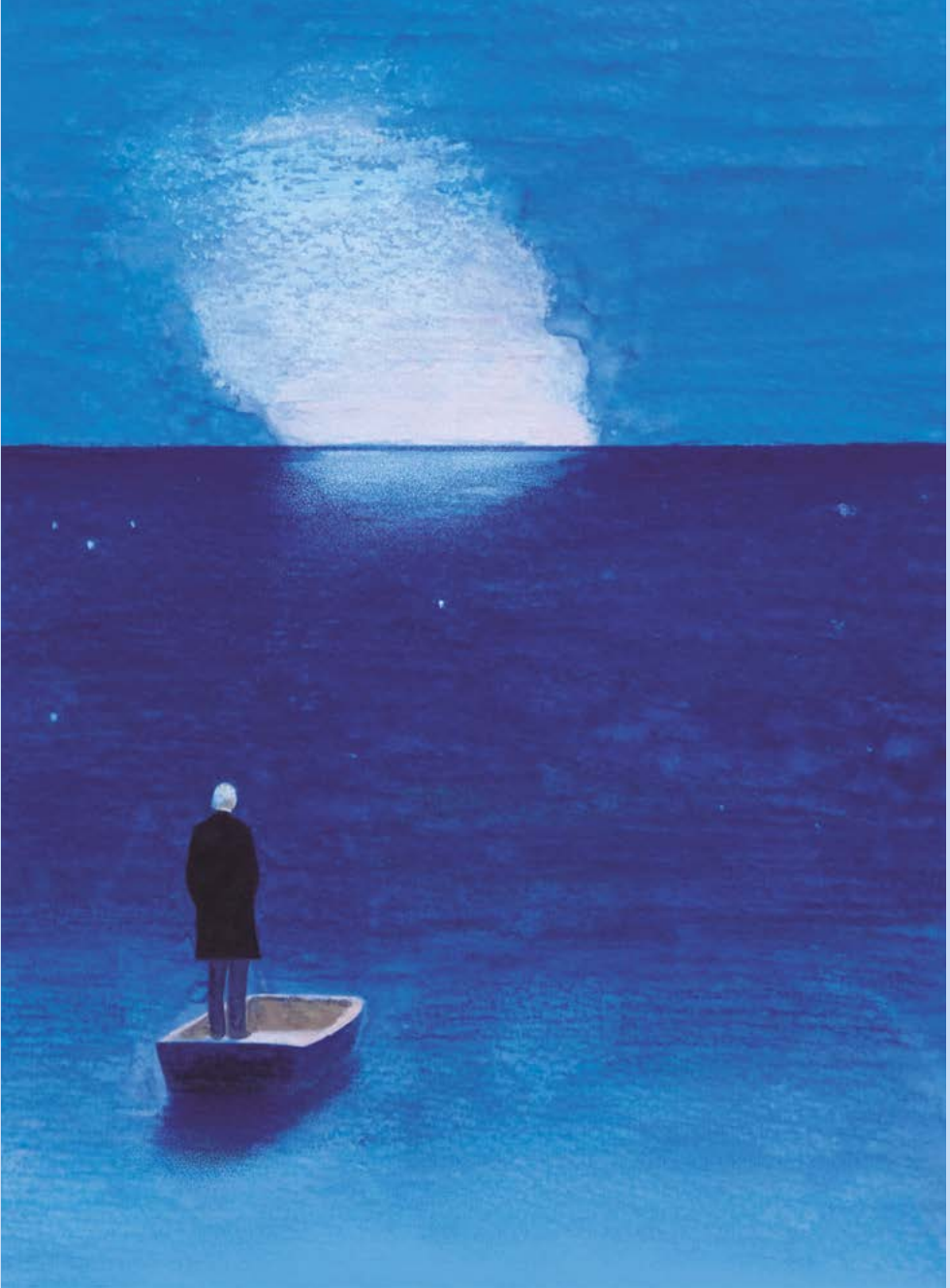


Ilustración: Álvaro Arteaga

Plumas sobre pájaros

Por Bruno Cuneo

De niño acompañé un par de veces a mi padre a cazar pájaros. Su técnica era antigua y debe haberse perdido: colgaba de un árbol un “trampero” —una jaula de coligüe con dos jaulas exteriores abiertas—, en cuyo interior había un jilguero o un yal que debía atraer con su canto a otro ejemplar de su especie. Cuando este se posaba al interior de una de las jaulas vacantes, activaba un mecanismo que hacía caer una trampilla y lo dejaba encerrado. Él pájaro, como se dice, había “pisado el palito”, pero antes de eso había que esperar mucho rato, contemplar el paisaje en silencio, pelar un palo o aburrirse como uno se aburría antes de que existieran los celulares. Ya en casa, mi padre introducía su presa en una jaula cualquiera y se la entregaba después a unos “pajareros” para que la entrenaran en el canto, con ayuda de unos casetes que contenían trinos de los mejores ejemplares obtenidos en el pasado.

Los pajareros, como se ve, no son lo mismo que los observadores de aves y los ornitólogos. El observador de aves es un aficionado que se limita a contemplarlos en su hábitat, mientras que el ornitólogo es un científico que busca clasificarlos

según su anatomía, su hábitat y su comportamiento, para lo cual debe a veces cazarlos, y hasta disecarlos. Al pajarero, en cambio, solo le interesa el canto, elevar a la máxima potencia las capacidades sonoras del animal y hacer que un trino silvestre se convierta en una melodía admirable. Es una forma de domesticación, debo decir, que ahora de adulto desapruero, porque lo que me atrae de los pájaros es precisamente lo contrario: su resistencia natural a convertirse en animales domésticos o de feria y echarse a volar cuando perciben la cercanía de un amo.

Sobre la práctica de los pajareros nunca he leído un libro que la mencione, ni una nota siquiera. Sobre la observación de las aves, en cambio, existe bastante literatura y un par de libros notables. Uno es *El halcón peregrino* (1967), del escritor inglés J. A. Baker, una suerte de diario de observación del ave rapaz de ese nombre, escrito con una prosa tan envolvente y poética que uno acaba viendo su propia visión y moviéndose en el mismo paisaje. El otro libro es *El hombre y las aves* (1920), del naturalista argentino W. H. Hudson, muy admirado por Borges, que antepone a la mirada genérica del ornitólogo,

preocupado principalmente de los tipos, una mirada que llama “emocional” y que retiene las impresiones placenteras producidas por la aparición de un pájaro singular en un momento excepcional y reverberante. La felicidad que se obtiene del avistamiento y la escucha de los pájaros, dice Hudson, es “la de preservar impresiones de la naturaleza por largos años o hasta el fin de la vida con toda su frescura original”.

Reviso lo que se ha escrito en nuestro país sobre el tema y no encuentro testimonios literarios de esta envergadura, pero hay algunos libros de poesía que merecen destacarse, como *Arte de pájaros* (1966), una publicación tardía de Neruda que incluye bellas ilustraciones de Nemesio Antúnez, Mario Carreño, Mario Toral y Héctor Herrera, conocido también como “el Pajarero”, porque pintaba únicamente pájaros dentro de otros pájaros. Neruda fue un gran amante de los pájaros y en este libro escribe tanto sobre pájaros reales (“pajarintos”) como sobre pájaros imaginarios (“pajarantes”), entre los que figura el aborrecible Tontivuelo o Tontipájaro, un pájaro dictador que anticipa con su trino el bando de uno muy real

que conoceríamos más tarde: “El tontipájaro feroz / se sienta sobre sus colmillos / y acecha el vuelo de los otros: / ‘Aquí no vuela ni una abeja / sin los decretos que estipulo’”. Juvencio Valle también tiene un libro sobre pájaros, *Pajarería chilena* (1995), pero el que yo prefiero es uno más reciente de Elvira Hernández titulado *Pájaros desde mi ventana* (2018), que contiene poemas más oblicuos y también más inspirados, como este ingenioso epigrama: “No todo lo que vuela / es pájaro / a veces lo que piensas / alcanza una pequeña altura”.

“Con urgencia se necesita a don Oreste Plath / o quien le siga...”, escribe Elvira Hernández en otro poema, aludiendo seguramente a un libro de ese autor que aúna el conocimiento ornitológico, la literatura y la sabiduría popular, que es más rica siempre que la de un individuo solo, por más aguda y exhaustiva que sea su mirada. Se trata de *El lenguaje de los pájaros chilenos*, publicado en 1976 por el ubicuo folclorólogo, cuya obra parece siempre interminable y está animada además por una curiosidad sin límites sobre los asuntos más variados de la idiosincracia chilena. Cada libro de Plath es un verdadero gabinete de curiosidades, y este sobre

la fauna aérea local, como otro que poseo sobre las animitas, está repleto de datos curiosos, extraídos en su mayoría de los decires y leyendas del campo, donde se tiene a algunos pájaros por agoreros y señales de tránsito: si un chucao, por ejemplo, canta por el lado derecho de una persona es un signo bueno; si lo hace por la izquierda, es malo. El mismo Plath lo aclara en el prólogo: su acercamiento persigue el mismo fin que el ornitólogo, pero difiere ampliamente en el método: no le interesa tanto la verdad científica, tampoco la desdenna, como construir “semblanzas” de pájaros a partir de las creencias que se han tejido en torno a ellos “en leyendas, cuentos, adivinanzas, dicharachos, canciones, poesías populares y cultas”, un acervo cultural que hoy sobrevive a penas, y del que tal vez, siendo entusiastas, seamos los últimos depositarios.

No sé muy bien por qué escribí sobre este tema, quizás porque me acordé de mi padre cazador mientras observaba a mi hijo menor dibujando pájaros a partir de una guía ilustrada. Se la regalé al mayor hace años y al principio, debo decir, no se mostró demasiado interesado, pero el entusiasmo prendió

cuando lo persuadí de que la tratara como trataría un álbum: cada vez que viera un pájaro desconocido debía buscarlo en la guía, hacer un tíquet, y la emoción, le aseguré, sería similar a la de haber conseguido una lámina que le faltaba. Es una técnica que recomiendo, aunque aceptar a medias las iniciativas pedagógicas paternas me parece algo sano, y hasta esencial, para que los hijos maduren por su cuenta, guiados por sus propios intereses y deslumbramientos. Yo mismo no cazo pájaros como mi padre para “sacarles canto”, aunque algo debió quedarme de verlo afanado en eso, porque he intentado hasta hoy, bien o mal, sacar el canto de otro lado. **S**

Los Wittgenstein: dinero, genio y tragedia

En el palacio de la familia donde creció el filósofo Ludwig Wittgenstein había siete pianos de cola. Era frecuente que entre los invitados estuvieran Richard Strauss y Johannes Brahms, y el padre, la madre y todos los hermanos, además de tocar el piano, dominaban otro instrumento. Cualquiera que asistía a los conciertos de la familia pensaba que allí estaba la viva imagen de la felicidad, el amor mutuo y el talento. Pero era, en realidad, el único punto de encuentro, como lo demuestra un reciente libro que recoge la correspondencia entre algunos de los hermanos Wittgenstein entre 1908 y 1951. Algo oscuro e innombrable sucedía en una familia en la que se suicidaron tres de los ocho hermanos, y Paul, el pianista profesional, perdió un brazo en la Primera Guerra Mundial.

Por Rodrigo Pinto

Hay que decir, de entrada, que el título del libro en la edición en castellano (*Los Wittgenstein, una familia en cartas*) es equívoco. O que en inglés es mucho más preciso y ajustado al contenido: *Wittgenstein's Family Letters: Corresponding with Ludwig*, puesto que se trata, en realidad, del intercambio de Ludwig con sus hermanos y uno de sus cuñados, que aparece solo una vez, no —como sugiere el título en castellano— de las cartas de todos los miembros de la familia entre sí. Cada período de tiempo en que se divide la selección —de uno a varios años— está precedido por una breve nota que, salvo muy raras excepciones, sigue la huella de la vida de Ludwig. Esos textos, la introducción al libro, firmada por Brian McGuinness, y las notas (que están al final del libro) son un complemento indispensable para la lectura de las cartas, pero, así y todo, ese material es insuficiente para dar cuenta de la riqueza y diversidad de las vidas de los Wittgenstein.

De ahí que si algo puede quedar de este libro para quienes conocen al filósofo por su obra —que todavía interroga a su tiempo y mantiene viva la discusión

en torno a sus tesis— o por su fama, que es mucha, porque es un personaje tan atractivo como enigmático, será el estímulo a la curiosidad. El carácter fragmentario de la correspondencia (se han perdido muchísimas y con mucha frecuencia se leen respuestas a cartas que no están incluidas en el volumen) conspira para establecer alguna continuidad de la biografía coral de la familia. Por otra parte, como es natural, se escribían cuando no estaban en la misma ciudad. La correspondencia se inicia cuando Ludwig está ya en Inglaterra, dedicado a la ingeniería y la aeronáutica, siguiendo la huella de su padre (y siguió en ello varios años). La mayor laguna se produce entre 1926 y 1928, cuando el filósofo vivió en Viena y se volcó a la arquitectura, para construir una casa que todavía es uno de los atractivos turísticos de la capital austriaca, la residencia de su hermana Margaret en la Kundmangasse. También hay muy poco intercambio entre ellos durante la Segunda Guerra Mundial. Y no hay que dejar de lado que entre Ludwig y Paul, el más famoso pianista manco de la historia, había dos temas tabú, la filosofía y la política, puesto que las

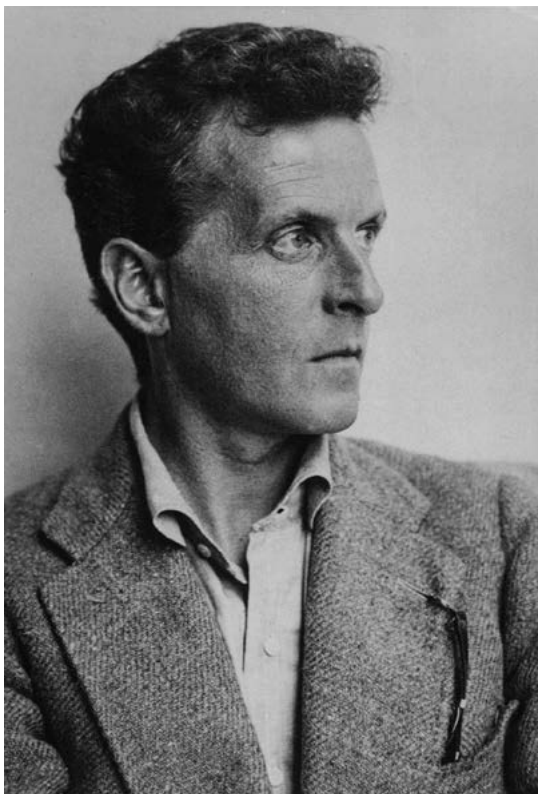
convicciones de ambos en cada campo eran completamente opuestas.

Pero también está el hecho de que se trata de cartas que abordan solo lateralmente, o no abordan en absoluto, los temas más íntimos y hasta los hechos más notables de las vidas de cada uno; los primeros, porque quedan reservados para la conversación personal; los segundos, porque todos ellos los conocen. Un caso es el de la terrible desgracia de Paul. Y para hablar de ella, es necesario un poco de contexto.

El patriarca de la familia, Karl Wittgenstein, amaba la música, pero no soportaba la idea de que alguno de sus hijos varones se dedicara a ella (y las mujeres, ni hablar). Tampoco le parecía, desde luego, que exploraran la filosofía. Para él, debían dedicarse a la ingeniería y a los negocios. Fracásó en su intento. Murió casi un año antes del debut de Paul como pianista (según indica la bibliografía sobre la familia, Karl no se lo habría permitido), pero ya después de que Ludwig, en Inglaterra, cambiara la ingeniería por la filosofía.

Los hijos tampoco podían contar con el apoyo de su madre, Leopoldine Kalmus. Brian McGuinness escribe, en la introducción, que ella “era una persona de exquisita, incluso excesiva sensibilidad, sumamente musical, sin el menor sentido práctico y, a juzgar por los testimonios, total y absolutamente sumisa a su marido, un hombre de talento y cariñoso”, pero también autoritario y temible, según muchos otros testimonios. Y así tiene que haber sido para forjar una de las mayores fortunas en el ocaso del Imperio austrohúngaro.

Así, Paul inició su carrera pública como pianista en diciembre de 1913, a los 26 años. Al año siguiente, como oficial de la reserva del ejército, fue llamado a incorporarse a las tropas destinadas a Galitzia, la provincia más oriental del imperio, en 1914. Tras pocas



semanas, perdió un brazo en enfrentamientos con los rusos. Fue detenido en el hospital donde lo estaban tratando y luego trasladado a un campo de reclusión en Siberia. Solo en 1916 fue incluido en un intercambio de oficiales lisiados y pudo regresar a Viena, con la convicción de continuar, aun con una minusvalía física tan severa, su carrera de instrumentista. El lector de las cartas, sin embargo, solo encontrará breves referencias a ello en los intercambios entre Hermine, la hermana mayor, y Ludwig.

Más dramático es, si cabe, el suicidio de Kurt, el tercero de los varones, en el frente italiano (Ludwig también combatió allí y fue hecho

prisionero; en agosto de 1919 retornó a Viena). En una sola carta de Hermine a su hermano filósofo, el lector asiste a los efectos de la nueva tragedia que azotó a la familia, la tercera muerte por mano propia entre los hijos de Karl.

La primera ocurrió en 1902: Hans, el mayor de los hombres, tan talentoso como inestable, había partido a Estados Unidos a explorar los negocios del acero para la familia. Desapareció en el lago Chesapeake. Todo parecía indicar que se trataba de un suicidio, pero Karl, conmocionado por la noticia, prohibió que se hablara de Hans en el hogar. Los hermanos menores cuchicheaban y se hacían eco de espantosos rumores. La familia asumió y reconoció el suicidio solo después de que otro golpe se abatiera sobre los Wittgenstein apenas dos años después: Rudolf, el quinto hijo y tercero de los hombres, se suicidó con cianuro en un café berlinés, incapaz de asumir lo que todo su mundo condenaba, que era homosexual. Kurt, el segundo hijo varón, un “niño grande”, según decía la familia, quedó como el primogénito y heredero de la autoridad familiar, aunque Karl seguía en la escena. En el mismo año de la muerte de Rudolf, los médicos le dijeron a Karl que había enfermado de cáncer de

lengua. Fumaba grandes puros cubanos y continuó haciéndolo hasta poco antes de su muerte, a comienzos de 1913.

