

#5

SANTIAGO

IDEAS
CRÍTICA
DEBATE

JUNIO 2018

SANTIAGO DE CHILE
SSN 0719-8337

La socialdemocracia en su hora más oscura

POR EVELYN ERLIJ



El trabajo futuro:
tecnología y
campo laboral

POR GIORGIO BOCCARDO

Las maldades
de Richard H.
Thaler

POR SEBASTIÁN EDWARDS

Honor y gloria a
Marta Brunet y
Carlos Droguett

POR DIAMELA ELTIT

Voltaire
como
historiador

POR ROBERT DARNTON

SANTIAGO

Director

Carlos Peña

Editor

Álvaro Matus

Periodista

Matías Hinojosa

Colaboradores

Evelyn Erdij, Giorgio Boccardo, Sebastián Edwards, Patricio Tapia, Daniel Mansuy, Isabel Mardónez, Marcelo Somarriva, Robert Darnton, Rafael Gumucio, Andrés Amwandter, Diamela Eltit, Andrea Kottow, Arturo Fontaine, Rodrigo Hasbún, Gonzalo Peralta, Vicente Undirraga, Daniel Hopenhayn, Alberto Fuguet, Marcelo Mellado, Alejandra Costamagna, Federico Galende, Lorena Amaro, Rodrigo Olavarría, Fernando Portal, Pablo Riquelme, Álvaro Bitama, Iván Poduje, Sebastián Iribaca, Pablo D. Sheng, Matías Celedón, Víctor Ruiz, Daniela Gaulé, Francisca Alcalde.

Comité editorial

Andrea Inzunza
Cristóbal Marín
Alan Pauls
Ana Pizarro
Matías Rivas
Héctor Soto
Manuel Vicuña

—

Dirección: Manuel Rodríguez Sur 415, Santiago.

—

revistasantiago.cl

[facebook/revistasantiago](https://facebook.com/revistasantiago)

[twitter/santiago revista](https://twitter.com/santiago revista)

[instagram/revistasantiago](https://instagram.com/revistasantiago)

Diseño

Deo

www.deo.cl

Impresión

Fyrma Gráfica S.A.

#5

Junio 2018,
Stgo. de Chile

6—Personaje
**Las preguntas de
Judith Butler**

POR ALVARO MATUS

8—Plaza pública

10
**La socialdemocracia
a la deriva**

POR EVELYN ERLI



16
El trabajo futuro

POR GIORGIO BOCCARDO

20
**Las maldades de
Richard H. Thaler**

POR SEBASTIÁN EDWARDS



26
**Para decir lo que se quiera:
textos sobre la libertad
de expresión**

POR PATRICIO TAPIA



33—Lagunas mentales
POR MANUEL VICUÑA

34
**Pensar contra
sí mismo**

POR DANIEL MANSUY



39—Pensamiento ilustrado
POR ISABEL MARDÓNEZ

40
**Jonathan Israel:
“Estos son malos tiempos
para un ideal democrático,
liberal, universalista”**

POR MARCELO SOMARRIVA

46
Voltaire, historiador

POR ROBERT DARTON



54
**Conservadurismo,
izquierda y tecnología**

POR RAFAEL GUMUCIO

58—Brújula y artículos más leídos



F. VARGAS. 4x11,62

60
Parra, el maestro

POR ANDRÉS ANWANDTER

68
**Honor y gloria a nuestros
contemporáneos**

POR DIAMELA ELIT

72
**Caleidoscopio histórico:
las escenas y atmósferas de
Philipp Blom**

POR ANDREA KÖTTOW



78
Lenin brotó de una novela

POR ARTURO FONTAINE

83—Relecturas
POR ALEJANDRA COSTAMAGNA

84
**La vida incesante
de Jonas Mekas**

POR RODRIGO HASBÚN



88—La historia material de los libros
POR GONZALO PERALTA

ZONA CRÍTICA

94
**Para no llegar
siempre tan solos**

POR VICENTE LUNDURRAGA



100
**El detalle oculto:
Augusto D'Halmar
como crítico**

POR DANIEL HOPENHAYN



106
**Cine y tiempo:
las lecciones de
Andréi Tarkovski**

POR MATÍAS HINOJOSA



111
Llegaron los bárbaros

POR ALBERTO FUGUET

114
**La crítica de vino
como lectura**

POR MARCELO MELLADO

118—Vidas paralelas
POR FEDERICO GALENDE

120—Crónica
**Al margen del color
de la noche**

POR PABLO D. SHENG

123
**Críticas de libros,
cine, cómics y ciudad**

Libros

La poesía terminó conmigo.
Vida de Rodrigo Lira,
de Roberto Careaga

POR LORENA AMARO

Teoría King Kong,
de Virginie Despentes

POR RODRIGO OLAVARRÍA

Cosas (y) materiales.
*La magia de los objetos que nos
rodean,* de Mark Miodownik

POR FERNANDO PORTAL

Cine

The Vietnam War, de Ken Burns
y Lynn Novick

POR PABLO RIQUELME

Cómic

Sin tolerancia 2, de Malaímagen

POR ALVARO BISAMA

Ciudad

Los padres de Santiago:
historia de una rivalidad

POR IVÁN PODOJE

132—Turismo accidental

POR MATÍAS CELEDÓN

134— Pensamiento ilustrado

POR SEBASTIÁN ILABACA

SANTIAGO

IDEAS
CRÍTICA
DEBATE

Ilustración: Daniela Gaule.



Su obra apunta a la identificación de normas que permitan a los grupos vulnerados –transsexuales, migrantes, víctimas de la violencia– vivir en un mundo más amigable, menos violento.

Las preguntas de Judith Butler

POR ÁLVARO MATUS

¿Qué es la masculinidad? ¿Qué es la feminidad? Y quienes se consideran o son considerados fuera de esas categorías, ¿son reconocidos y valorados? ¿Qué ocurre cuando uno empieza a convertirse en alguien para el que no hay espacio dentro de las normas que rigen las nociones de sexo y género? Y estas últimas, ¿vienen dadas por la biología o tiene más peso la socialización? ¿Será la medicina, con sus intervenciones quirúrgicas y tratamientos hormonales, la que los defina? ¿Se expandirá la idea de *humano* para incluir a las más diversas formas de vivir la sexualidad?

Estas son algunas de las preguntas que Judith Butler (Cleveland, 1956) viene planteando hace ya 30 años, desde que irrumpió con el libro *Sujetos del deseo*, para luego dar paso a *El género en disputa* y *Cuerpos que importan*. Son trabajos en los que se rastrean las huellas de los pensadores que más la han influenciado –Spinoza, De Beauvoir, Foucault, Lacan– y que defienden la noción de una identidad móvil, no determinada por la sexualidad ni el género ni la clase social ni la

educación ni por la formación política. El individuo, para ella, viene a ser una compleja suma de deseos y pulsiones, y toda pretensión de clasificarlo en categorías rígidas solo se debe a la voluntad de crear una idea de orden, en circunstancias que lo único que existiría son desplazamientos. "¿La vida no es la identidad!", ha enfatizado Butler. "A menudo la identidad puede ser vital para enfrentar una situación de opresión, pero sería un error utilizarla para no afrontar la complejidad. No puedes saturar la vida con la identidad".

Además de representar una bocanada de aire fresco para el feminismo, los trabajos de Butler se constituyeron en piedras angulares para los estudios de género y la teoría *queer*, aunque es preciso afirmar que su pensamiento siempre ha sido insumiso. Butler, por ejemplo, no es una gran defensora del matrimonio gay, pues le parece que la institución misma no varía mayormente si se es heterosexual u homosexual. ¿No es el matrimonio –se pregunta– una forma de organizar la sexualidad? Y fiel a su estilo, más que circunscribir el debate prefiere abrir la cancha, sembrando nuevas interrogantes.

De pelo muy corto, mirada chispeante y siempre vestida de negro, Butler también ha sido crítica con el feminismo que considera al hombre como opresor y a la mujer una víctima, pues para ella las mujeres deben generar un discurso más afirmativo para defender sus derechos en la actualidad, además de insistir en la desnaturalización de categorías universalizantes como "las mujeres" y "los hombres". Para las comunidades transsexuales e intersexuales sus intervenciones tampoco son del todo cómodas, pues advierte una y otra vez sobre los riesgos de entregarle a la medicina el poder de fijar el género.

En el documental *Filósofa en todo género*, Butler cuenta que su infancia estuvo marcada por los estereotipos femeninos y masculinos que transmitían las películas de Hollywood, y que por cierto ella no encajaba en esos moldes. A los 14 años sintió que la palabra lesbiana era una suerte de estigma. Poco antes, del colegio mandaron a llamar a su madre porque temían que se convirtiera en "delincuente". Le iba bien en las notas, pero se aburría y cuestionaba todo, al punto de que sus padres la sacaron para que siguiera cursos particulares con el rabino. Ella recuerda que fue un momento feliz, porque a él podía preguntarle lo que en verdad le interesaba, cosas como por qué a Spinoza lo expulsaron de la sinagoga o de qué manera se relacionan el triunfo del nazismo con la filosofía alemana.