Impresiona que el tema más recurrente en el intercambio entre los hermanos es la música. No solo por Paul, desde luego. En el *palais* de la familia en Viena había siete pianos de cola. Dos de ellos estaban enfrentados en el salón de conciertos de la segunda planta; a un costado había un órgano de dos teclados y pedales. La sala se iluminaba apenas lo suficiente como para que los intérpretes (los miembros de la familia o ilustres invitados, como Joseph Joachim, el más famoso violinista del anterior cambio de siglo y primo de Karl, o com-



El pianista Paul Wittgenstein, hermano de Ludwig.

positores como Richard Strauss y Johannes Brahms) pudieran seguir las partituras. El padre era un gran intérprete del corno y del violín. Todos los hermanos, y la madre, tenían un enorme talento musical; todos tocaban el piano y algún instrumento más. Aquel era el terreno en que había una real comunión familiar. Cualquiera que asistía a los conciertos de la familia pensaba que allí estaba la viva imagen de la felicidad, el amor mutuo y el talento. Pero era, en realidad, el único punto de encuentro. En las cartas, comentan conciertos (los de la casa y otros a los que asisten), se sugieren obras, se envían partituras, analizan autores y obras, se comprometen a interpretar juntos obras a cuatro manos; es una correspondencia que respira y vive la música en todas sus manifestaciones —la interpretación, la lectura, la audición, la conversación—, que señala ahí un irrepetible rasgo de época.

Hermine, la hermana mayor, que firmaba sus cartas a Ludwig como Mining, el apodo íntimo de la familia, nunca se casó. Vivió para cuidar a su padre, luego a su madre y, finalmente, a sus hermanos, aunque después de la Segunda Guerra Mundial se apartó de la mayoría. “Me da mucha curiosidad qué será de mi

propia vida en el futuro inmediato, ¿conseguiré encontrar el camino a una vida satisfactoria? Vivo inmersa en el día a día hasta que me encuentro metida en un callejón sin salida y tengo que salir penosamente del atolladero”, le escribía a Ludwig a fines de 1920, cuando, a sus 46 años, cuidaba a Leopoldine, pintaba y se hacía cargo de la administración y reformas de las propiedades de la familia en Viena y sus alrededores, mientras su hermano ejercía la docencia en los pueblos pequeños en los que siempre (y sin éxito) procuró pasar como alguien común y corriente, y no como uno de los herederos de una enorme fortuna.

Por las cartas sabemos que Ludwig renunció a su herencia al regreso de Italia y la repartió entre tres de sus hermanos. Excluyó a Margaret, porque la consideraba (y lo era) mucho más rica que el resto, porque por su marido había invertido en dólares y así escapó de la hiperinflación europea de posguerra. Ello dio lugar a conflictos entre ambos, después superados.

Varias cartas dan cuenta de la complejidad de la relación entre los hermanos. La más reveladora es la que Ludwig le dirige a Hermine un mes antes de la Navidad de 1929. Ella y Paul seguían viviendo en el *palais* familiar. Ludwig le propone que, para la celebración de la fiesta, inviten a amigos. Tras argumentar que puede conversar con cada uno de sus hermanos, pero nunca con dos al mismo tiempo, continúa: “Todos nosotros somos huesos duros de roer, estamos llenos de aristas, por eso no podemos acercarnos demasiado. En cambio, todo va de fábula cuando hay amigos presentes y dan a nuestra reunión un tono más ligero u otras cosas que a nosotros nos faltan. Naturalmente no quiero decir que cada uno solo vaya para ver a sus amigos y no para encontrarse con sus hermanos, pero cuando estamos juntos solo nos sentimos a gusto si

nos diluimos entre amigos”.

La propuesta —de acuerdo a cartas posteriores— fue aceptada y la celebración de esa Navidad fue un éxito.

Helene (Lenka, para la familia) fue la que mejor hizo una vida fuera del círculo familiar. Se casó con Max Salzer, político vienés, y tuvo cuatro hijos. Como le dice Ludwig a Hermine en una carta, “Helene es la única de nosotros que posee una alegría totalmente inocente y es de veras sociable”. Ella y su marido eran muy cercanos a Ludwig, tal como se muestra en la correspondencia, dominada por un tono festivo y cariñoso, con bromas y hasta palabras en clave. Su correspondencia con Ludwig es, con todo, escasa, aunque, según todo parece indicar, se debe a que la mayoría de esas cartas se perdieron.

Margherita, Gretl o Greti para la familia y los amigos, y Margaret cuando anglicizó su nombre, fue la más conflictiva de las mujeres, por su aire altivo, sus frecuentes salidas de tono, su autoritarismo y su mal genio. Es la tercera protagonista en importancia en el libro. Aunque Paul haya sido tanto más famoso, Hermine habla mucho más de ella que de él. Y, mientras duró la Segunda Guerra, fue la correspondencia casi exclusiva de Ludwig, tanto así que los editores hicieron una selección de sus cartas. Su esposo estadounidense, Jerome Stonborough, era objeto del odio de Paul y de Ludwig desde muy temprano y, luego, aborrecido por toda la familia.

Los menores eran conocidos como *Die Buben*, los niños o los chicos. Tenían 17 y 15 años respectivamente cuando Rudolf se suicidó en Berlín. El intercambio entre ellos, hasta avanzados los años 30, suele ser entre práctico, divertido y cariñoso, pero poco revelador. Hay excepciones, desde luego, como cuando Ludwig se sincera con Paul respecto de sus condiciones como pianista. Le critica, con mucha claridad, que quiere hacer desaparecer al compositor con su interpretación tan expresiva de su personalidad. Es una polémica antigua y todavía vigente. A favor del filósofo se puede señalar que Paul le encargó a Maurice Ravel una pieza extraordinaria, el *Concierto para la mano izquierda* y, sin preguntarle al compositor, hizo cambios sustanciales en la partitura para que se acomodara a su estilo de interpretación. Ravel se indignó, prohibió su ejecución con los arreglos de Paul y ganó el duelo entre ambos.

En el volumen también hay muy pocas menciones de uno de los pasatiempos favoritos de *Die Buben*, que llamaban la “colección de despropósitos”. Intercambiaban recortes de diarios, noticias y textos

notorios por sus errores tontos. En 1936, Paul le envía a Ludwig un folleto titulado *Loquimur latine*, que contenía conversaciones contemporáneas en latín. Ludwig se lo agradeció mucho y agregó en esa lengua: “La estulticia no tiene límites conocidos. La vacuidad de los cerebros aumenta de un día a otro”.

¿Y Ludwig?

Vemos a un personaje que en familia es cariñoso, preocupado y severo. Vemos la huella de su trabajo filosófico en cartas donde hace tempranas disposiciones testamentarias sobre sus manuscritos, se los envía a sus hermanas (como su *Conferencia sobre ética*, la única pública del filósofo, que le envió a Margaret a comienzos de 1931) o encarga que busquen alguno de sus textos escritos a máquina o manuscritos en el *palais* familiar. En una carta a Paul sobre obras de teatro, vemos la profundidad y riqueza de su análisis textual; y, en muchas otras, su enorme proximidad con la creación musical, la estructura de las obras y el modo en que se entrelazan o renuevan la tradición. Sabemos que escribió una confesión que difundió entre sus hermanos y cercanos; según indican las notas, no todos la leyeron. Sabemos de su ascetismo y de su intento por evitar, a toda costa, la vanidad, sobre todo porque estaba muy consciente de la admiración que despertaba entre sus alumnos y quienes lo rodeaban.

Y poco más. Pero ya solo eso vale la pena. **S**



Los Wittgenstein, una familia en cartas
Ludwig Wittgenstein
Acantilado, 2025
352 páginas
\$31.000

Oráculo: una novela gótica bajo la textura de un gobelino barroco

A lo largo de sus relatos novelescos, Álvaro Bisama ha asumido la tarea de narrar con la libertad del escritor que no le teme al caos posible de la palabra, lanzándose desbocado a explorar universos, subculturas, visiones y delirios que son parte del tejido de percepciones inevitables de la mente humana en contacto con el exterior. En ese ejercicio, lo que ha venido contando son espacios silenciados o difíciles de narrar. Y, a lo largo de años, lo está haciendo cada vez con mayor habilidad.

Por Javier Edwards Renard

Si los narradores, a grandes rasgos, pueden agruparse entre los que cuentan historias y los experimentadores de la forma, unos y otros, cuando escriben en serio, con pretensión adicional a la de la sola entretenimiento, deben desafiar el uso del lenguaje. Solo así la palabra logra proponer una mirada nueva sobre algo que nos venimos contando desde siempre o, si ello es posible, puede abrir la mirada hacia aquellas tramas que por diversos motivos aún no logran aflorar y manifestarse. En el primer caso, el narrador penetra hasta el fondo posible de lo ya dicho, bajo el artificio del lenguaje que hace suyo; el segundo grupo de escritores, por su parte, rompen la forma para hablar de lo silenciado, lo ominoso, lo secreto, lo indecible. En ambos casos, la novela no puede permitirse el lujo de perder el norte y desarmarse para terminar siendo un conjunto de páginas sin sentido plausible.

Bisama, como narrador (escritor muy distinto al Bisama ensayista, biógrafo) pertenece a la segunda categoría. A lo largo de sus relatos novelescos ha asumido la tarea de narrar con la libertad del escritor que no le teme al caos posible de la palabra, lanzándose

desbocado a explorar universos, subculturas, visiones y delirios que son parte del tejido de percepciones inevitables de la mente humana en contacto con el exterior. En ese ejercicio, lo que ha venido contando son espacios silenciados o difíciles de narrar. Y, a lo largo de los años (y de los textos, a fin de cuentas), lo ha venido haciendo cada vez con mayor habilidad. Intencionalmente alejado del relato lineal, como navegador de historias que se cuentan de manera circular, ha ido logrando un manejo formal que sorprende, porque da a su caos irrenunciable un sentido, un vértigo que arrastra hasta la médula de lo que va queriendo contar.

Espacios territoriales recurrentes, jóvenes confundidos o alucinados que deambulan en una suerte de locura que a ratos se convierte en lucidez, sectas, saltos temporales, escenarios de talante onírico que, sin embargo, se refieren a elementos muy concretos y reales, claves culturales que dignifican lo pop y no le hacen el quite a la referencia de la alta cultura. Canto urbano en un contexto gótico que se narra de manera barroca, todo se mezcla en los relatos abigarrados y

desafiantes de Bisama, autor que escribe con una textura compleja y de diversos niveles que, sin embargo, progresivamente ha ido descubriendo una estética pulida, que facilita la lectura y vuelve su escritura altamente seductora, misteriosa y reveladora al mismo tiempo.

Todo ello está presente en *Oráculo*, novela donde el relato es un gran viaje de reconstrucción y entendimiento de lo brumoso, lo confuso de la realidad en general y, también, en especial, en la estructura culturalmente compleja de un Chile que se mueve entre luces y sombras. El texto también juega a articular una exploración de los espacios límites de lo mental, en esa frontera que separa —quizás arbitrariamente— la luz implacable de la locura desatada.

En esta novela de largo aliento, la mirada del narrador adulto sobre el pasado reciente se inicia con un texto perfecto: “Estábamos perdidos, atrapados en una ciudad muerta. Eso era Santiago, eso era Chile. Escuchábamos música gótica y nos juntábamos en la casa de una chica llamada Chelsea, que era fanática del rock japonés y del animé y luego íbamos a la Blondie, a la Ø o al BalLeDuc —cuando quedaba en Irarrázabal— o al Eurocentro o nos encerrábamos a leer revistas sobre bandas noruegas y novelas de vampiros, a mirar películas de terror de los años veinte o cosas de la Hammer, y hablábamos de cómo habíamos sido dañados en la infancia y de cómo estábamos llenos de heridas y cicatrices abiertas, de cómo nos despertábamos gritando o solo odiando mientras subíamos a micros que nos llevaban de madrugada a La Florida o a Pudahuel o a algún barrio de casas cuyos patios estaban repletos de cajas de madera y escombros, de somieres oxidados, de tarros de aceite llenos con agua de lluvia”.

En un solo párrafo Bisama cristaliza lo que se viene y también realiza una alegoría de nuestro Chile contemporáneo, que se remata con la primera frase del que sigue: “De más está decir que en la vida real ella no se llamaba Chelsea y nuestros nombres eran otros. Pero huíamos de ellos y nos perdíamos en la noche”.

Todo en esta novela alude a algo que es y no es, al espacio de lo sectario y lo adolescente, donde la imaginación, la magia, la adivinación, el miedo, la inseguridad, son parte del contexto en que los personajes se mueven hacia algún lugar respecto del que no hay claridad suficiente. La realidad explicada a través de oráculos genera fascinación y miedo, un estado hipnótico de confusión que seduce. En esta especie de Aleph enloquecido, donde todo se está

construyendo y desmoronando, hay una atmósfera que es una especie de cruza improbable y no imposible entre los mundos de Fuguet y Borges de la que, sin embargo, nace una prosa que, en las antípodas de un Gonzalo Contreras o Carlos Franz o los temas que motivan a Arturo Fontaine, con quienes comparte un tramo desfasado de la Nueva Narrativa noventera, resulta ser una prosa creativa, poderosa, que nos habla de un Chile que se escribe desde distintas poéticas e imaginarios.

En medio de este enloquecido túnel que es *Oráculo*, donde también hay espacio para referir a Shakespeare y Góngora, el lector no puede dejar de intentar seguir buscando las claves que detrás de la apariencia gótica, la textura barroca y alambicada, aluden al mundo real, al espacio en que habitamos todos y cada uno, ese mundo menos alucinado en apariencia pero que, sin embargo, resulta igualmente frágil, herido y en constante proceso de derrumbe.

Bisama, el de la ficción, tiene ese grado de sana locura que le permite escribir desde un más allá que se salta las reglas conocidas para proponer nuevas y fértiles normas, lanzando sus adivinanzas y adivinaciones de escritor de culto para hechizar a lectores de hoy y mañana que quedan desde ya obligados a interpretar y descubrir los dos planos que todo arte busca desenmascarar: lo que ocurre aquí y ahora, con su mochila de pasado inevitable, y lo que está por venir. En esta decisión, no exenta de obsesión y perseverancia, el autor viene a convertirse en una suerte de paradoja en la que el narrador se convierte en el más realista de los fantasmagóricos góticos, describiendo, tal como lo leo, el más descarnado diagnóstico de lo humano que se ha venido tejiendo en este Chile con incendios y derrumbes, verdades y mentiras, sectas dogmáticas y cándidos extraviados por los cuatro costados. La atribulada psiquis del narrador nos introduce en un país esencialmente oscuro y, al seguir sus delirios, nos damos cuenta de que la novela, en cuanto género, aún es imaginación, desplazamiento y revelación. **S**



Oráculo
Álvaro Bisama
Seix Barral, 2025
366 páginas
\$22.900

El Crack-Up de una escritora-taxista

Por María José Viera-Gallo

Marta Jara Hantke hizo del juego de identidades un arte personal y una forma de resistencia. Nacida en la ilustre Talca de 1919, esta cuentista de la generación neocriollista de los años 40 tuvo tantas vidas como Orlando: fue una rica latifundista sureña, una viuda camuflada de huaso, una madre soltera taxista, una empleada pública empobrecida y una francotiradora. Entre una encarnación y otra, escribió dos libros de cuentos, *El vaquero de Dios* (1949) y *Surazo* (1962, Premio Municipal de Literatura), y un relato de culto, "La camarera" (1955), publicado originalmente en la *Antología del cuento hispanoamericano*, del crítico Ricardo Latcham.

Cuando Manuel Rojas leyó "La camarera" lo consideró "una obra maestra" y "un modelo". El cuento, de tonos grises, chejoviano, narra la rutina de una mesera santiaguina que sueña despierta con un cliente al que no vuelve a ver. El autor de *Hijo de ladrón* quedó tan fascinado con su prosa hiperrealista que al final de su reseña en la revista *Ercilla* se permitió comentar con un dejo de *mansplaining*: "Es una lástima que su autora haya producido menos de lo que ha vivido".

Para decepción de muchos, Marta Jara publicó lo justo y necesario para ser valorada en su tiempo y olvidada, después. Su vida novelesca, de giros tragicómicos y finales amargos, terminó por sepultarla en el predecible limbo de las escritoras "caídas en desgracia" de su generación.

"Uno puede venirse abajo de muchas maneras", escribió hacia el final de su vida Fitzgerald en *El Crack-Up*. El derrumbe de Marta Jara sucedió por una suma de desgracias económicas, sentimentales y anímicas. Poco antes de morir, en 1972, y en pleno frenesí cultural de la Unidad Popular, la escritora parecía una funcionaria pública de semblante parco, que pululaba por Plaza Italia sosteniendo una cajetilla de cigarros en la mano. Tenía 53 años y ese aire amargo de quienes, alcanzada la edad madura, conocen el valor de lo que han perdido: una herencia familiar, un futuro literario y ganas de vivir. Abajo de su departamento, ubicado en los edificios Turri de Vicuña Mackenna, seguía estacionada la citroneta que había manejado como taxi a principios de los 60. Marta Jara nunca obtuvo el Premio Nacional (se lo adjudicó su tocaya Marta Brunet en 1962), pero podía vanagloriarse de ser la primera mujer taxista de Chile y de Latinoamérica. La historia del taxi fue un pensamiento mágico hecho realidad. Un día, caminando por el centro, aceptó un billete de lotería que le ofreció un ciego a cambio de una limosna y resultó ganadora. Con el dinero se compró el departamento de Plaza Italia, donde vivió hasta el final de sus días, y una citroneta. Sus carreras como taxista suscitaban escándalo y la atención de la prensa. En plena era Frei Montalva todos se preguntaban cómo era posible que una mujer terminara manejando un taxi.