Su obra apunta a la identificación de normas que permitan a los grupos vulnerados –transsexuales, migrantes, víctimas de la violencia– vivir en un mundo más amigable, menos violento. "Lo más importante –escribe en *Deshecer el género*– es cesar de legislar para todas estas vidas lo que es habitable solo para algunos y, de forma similar, abstenerse de proscribir para todas las vidas lo que es invivible para algunos".

Butler no restringe las preguntas sobre la sexualidad, el sexo y el género a aspectos que solamente atañen a las políticas del cuerpo y la intimidad, sino más bien las expande, motivando una reflexión acerca de la comunidad en la que queremos vivir. En este sentido, sus planteamientos se relacionan estrechamente con la justicia y con el devenir del mundo, con el paisaje mental y valórico que estamos construyendo para nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos. ^[5]

“Chile me presentó al Oscar con *Taxi para 3* y en esa época un mexicano me dijo: ‘Necesitas un millón de dólares por lo bajo para partir conversando’. Es una operación comercial gringa. Los periodistas en la tele hablan del ‘gran momento del cine chileno’... Pero, oye, que miren las cifras del cine chileno”.

— Orlando Lübbert, director de cine

“Nada me repugna más que el chantaje sexual al estilo de ‘si no duermes conmigo, no te doy el trabajo’. Pero tampoco me gustaría que entráramos en un mundo en que la simple delación mediática tiene el valor de prueba, que es lo que está sucediendo hoy. No se puede arruinar la vida de alguien por la simple invocación de hechos que aún no han sido probados ni juzgados. La liberación de la palabra de las mujeres es, como todos los fenómenos ligados a una libertad, un fenómeno equívoco: excelente, pero peligroso si se lo utiliza mal”.

— Luc Ferry, filósofo

“Soy de la anticuada opinión de que la filosofía debería seguir intentando responder a las preguntas de Kant: ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué me es dado esperar? y ¿qué es el ser humano? Sin embargo, no estoy seguro de que la filosofía, tal como la conocemos, tenga futuro. Actualmente sigue, como todas las disciplinas, la corriente hacia una especialización cada vez mayor. Y eso es un callejón sin salida, porque la filosofía debería tratar de explicar la totalidad, contribuir a la explicación racional de nuestra manera de entendernos a nosotros mismos y al mundo”.

— Jürgen Habermas, filósofo

“Los seres que han recibido el don de la libertad no se satisfacen con el disfrute del bienestar otorgado por otros”.

— Emmanuel Kant en *La disputa de las facultades*

“La educación, como la salud y la seguridad, son tanto derechos como bienes económicos”.

— Gerardo Varela, ministro de Educación

“La cruda realidad que vivimos desde que nos pensionamos es que los montos de las pensiones son menos de un tercio de las rentas en actividad, sin importar los años cotizados ni la edad de jubilación, y dificultan terminar el mes sin recurrir a familiares o a endeudarse”.

— Cristina Tapia, presidenta de la Asociación Nacional de Jubilados por AFP (Anacpen)

“Así como la Revolución Industrial creó la clase trabajadora, la automatización podría crear una clase global inútil”.

— Yuval Noah Harari, autor de *Homo Deus* y *De animales a dioses*

“A la luz de las resoluciones que aprobasteis, nos parece que solo vosotros juzgáis el futuro más claro que el presente y, movidos por el deseo, veis lo incierto como ya ocurrido. Apostando demasiado a los lacedonios y a la suerte y a las esperanzas, también confiáis demasiado y caeréis”.

— Los atenienses a los melios, según Tucídides, en la *Historia de la guerra de los peloponesios y los atenienses*

“Mi intención era efectuar una contribución a la política”.