Los estereotipos de género eran

piedrecitas en el zapato de las que Marta Jara siempre se liberó de una sacudida. Única mujer entre tres hermanos hombres, se crió en el campo, bajo la mirada liberal de su padre, José del Carmen Jara, un hombre de negocios, dueño de plantaciones de trigo, y de su madre, una pianista danesa llamada Erna Ingeborg Hantke. A Marta nunca le gustó tocar el piano ni sentirse la princesa nórdica de la casa. Prefería leer a los autores rusos, vestir pantalones, camuflar su pelo rubio y ondulado debajo de una boina, perderse en la naturaleza. Cuando a fines de los años 30 la familia se mudó a un palacio del barrio Concha y Toro, en Santiago, y fue presentada en sociedad, se enamoró perdidamente de un excéntrico cadete de la Escuela de Aviación. Una tarde, el joven y loco aviador intentó lucirse frente a ella piloteando una avioneta Stuka de la Segunda Guerra Mundial y se estrelló. Fue su primera desgracia. Traumada, Marta decidió atravesar su duelo travistiéndose. Se cortó el pelo al ras, se vistió de huaso y se fue a trabajar de arriero al fundo de una amiga en Melipilla. Irreconocible, lo único que conservó de su antigua identidad fue la pistola Colt 45 de su enamorado, que llevaba consigo como si fuera un talismán. Los fines de semana, en lugar de asistir a los bailes de la alta sociedad, hacía montañismo en la precordillera y acampaba junto a su hermano mayor, el historiador Álvaro Jara. El deseo de escribir sobre la vida de campo le trazó un posible camino de

salvación. Apenas le mostró los cuentos de *El vaquero de Dios* a su tío Anibal Jara (fundador del diario *La Hora* y excónsul en Nueva York), este la invitó a unas tertulias donde conoció a Salvador Allende, Volodia Teitelboim y Pablo Neruda. Con Neruda forjó una amistad que duró décadas. Fue él quien le presentó a su marido, Víctor Pey, republicano español recién desembarcado a Chile en el Winnipeg. Y fue ella quien escondió al poeta cuando fue perseguido por “la ley maldita” de González Videla. Marta se encargó de esconder a Neruda durante 13 meses en distintos refugios en Santiago y Punta de Tralca, hasta que junto a Delia del Carril cruzaron la cordillera a Argentina.

En sus viajes en taxi Marta Jara podía contar que fue la guardiana de uno de los más grandes poetas chilenos, un rol del que quedaban rastros en el canto “El fugitivo”, del *Canto general*, libro fundamental cuyo último borrador ella misma pasó en limpio.

Su historia con Neruda y el Partido Comunista no terminó ahí. Arrollada por la ola anticomunista de esos años y segura de que era perseguida como encubridora, Marta Jara decidió autoexiliarse, dejar a su marido y tomar un barco a Italia. Viajó sola y a la aventura. En Nápoles conoció a su nueva pareja, un periodista antifascista llamado Riccardo Longone, con quien tuvo un hijo. En 1951 ya estaba de regreso a Chile, sin el *napoletano* y convertida en madre soltera. Desheredada por uno de sus hermanos, no tuvo más

remedio que trabajar en la antigua Caja de Empleados Particulares, EMPART. Por las tardes, cansada de mecanografiar cifras o, como decía en broma, “de contar cucharitas”, se reunía en el café Jamaica de la calle Huérfanos con los escritores de la generación del 50: Jaime Laso, Claudio Giacconi, Ester Matte, Cecilia Casanova y Enrique Lihn. El ensayista Ángel Rama la recuerda así: “Llama la atención su figura inquieta, donde la simpatía está replegada bajo el nerviosismo, sus grandes ojos temerosos, su belleza enturbiada, su agitación que contiene con esfuerzo y descarga en una serie larga de cigarrillos”.

Un verano, la editorial Zig-Zag, comandada por Enrique Lafourcade, la envió junto a Manuel Rojas, Francisco Coloane y Margarita Aguirre a pensar una literatura del sur. De su estadía en Chiloé surgieron los cuentos fantasmagóricos de *Surazo*. En 1968 el libro ya iba por la tercera edición y Marta Jara gozaba del respeto de la crítica literaria y de escritores nuevos y quisquillosos como José Donoso. Los fines de semana viajaba en su taxi, acompañada de su hijo, a la casa de Neruda en Isla Negra. Hasta que algo se rompió en ella. Los detalles de la historia fueron narrados en una crónica que le dedicó su hijo, Pablo Longone: “Una noche debía escribir a máquina un relato que quería enviar a un concurso literario. En la calle Vicuña Mackenna un grupo de estudiantes achispados cantaba, reían y alborotaban demasiado como para que Marta pudiera

concentrarse. Sin decir una palabra, se puso de pie, tomó el fondo de un cajón donde estaba celosamente custodiada la vieja Colt 45 recuerdo de su primer amor, se dirigió a la ventaba e hizo cinco disparos; como aún tenía una vista excelente, cinco alborotadores quedaron heridos en el suelo. El episodio de la Colt fue el último y más grave signo de una mente que estaba perdiendo progresivamente su equilibrio”.

Pasó seis meses en el Hospital Psiquiátrico de la avenida La Paz. El número de camas en esos años superaba los dos mil. Las terapias tenían un nombre que erizaba los pelos: “electroshock”. Es probable que sentada al sol en una de esas bancas del patio común que perduran hasta nuestros días, llamara la atención de las otras internas. ¿Por qué tenía el pelo claro? ¿Y blusas de seda? ¿Quiénes eran esos caballeros de terno y corbata que la visitaban?

Marta Jara volvió a su casa en Plaza Italia transformada. Sentada bajo la misma ventana donde había jugado a ser francotiradora, escribió unas memorias, de las que solo sobrevive su título, *Un sueño en otro sueño*. Un día tuvo una dolencia estomacal. Decidió, aunque esas cosas no se deciden, abandonarse al dolor y no molestar a nadie. Murió de peritonitis en la Posta Central, pensando, al igual que la camarera de su cuento, “que ella a nadie le importaba un bledo”. **S**

Couve, peregrino

Por Vicente Marcos



1.

Exigente, quemaba los cuadros cuando no le gustaban. Ansioso, no dormía si tenía que dar una entrevista en dos días. Impaciente, un día iba a llegar tarde a dar clases y dejó su Citroneta en medio del taco camino a Santiago. Neurótico, durante un tiempo pensó que la CNI lo buscaría por su relación con Salvador Allende. Insomne, arrastraba a los demás hasta la madrugada, ya fuera a fuerza de pelambres sutiles o comentarios ácidos. Pero cuando se daba cuenta de que había exprimido al interlocutor más de la cuenta, empezaba a hacer preguntas con una curiosidad casi cortés, y le abría espacio al otro para que también contara lo suyo.

Pero sobre todo, un fiel creyente. Lo único que le apasionaba era el camino religioso y el arte era para Couve una forma de llegar a Dios. Su compromiso con la pintura y la escritura fue total, e intentó traspasárselo a sus alumnos durante años en el discurso de bienvenida a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: "Un artista no puede tener más compromiso que con su arte. El camino es muy difícil, pero una obra medianamente bien hecha es una satisfacción de por vida".

2.

Dar clases fue algo muy importante para Adolfo Couve; su gran aporte al mundo, dijo alguna vez. Fueron 30 años de clases de Estética, Teoría del Arte y Pintura. Comenzó a dictar el taller de pintura incluso antes de poseer título universitario. Era un profesor malgenio. Sus clases, a las que no se podía llegar tarde, duraban 30 minutos, cada frase que decía era tajante y precisa, no dejaba que sus alumnos preguntaran cosas, nadie osaba interrumpir, pero no le molestaba si las alumnas del fondo se reían y cuchicheaban, porque él también fue así (contaba, con un dejo de orgullo, que siempre se sentaba en las últimas filas y que con frecuencia era expulsado de clase). Si había un alumno con pinta rara, lo echaba: "Yo no puedo hacer clases si hay alguien con pelo verde". Terminaba las clases con un seco "se van", partiendo rápido para evitar las preguntas. No tenía paciencia para corregir controles escritos, mandaba a sus alumnos a memorizarse el árbol genealógico de la familia Médici porque sería evaluado oralmente.

3.

Heredero de la escuela realista, y como tal, en contra de la imaginación. Creía que aprender a mirar era más importante que aprender a pintar. Antes de iniciar una tela, miraba atentamente su entorno para seleccionar qué pintar. Cuando ello ocurría, resolvía las obras con poco pigmento, pues solo le interesaba lo fundamental, un fragmento del paisaje, “la belleza es poca cosa”, repetía.

Pensaba que para hacer bien las cosas hay que despojarse de los vaivenes personales, de las pasiones y desobediencias, a la manera de Tiziano. Abandonar la subjetividad, representar lo que aparece y nada más. Este ocultamiento del yo lo llevó incluso a no asistir a sus inauguraciones o sentarse en algún café cercano para observar desde lejos. Su defensa al despojo de las exigencias personales fue también una forma de pararse frente al arte político tan de moda en su época. Una buena obra de arte es siempre una buena obra política, decía, porque la cuestión de la belleza es tan intensa como la política.

4.

En algún momento dejó de pintar. Sintió que no tenía lugar en la pintura, quizás nunca lo tuvo, porque nunca le dolió. Llegó incluso a despreciarla un poco, por lo fácil que se le daba. No le habría costado nada hacer de la pintura su profesión, sus primeros años fueron, de hecho, muy prolíficos, pero era un recreo, no imponía mayor dificultad. En la literatura estaba el dolor, el camino largo, y ahí está el mérito, en el uso del dolor, de probarse a sí mismo una y otra vez, porque la felicidad va en contra del talento. Cada libro era una guerra y un milagro, escribir le costaba enormemente y le resultaba agotador; también implicaba no escoger el camino fácil, elegir eso que nos queda grande, “porque de repente algo se te devuelve y, aunque sean unas migajas, eso es más importante que haberse repetido hasta el cansancio”.

Couve ve que la literatura es la vía por la cual seguir alojando esa belleza que ya no parecía tener lugar en la pintura y se divorcia de ella en una escena dramática un día que, en presencia de Gonzalo Díaz, luego de fallar exageradamente un brochazo, arma una pira con sus telas y atriles en un sitio erizado que

colindaba con su casa de Guardia Vieja, al frente de la del presidente Salvador Allende.

5.

Escribía sobre la cama con un cuaderno y lápiz pasta. Odiaba a esos escritores profesionales que se sientan todos los días de dos a cinco a llenar páginas para después ir a tomar el té con pasteles, porque ahí nacen esas novelas asquerosas y repugnantes hechas con una paciencia que después nadie comparte a la hora de leerlas.

Adhería a la novela corta, género que apreciaba por obligar al escritor a jugársela por la síntesis, a trabajar con el lenguaje, a poner bien las palabras. Mientras trabajaba sus novelas, se sumía en un profundo estado de malestar. Sufría, como Flaubert, de la imposibilidad de terminar un párrafo en días. Pasaba siete u ocho horas escribiendo y cuando no le gustaba el resultado lo quemaba. Corregía, corregía las correcciones. Tenía que llegar a un punto de perfección. Siempre buscó aferrarse a eso, a la construcción de una fe mediante un párrafo o una descripción bien hecha, una frase lograda, un instante de belleza, ese logro para Couve era una cosa inamovible en la cual se puede creer.

Esa condensación de sus libros él la identificaba con la poesía, con la capacidad de sintetizar el lenguaje, cargándolo de sentido: “Yo soy un poeta frustrado porque me gusta mucho trabajar con el lenguaje. Mi incapacidad de llegar a una síntesis mayor me ha hecho adecuarme a la novela corta”.

6.

A fines de los 80, ya separado y viviendo solo, se fue a Cartagena. “Yo me replegué aquí porque tenía que salvarme”, explicó una vez. Su casa, que miraba hacia el mar, era muy helada. Cuando iban visitas mandaba a Carlos —su compañero durante sus últimos años— a comprar parafina en una botella pequeña de Coca-Cola. Temía la soledad. Hagamos hogar, le decía a Claudia Donoso cuando ella lo visitaba, y partían a comprar paltas para luego sentarse a ver la teleserie del momento. Otra amiga suya fue Natalia Babarovic, con quien veía *Sábado Gigante* cada vez que lo visitaba.



La playa (1965), de Adolfo Couve.

7.

El paso a la literatura le habría servido para mantener viva esa fe que ya no tenía en la pintura. Esa fe se mantuvo hasta *La comedia del arte*, obra que lo desorienta del mundo, de su mundo. No es solo la alegoría de un artista que pierde a su modelo por la seducción de la fotografía, es la imposibilidad de volver a casa, de confiar en ese engranaje que eran sus novelas anteriores, porque ahora necesitaba representar su trauma.

A pesar de que *La comedia* narra un trauma —la ruina de la pintura realista por la llegada de la fotografía—, cuando se publicó lo pasó bien. Tuvo bastante éxito de ventas y la crítica lo celebró, sintió el reconocimiento: “Siempre creí que me gustaba ser anónimo, pero ahora me doy cuenta que ser rey de Inglaterra es bien entretenido también”, le comentó a Claudia Donoso. Quizás siempre deseó triunfar y ser reconocido en la literatura, estirar la cuerda del éxito hasta el límite, que sus textos fueran traducidos al francés y al inglés. Su falso deseo por ser anónimo era más bien miedo, temía las consecuencias que acarrearía la popularidad y la exposición, por lo que procedía a replegarse, suprimiendo cualquier iniciativa que

supusiera la materialización de sus anhelos. Amaba intensamente la vida y, sin embargo, no la disfrutaba.

8.

Su mente le jugaba en contra, renegaba de los medicamentos porque no dejaban ver la belleza que había en lo feo. Su último año había dejado sus clases, por teléfono comunicó que no volvería a la Facultad de Artes. Un 11 de marzo del 98, Adolfo Couve se suicidó. “Cuando ya las cosas me salgan feas, cuando ya no me resulten, entonces me va a llevar la muerte”, dijo alguna vez. Dos semanas antes de morir, terminó su obra póstuma, *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, ganadora en 2001, junto con *Epifanía de una sombra* de Mauricio Wacquez, del Premio Municipal de Literatura de Santiago. Ninguno de los autores supo de este premio. Ninguno seguía vivo. Al momento de su muerte, había vuelto a pintar. En su casa de Cartagena se encontraron, además del manuscrito de su última novela, sus últimos cuadros. **S**

Escuchar el presente

Simon Reynolds, uno de los críticos musicales más agudos y respetados de la actualidad, celebra en *Futuromanía* la música electrónica que se adelantó a su tiempo. Desde Kraftwerk hasta Grimes, desde el techno de Detroit hasta el dominio del Autotune, el libro funciona como una respuesta al persistente desdén de la crítica tradicional hacia géneros que no cuentan historias ni se ajustan al formato de canción, pero que terminaron por definir la música que suena hoy.

Por Luis Felipe Saavedra

El recuerdo es de David Bowie: en 1977, durante la grabación de *Heroes*, Brian Eno irrumpió en el estudio con un vinilo bajo el brazo. “He escuchado el sonido del futuro”, anunció el productor al dejar caer la aguja sobre el disco. Apenas la sensual voz de Donna Summer comenzó a deslizarse sobre los patrones hipnóticos del sintetizador, a Eno le salió del alma un vaticinio: “Esto va a cambiar la música de club de los próximos 15 años”. Hoy incluso podemos decir que se quedó corto. “I Feel Love”, la obra maestra de la cantante Donna Summer y los productores Giorgio Moroder y Pete Bellote, consolidó el matrimonio para toda la vida entre baile y electrónica, sagrada unión que trajo al mundo sus longevos hijos llamados *house*, *techno* y *synthpop*.

El hito es de tal calado que Simon Reynolds lo ubica al inicio de *Futuromanía: Sueños electrónicos, máquinas deseantes y la música del mañana... hoy*, una selección de tres décadas de ensayos para diversos medios sobre la electrónica pop (y no tan pop) que anticipó el sonido por venir: de Tangerine Dream a Burial y del *acid house* al *footwork*.

Reynolds es uno de los críticos musicales más

originales y respetados de la actualidad. Sus artículos para *The Guardian*, *The New York Times* o *The Wire* son traducidos y debatidos en todos lados. Comenzó escribiendo en fanzines universitarios en los años 80 y desde entonces ha reflexionado, con un estilo torrencial y erudito que combina teoría crítica y un oído sagaz, acerca de las más excitantes transformaciones de la música popular y su impacto en la sociedad.

Neofilíco asumido —“Soy adicto a las sensaciones que provocan la sorpresa y la velocidad”—, Reynolds ha firmado ensayos de referencia sobre el *glam*, la cultura *rave* y el *postpunk*, corrientes que en su momento cambiaron las reglas y apuntaron hacia adelante. Paradójicamente, su libro más conocido examina justo lo contrario: el estancamiento del pop la primera década de este siglo. A la luz de ideas de Roland Barthes, Walter Benjamin y Theodor Adorno, *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado* (2011) disecciona la industria, los artistas y auditores entregados a reciclar y revivir sonidos y estéticas del ayer: el prestigio de lo vintage, el fetiche del vinilo o cantantes que, como Amy Winehouse, lucen y suenan a 1965.



Rave en Alemania, en 2012.

Retromanía captó el espíritu de una época y se instaló como un término de uso común en la crítica cultural y la academia. Un diagnóstico que, de tan extendido, se volvió cómodo e impulsó al inconformista Reynolds a complementarlo con un libro que funciona como su imagen invertida en el espejo: “cautelosamente optimista” sobre la capacidad del pop para reinventarse.

Volver al futuro

Es una batalla en curso. El canon rockero enseña que el punk surgió como una reacción al pomposo rock sinfónico y puso patas para arriba la música. Pero la misma temporada en que los Sex Pistols lanzaron su insolente —y convencional— único disco, unos alemanes de aspecto formal y voces robóticas, sin una gota del sudoroso rock, inventaban el futuro del pop con *Trans Europa Express*. Para Reynolds, lo que hizo Kraftwerk es “una obra sobre la dimensión espiritual del industrialismo”. Era 1977, mismo año de “I Feel

Love”, y ya estaban sentadas las bases para la música de la siguiente década.