— Patricio Contesse, ex gerente de Soquimich (SQM)

Plaza pública

La socialdemocracia a la deriva

A medio camino entre el libre mercado y los valores de igualdad y solidaridad, el ideal socialdemócrata se convirtió en uno de los proyectos políticos más influyentes del siglo XX. Sin embargo, las derrotas electorales que ha sufrido en Europa –y en países como Chile– son indicios de la profunda crisis que atraviesa una fuerza que, según sus críticos, carece de identidad y se ha rendido al neoliberalismo. Pero, ¿es posible imaginar un mundo en el que la derecha no tenga ningún contrapeso? ¿De dónde sacar votos si su fuerza histórica –los trabajadores– está por completo desdibujada? ¿Por qué se consideran las redes de protección social como utopías?

POR EVELYN ERLIJ

En *El refugio de la memoria* (2010), el historiador inglés Tony Judt recuerda con nostalgia los días en que, de niño, viajaba en tren por Gran Bretaña. Subía a un ferrocarril y recorría maravillado el país de la posguerra, una experiencia que podía permitirse por apenas unos peniques, ya que los transportes colectivos, que habían sido creados por el Estado, eran baratos. A medida que el sistema ferroviario británico fue decayendo, escribe, viajar en tren perdió su atractivo: la privatización de las compañías, la explotación comercial de las estaciones y la despreocupación del personal contribuyeron a su decepción,

apunta, pero como es usual en Judt, ese relato no vale como una simple anécdota, sino como el resumen de la historia económica de los últimos 70 años.

En una era marcada por la desigualdad, la incertidumbre laboral y los mercados desregulados, hay muchos viudos de la vieja socialdemocracia que, como Judt, extrañan los días en que el "Estado-providencia" velaba por el bienestar de los ciudadanos. El historiador Rutger Bregman, en *Utopía para realistas* (2016), escribe que hoy, en los países más ricos, la mayoría de la población piensa que sus hijos serán más pobres que ellos, un miedo que nació, según Zygmunt



Bauman, cuando el capitalismo prometió liberar a la gente de las cargas del pasado –principalmente tributarias– al precio de perder los servicios sociales y la protección estatal. El futuro, así, se convirtió en una pesadilla marcada por el terror a perder el trabajo, el estatus social y el hogar, afirma el sociólogo polaco en *Retrotopia* (2017).

La paradoja de esta “epidemia mundial de nostalgia”, como la llama Bauman, es que ha venido acompañada de un rechazo en las urnas a los partidos que representan ese supuesto pasado glorioso: la socialdemocracia. Esta doctrina instaló la necesidad de un Estado benefactor, tomó ideas del socialismo a través de un método no revolucionario, buscó equilibrar las fuerzas del trabajo y del capital. Son propuestas que, en el papel, suenan adecuadas para los tiempos que corren: los indignados exigen más seguridad social, la cesantía aumenta, la brecha entre pobres y ricos se profundiza, pero hace más de 10 años se escucha la misma historia: la socialdemocracia está en coma.

Es cosa de mirar hacia Europa para comprobar que no son dichos exagerados: según cifras del medio francés *Médiapart*, en el 2000 los socialdemócratas o los socialistas eran parte del gobierno de 10 de los 15 países que en ese

entonces formaban la Unión Europea, mientras que hoy, de los 28 que conforman la coalición, solo cinco están liderados por la centroizquierda: Malta, Portugal, Rumania, Suecia y Eslovaquia. En Holanda y Grecia, los partidos tradicionales de ese sector apenas logran cifras electorales de un dígito, y en Polonia ya no existen socialdemócratas en el parlamento. Alemania, una de las cunas de este movimiento político y donde aún existe un Estado de bienestar fuerte, ha sido testigo de una derrota estrepitosa: en las últimas elecciones, el candidato del sector, Martin Schulz, obtuvo apenas un 21% de votos frente a Angela Merkel, el peor

resultado desde 1949. Con todo, vale la pena subrayar que, al igual que en Francia, en Alemania el sistema de bienestar sigue fuertemente arraigado. No en vano los impuestos directos a las personas alcanzan el 39%.

Más inquietante es la observación del historiador francés Pierre Rosanvallon, quien advierte que los partidos de extrema derecha han conquistado posiciones poderosas justamente en los núcleos históricos de la socialdemocracia, como es el caso de los países escandinavos, considerados hasta hoy dueños del modelo de socialdemocracia más exitoso y duradero, y donde se ha sabido combinar un modelo de altos impuestos a las personas, Estados poderosos y economías liberales. En Chile, la

bajada de la candidatura de Ricardo Lagos el año pasado, antes de las primarias, evidenció el escaso poder de atracción que tiene hoy la socialdemocracia. ¿Cómo se explica que una de las fuerzas políticas más influyentes de los últimos tiempos viva un declive así?

El filósofo esloveno Slavoj Žižek esboza una teoría: “En Europa todavía no aceptamos del todo que el siglo XX se acabó –dijo en una entrevista–. La socialdemocracia, en el sentido del viejo Estado de bienestar, pertenece a otra era. Debería haber sido radicalmente reinventada, pero no ocurrió. (...) Incluso algunos analistas de derecha dicen

que la socialdemocracia, donde aún existe, es la fuerza conservadora más grande que hay”.

En eso coinciden varios: se trata de una ideología que no supo modernizarse, incapaz de controlar los excesos del capitalismo y la desigualdad, y que si bien avanzó en temas de libertades individuales (derechos de las mujeres, de las minorías étnicas y sexuales), no ha sabido hacer frente a los desafíos económicos y sociales ni tampoco ha logrado frenar el giro neoliberal que muchas sociedades han dado desde los años 80. “La caída del sistema comunista, por un lado, y la revolución conservadora encabezada por Margaret

Thatcher y Ronald Reagan, por otro, desplazaron el centro de interés hacia la eficiencia en la gestión económica, que se identificó con el funcionamiento de los mercados desregulados. La abundancia que se generaría haría irrelevante la preocupación por la igualdad”, explica Rosanvallon.

En ese momento, empieza a diluirse la imagen de la socialdemocracia, en cuya base ideológica estaba, justamente, la igualdad. “Como cualquier otra tradición política, la socialdemocracia es compleja y proteica: atraviesa diferentes etapas, adopta distintas formas y se solapa con otras tradiciones (como el marxismo o el liberalismo)”, explica el sociólogo español Jorge Sola en la revista *La Moleta de Portbou*, donde afirma que uno de los rasgos característicos de esta corriente ha sido su gran capacidad de adaptación.

A la luz de la crisis actual, quizás esa habilidad ha sido también su punto débil, como lo plantea el filósofo francés Marcel Gauchet, quien dice que la década pasada estuvo marcada por un vacío doctrinal de las izquierdas socialdemócratas frente a la evolución de la ideología liberal, a la que habría terminado incluso pareciéndose.

LEALTDES TRAICIONADAS

La socialdemocracia respondió con éxito a problemas propios de la economía de posguerra, pero su discurso empezó a desarticularse a medida que se profundizaba la liberalización económica, un fenómeno que desestabilizó la balanza social y favoreció la libertad en desmedro de la igualdad. La creación de la “Tercera Vía”, de la mano del laborista inglés Tony Blair y del socialdemócrata alemán Gerhard Schröder (quienes apoyaban la tesis de que para modernizar este proyecto político había que abrirse al mercado global y quitarle trabas), habría desatado una crisis identitaria caracterizada, según Ernesto Águila, analista político y militante del Partido Socialista chileno, por una indiferenciación entre sus posiciones y las de las fuerzas neoliberales ante los ojos del electorado.

“La situación –agrega Águila– se agudiza con la crisis global de 2008, lo que conduce a recetas de austeridad fiscal y de rescate de las bancas privadas, en las que la socialdemocracia no presenta una respuesta distinta a la derecha. En esa coyuntura, no exhibe una manera distinta a la de la derecha de administrar un periodo de crisis. Y en un contexto

más amplio, habría que sumar a ello el agotamiento de la renovación socialdemócrata conocida como Tercera Vía y que implicó un grado de aceptación importante de ciertas tesis neoliberales, que contribuyeron al desperfilamiento del proyecto socialdemócrata, y facilitó la emergencia de nuevas izquierdas, las que terminaron reemplazando a los tradicionales partidos socialistas (Grecia, Francia) o bien se convirtieron en fuerte competencia (España)”.
El cientista político franco-griego Gerassimos Moschonas, autor de *In The Name Of Social Democracy* (2002), uno de los libros esenciales sobre las transformaciones de esta corriente, plantea una idea similar: el capitalismo ha transformado a la socialdemocracia más de lo que esta ha transformado al capitalismo, al punto de haber sido una fuerza que “abandonó su proyecto fundacional de socialismo y que se ha convertido en un componente esencial del universo capitalista”.