Como un viaje en el tiempo, la primera parte del libro, titulada “El futuro... entonces”, repasa la banda sonora de un mañana de viajes interestelares, ciudades planificadas y máquinas al servicio de la humanidad, en fascinantes artículos sobre los mencionados Kraftwerk o los “dioses de los sintetizadores analógicos”, como Wendy Carlos, Tomita o Vangelis. El ensayo sobre el trío Yellow Magic Orchestra y su miembro más conocido, Ryuichi Sakamoto, viene a hacer un poco de justicia: fueron los primeros en usar el concepto *techno* en sus álbumes, se anticiparon a los músicos occidentales en el uso de aparatos electrónicos que definieron el sonido futurista, simbolizaron la vanguardia tecnológica de ese Japón que se insertaba en Occidente y, de paso, crearon varios de los discos más modernos de los 80.

Pocos críticos han dedicado tanta energía a explicar los varios modos en que la electrónica cambió la

música de nuestro tiempo. Los sintetizadores trajeron sonidos y ruidos nunca escuchados, las *drum machines* lograron ritmos de precisión y métricas poshumanos y el *sampler* borró las fronteras espaciotemporales. *Futuromanía* es una respuesta al histórico desdén de la crítica tradicional hacia la electrónica instrumental, la que no cuenta historias ni se ajusta al formato de canción, y dedica un espacio considerable a la música *dance*, desde el *techno* de Detroit hasta el *jungle* o *gabber* británicos.

Simon Reynolds vivió en tiempo real la revolución cultural del movimiento *rave* inglés de fines de los años 80 y documentó cómo, la década siguiente, los ritmos se aceleraron progresivamente gracias a nuevas técnicas de producción y drogas cada vez más estimulantes, en una expresión concreta de las ideas de velocidad formuladas por Paul Virilio. Pese a su naturaleza funcional, los ritmos *dance* incubaron no pocas innovaciones, en una dinámica colectiva entre productores, sellos, DJ y bailarines opuesta a la idea romántica de la autoría. El análisis de las escenas por sobre nombres propios parece ser la manera más sensata de entender cualquier fenómeno cultural del presente.

Neo post todo

Puestas las cosas en su sitio, la segunda parte de *Futuromanía* se titula “El futuro... ahora”, una declaración de renuncia a cualquier intento de predicción. Reynolds advierte que lanzar profecías no es más que jactancia, una imposibilidad, porque la música evoluciona de maneras erráticas. La anticipación es materia de la literatura y el cine de ciencia ficción, que en algunos casos adivinó con perturbadora precisión el modo en que se crea, distribuye y escucha la música en la era de la inteligencia artificial. A esos géneros dedica sendos artículos al final del libro.

El papel del crítico es escuchar el presente, y la noticia es que la década de 2010, a diferencia de la anterior, sí muestra voluntad de cambio. El rasgo clave de este tiempo es el hiperdigitalismo, un exceso de sonidos y referencias orgullosamente artificial que toca a todas las tendencias: la compositora Grimes, por ejemplo, declara su aspiración de interpretar todos los géneros musicales e inventar nuevos, aun cuando estos resulten incoherentes.

Las infinitas herramientas que provee la informática musical y YouTube como archivo de la música universal han engendrado estéticas del siglo XXI como el maximalismo digital, marcada por la posibilidad de modificar y mezclar sonidos y ritmos hasta

el paroxismo, o la “conceptrónica”, término acuñado para la ocasión que describe un modo de acción artística que incluye música electrónica, multimedia, conciencia política y filosofía, más propio de festivales y galerías de arte que de Spotify.

Quizás el ensayo más provocador es “Una historia del *Auto-Tune*”, porque instala la manipulación de la voz humana con softwares, omnipresente en las músicas urbanas y más allá, como una de las revoluciones del pop de nuestro siglo, transformándose en un “generador de sonidos rehumanizantes”, un dispositivo de distorsión y nueva sicodelia.

Los artículos compilados en *Futuromanía* llegan hasta 2017, antes de la pandemia de coronavirus y de la invasión de la inteligencia artificial generativa. Son eventos que forzosamente deben considerarse en cualquier perspectiva sobre la música actual y verdadera, pero entre todas las tendencias que Reynolds alcanzó a examinar, es la xenomanía a la que debiéramos prestarle más atención.

La xenomanía es la obsesión por encontrar lo nuevo en lo extranjero, en lo periférico, en ritmos como el kuduro angoleño, el funk carioca o el reggaeón de Puerto Rico. Son músicas impuras, bastardos que si se observan desde el primer mundo —el lugar desde donde habla Reynolds y casi toda la crítica musical— son puro exotismo para *hipsters*. Pero cabe preguntarse hasta qué punto esa perspectiva eurocéntrica resulta válida hoy, cuando la electrónica es el género más posgeográfico de todos y puede surgir desde cualquier lugar del planeta con pasados culturales distintos de los occidentales y que, en consecuencia, desencadenarán otros futuros posibles. La geopolítica tiene mucho que decir en esto, estamos forzados a pensar futuros musicales más allá de los viejos centros de poder. Seguro que ya está sucediendo y cuando nos enteremos, será cosa del pasado. **S**



Futuromanía: sueños electrónicos, máquinas deseantes y la música del mañana... hoy

Simon Reynolds
Caja Negra, 2024
416 páginas
\$40.700

Ver para ver

Por Emily Dickinson

280

Sentí un Funeral, en mi Cerebro,
Los deudos iban y venían
Caminando — caminando — hasta que me pareció
Que el Sentido se revelaba —

Cuando todos estuvieron sentados,
Una Ceremonia, como un Tambor —
Se mantuvo golpeando — golpeando — hasta que
[pensé
Que mi Mente se entumecía —

Entonces los oí levantar una Caja
Que chirrió atravesando mi Alma
Con esas mismas Botas de Plomo, otra vez,
Entonces el Espacio — empezó a repicar,

Como si todos los Cielos fueran una Campana,
Y el Ser, nada más que una Oreja
Y yo, y el Silencio, alguna extraña Raza
Hundida, solitaria, aquí —

Y luego una Tabla en la Razón, se quebró,
Y caí, y caí —
Golpeé un Mundo en cada salto
Y — entonces — terminé comprendiendo

(1861)

465

Escuché el zumbido de una Mosca — al morir —
La Quietud en el Aposento
Era como la Calma del Aire —
Entre los Embates de la Tormenta —

El contorno de los Ojos — estaba seco —
Y los Alientos firmemente contenidos
Para la última Arremetida — cuando el Rey
Se presentara — en la Cripta —

Firmé el Testamento — de mis recuerdos
Qué parte de mí
Podría donar — y fue entonces
Cuando una Mosca se interpuso —

Con Azul — incierto tambaleante Zumbido —
Entre la luz — y yo —
Y entonces las Ventanas se rompieron — y después
No pude ver para ver —

(1862)

Emily Dickinson (1830-1886) es una de las poetas fundamentales de la literatura mundial. Su obra —de un estilo y una profundidad excepcionales— permaneció casi inédita hasta su muerte y no fue reconocida sino hasta

la segunda mitad del siglo XX. Estos poemas pertenecen a *La verdad de soslayo*, publicado por Ediciones UDP, en versión bilingüe, en julio de 2025. Traducción de Eliana Ortega y Soledad Fariña.

540

Tomé mi Poder en mi Mano —
Y me fui contra el Mundo —
No era tanto como el que David — tenía —
Pero — fui doblemente osada —

Apunté mi Piedrita — pero Yo misma
Fue todo lo que cayó —
¿Fue Goliat — demasiado grande —
O fui yo misma — demasiado pequeña?

(1862)

1.129

Di toda la Verdad, pero dila de soslayo —
El Éxito vive en Círculo
Demasiado brillante para nuestro enfermizo Deleite
La magnificencia de la Verdad sorprende

Como el Relámpago a los Niños aliviados
Por una amable explicación
La Verdad debe deslumbrar gradualmente
O todos los hombres enceguecerán —

(1868)

668

“Naturaleza” es lo que vemos —
La Colina — la Tarde —
Ardilla — Eclipse — el Abejorro —
No — Naturaleza es Cielo —
Naturaleza es lo que escuchamos —
El Mirlo — el Mar —
Trueno — el Grillo —
No — Naturaleza es Armonía —
Naturaleza es lo que sabemos —
Mas no tenemos arte para decirlo —
Tan impotente es Nuestra Sabiduría
Frente a su Simplicidad.

(1863)

1.263

No hay Fragata como un Libro
Para llevarnos a Tierras lejanas,
Ni Corceles como una Página
De Poesía saltarina —
Esta Travesía pueden hacerla los más pobres
Sin exigencia de Peaje —
Qué austero es el Carruaje
que lleva el Alma humana.

(1873)

Tratado de la aceptación

Se cumplen 25 años de *Nocturno de Chile*, la novela que Bolaño escribió después de *Los detectives salvajes* y en la que ficciona, entre otras, la historia de Mariana Callejas que había leído en una crónica de Lemebel y que ahora ha vuelto a escena por el perfil que a la escritora y agente DINA dedicó Juan Cristóbal Peña.

Por Vicente Undurraga

Si en *Los detectives salvajes* (1998) Roberto Bolaño trabajó la extensión y la expansión, en *Nocturno de Chile* (2000) optó por lo contrario, la concisión y la concentración. Mientras la primera supera las 600 páginas y en su parte central consta de un carrusel de voces que van contando una historia que avanza y retrocede, y que es en realidad un inmenso cúmulo de historias entrelazadas, en la segunda tenemos el monólogo febril de un hombre acosado por recuerdos y fantasmas. En 150 páginas hace el recuento de ciertos episodios clave de su trayecto vital y literario, los que se hallan íntimamente trenzados con la historia de Chile, sin perderse por eso el espacio, tan propio de Bolaño, para la digresión y la salida a otros ámbitos: es memorable, por ejemplo, el episodio de la colina de los héroes austrohúngaros y del zapatero que la crea para ser enterrado allí, así como el relato de los encuentros europeos de Salvador Reyes con Ernst Jünger.

Junto a *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* es la novela donde Bolaño tuvo más directamente a Chile como escenario. El protagonista es un crítico literario y sacerdote conservador que remite evidentemente a José Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote del Opus Dei que fungiera por décadas como principal crítico literario nacional bajo el seudónimo de Ignacio Valente. Llamado en la novela Sebastián Urrutia Lacroix, cuenta cómo se formó su vocación literaria, cómo aprendió el oficio y cómo trabó amistad con autores como Pablo Neruda y otros más jóvenes, entre los que se cuentan aquellos que se

congregaban en los años 80 en la casa de Mariana Callejas, en Lo Curro.

Esta es, probablemente, la parte en que el callejón, al menos desde el punto de vista narrativo, ya no tiene vuelta atrás. La historia es conocida y ha vuelto al ruedo en el estupendo perfil que publicó Juan Cristóbal Peña, *Letras torcidas*, que desliga la realidad de la ficción para ofrecerla en su propia monstruosidad: en esa casa de Lo Curro Michael Townley, marido de Callejas, experimentaba técnicas de exterminio mientras ella ofrecía tertulias literarias.

Bolaño, se sabe, conoció los hechos por una crónica de Pedro Lemebel recogida en *De perlas y cicatrices* (1998), titulada “Las orquídeas negras de Mariana Callejas”, donde el cronista especula sobre esas noches en “una inocente casita de doble filo donde literatura y tortura se coagularon en la misma gota de tinta y yodo”. Bolaño primero incluyó la historia al final de un texto sobre su regreso a Chile titulado “El pasillo sin salida aparente”, donde remarca: “Lo repito: esto no es un cuento, es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet”. No le bastó bosquejar la historia ahí y la incluyó en el tramo final de *Nocturno de Chile*, que en principio se iba a llamar *Tormenta de mierda*, que es lo que se desata en la frase, de tan solo una línea, que cierra la novela.

Se ha dicho que *Nocturno de Chile* es una novela bernhardiana por el hecho notorio de constar, como las novelas de Thomas Bernhard, de un solo párrafo, sin otra respiración que la pauteada por el ritmo y el encadenamiento reflexivo de las frases. Páginas y



páginas sin punto aparte, aunadas por cierta melódica repetitividad. Pero sobre todo, podría decirse, se trata de una novela bernhardiana por la situación narrativa: el narrador rememora y relata desde una posición fija en el espacio y movetiza en el tiempo, tal como el autor austríaco en cada una de sus novelas (por ejemplo cuando en *Maestros antiguos* quien narra observa todo sentado en un sillón del que no se mueve mientras transcurre una larga fiesta). En la novela de Bolaño es una suerte de momento cúlmine: un hombre agónico echado en la cama, apoyado sobre su codo —esto lo repite una y otra vez—, rememora su historia acosado por el fantasma de un joven envejecido que lo impugna no se sabe bien desde dónde ni por qué, probablemente desde el fondo de su propia conciencia. Y en esa posición incómoda, literalmente inestable, recuerda sus días y noches. Aparecen momentos profundamente chilenos, como cuando describe la forma en que se toma una Bilz helada o cuando, al salir a caminar de noche por el campo, le toca ver de espaldas a Neruda hablándole a la luna.

Más allá de lo recordado, y del estilo, lo que sorprende aún por su energía es la poética de la aceptación que subyace en la novela. Aceptación no en el sentido de resignación, sino al contrario: en cuanto decisiva apertura o arrojó a lo desconocido, lo otro. Es la aceptación que, sin ir más lejos, está en las primeras líneas de *Los detectives salvajes*, cuando Juan García Madero, que ha sido invitado a formar parte del realismo visceral, declara: “Por supuesto, he aceptado”. Esa aceptación abre la aventura de los años y páginas

que se sucederán. En *Nocturno de Chile*, el personaje, tan distinto biográficamente al joven poeta García Madero, es un sacerdote y crítico literario envejecido que opera de modo análogo: aceptando, aceptando su pasado como en su momento aceptaba las impensadas derivas de la vocación.

Cuando dos agentes dudosos le proponen ir a Europa a visitar iglesias para estudiar cómo se protegen de las palomas que cagan las ventanas, techos y paredes, acepta de inmediato, casi a ciegas. Y páginas más adelante da una clave: “En los sueños todo puede ocurrir y uno *acepta* que todo ocurra”. La cursiva es de Bolaño. No es casual ni gratuita. La aceptación es clave, incluso si lleva al horror, como cuando, de los mismos personajes (llamados Oido y Odeim, evidente y algo pueril anagrama de Odio y Miedo), el cura crítico recibe la propuesta de darle clases de marxismo a los miembros de la Junta Militar, para instruirlos acerca del enemigo que se proponen destruir. Aceptar podría ser otra forma de expresar la poética que Bolaño solía manifestar —y digo manifestar pensando en los manifiestos, de los cuales firmó varios en su juventud— con la imagen de quien se asoma, como ocurre en tantos de sus cuentos y poemas, al abismo sin negar la mirada:

No importa donde te arrastre el viento...

La sabiduría consiste en mantener los ojos abiertos durante la caída. **S**

El atlas sentimental de Alejandro Olivares

Por Emilia Edwards

Atlas de la historia abstracta y subjetiva de Chile, el último libro del fotógrafo Alejandro Olivares, comienza con un relato poético que describe un paisaje eterno y conocido: el frío, el mar, luces a lo lejos, cruces al costado del camino, un tobogán abandonado, casas con retratos y relojes detenidos hace mucho. Luego vienen las imágenes. Algunas llenan la doble página; otras se cortan en el pliegue y continúan al reverso. Hay fotos que respiran solas y otras que se agrupan; la lectura se vuelve física, hecha de idas y vueltas, con paradas en detalles familiares.

Cada capítulo reúne más de 40 fotografías de una misma región. No se ordenan como un catálogo ni como un inventario, sino como una secuencia hecha de empalmes, silencios y repeticiones que van armando el relato. Entre medio aparecen breves textos, que se mantienen anónimos hasta las últimas páginas y funcionan como en voz baja: un murmullo que acompaña las imágenes, adelante un tono, sugiere algo de lo que viene sin explicarlo del todo. Olivares cuenta que este trabajo nace “desde los espacios más cotidianos, desde los afectos, las cicatrices y también desde cierta melancolía”. Aunque el libro incluye fotografías tomadas durante encargos periodísticos, su interés no está en la “escena principal”, sino en lo que ocurre antes y después: el trayecto hacia la pauta, el silencio que queda después de la fiesta, aquello que permanece cuando la noticia se apaga.

Esa zona intermedia estructura el libro. Las fotografías, a pesar de tener títulos (a veces descriptivos), no subrayan el momento exacto del acontecimiento, sino sus bordes: una casa marcada por el agua, un cuerpo que muestra la cicatriz, un camino vacío, una habitación donde entra una luz que sigue siendo oscura, un gesto mínimo en medio de un paisaje amplio.

Esa apuesta por los bordes del acontecimiento se sostiene en una forma de entender la fotografía y en un método de trabajo muy concreto. Olivares evita pensar la fotografía como un registro objetivo. Prefiere entenderla como interpretación: lo que se ve en el libro es un punto de vista, construido desde sus sensaciones y su historia personal. Desde una clara tradición documentalista, al fotografiar realidades a las que no pertenece, Olivares lo vive como un privilegio que supone responsabilidad. El método de trabajo acompaña esta búsqueda. Antes de cada viaje, realiza una preproducción para entender qué ha pasado en el lugar y qué implica fotografiarlo. Ya en terreno, intenta dejar atrás las ideas previas y concentrarse en las sutilezas del entorno: olores, gestos, luz.

Esa apuesta también dialoga con una tradición más larga. El libro toma como punto de partida el clásico *Atlas de Chile*, de Claudio Gay, pero desplaza el énfasis: ya no se trata solo de describir accidentes geográficos y límites administrativos, sino de registrar memorias, afectos y tensiones que recorren el territorio. El mapa deja

de ser una superficie neutra y se vuelve un campo de marcas, una cartografía sentimental.