Esta mutación o desorientación ideológica se hace evidente en la desaparición de la figura del trabajador de su discurso político. Si en los 50 o 60 el grueso de la militancia y el electorado lo componían los más desvalidos, explica Jorge Sola, en las décadas siguientes fue la clase media la que representó la mayoría en sus filas. En paralelo, las clases populares, abandonadas por las fuerzas tradicionales y golpeadas por la mundialización y el neoliberalismo, renacieron en boca de los partidos populistas. Ya en 1978, Jean Baudrillard advertía que los pobres se habían convertido en una mera estadística, pero hoy las críticas son más duras: en el ensayo *Les Petits Blancs* (2013), el francés Aymeric Patricot afirma que cuando la izquierda europea eligió al inmigrante como su “nuevo héroe”, las clases bajas pasaron a ser “demasiado blancas para la izquierda y demasiado pobres para la derecha”.

En América Latina, la tibieza de la “izquierda correcta”, como llama el político e intelectual mexicano Jorge Castañeda al sector que se abrió al mercado y aplicó reformas sociales modestas, también fue disolviendo la identidad de la centroizquierda. Frente a la pregunta qué diferencia al neoliberalismo de la socialdemocracia latinoamericana, responde: “Hay un estrecho margen de flexibilidad para cualquier gobierno latinoamericano de izquierda, hoy y en los últimos 15 años, para ir más allá de una política macroeconómica orientada al mercado. En ese sentido, todos somos neoliberales”. Chile, añade, es uno de los principales

ejemplos de ello, con el ex presidente Ricardo Lagos como uno de los rostros de este fenómeno.

Pero la centroizquierda chilena se defiende: "El seguro de desempleo se creó en el gobierno de Lagos. En Chile no teníamos garantías de salud de ningún tipo, no había pilar solidario de las pensiones", afirmó en *The Clinic* Oscar Landerretche. "Y a los que dicen que Chile es neoliberal, les digo lo siguiente: desde el año 1990 a la fecha no ha habido quiebras de bancos en Chile, como las hay en Wall Street. ¿Será casualidad o es que tenemos una regulación bancaria extremadamente precatoria? Eso no es neoliberalismo. Es una socialdemocracia que convive con el capitalismo".

Sin embargo, si se considera que algunos de los valores centrales de la socialdemocracia son la justicia social y la igualdad, el heredero de esta corriente en Chile sería hoy el Frente Amplio (FA), cuyo programa, según Nicolás Grau, académico de la Universidad de

Chile y miembro de esta fuerza política, estaría compuesto por un "97% de socialdemocracia y un 3% de socialismo". "Más allá de los sentimientos, la cultura y la historia política de lo que Lagos representa, creo que el carácter de su gobierno, y en general de los gobiernos de la Concertación, tienen poco que ver con el programa socialdemócrata. La socialdemocracia se empezó a entender como un centro moderado pro-mercado, como si fuera sinónimo

de moderación", plantea Grau, y eso explicaría que, así como perdió el apoyo de la clase trabajadora, también haya perdido el de los profesionales de clase media inclinados hacia la izquierda.

"El programa socialdemócrata es un contrato balanceado entre capital y trabajo, en que el primero acepta pagar altos impuestos y así contribuir al bienestar general de la población, y el segundo acepta no poner en entredicho el derecho de propiedad del primero", continúa Grau. "También es un contrato donde, aunque no se toca el derecho de propiedad, sí se limita el poder que se deriva de él. Nada de eso rima con la Concertación. Si aceptas esta definición tradicional,

entonces hacer un programa socialdemócrata en Chile tiene una profunda radicalidad".

CODICIA CON REGLAS

El fracaso estrepitoso de la centroizquierda en una buena parte de las elecciones de este último tiempo en Europa y América Latina ha llenado portadas en todo el mundo: "El fin de una era? La lenta muerte de los socialdemócratas de Europa", tituló en septiembre el semanario alemán *Der Spiegel*, donde citan una teoría que el cientista político alemán Wolfgang Merkel creó tras el triunfo del centrista Emmanuel Macron en Francia y del auge de la extrema derecha en el mundo: la diferencia entre la derecha y la izquierda se está volviendo menos importante que la diferencia entre el cosmopolitismo y el comunitarismo, es decir, entre quienes abogan por una sociedad abierta o cerrada hacia los flujos del capital y la inmigración.

EE.UU. es un buen ejemplo: según el premio Nobel de Economía Paul Krugman, los demócratas con Obama subieron los impuestos a los más ricos, encabezaron el mayor crecimiento del empleo desde 1990 y diseñaron una reforma del sistema de salud que "ha supuesto la expansión más grande del Estado de bienestar desde el mandato de Lyndon B. Johnson", pero eso no fue suficiente para reconquistar a un electorado que

prefirió a Donald Trump, un republicano que ponía en riesgo esas políticas sociales, pero que, a cambio, prometía frenar la inmigración.