En sus proyectos personales, Olivares suele trabajar con tiempos largos y, a pesar de que con el *Atlas* no siempre fue posible, muchas veces no había margen para esperar la hora perfecta ni las mejores condiciones, lo que lo hizo resolver rápido, adaptarse, confiar en la intuición. El resultado pareciera un espacio de libertad poco común. No nace desde un encargo cerrado ni una lista rígida de temas. El fotógrafo se permitió “vagar libremente entre historias mínimas, esquinas olvidadas y territorios que parecían no tener importancia”. Como se trataba de un compendio del territorio, casi cualquier sitio podía volverse fotografía, siempre que dejara una marca. Esa apertura se percibe en la variedad de escenas: puertos, periferias urbanas, balnearios, interiores domésticos, oficinas, plazas, moteles, caminos en medio de la nada.

Atlas de la historia abstracta y subjetiva de Chile no busca definir qué es Chile ni ofrecer una versión definitiva de su historia. Lo que propone es acompañar una forma de mirar: atenta a las huellas que dejan los desastres y la vida diaria, las noticias y las casas, los cuerpos y los paisajes. Un atlas que mantiene sus coordenadas, pero deja que el país se cuente por fragmentos, dentro de ese paréntesis de palabras e imágenes que, por un momento, permite habitarlo.



Olivares es hoy una de las figuras centrales de la fotografía documental chilena. Desde libros como *Living periferia*, *El invierno chileno* o *Chile pasaporte*, su trabajo ha insistido en mirar los márgenes urbanos y las huellas que deja la historia en los cuerpos y los territorios, más que los grandes eventos. Cofundador de la editorial Buen

Lugar, es parte del resurgimiento del fotolibro en nuestro país y América Latina. *Atlas de la historia abstracta y subjetiva de Chile* incluye fotografías sacadas a lo largo de más de 15 años y convierte la manera de mirar de Olivares en un reflejo original y auténtico en un país cargado de relatos tradicionales. **S**

Atlas de la historia abstracta y subjetiva de Chile
Alejandro Olivares
Buen Lugar Ediciones,
2025
300 páginas
\$35.000 (venta solo
escribiendo a buenlugar.ediciones@gmail.com)





Los paraísos artificiales de Martín Rejtman

Con algo de intuición meditada, el cineasta argentino se sorprende en medio de la escritura de *Cuarto sucio, ubicación peligrosa* con las posibilidades que dan los hoteles, las pensiones y otros espacios fugaces para leer sociedades diversas y, sobre todo, para leerse a sí mismo. En Ámsterdam, anota en su cuaderno de campo: "En el espejo de la habitación me veo con cara de cansado. En el espejo del baño, sin embargo, me veo bien. ¿Cuál será la verdadera imagen?". Tal vez la lectura de este libro nos enseñe que solo en esas habitaciones anónimas podemos elegir nuestro reflejo, y que es probable que la ventana dé a nuestra propia vida.

Por Yanko González Cangas



Este libro es un singular diario de hoteles, pensiones, albergues, resorts y moteles, espacios de tránsito que cristalizan la promesa de vivir otra vida y de que una nueva cama en una ciudad distinta nos regalará otros sueños. Sabemos que es una mentira. Pero, al igual que la poesía, es una mentira sincera. Digo, la cama será con toda probabilidad peor que la que nos deforma los huesos en nuestra casa, que la almohada siempre muy blanda, muy alta o muy baja, nos mezquinará el descanso y que un incesante tamborileo de los dedos del neurótico de la habitación de al lado nos arruinará la paciencia y los nervios. Y es que el vecino neurasténico somos nosotros que vamos dejando ruido donde buscamos silencio; y es que todos los que huimos, los que decidimos movernos de nuestras casas, pueblos o ciudades, somos ese vecino infame e irritante para otros. Y el café nunca será el correcto, ni los jugos naturales serán naturales, y nos quedaremos afuera de nuestro cuarto una y otra vez, porque las tarjetas se desmagnetizarán siempre-siempre, incluso si el recepcionista las frota con criptonita. Y el agua de la ducha caerá demasiado caliente y escasa, o en demasía y fría. Y el aire acondicionado terminará de regularse cuando estemos haciendo el *checkout* entre tosiendo y estornudando.

Pero los desesperados, los afligidos del consabido terruño, los angustiados de las ciudades propias, si pueden y en cuanto pueden, vuelven a los aeropuertos y a dormir en jergones ajenos con las ilusiones intactas de torcer sus pequeñas biografías con la sola magia de esa cartulina colgada en el pomo que reza “no molestar”. Cómo no estar de acuerdo con Rejtman: “Lo importante es el momento de estar en el aire. Ahí sucede mi verdadera vida”. Ya por su oficio (el de la cinematografía), ya por su ocio (el del yoga), *Cuarto sucio, ubicación peligrosa* es el singular registro de incesantes escapadas hacia estos paraísos artificiales.

En este sentido y mirado en conjunto, el libro de Rejtman es un libro insólito por su monográfica focalización: descontando su travesía y estadía en un apartamento de la universidad de Iowa como escritor en residencia (una zona muy sabrosa del libro), se contabilizan (si no conté mal) cerca de 112 alojamientos en un número igual de imponente de metrópolis, entre hoteles de lujo, de cadenas chetas, de medio pelo, resort, *Airbnb*, *Bed and Breakfast*, repartidos en Asia, Europa, Estados Unidos y América Latina. Un foco que está en las antípodas de las clásicas narrativas del “yo” de algunos de sus célebres colegas cineastas; pienso en *Mi último suspiro* de Buñuel,

Conquista de lo inútil de Herzog o *Atrapa el pez dorado* de David Lynch, debido a que suspende el “yo cineasta” transformándolo en un telón de fondo apenas perceptible o siempre incómodo: a veces nadie de los estudiantes o académicos se interesan o se dan el tiempo para ir a cenar con él “por su falta de carisma” o “pocas aspiraciones”; apenas recibe balbuceos como juicio a sus películas, cada vez los festivales le ofrecen escasas atenciones, amén que los hoteles son menos estrellados y más desmejorados. Por ello, pareciera que puso la lupa en estos “no lugares” (aeropuertos, aviones y especialmente hoteles) para quitarse de encima las bobadas y banalidades adheridas al mundo de la realización cinematográfica y subrayar que su manera de mirar consiste en renunciar al espectáculo para ver el mecanismo. El más cercano, y el apenas visto: recepcionistas, camareras, huéspedes, lobbies, pasillos, desayunos, regateos, conflictos por claves de wifi, ruiditos, tardanzas, mermeladas insípidas y bufetes marchitos, en fin, esa coreografía invisible que complota contra nuestro alivio y transforma en ficción el edén del viaje, porque tanto en casa como fuera de ella, todo parece reducirse a la logística y, cansado, uno entrega su biografía a cambio de una frazada y una ducha que funcione. Pero Rejtman insiste, porque sabe que el hotel de allá y acullá es de algún modo la patria provisional donde la humanidad se cura de sí misma.

Ahora bien, la forma de escrutar del narrador es minutísima, a veces microscópica, pero siempre etnográfica, con un tono menor y modesto que descrea del glamur de la prosa como de la alfombra roja. Y es que si bien el libro no encuentra hermanos en obras canónicas de cineastas, sí encuentra fraternidades en la antropología. Lamentablemente, el libro *Los no lugares*, de Marc Augé, fue más conocido que otro precedente, *Un etnólogo en el metro*, del mismo autor, lo que paradójicamente volvió manido el darle más importancia que la justa y necesaria a aquellos espacios de tránsito y anonimato, de vocación casi exclusivamente funcional, donde se suceden movimientos masivos, mecánicos y repetitivos, y donde toda relación está condenada a ser efímera. Digo lamentablemente, porque Augé buscaba lo opuesto y eso queda claro en *Un etnólogo en el metro*: relevar esos intersticios temporales y espaciales como axiales para la reproducción de la vida social. Claro, la masificación del turismo y la oferta hotelera, o más nítido aún, el estruendo de la industria del ocio fue transformando el viaje no solo en huella de carbono y los alojamientos para trotamundos en el alimento de

la segregación y la gentrificación, sino a todo genuino *flâneur* o andariego volador en alguien más bien vulgar o éticamente reprochable. Digo, ordinario ya no es solo el peregrino que va con sus hijos a Disney World o a Miami a tomar el sol y a trapichar con relojes, sino cualquiera que toma un avión y gasta miles de litros de agua en el lavado de sábanas y toallas usadas por una sola noche. El maestro Lévi-Strauss se anticipó y en los años 60 dijo “odio los viajes y los exploradores”, apuntando con el dedo al turista de postal, al antropólogo de cucalón y a la folclorización de la cultura. Pero Rejtman sabe que tiene una ventaja, lo que lo hace inmune al exotismo, a las ortodoxias etnográficas y el ecofanatismo de último minuto: el humor. Y lo despliega demorado, con belleza y doble fondo. En sus estadias en Chile, por ejemplo, y de paso en uno de los clásicos hoteles del centro de Concepción (El Araucano) o en el renombrado Crown Plaza, con los ojos abiertos y sumergido en la semiósferas de estos “no lugares”, devela dos metáforas constitutivas de nuestra identidad ciudadana con dos oraciones sagradas. La primera y tutelar: “Gobierne quien gobierne, mañana tengo que ir a trabajar igual”. La segunda y más escondida: “Duchas cortas, duchas cortas”, voceada por una dueña de hostel a sus huéspedes cada mañana y todos los días.

Con igual detalle, Rejtman repara en el paisaje humano: de paso por Santiago a pito de otro festival y en una cena, el actor “Pancho Reyes” le comenta que actuó en películas de Raúl Ruiz y en *Una mujer fantástica*. Rejtman registra no sé si una verdad o una verosimilitud, y apunta: “Noté que cuando conozco actores en Chile me pasa algo que con los actores argentinos no me pasa: a veces tengo la impresión de que son especialmente simpáticos conmigo, como si estuvieran presentándose profesionalmente”. Prueben a subtítular este apunte. A mí me dio el siguiente resultado: ladinos y rastreros, o sea. Menos verosímil, pero más verdadero, es este otro registro en su diario de hoteles y lugares: “Los blancos ricos sudafricanos se parecen a la clase alta chilena, tienen un sentimiento de superioridad absoluta de clase y de raza. Viven, a lo mejor sin saberlo, en un mundo que ya no existe”. Y hay otra observación inapelable, aplicable por igual al santiaguino y al parisino: “Lo provinciana que es la gente de las grandes ciudades”. Porque claro, llegan a Paillaco, buscan algo que pudiera ser poco menos que el espejo de Berlín, no lo hallan, y entonces deploran el mundo entero, como si el paisaje les debiera sus caprichos. Pareciera insignificante, pero es la voz baja de Rejtman la que no le da importancia al hallazgo. Sí,

hay viajantes y viajantes, y el cosmopolita metropolitano presume de mundo pero trae tierra de macetero en el bolsillo.

Creo ver que Martín Rejtman, con algo de intuición meditada, se sorprendió en medio de la escritura de este volumen sobre las posibilidades que dan estos espacios típicamente ciudadanos, anónimos y fugaces para leer sociedades diversas y, sobre todo, para leerse a sí mismo. Sí, encuentra un *thriller* en los jabones, un drama en las cortinas de *blackout*, un wéstern en las recepciones y mucha comedia en la rendija de su ojo mágico, pero en un hotel de Ámsterdam, anota en su cuaderno de campo: “En el espejo de la habitación me veo con cara de cansado. En el espejo del baño, sin embargo, me veo bien. ¿Cuál será la verdadera imagen?”. Tal vez, en algún momento de su bitácora, descubrió que en los hoteles se entra con un yo portátil y se sale con un yo de alquiler. Un “yo” que, como las toallas, se puede cambiar a diario y que cuelgan de un gancho que nadie mira. De este modo, digo, parece decirnos que hay espejos para obedecer y otros para rebelarse; unos que devuelven al funcionario y otros que insinúan al fugitivo, pero solo fuera de casa podemos elegir nuestro reflejo. Es en una habitación anónima donde descubrimos, con sorpresa, que la ventana da a nuestra propia vida.

Hay libros que se escriben para ordenar el mundo y otros que se escriben para desordenarlo. *Cuarto sucio, ubicación peligrosa* pertenece a la segunda especie. Además, posee la singularidad de no tener intención alguna de perturbar nada: solo deja que las llaves extraviadas, los desayunos decepcionantes y las conversaciones anodinas muestren la lógica secreta de nuestra época, situando su inventario lejos del costumbrismo y muy cerca de una forma de pensamiento. **S**



Cuarto sucio, ubicación peligrosa

Martín Rejtman

Ediciones UDP, 2025

282 páginas

\$27.000

Los artículos más leídos de la web



Montaigne: el arte de perderse pensando

La Editorial de la Universidad Católica del Maule y Ediciones Tácitas publicaron los ensayos completos de Montaigne traducidos por Pierre Jacomet. En este texto, leído en el lanzamiento realizado en la librería La Inquieta, la ensayista Paz López plantea que tras leer al autor francés se comprueba que lo personal solo adquiere sentido si se reconoce en un cuerpo común, si tiene resonancias en otros. Por ello, mientras se examina a sí mismo, mientras se escucha vivir, gozar y sufrir, Montaigne se pregunta también por la amistad, la educación, la crueldad o la razón de Estado.

Una vida en pensamiento

Tal vez Hannah Arendt sea la figura intelectual más destacada del siglo XX, afirma en este artículo Eva von Redecker, para quien Thomas Meyer no es un simple biógrafo sino un “historiador benjaminiano”, creador de un libro extraordinario titulado *Hannah Arendt. Una biografía intelectual*.

László Krasznahorkai resiste

A raíz de la obtención del Premio Nobel de Literatura 2025, reproducimos un artículo de Pedro B. Rey publicado en revista *Santiago* número 6, que da cuenta del universo y poética del autor húngaro. En tiempos en que domina la literatura de frases cortas, que bordean el periodismo, las obras de Krasznahorkai recuerdan que los libros son mucho más que una historia. *Tango satánico*, *Guerra y guerra* o *Melancolía de la resistencia* son telarañas tejidas con frases largas, encabalgadas, donde los personajes parecen a punto de caer en algún trance apocalíptico. El sentido trágico de la vida, el humor negro y un componente que lo vincula con lo sagrado son algunas de sus marcas de estilo. Leerlo es una auténtica experiencia, algo insólito y desconcertante, una llama que alumbraba este mundo obnubilado en sus espejismos de bienestar.

Vargas Llosa y la vocación del escritor

Este texto, que apareció originalmente en *Texas Studies in Literature and Language* en 1977, fue escrito por el profesor y crítico chileno Luis Harss, quien fue uno de los primeros en usar el término *Boom* para referirse a la generación de narradores latinoamericanos que irrumpió en los años 60, y al que Vargas Llosa le pasó el manuscrito de *La Casa Verde*. Lejos de todo panegírico, Harss subraya algunos elementos que a su juicio no lo convencen, como el hecho de que a la hora de construir personajes, Vargas Llosa es menos diestro que para transfigurar el paisaje social, o que el esquema de las novelas (su racionalización) se sobrepone a la libertad (o desconfianza) de la percepción.

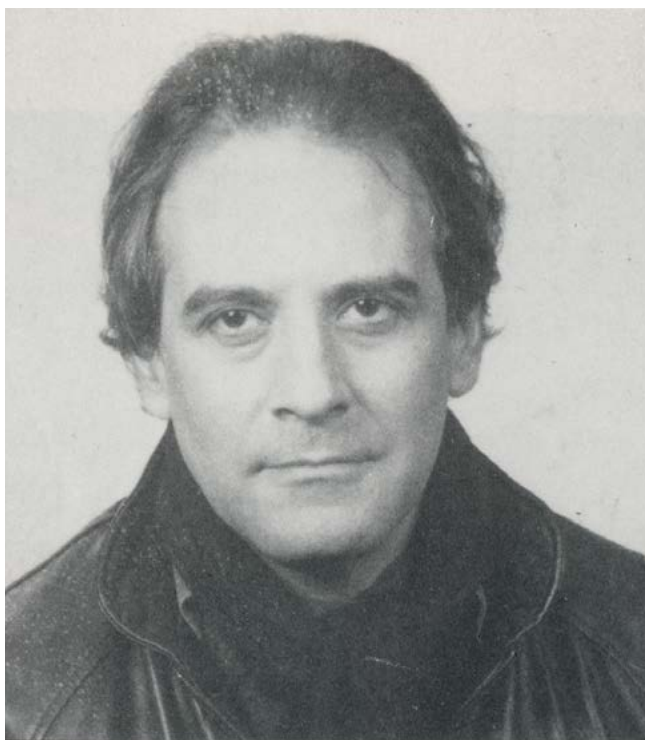
Díaz Eterovic: lejos de la crueldad

Para Álvaro Bisama, la obra de Ramón Díaz Eterovic, el flamante Premio Nacional de Literatura, transmite una suerte de tristeza cálida, una melancolía urbana que es uno de los mejores atributos de su estilo. Desde *La ciudad está triste* (1987) hasta *Dejaré de pensar en el mañana* (2024), el hombre que dio vida al detective Heredia ha construido una literatura de lo perdido, acercando la escritura a otros lugares y tiempos, como si a su voz no le quedase más que ser la de un sobreviviente.

Eugenio Téllez: “Matta no temía parecer loco. Y eso, en el arte, es una virtud enorme”

Además de ser uno de los artistas más importantes de nuestra historia, Eugenio Téllez (Santiago, 1939) es algo así como su memoria viva. Ha grabado cientos de horas de videos y recuerda a la perfección las más lejanas conversaciones con Nicanor Parra, Enrique Lihn o Enrique Castro Cid. Mucho de ese material de archivo ha sido donado por el artista a la Universidad Diego Portales. Aquí habla quien sea quizás una de las influencias mayores de su vida, la elusiva y al mismo tiempo omnipresente figura de Roberto Matta Echaurren.

Por Rafael Gumucio



Partamos por el comienzo, cuéntame cómo fue tu primer encuentro con Roberto Matta.

Fui a verlo con una carpeta de dibujos a París, la primera vez que salí de Chile en 1960. Llegué a su departamento y me tocó esperar. Era un lugar impresionante, cerca del Sena: había un Max Ernst, una escultura de Giacometti, muchas piezas africanas. Yo estaba con mis dibujos cuando entra Roberto Matta. Me lo había imaginado como un artista a la francesa y apareció vestido de oficinista chileno: corbata roja, camisa, terno gastado. Me miró y de inmediato dijo: “Oye, huevón... ¿qué andai haciendo aquí?”. Le mostré los dibujos: formas orgánicas, medio monstruosas, un surrealismo muy a la chilena. Su primera reacción fue dura: “Las cosas hay que hacerlas como son. Si algo parece un pico, es un pico”, y se sacó el pene del pantalón y me lo mostró. “Eso es un pico, yo paso todo el día mirándomelo, así se dibuja”. Y lo empezó a dibujar. Era una lección condensada. Matta era así: audaz, directo, siempre estaba probando los límites. Igual me dijo: “Vamos a trabajar juntos”.

¿Tenías vínculo con otros chilenos en París?

En ese mismo tiempo me crucé con Enrique Zañartu, con el que trabajé también, aunque era exactamente lo contrario. Ellos se querían y se odiaban: amigos y críticos a la vez. Zañartu trataba de no encontrarse en la calle. Matta era extraordinariamente abierto cuando estaba de buen humor. Recuerdo una visita mía con dos pintores franceses, Bernard Rancillac y Télémaque, de la Nueva Figuración. Esa reunión fue extraordinaria. Matta estaba muy interesado porque Télémaque trabajaba en la revista *Clarté*, que era de las Juventudes Comunistas. Matta estaba fascinado con seguir en contacto con ellos, porque lo estaban metiendo un poco en ese ambiente. Durante esa reunión en su departamento, siempre en una esquina, había un tipo, como un mulato claro, en posición fetal. No se movía. Yo quedé fascinado y cuando ya nos íbamos, le pregunté a Matta sobre él: “Es un poeta cubano que no quiere irse a Cuba. No quiere regresar”, dijo Matta. Le pregunté unos meses después de que pasó. Me dijo que se embarcó a Cuba, pero que a la mitad del viaje se tiró al mar. Lo dijo sin inmutarse.

Háblame del “lenguaje Matta”.

Jugaba con las palabras como chileno viejo de campo, y al mismo tiempo como amigo de Duchamp: todo en él era de doble sentido, desplazamientos. Imagínate almorzar tres veces a la semana con Duchamp: no todo el mundo lo hace. Él hacía de ese juego verbal

un método. Una vez estaba discutiendo con un peruano si era mejor hablar de América Latina o de Latinoamérica. Matta le dijo: “No es lo mismo decir que te paso una chaucha para ir a ver a tu mamá, que pásame la chaucha de tu mamá”. Ese tipo de cosas... Los títulos de las pinturas, sus anécdotas, todo. Por eso a los franceses les fascinaba escribir sobre él: Henri Michaux, por ejemplo, hablaba maravillas de Matta, aunque muchas veces más de la personalidad que de la pintura en sí.

¿Tu trato con él era fácil?

Conmigo sí. Nunca lo vi enojado. Tenía humor, pero también una vigilancia: siempre preguntaba “¿Qué haces aquí?, ¿cómo conoces a esa gente?, ¿son importantes esa gente?”. Quería saber siempre, integrarse, ser parte. Era sagaz: detectaba redes, jerarquías. En Nueva York lo querían, compraban sus cosas, y él lo sabía. También había puritanos que lo acusaban de tomar demasiado espacio desde que Dalí se fue del surrealismo; y estaba el chisme eterno: que se metía con la mujer de medio mundo. Breton era puritano, Matta no.

¿Cómo era la relación con sus hijos?

Complicada. Conocí a Batan Matta-Clark, uno de los dos gemelos, un personaje salido de Dostoievski: alto, pálido, vestido de terciopelo. Logró que lo contrataran en el taller de Hayter (Stanley William Hayter). Ahí aparecía y desaparecía. Había conflictos, ataques, internaciones... Matta me llama desesperado, que ese niño no es nadie, que se acuchilló la mano. Me invitó a unos whiskys y empezó a decir: “Ese niño es hijo de quién... ¿de nadie?”.

Tú dijiste una vez que Matta y Parra eran opuestos complementarios. ¿A qué te referías?

A que ambos jugaban con el lenguaje, pero desde polos distintos. Matta lo hacía desde la imaginación visual, desde el espacio; Parra, desde la palabra pura y desde la ironía. Parra le ganaba a Matta en eso.

¿Se conocieron?

Sí, claro. Se admiraban. Matta, cuando hablaba de Parra, lo hacía con respeto, pero también con cierta distancia. Eran demasiado parecidos para hacerse amigos.

¿Y tú? ¿Qué aprendiste de Matta?

Lo esencial: que el arte no es una técnica sino una

“En Chile el artista vive pidiendo disculpas. Matta nunca se disculpó por existir. Fue un escándalo vivo. Por eso molestó tanto. A veces me pregunto qué habría pasado si hubiera vivido más tiempo en Chile. Tal vez no habría pintado igual. Tal vez se habría apagado. París y Nueva York le daban el escenario que necesitaba para sus excesos, su teatralidad”.

forma de pensar el mundo. Que cada línea puede ser una idea y cada idea un espacio. También me enseñó a no tener miedo al ridículo. Matta no temía parecer loco. Y eso, en el arte, es una virtud enorme. Él sabía que para crear de verdad, hay que arriesgarse a ser un poco ridículo.

Hay algo muy chileno en esa inhibición, ese pudor frente a la grandeza.

Exacto. En Chile el artista vive pidiendo disculpas. Matta nunca se disculpó por existir. Fue un escándalo vivo. Por eso molestó tanto. A veces me pregunto qué habría pasado si hubiera vivido más tiempo en Chile. Tal vez no habría pintado igual. Tal vez se habría apagado. París y Nueva York le daban el escenario que necesitaba para sus excesos, su teatralidad.

¿Era consciente de su mito?

Totalmente. Lo cultivaba. Era un actor de sí mismo. Sabía cómo mirarte, cómo callar, cómo convertir una conversación en un acto performativo. Era como un niño viejo, curioso, brillante y profundamente solo.

¿Y qué queda de todo eso hoy, en ti, en tu pintura?

Menos de lo que me habría gustado. Me influyó más Zañartu, que a su vez tenía mucho de Matta. Pero Roberto Matta era difícil que te influenciara: no estudió pintura formalmente y desarrolló una técnica única. Su perspectiva, esas líneas arquitectónicas que quiebran el espacio, la traslación de su formación de arquitectura a la tela... Sus mejores trabajos son

las morfologías psicológicas que hizo al principio. Técnicamente, extraordinarias. Pero en Chile su influencia no prendió del todo; hubo moda y mucho falso Matta, claro. Todos querían “un Matta”, y aparecieron horrores en galerías. Al final hubo obras muy desparejas, hechas con asistentes, decisiones apresuradas... Los últimos años fueron ingratos.

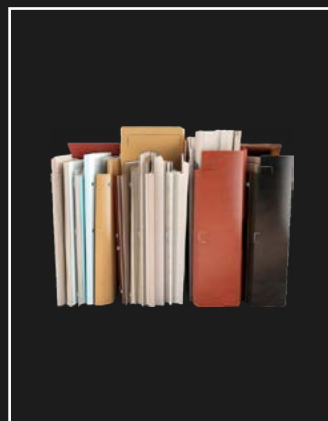
¿Recuerdas la última vez que lo viste?

En Nueva York, en una fiesta de Año Nuevo con la familia De Menil. De nuevo estaba en el segundo piso preguntándome quién era quién en la fiesta, y cómo los había conocido yo. Me ve ahí con otra gente y dice: “¿Qué están haciendo aquí?”. “Lo mismo que tú”, le respondo. Y empezamos a hablar, totalmente a la chilena, la cosa de los acentos, del humor, y nos damos cuenta que toda la élite del copetón están observando fascinados nuestra conversación. Al día siguiente suena el teléfono. Era Matta: “Hola, ¿qué tal? Pero ¿qué estabas haciendo en esa fiesta? ¿Cómo llegaste? Voy a verte. ¿Sabes quién es esa familia? Son muy importantes. Óyeme bien, son muy convenientes”, me dijo. Después lo vi en la Telefónica en Santiago: yo decía que hay que saber retirarse, como los boxeadores. Muchas piezas finales eran terribles.

¿Algo que te haya marcado especialmente?

Su inteligencia del lenguaje y la arquitectura en la pintura. Y su manera de interrogar todo: “¿Qué haces aquí? ¿Con quién hablas? ¿Por qué?”. **S**

Promueve la vida cultural universitaria y su proyección pública con espacios artísticos, académicos y acceso a materiales culturales.



Publicaciones
Exposiciones
Documentales

Podcast
Fondos
Fotografías

Documentos
Videos
Actividades

Marcas de clase: Elizabeth Strout y Didier Eribon

Por Federico Galende

El tema de las clases sociales, junto con el de sus determinaciones en los estilos de vida y las consciencias de las personas, daba la sensación de estar desaparecido cuando la extrema derecha, partiendo por Trump y las reivindicaciones del antiguo trabajador blanco al que su mujer debe esperar al final de cada jornada con la mesa servida y la casa impecable (en una división de roles similar a la que en el Chile de los 50 protagonizaban el ama de casa con delantal del envase de Klenzo y el obrero que sostenía sonriente un saco de cemento en la publicidad de Polpaico), lo volvió a poner en escena, por supuesto que no sin aprovecharse de lo mucho que lo había descuidado la izquierda, cuyos gobiernos (demasiado asediados de un lado, peligrosamente suicidas del otro) dejaron a los más necesitados con gusto a poco, sumidos en un vacío que las nuevas luchas identitarias, el animalismo, el LGTB, las transiciones de género, la ecología o el feminismo, no lograron colmar.

Todo parece indicar que se trata de causas que no consiguieron penetrar en las clases más marginales, que en sus luchas por la sobrevivencia comenzaron a sospechar de lo que les era más próximo (las amenazas del narcotráfico, el inmigrante que les roba el trabajo, la violencia en las poblaciones) y fueron perdiendo, de a poco y en sintonía con la progresiva destrucción de los sindicatos y la disolución

del movimiento obrero, sus solidaridades mutuas y su cariño por una izquierda en la que históricamente habían confiado. Como nunca es fácil determinar si se es más de izquierda esperando de los que sufren una reacción en común o retirando, de ese común, sus riquezas más invisibles, las recientes novelas escritas por Elizabeth Strout y las autobiografías situadas de Didier Eribon parecen abordar hoy el dilema con ingredientes más vívidos y sentidos que los empleados por los diagnósticos monolíticos de la teoría social.

Los personajes de Strout, como la célebre Olive Kitteridge o Lucy Barton (sobre quien lleva ya una saga de cuatro libros escritos), son mujeres sencillas que provienen más bien de un origen humilde y cuyas riquezas, que habrían permanecido en la oscuridad de no ser por su literatura, residen menos en lo que poseen que en el modo en que ignoran las expectativas de quienes ven en los pobres una causa homogénea. Con estas formas particulares de resistir, Elizabeth Strout construye la plasticidad de los seres que enfrentan los días sumidos en un mundo sentimental introspectivo, donde las palabras son mínimas y los gestos se exhiben pasajera y punzantemente.

Es el izquierdismo de quienes se muestran indiferentes a la presión clásica de los estereotipos, lo que no significa que no los padezcan, en distraídas razones malignas que los poderosos no

ven, tal como le ocurre a Lucy Burton cuando su futuro marido se asombra de lo pobre y pequeña que es su casa de infancia, de lo “informales” que son sus padres (ella una costurera, él un trabajador enfundado en su mameluco), o cuando su futura suegra, quien se mueve con soltura en una casa más amplia y elegante, le ofrece a pocos segundos de conocerla salir de paseo para que se compre ropa. También la presenta ante sus amigos como alguien que ha tenido el mérito de “salir de la nada”, lo que conduce a Lucy a reflexionar sobre algo bastante evidente: si se lo piensa bien, nadie en este mundo ha salido realmente de la nada.

Elizabeth Strout escribe en el género de la autobiografía ficticia: Lucy es un personaje inventado, pero es más que eso: *existe*. Strout entona la voz de la mujer medio inexpresiva en cuyo trajín relucen las piezas sueltas de un izquierdismo menor, que a falta de mejor título podría ser designado como el izquierdismo de los inconformistas callados. Didier Eribon, en cambio, no necesita apelar a los recursos de la ficción, que en los ensayos de su última etapa atribuye más bien a una vida inventada: la del intelectual gay que dejó atrás sus miserias de clase para internarse en las atmósferas frecuentadas por los sofisticados filósofos de París. Es el pasado doloroso del hombre que olvida y que, con el tiempo, se decide a contar todo haciendo de su secreto la materia



Elizabeth Strout (1956).



Didier Eribon (1953).

crucial de una reflexión política. La vergüenza que le causó desde niño su origen de clase, con esos padres brutos e incomprensibles que pasaban el día poniendo el lomo en la fábrica, lo impulsó a refugiarse en lo que para esos mismos padres brutos era una heterodoxia sexual. En pocas palabras, y tal como él mismo lo confiesa, su “vergüenza social” había terminado por imponerse a su “vergüenza sexual”, lo que de todos modos da pie no solo para unir entre sí dos universos desconstruidos, sino también para meditar con honestidad sobre la verdadera ignorancia, que no se funda en el desconocimiento objetivo, sino en el desprecio.

Tanto en *Regreso a Reims* como en *Vida, vejez y muerte de una mujer del pueblo* (se podría agregar *Escapar del psicoanálisis*, donde se narran en primera persona los desmoronamientos de las soluciones mágicas del freudomarxismo), Didier Eribon anuda su condición de gay despreciado por la moral proletaria de su familia con su regreso, décadas después y a propósito de la muerte de su padre, a un entorno obrero en el que todo ha cambiado. La clase trabajadora, incluidos sus padres y sus hermanos, ya no vota por

la izquierda como siempre lo había hecho, vota a la extrema derecha, en un giro ideológico del que él no tenía cómo asombrarse si su propio desprecio por esa gente tan primitiva había sido afín a ese progresismo volátil y acomodaticio que traicionó a las clases populares, primero con Mitterrand en 1981 y, después, con la mayoría de los gobiernos llamados “socialistas” o de “centroizquierda”.

Lo que más examina Eribon es la mutación del tiempo, que estos ensayos abiertamente confesionales tienen la sutileza de no remitir solo a los cambios de época, sino también al hecho de que quienes cuentan con ese tiempo pueden darse el lujo de la abstracción a la hora de meditar sobre conflictos globales, muy amplios y en algún aspecto lejanos, mientras que quienes no cuentan con ese tiempo, las mayorías, se ven obligados a achicar la cancha para concentrarse en las amenazas que les son más próximas e inmediatas. En *Vida, vejez y muerte de una mujer del pueblo*, una sociobiografía, como él la llama, dedicada a revisar los vínculos con su madre ya anciana y enferma, este tipo de consideraciones desplaza sus arrogancias de

intelectual refinado, y lo conduce a pensar que en la misma medida en que su vínculo con las luchas sindicales y el movimiento obrero tenía su sostén en el alejamiento de su origen de clase, en una búsqueda de lo propio en lo más distante, los pobres de derecha, como su madre, procedían exactamente al revés: los acontecimientos pormenorizados por los diarios locales, un crimen o un robo en el barrio, o incluso las inclemencias del clima en la región, revestían más importancia que cualquier cosa terrible que se desarrollara en la escena internacional o en un país lejano.

Lo que une entre sí estilos tan diferentes como el de Elizabeth Strout y el de Didier Eribon no es en ningún sentido la renuncia a ver en los engañosos figuras maléficas que destruyen la vida y trazan un daño irreversible en el mundo, sino una capacidad en común para moverse de la confortable posición en que habitan con el fin de profundizar en una serie de transformaciones que, sin sus libros, a lo mejor permanecerían en la incomprensión y el prejuicio. Como si ambos siguieran, cada uno a su modo, esas palabras tan precisas que un día escribió Spinoza: “No reír, no llorar, comprender”. **S**

Críticas de libros y cine

La vida sin instrucciones de uso

Por Rodrigo Olavarría

Abrir *Lugares*, un libro de 800 páginas abandonado por Georges Perec y que Éditions du Seuil publicó en 2022, se siente como querer dar sentido a una maleta con los papeles de un pariente muerto que creíamos conocer. Es decir, algo poco práctico y potencialmente fútil. La historia es la siguiente: en una carta de julio de 1969, Perec anuncia su nuevo plan, un “conjunto autobiográfico que se articula en cuatro libros, y cuya realización me exigirá al menos 12 años”.

El cuarto de estos libros es *Lugares*. Los otros eran *El árbol*, un libro nunca escrito; una “autobiografía vespertina” titulada *Lugares* donde he dormido; y la idea materializada en *W o el recuerdo de la infancia*. Perec justifica el tiempo que dedicaría al proyecto en su falta de recuerdos de infancia; al menos la literatura le daría control sobre el tiempo y su registro. De hecho, en *Especies de espacios* puntualiza: “Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva”.

El plan era describir, dos veces al mes durante 12 años, 12 lugares parisinos en dos formas. La primera describiendo *in situ* el lugar con estilo telegráfico. La segunda describiendo el mismo lugar de memoria, en cualquier lugar, relatando los recuerdos que este evoque. Hecho esto, los textos serían guardados en sobres que serían abiertos recién en diciembre de 1980.