Los flujos migratorios y la desigualdad exorbitante han configurado un mundo nuevo que exige repensar la sociedad, y ahí, dice Žižek, la centroizquierda ha fallado. "Hoy, casi todas las luchas de la socialdemocracia son mantener los viejos derechos. (...) Pero nuestras vidas han sido revolucionadas con la digitalización, los avances de la ciencia y las nuevas formas del capitalismo liberal. Un simple regreso al Estado de bienestar no puede funcionar. Los problemas actuales son globales".

Es otra de las tesis: los planteamientos de la centroizquierda han sido más defensivos que propositivos, lo que se ha traducido en una imposibilidad de imaginar una propuesta alternativa de sociedad. La socialdemocracia adaptó su discurso para atraer a un electorado que se "aburguesó" y comenzó a hablarle a una élite con un discurso políticamente correcto que no sintonizaba con las clases más desposeídas, y al mismo tiempo se habría quedado sin respuestas ante retos como los cambios en el sistema productivo, la robotización del trabajo o los avances de un capitalismo cada vez más hostil frente al Estado. La llamada "Uberización" laboral y las tretas de los gigantes tecnológicos para no pagar impuestos son buenos ejemplos.

De ahí que se hable de la necesidad de una "post-socialdemocracia" que haga frente a un siglo XXI en que, como escribió Judt, el egoísmo y el materialismo se instalaron bajo formas como la desigualdad y el culto a la privatización; en que la individualización desintegró las clases sociales y surgió un nuevo grupo social de desvalidos que el economista inglés Guy Standing llamó el "preariado": proletarios de esta era de economía global con trabajos inestables y sueldos bajos, en cuyas filas hay inmigrantes, jóvenes con educación que no consiguen empleos dignos y personas mayores. No asumir a tiempo el problema de la "flexibilidad laboral", un nombre elegante para designar la desregulación del mercado del trabajo, fue el gran error histórico de la socialdemocracia, opina Standing.

En paralelo, y en un mundo social fragmentado, la solidaridad, pilar central del mundo de posguerra, hoy queda dislocada, y en ese sentido, el caso chileno es interesante: se exigen derechos sociales, pero pocos (ni electores ni partidos) se atreven a debatir un aumento de la carga tributaria a las personas, orientando el debate hacia el impuesto a las empresas, que a la larga se considera un impuesto a la inver-

sión. Chile, de hecho, es el país de la OCDE donde menos impuestos directos paga un trabajador sin familia (7%), siendo el otro extremo Bélgica (43%). El promedio de todos los miembros de la OCDE es de un 25,1%, y en la mayoría de ellos la recaudación tributaria más fuerte proviene de las personas y las empresas, no del IVA, como en el caso chileno. "Las políticas socialdemócratas en su versión clásica, y no del tipo Tercera Vía, implican un reconocimiento de derechos sociales universales y su aseguramiento y protección por parte del Estado. Una propuesta así, con esa claridad y radicalidad e implicancias que tiene en materia de impuestos, no ha estado en las agendas de los candidatos de centroizquierda en Chile", explica Ernesto Águila. "En los ciudadanos existe una demanda por gratuidad donde se entremezcla un mayor grado de conciencia en temas de derechos sociales con as-

piraciones que tienen una lógica más individualista. Es decir, conviven aspiraciones intuitivamente socialdemócratas con subjetividades neoliberales. A una propuesta socialista en Chile le hace falta dar una batalla de tipo cultural para confrontar estas subjetividades".

En otras partes del mundo, en particular en Europa, hay quienes no miran el futuro con buenos ojos ("la globalización económica conlleva el hundimiento de la vieja socialdemocracia

europea", asegura Guy Standing), pero también hay quienes piensan que esa lucha de la que habla Águila no está perdida. Paul Krugman, por ejemplo, insiste en que el éxito económico de los países escandinavos es una muestra de que esta fuerza política no está acabada: "El capitalismo está manejado por el interés propio. Pero deberíamos ser capaces de ponerle límites a la inmoralidad, es decir, codicia con reglas. Las socialdemocracias con economías de mercado que tienen normas y fuertes redes de protección no son utopías morales, sino que son las sociedades más decentes que se han creado". [5]

La figura del trabajador desapareció del discurso político socialdemócrata. En paralelo, las clases populares, golpeadas por el neoliberalismo, renacieron en boca de los partidos populistas.