Lo primero que llama la atención de este proyecto es lo poco literaria de la idea. Se trata, sobre

todo, de un acto casi ritual, más emparentado con el arte conceptual que con la literatura, incluso en sus formas más extremas, incluyendo el trabajo del grupo Oulipo. Y cuando hablo de ritualidad me refiero a la repetición de un acto o procedimiento, de forma constante, para producir una obra, como hizo, por ejemplo, el artista de *performance* Tehching Hsieh, quien entre el 11 de abril de 1980 y el 11 de abril de 1981, marcó tarjeta y se retrató cada hora de esos 365 días. Al final del proyecto tenía 8.760 fotos que montó en un video donde vemos el paso del tiempo en el crecimiento de su cabello.

Entonces, ¿es *Lugares* una *performance*? En parte, sí. Una *performance* fallida que plantea el acto físico de la escritura como parte de la obra literaria. Pensemos en Proust escribiendo en su cama apoyado en cojines, en Hemingway frente a una cómoda tecleando en su máquina de escribir, etc. Y ahora en Perec, en algún rincón de París, pergeñando líneas en una libreta a toda velocidad.

Llegado 1980, Perec pensaba abrir 288 sobres, leerlos, copiarlos y crear índices. Creía que el resultado final revelaría “el envejecimiento de los lugares, el envejecimiento de mi trabajo y el envejecimiento de mis recuerdos”. El caso es que, en algún punto de 1975, cuando Perec vio que el proyecto no se sostendría por sí mismo, que el procedimiento elegido no revelaba nada nuevo de los lugares y que él mismo empezaba a repetirse, lo abandonó.

Esta renuncia es una pena, porque hacer visible el tiempo

de la escritura y dar a este la misma importancia que tienen los lugares descritos, era una idea sumamente fértil. La prueba de esta fecundidad está en los libros que se desprendieron de este aparente fracaso: *W o el recuerdo de la infancia*, donde reescribe una historia escrita en su niñez; *Tentativa de agotar un lugar parisino*, donde describe durante tres días la plaza de Saint-Sulpice; y *Me acuerdo*, donde acumula un recuerdo tras otro, inspirado por el sencillo pie forzado urdido por Joe Brainard.

Aunque la lectura de *Lugares* resulta abrumadora, hay que celebrar el descomunal trabajo de Jean-Luc Joly, presidente de la Asociación Georges Perec, quien dio forma de libro a los 133 sobres existentes. Es una forma arbitraria, sí, pero que se legitima con la creación, por parte de Seuil, de un sitio interactivo donde cualquiera puede armar sus recorridos por lugares y escritos, creando “cien billones” de *Lugares*, algo que, no cabe duda, habría fascinado a su autor.

Si bien el plan trazado por Perec en 1969 no llegó a puerto, sí le mostró cómo delinear un proyecto ambicioso y realizable, como *La vida instrucciones de uso*, escrito entre 1976 y 1978, poco después del abandono de *Lugares*. Podríamos decir que a pocos escritores se aplica tan bien como a Perec el *dictum* de Samuel Beckett: “Fracasa otra vez. Fracasa mejor”. **S**



Lugares
Georges Perec
Anagrama, 2025
824 páginas
\$32.400

Un barroco revisado

Por Marcelo Ortiz Lara

La historia transcurre entre 1969 y 1973, en Chile, Santiago. Son años álgidos para el país, lo sabemos: la inminencia de un gobierno marxista acecha a las fuerzas oficialistas y opositoras, a la clase media y la oligarquía, a moderados y conservadores, a nacionales y extranjeros. Ese “fantasma” que se avecina no deja a nadie indiferente. La ciudad se altera y retuerce. Se oyen cánticos, consignas, rumores. El país se encuentra en un estado de crispación permanente.

Y, sin embargo, en medio de todo eso, una ciudad paralela late por debajo del frenesí político. Es la ciudad de la bohemia, de los bares y los cabarés. En estos espacios, la potencia de la palabra cede su espacio al predominio de las miradas y los gestos. La dialéctica, el materialismo, las conflagraciones y la táctica descansan, se quedan fuera. Y lo que domina es la regencia de los humores y el deseo, el imperio de todo aquello que es prohibido para los grandes y pequeños hombres de poder.

La historia de esta ciudad paralela lleva por título *Serpiente*, y es la primera novela de Alfredo Andonje. Las fechas son importantes aquí: permiten explicar una serie de relaciones y comportamientos, vínculos y dinámicas sociales de los personajes. Pero también permiten indagar, de forma indirecta, lo que simbólicamente puede ser traducido como la muerte del deseo, de las utopías y de la esperanza.

Aunque la trama transcurre entre 1969 y 1973, *Serpiente* no

es una novela sobre la Unidad Popular, sobre la articulación política de izquierda ni tampoco sobre la lucha armada. Ninguno de esos temas se aborda directamente, pues el texto funciona mediante la forma del desplazamiento: comienza con los inexorables vientos de cambio que implica el gobierno de Salvador Allende (lo que genera, en otros, miedo y desesperación) y luego emprende un salto de tres años para mostrar a los personajes en los últimos meses de esa transformación truncada. Es así como conocemos a Baltazar, en 1969, un joven homosexual que ejerce la prostitución junto a la Pedra y la Chichi, entre otros personajes tan extravagantes como únicos. Joven lozano y seductor, Baltazar posee una inocencia vital que genera en los demás una atracción insostenible y un deseo desenfrenado.

Conocemos a Carlos, hijo de un político de derecha y de una mujer cuyo pasado se relaciona con el Partido Comunista y la bohemia capitalina. Conocemos a Pedro, exmilitar del Ejército de Chile, expulsado de sus filas por sus vínculos con el MIR e instructor, en Cuba, de militantes de izquierda que se preparan para una lucha armada que nunca llega.

Es alrededor de estos tres personajes que la novela se desarrolla y se expande. Carlos conoce a Baltazar en un cine, de manera fugaz, entre la oscuridad de las butacas y la luminosidad tenue de las escenas. El encuentro fortuito queda en la memoria de Carlos y emprende una búsqueda

que lo lleva a encontrar a Baltazar en la noche santiaguina. Este primer acercamiento, que da inicio a una serie de encuentros entre ambos, se contrapone a la forma en que Pedro y Baltazar se conocen: parsimoniosamente, llena de gestos y rodeos, cerca de los Juegos Diana. Es un vínculo que avanza de lo transaccional hacia lo emocional, hasta el momento en que Pedro debe viajar a Cuba. La forma en que Baltazar se relaciona con ambos muta radicalmente a medida que avanza la novela, develando su intrincada personalidad.

Serpiente presenta una estructura inusual desde el punto de vista de las tradiciones poéticas de este lado del mundo. En términos formales, al igual que ciertas obras del Boom latinoamericano (como *La ciudad y los perros* o *La región más transparente*), se emparenta con las producciones del realismo de la segunda mitad del siglo XIX, con personajes que funcionan como representantes de un sector social o una idea. En este sentido, resulta claro lo que se quiere lograr: perfilar una ciudad que en los 70 sigue de cerca la estela de la modernización de las grandes metrópolis. El mundo de la bohemia es esencial en esa ciudad, como lo demostró ya Baudelaire, por lo que describir las dinámicas de ese espacio de socialización es fundamental para entender cómo se relacionan los personajes.

Ahora bien, desde un punto de vista del lenguaje, la novela presenta una escritura barroca cercana al registro culto de Néstor

Perlongher. Se podría decir que Alfredo Andonie se aleja conscientemente de la lengua oral porque necesita merodear lo prohibido, lo indecible; elaborar una frecuencia que se distancie de lo compartido (el habla cotidiana) y de la comunicabilidad (la política como discurso) para construir, con el lenguaje, una zona que funcione de la misma manera como se despliega la homosexualidad en una sociedad latinoamericana del siglo XX: clandestinamente. Tal como diría Roland Barthes, en eso consiste su libertad escritural, su decisión última, la de ceñirse a una tradición (en este caso, la barroca latinoamericana) con sus propias innovaciones estéticas, sus propias decisiones de política lingüística.

Aunque el lenguaje se muestra por momentos excesivamente límpido e ilustrado en su barroco, propio de los posgrados de escritura creativa que tan exitosamente funcionan hoy en las universidades, Andonie sabe calibrar esa escritura. En *Serpiente* (nombre que no solo alude al animal que en la Biblia invita a lo prohibido, sino también al título *Cobra* de Severo Sarduy), más allá de una historia atrapante y un buen retrato de la bohemia homosexual capitalina de inicios de los 70, lo que prima es el protagonismo absoluto del lenguaje. Lenguaje otro, escritura que construye una zona aparte, inalcanzable y susurrante, en la que abundan las anáforas y las aliteraciones (“Crápula cruenta de madre y amantes en un pacto de traición”;

“El follaje fálico hace de Agustín un fauno efélide”), en perfecta sintonía con una historia bien pensada y construida. Se puede leer, por ejemplo: “Atiborrado de espectro, pintura y pigmento, arma su alrededor, atrapa y capta fragmentos de haces. Distingue rostros y márgenes, personas. Suspendeda en la fluorescencia, las manos diamantinas de una loca rutilan con elegancia entre una comitiva de efebos andróginos, semidesnudos”.

Pero volvamos a la trama: es 1973 y Baltazar, Pedro y Carlos han cambiado. Todos los personajes han cambiado y el país también. Carlos es un militante activo e importante del grupo Patria y Libertad; su amor por Baltazar y su homosexualidad, aparentemente, ya son parte del pasado. Pedro vuelve circunspecto de Cuba, una revolución que representa lo mejor y lo peor de la izquierda latinoamericana del siglo XX. Y Baltazar, marchito sin Pedro, frecuenta las mismas calles, las mismas esquinas que hace tres años le permitieron conocer a Carlos y a tantos otros. La dinámica que se configura alrededor de estos personajes es la cifra no solo de lo que ha ocurrido en el país en lo político, sino también de lo que implica ser homosexual en una sociedad como la chilena de esa época. Independientemente de la clase social, la postura política o cualquier otra circunstancia, la homosexualidad es lo marginal absoluto.

El gran logro de Andonie es trabajar con la homosexualidad

no únicamente desde su posición periférica, sino también desde una suerte de naturalidad. Para el lector de hoy sería esperable encontrarse con una reivindicación de los derechos homosexuales, considerando, sobre todo, el tratamiento vejatorio que le dio la izquierda durante el siglo XX (conocidos son los casos de Cuba por vía de Reinaldo Arenas o Virgilio Piñera) y la repulsión que generó (y genera) en sectores conservadores del país. Pero Andonie va contra del sentido común: en *Serpiente* la homosexualidad está presente en cualquier familia, en cualquier espacio, en militantes de todos los partidos políticos y en adherentes de cualquier horizonte utópico; no hace bueno ni malo a nadie, no exculpa de responsabilidad alguna ni justifica nada. Solo está ahí, como una fuerza espiritual y corporal que muestra lo verdadero de cada uno, aquello que permite dar rienda suelta a las pulsiones que la moral de una época sanciona y reprime, incluso al interior de organizaciones que se instalan con discursos emancipatorios, las fuerzas revolucionarias de izquierda. **S**



Serpiente
Alfredo Andonie
Alfaguara, 2025
408 páginas
\$22.000

Restos humanos

Por Marcela Fuentealba

La escritora Carys Davies creció en Gales, primero en el norte, verde y frondoso, y luego en el sur, cerca de Newport, una zona históricamente dedicada a la minería del carbón. Su abuelo fue minero y murió joven de silicosis, por lo cual su abuela juró que otro sería el destino de sus hijos; la otra abuela se endeudó con el médico del pueblo para mandar a su hijo a la universidad y torcer la maldición minera. “Solo después de muchos años de escritura me he dado cuenta de que los personajes de mis libros suelen escapar de alguna especie de ‘aquí’ hacia otro tipo de ‘allá’, y cuán complejo es ese viaje. En mi propia familia, la sombra de la industria del carbón —sus peligros e injusticias, y la brutal dureza del trabajo— mientras crecí se cernía constantemente en el fondo”, escribió Davies en *The Guardian*. “Los sucesivos aniversarios de la tragedia de Aberfan (el colapso de una escombrera en 1966 que cubrió al pueblo en minutos y mató a 116 niños de la escuela, además de 24 adultos), y mucho después el trato dado a los mineros bajo el gobierno de Margaret Thatcher, dejaba a mis padres sin palabras, por la pena y la ira”.

Carys Davies escribe sobre viajes complejos, marcados por la incertidumbre, y de un deseo tan difícil de ignorar como de cumplir. En sus novelas anteriores —*Oeste* (2019) y *The Mission House* (2020)— los protagonistas salen y encuentran otra vida, mientras alguien los espera y también ve cómo su existencia se transforma. Llegan a una suerte de borde,

no son aventuras ni búsquedas exóticas, sino la más básica sobrevivencia. En *Despejado*, su tercera y aplaudida novela, se trata de un trío de personajes, en un paisaje escocés azotado por hechos históricos del 1843, año en que un tercio de los clérigos de la iglesia de Escocia se rebeló ante una nueva norma que permitía a los terratenientes decidir quién podía ejercer en sus dominios. Por ese entonces, los latifundistas también podían desalojar a los habitantes más pobres de los territorios para que no interfirieran en sus nuevos planes agrícolas y ganaderos. Tras despejar el más productivo sur, avanzaron hasta las desoladas islas del norte. Miles de familias fueron expulsadas de sus casas y forzadas a vivir en terrenos más miserables, o como mano de obra en las ciudades revolucionadas por la maquinaria industrial.

Ese es el trasfondo de sufrimiento del libro y así lo imagina la protagonista: “En su mente se formó una imagen de esta gran evacuación; una larga, gris, interminable procesión de pequeñas figuras que serpenteaban como un río a través del país. Las veía alejarse con callada resignación, guiando a los animales y a los niños, acarreado sus aperos y sus muebles y bultos de distinto tamaño, y cuando por fin desaparecían, veía las casuchas que habían dejado atrás, ahora hogares sin techo en los que entraba la lluvia y el viento y los fantasmas de los muertos, mientras las ovejas olisqueaban entre las piedras pastando en silencio”.

Con ese ánimo, entre las brumas y los vientos, un clérigo recién casado que no logra llegar a fin de mes se encuentra con un habitante de una recóndita isla de las Orcadas. Ese encuentro, tan accidentado como esencial, muestra lo que hay de humanidad simple y salvaje bajo el supuesto pago de la civilización. Basta una mirada del otro para que esa humanidad escondida florezca, la ternura supere al miedo y el lenguaje a la incompreensión. Y basta un recorrido por el páramo para entender cómo la naturaleza nos da forma y pertenecemos a su fuerza.

Despejado se encarga de recoger los restos de las devastaciones de la historia en unas vidas precarias, desde la fuerza de su lenguaje. Recoge las palabras del idioma a punto de perderse de ese viejo habitante, el nórdico que se hablaba en las Orcadas y en Shetland, hoy desaparecido. La sutileza de esa lengua, con sus muchas palabras para describir vientos, tormentas, musgos y pájaros, se suma a los latidos más fuertes que encarnan la humanidad a pesar de los mandatos del dinero y de la fe. Un final hermoso, inolvidable, sella la simple hondura de esta novela finamente narrada, profundamente investigada, que parece pegarse al lector como las flores o las piedras que se recogen en un paseo por el campo. **S**



Despejado
Carys Davies
Libros del Asteroide,
2025
200 páginas
\$23.200

Oro y maleza

Por Manuel Boher

El diario, en términos del Tao, es un género que insiste en la inacción. Sobre todo el diario en verso, donde permanece la idea de que todo libro de poemas es en parte un diario en el que los lectores somos testigos de lo que el autor observa por las ventanas de su ocio. Una tradición donde se cuenta a Bashō y a Ungaretti; donde caben los aforismos de Kafka y *El libro de la almohada*; y adonde se inscribe el diario *Días de ventanas abiertas*, del poeta Juan Santander Leal, publicado en mayo de este año en Argentina por la editorial Gog y Magog. Un libro raro que, desde el verso que da nombre al libro, se abre de lleno a esta vía: un mundo de actividad visto con la pasividad de quien mira por la ventana, dentro.

La obra de Juan se ha movido sobre un mismo puñado de objetos que se oponen, como la pelota amarrada al palo, que se enreda en una dirección y se desenreda en la contraria. Lo que se trabaja con nostalgia e inocencia en sus primeros libros (*La destrucción del mundo interior*, *Hijos únicos*), se retoma en los últimos (*Mi arena ignorante*, *El río Sábado*) desde una experiencia y un optimismo casi místicos; lo que fue plástico se vuelve lírico, lo físico sublima en una rara nube de psicologías y simbolismo. Pero este movimiento no es mecánico, en cuanto es una literatura que va especializándose o escandiéndose en la dirección de distintas tradiciones literarias, inmediatamente reconocibles. Prosa poética, poesía lírica, diario en verso.

La poesía de Juan Santander

incurre en una lenta y personalísima forma de leer poesía, que llega al ejercicio de su escritura. Así se multiplican los enfoques que sus textos pueden dar a temas aparentemente sencillos: Copiapó, esa ciudad donde nació y a la que vuelve, y Santiago, ciudad en donde vive y trabaja; el terror de equivocarse y el placer de recordarlo; la tensión entre una infancia solitaria y una madurez más poblada. Esta *literaturización*, digamos, multiplica los colores de la obra de Juan, sin cambiar el tenor de su paleta.

Por eso *Días de ventanas abiertas* es un texto importante. Por una parte, libro de poemas rotulados, como el *Diario de muerte* de Lihn; por otra, poema largo seccionado en días, y aún por otra, obvio: un diario de proceso y de vida. Esta tripartición sirve a la riqueza de este tipo de literatura, en términos de Pablo Oyarzún, el datado, como en los derroteros náuticos, profundiza la *verosimulación*: se escucha a lo representado representándose, cuando en realidad el diario se construye de inacción o de impresiones que apenas zumban: “22 de marzo / Ahora que el verano quedó atrás / ¿cómo se llama el espacio / entre agua y libélula?”. Con entradas como “31 de octubre / subiendo y bajando no sé de dónde”, se entiende lo escrito como observado y lo metaforizado como vivido, desplaza la imaginación y nos participa de la sorpresa de ver y vivir, haciéndonos cómplices de un poema en obra.

Pero esta generosidad no funcionaría si no fuera amable

también la escritura y los temas que trabaja. Materialista, urbana, expuesta, creadora de formas que asoman por sí mismas de la amplia espalda del simbolismo. Las entradas del libro vuelven a los temas del trabajo, el aprendizaje y el descanso; en conjunto, no tienen orden. El descanso no empieza con el fin del trabajo. Y el profesor (el autor enseña español a extranjeros) aprende constantemente de sus alumnos. Tampoco se distingue si estos aprendizajes sirven al autor como poeta o como persona; la luz, la nieve, las montañas, son “materiales” o “ingredientes”, ¿pero ingredientes de qué? La frase “Nunca ser indiferente ni condescendiente”, acomoda a la persona y al artista de igual modo.

Si fuera cierto que los libros son como jardines, no lo sería por la metáfora del cuidado y la lentitud, sino porque el jardín no llega a ser verdaderamente una porción de la naturaleza (como el libro lo es de la realidad) hasta que la maleza armonice con el árbol recio y las flores, porque solo la inacción comprueba la voluntad puesta en cada acción. Este libro de Juan Santander Leal es un gran acierto. Un libro sobre la escritura que no está dirigido a escritores: un problema que pocos textos realmente resuelven.



Días de ventanas abiertas
Juan Santander Leal
Gog y Magog, 2025
109 páginas
\$15.300

Algo malo va a ocurrir: el cine de Rodrigo Sorogoyen

Por Pablo Riquelme

Porque es un gran director de actores, porque sus guiones son impredecibles y porque sus personajes transitan por zonas muy oscuras, vale la pena ver las películas de Rodrigo Sorogoyen (1981). También porque entretiene y al espectador le costará no reaccionar ante los dilemas que plantea, sobre todo su manera de abordar la violencia.

Tal vez porque antes de dedicarse al cine realizó estudios de historia, como cineasta Sorogoyen se ha convertido en un gran observador de la realidad social española. Con su mirada realista, usa la contingencia del país —la crónica roja, las tramas políticas, los cambios sociales— para poner al público frente al espejo. Su predilección por abordar temas contingentes ha hecho que sus largometrajes, como también las dos series que hizo para la televisión, sean una referencia obligada para entender los nudos por los que ha pasado España en los últimos años.

Puede que ninguno de sus filmes vaya a cambiar la historia del cine. Pero este director madrileño ha hecho algo muy difícil: en apenas una década, desarrolló una filmografía maciza y coherente que, pese al éxito de público, crítica y premios, no ha perdido el arrojo.

Sorogoyen debutó con *Stockholm* (2013). Rodada en dos semanas con 60 mil euros, la película no pasa de ser un pretencioso ejercicio de estilo con un par de locaciones. El arranque es una versión picaresca de *Antes del amanecer*: un

veinteañero quiere seducir a una mujer que le ha gustado en una fiesta. Ella lo rechaza y lo sigue rechazando mientras él la acecha por la noche madrileña. Con su insistencia, él consigue llevarla a su departamento y, después, a su cama.

En mitad del filme, Sorogoyen hace algo que en sus películas posteriores desarrollará con maestría: subvertir las expectativas del espectador. Con la luz del día siguiente, todo cambia. El seductor de la noche anterior ya no es encantador; ahora quiere que la chica se vaya. Y ella quiere quedarse. Como en las primeras películas de Matías Bize, aquí se retratan las fantasías y frustraciones amorosas de toda una generación. Aquí, esta generación se está quedando sin trabajo, sin épica y sin códigos de emparejamiento, pues en el futuro ya se asoma el #MeToo. Esa misma noche, cuatro años después, habría incluido una denuncia por violación. La película tiene un desenlace sorpresivo, si bien nada hace presagiar al gran director que tendremos nueve años después.

Que Dios nos perdone (2016), en cambio, sí deja entreverlo. Es un policial vertiginoso, situado en un Madrid caótico, sucio y pegajoso, durante el verano más caluroso de su historia, que coincide con la visita del papa Benedicto XVI. Entre la multitud de peregrinos católicos, una pareja de policías de homicidios se lanza a la caza de un psicópata serial que mata y viola (en ese orden) a ancianas solitarias.

El filme está centrado en la relación de los dos policías, al estilo de la pareja de Morgan Freeman y Brad Pitt en *Los siete pecados capitales*, pero con sendas dosis de sudor y testosterona. Lo particular es que los inspectores Velarde y Alfaro (interpretados por actores extraordinarios: Antonio de la Torre y Roberto Álamo) están tan deschavetados como el asesino que persiguen. Velarde es un asocial con desviaciones sexuales y Alfaro, un animal que regala puñetes a medio mundo; ya en la primera escena de la película, ha dejado sin un ojo a un colega policía. Son personajes que sostienen sus existencias a duras penas. El guion aborda el asunto de las huellas que deja la violencia ejercida por los hombres a lo largo del tiempo. El guion persigue esas consecuencias hasta muchos años después, cuando la violencia ya no cumple la función de reestablecer algún tipo de justicia, sino solo la venganza. Como en algunos wésterns, aquí la venganza es anterior a la ley.

En *El reino* (2018), Sorogoyen ya es un director con estilo propio. Esta es una película ansiosa y sobregirada, que sale de Madrid hacia la provincia para retratar la corrupción política de la España profunda. Con un ritmo y un montaje que recuerdan al Scorsese de *Buenos muchachos* y *Casino*, narra la historia de Manuel López-Vidal, un político de segundo orden pero con aires de tiburón, que se ve enredado en un caso de corrupción de una comunidad autónoma con vista al Mediterráneo. Cuando

el partido lo sacrifica frente al país, López-Vidal decide que sería injusto caer solo. Chicoteado por el resentimiento y antes de ser juzgado por los tribunales, se lanza a una carrera contra el tiempo para hacer caer a los pesos pesados del partido.

Es una película trepidante y paranoica, sin puntos muertos. Sorogoyen nos hace empatizar con un tipo corrupto y desleal, pero que, como los personajes de Scorsese, algo de conciencia gana en su camino hacia la cruz. Los planos con gran angular contribuyen a empequeñecerlo. Lo vemos perderlo todo, menos el deseo de tirar el mantel y hacer caer a un país entero. Si no fuera por el final, que es de un moralismo infumable, sería la mejor de sus películas.

En *Madre* (2019), Sorogoyen se adentra en territorios menos cómodos. El tema de fondo es la culpa y la elaboración de un trauma. El punto de partida tiene cierto parecido al caso de Madeleine McCann: una mujer (interpretada por una inquietante Marta Nieto) recibe un llamado en el que su hijo de cinco años le pide ayuda. ¿Qué ha pasado? Su padre lo ha dejado solo en una playa del sur de Francia, donde han ido de vacaciones juntos, sin la madre, y resulta que el niño ve a un desconocido acechándolo. En vez de transformar el presunto secuestro en una pesquisa policial, el director elige abrir el relato. La película salta una década hacia delante. El niño lleva todo ese tiempo desaparecido y la madre vive en el balneario donde se

esfumó. Allí es conocida como la “loca de la playa”. Para esa madre, esa playa se ha vuelto un enorme sitio del suceso. Ella no sabe si está buscando a alguien vivo o los restos de un fantasma.

La amistad que la madre comienza con Jean, un adolescente de 15 años que podría ser su hijo, ocupa el resto de la historia. El incesto simbólico o real (nunca lo sabremos) que materializan esta madre con su “hijo” tiene mucho de *Romeo y Julieta* y de la tragedia edípica de Sófocles. Lo perturbador es que a este Edipo de 15 años y a esta Yocasta de 39, hambrienta por clausurar su herida, las convenciones sociales y las leyes les importan poco. El genuino afecto entre ambos se transforma en un telón donde la loca de la playa logra volver de la locura.

Madre tiene su contrapartida en *Las bestias* (2022), donde un cuerpo que falta también demanda la necesidad de clausura de una mujer. Esta es la mejor película de Sorogoyen. La más contemplativa, la más profunda y la más perturbadora. Los verdes prados de Galicia sirven para mostrar un conflicto irresoluble entre dueños de predios vecinos, un conflicto nutrido por la diferencia de clases, el nacionalismo, la visión contrapuesta de lo que significa el desarrollo y las aspiraciones individuales dentro de una vida en comunidad.

Para Antoine (un tierno y aguerrido Denis Ménochet) y Olga (una estoica Marina Foïs), el predio que han comprado en Galicia es el sueño del retiro,

donde pueden desarrollar una vida autosustentable, ser unos nuevos rurales. En cambio, para sus vecinos, los hermanos Xan (un portentoso Luis Zahera) y Lorenzo, la tierra significa la condena de la pobreza, un modo de vida del cual no han tenido nunca la oportunidad de escapar. Ahora, el sueño ecológico del matrimonio extranjero les impide vender sus tierras a una empresa de energía eólica y así obtener el dinero que los sacaría de allí. La violencia contra los franceses se cuece a fuego lento. Primero, como hostilidad pasiva. Después, con acciones concretas, como el sabotaje al agua con el que riegan sus huertos, y otras más terribles.

Un punto fuerte de la película es la articulación audiovisual del miedo, una sensación familiar y terrible de que algo malo va a suceder. La violencia reprimida de esos dos hermanos, que emerge impunemente en el descampado sin ley del monte gallego, también es una articulación del mal, de la brutalidad arcaica que el ser humano lleva en su interior. El hecho de que uno de los hermanos tenga un leve retraso lo hace todavía más siniestro, porque no sabemos hasta qué punto es consciente de lo que hace. Cuando la brutalidad se desata y la película se convierte en la búsqueda de un desaparecido, Sorogoyen apunta hacia traumas que envuelven al pasado de confrontación de la nación española, donde los hombres son los que matan y, como en una obra de García Lorca, las mujeres son las que se hacen cargo de las consecuencias. **S**

Jardín primitivo

Por Matías Celedón

Sin contar las miles de páginas fotocopiadas y algunos préstamos pendientes que devolveré, la única vez que me vi en la disyuntiva real de robar un libro fue hace muchos años en México, en la casa del excéntrico Edward James.

¿Fue un deseo incontenible, una necesidad urgente? ¿Algo de fondo contra la fortuna ajena? ¿Una merma simbólica o un mero capricho? ¿Cuál era el sentido oculto, verdadero de la transgresión? ¿Una simple moda literaria? Por supuesto, había leído a Bolaño. No fue en calle Donceles, pero sí en Xilitla, a los veintitantos. Xilitla es un pueblo en la cima de una sierra cafetera, de árboles frondosos y aves coloridas que entonces alegraban sus calles de adoquines. Yo era el único huésped de El Castillo, un hotel en donde todavía habitaba el fantasma del poeta inglés.

Guardo fotografías de esa casona, construida como su base de operaciones en la huasteca potosina. Pensé que todo el pueblo estaría bajo el influjo de Las Pozas, un extraño jardín exótico a 10 minutos caminando desde donde estaba. Una especie única de parque escultórico que construyó sir Edward James durante décadas, cuando llegó a la zona en busca de orquídeas, pero fundamentalmente siguiendo los pasos de Plutarco Gastélum, “un indio guapisimo” de quien se enamoró a primera vista al verlo dormido encima de una montaña de cartas, en la Oficina de Correos y Telégrafos de Cuernavaca.

El mejor retrato de este inglés es la pintura *Prohibida su*

reproducción, de René Magritte, que el propio James le encargó al belga. En ella se ve a un hombre de pelo negro y chaqueta negra, que enfrenta un espejo que le devuelve el reflejo de su espalda. No hay otros elementos además de un marco y un libro: *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe.

La marca de un rostro sin nombre, o más bien de un nombre sin rostro, se repite en la vida de James. Aparece como mecenas de Salvador Dalí y del propio Magritte, como amigo íntimo de Leonora Carrington, pero sus propios poemas son invisibles entre los personajes trascendentes del movimiento surrealista. Sus libros eran autoediciones que generaron escaso entusiasmo y conveniente adhesión. Tuvo mucho menos suerte que fortuna, hasta que en Xilitla sucumbió a un sueño, a una visión extática: vio las ruinas de una civilización mestiza inexistente, donde el misticismo romántico de la tradición inglesa de autores como William Blake se fusionaba sensualmente con las formas vegetales y animales del imaginario náhuatl.

Al menos cuando fui, Xilitla era una especie de secreto a voces, como el romance entre Edward James y Plutarco Gastélum. Por más que se veían cada tanto y este último acabó casándose y heredando El Castillo, sostenían una profusa correspondencia de cartas y postales en donde se trazó el plan maestro del parque. El gringo esbozaba y remitía desde el mundo sus delirios

escultóricos y el carpintero José Aguilar se las ingeniaba para concretarlas en moldes de madera. En ellos fraguaba el cemento entre los fierros, creando artefactos que son obras en sí mismas. La construcción de Las Pozas comenzó en 1947 y la naturaleza cada día las sigue transformando.

Las Pozas constituyen una de las principales obras arquitectónicas del surrealismo. Mi única referencia de un lugar así eran las imágenes monstruosas de Bomarzo o las prisiones imaginarias de Piranesi. Por lo demás, en la huasteca potosina hay evidencia antropológica del uso habitual y ritual de plantas alucinógenas. Me esperaba algo así como la ciudad abierta de Ritoque, pero verdaderamente abierta. Eso pensaba al desayuno cuando miré el comedor y frente a un espejo vi un hermoso gabinete de madera con libros. No eran cuidadas ediciones de libros antiguos. Eran libros viejos y usados, leídos probablemente por James. Cabía la posibilidad de encontrar alguna marca de lectura, una página doblada o subrayada, o al menos echar un vistazo a su bibliografía.

La mesa estaba servida. En los cuadros de Hieronimus Bosch, la virtud se pesa muchas veces con un anzuelo. Más estimulante que robar un libro, es robar de los libros. Eso no pasa de moda. En los estantes había novelas clásicas mexicanas, como *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Entre otros títulos, como una imagen subliminal, apareció el cáliz medieval de la portada ilustrada

por Edward Gorey del libro *From Ritual to Romance*, de Jesse L. Weston. Caí en cuenta del hallazgo y me transpiraron las manos.

Era un cuadro, una imagen de *Apocalypse Now*. Hacia el final de la película, como último reservorio moral, Kurtz solo tiene dos libros junto a su litera en la penumbra donde pronuncia sus palabras memorables: “El horror. El horror”. Uno de ellos es *La rama dorada*, el tratado antropológico de sir James Frazer, y el otro, *From Ritual to Romance*, en la exacta primera edición que estaba en el comedor.

No fue un acto premeditado ni una pulsión cleptómana irrefrenable. Simplemente se alinearon una serie de símbolos que cualquier mente despierta podría interpretar como señales. Para algunos, el acontecer objetivo es un correlato del acontecer subjetivo. Si vemos lo que queremos o proyectamos lo que podemos ver, la sincronía de ciertos hechos propone una cadena improbable de causalidad que hace razonable pensar que existe una profundidad en la superficie. Una imagen cifra elementos simbólicos y dramáticos que cargan de un sentido oculto aquello que figura.

Nunca olvido, por ejemplo, el mensaje interceptado por radio a Kurtz, evidencia de un caso perdido: “Vi a un caracol arrastrarse por el filo de una navaja de afeitar. Ese es mi sueño; esa es mi pesadilla. Arrastrarse, deslizarse por el filo de una navaja de afeitar... y sobrevivir”.

¿Habría cámaras en El Castillo?

¿O alguien observando? La vitrina estaba abierta y sucedió algo extraño: ya lo tenía en mis manos. De algún modo paranormal, pude entrar en esa guarida arrastrándome sigilosamente hasta el velador de Kurtz y guardarme el último libro que pudo leer.

Volví a la mesa con él y lo protegí con la servilleta, para que no cayeran migas en sus páginas. De pronto, me di cuenta de que estaba solo, que había estado todo el día solo, al igual que la noche anterior y durante la tarde después de llegar, cuando al registrarme en El Castillo me dieron la llave y luego no vi a mucha gente más.

Algo había o hay en el pueblo mágico de Xilitla, en lo poco que ocurre y lo mucho que, se intuye, sucede subterráneamente. A la hora de la siesta, las taquerías y locales parecían cerrados o vacíos, aunque la música venía desde algún lugar, como si los corridos se escucharan antes de que se encendiera la luz violeta de la tarde.

En un momento de *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino, Marco Polo le describe a Kublai Kan un puente, piedra por piedra: “¿Por qué me hablas de las piedras? —le dice Kublai— Lo único que me importa es el arco”. Polo responde: “Sin piedras no hay arco”.

En la visión de James hay escaleras que no llegan a ninguna planta y edificios con menos pisos de los que se cuentan. Estructuras recursivas y librescas, formas que por dentro son más grandes que por fuera. Las cascadas naturales

fueron transformadas en una especie de balneario surreal cuya vegetación de por sí es alucinante. Más que un parque escultórico, son senderos que conducen por un bosque sembrado con las ruinas de una civilización extinta. Algo similar se siente en ciudades antiguas, como Machu Picchu o en Éfeso, sitios arqueológicos sorprendentemente bien conservados. Después de un rato, da la sensación de estar inmerso en un espacio ajeno al tiempo, donde aquello que falta, lo que la ruina sugiere, es el vacío que sostiene lo que existe.

Me preparé unas tortas de jamón para la excursión a Las Pozas. Todos esos elementos confluían bajo una servilleta de género. Más allá de la película, pensaba, los dos libros citados por Francis Ford Coppola son sustratos esenciales de *La tierra baldía* y donde arraiga el simbolismo de T. S. Eliot. Decidí echar todo en mi bolso.

Hasta el *check out* hay presunción de inocencia. Me convencí de que el libro era una especie de amuleto. Caminé cerro abajo por el camino principal hasta llegar al final del pavimento. La ruta sinuosa descendía por la montaña buscando la sombra de los grandes árboles que hacían respirable la intensa humedad que empezaba a sofocarme desde el monte. **S**

“Aunque te diga que la ciudad hacia la que mi viaje tiende es discontinua en espacio y tiempo, a veces dispersa, a veces condensada, no has de creer que puede cesar la búsqueda”.

Italo Calvino



Ilustración: Sebastián Illabaca