"El capitalismo está manejado por el interés propio. Pero deberíamos ser capaces de ponerle límites a la inmoralidad, es decir, codicia con reglas", asegura Paul Krugman, quien valora la ruta seguida por los países escandinavos.

El trabajo futuro

Las formas de integración, protección y bienestar construidas durante el siglo XX se verán radicalmente afectadas por el impacto de la tecnología en el campo laboral, en la medida en que miles de "brazos y mentes" sean reemplazados por robots. Todo indica que debiéramos prepararnos para vivir en una sociedad en que el trabajo signifique algo cualitativamente distinto a lo que concebimos hasta ahora. De hecho, la propia frontera entre tiempo asalariado y tiempo libre es cada día más feble.

POR GIORGIO BOCCARDO

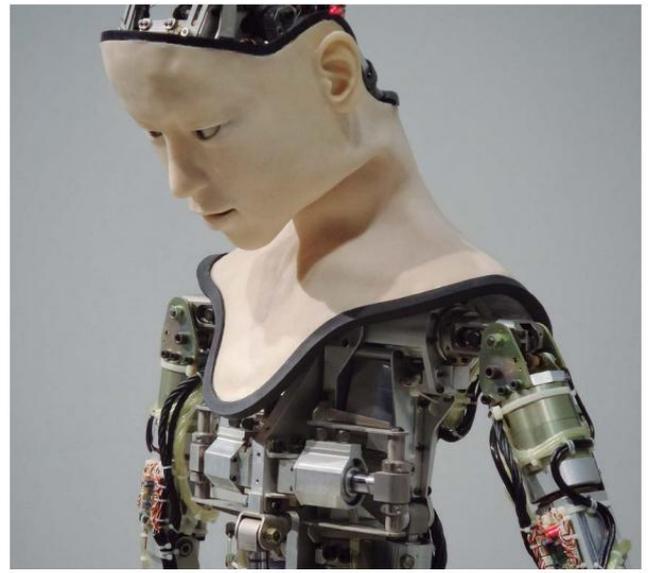
En 1930, John Maynard Keynes visitó la Residencia de Estudiantes de Madrid para impartir una conferencia magistral en que se esperaban soluciones para salir de la peor crisis económica del siglo XX. Para sorpresa de los asistentes, Keynes anunció que en 100 años la economía dejaría de ser un problema, el mundo sería exorbitantemente rico y las tecnologías reducirían la jornada de trabajo al mínimo. No obstante, para que las futuras generaciones disfrutaran de este nuevo bienestar, habría que esforzarse en reducir las desigualdades que la industrialización estaba provocando.

Ad portas de cumplirse una centuria de esa conferencia, sabemos que Keynes no se equivocó sobre el crecimiento económico y el papel de las tecnologías. Sin embargo, no parece que los nietos de quienes asistieron a la Residencia estén disfrutando de la riqueza producida. Mientras las brechas entre países desarrollados y el resto del mundo se reducen, la desigualdad entre personas se eleva exponencial-

mente. Esto no es producto de una "mano invisible" o de "imperfecciones" del mercado, sino el resultado de las transformaciones productivas que lideran los gigantes informáticos, financieros e industriales que dominan la economía global.

Ahora bien, el problema no se limita exclusivamente a la concentración de la riqueza generada en las últimas décadas. Como señaló Bauman en *El mundo sin trabajo*, asistimos a una profunda transformación de la relación entre el trabajo, las tecnologías y el rumbo que está tomando nuestra sociedad. Son cambios que aún no comprendemos del todo, pero que están afectando nuestra forma de vivir, al punto de socavar la institucionalidad política y las formas de integración, protección y bienestar construidas durante el siglo XX. De ahí la urgencia política de comprender cuáles son las principales transformaciones ocurridas en las últimas décadas y, sobre todo, de prepararnos para vivir en una sociedad en que el trabajo signifique algo cualitativamente distinto a lo que fue en el siglo XX.

16



Fotografía: Franck V.

Una de las tendencias más perturbadoras del último tiempo es que, por primera vez en la historia del capitalismo occidental, la productividad se desancla del trabajo. En los últimos 15 años, una proporción creciente del valor de bienes y servicios no está siendo creado por los trabajadores. La robotización y automatización de procesos productivos está reemplazando miles de "brazos" y "mentes", a una velocidad mucho mayor a la de la oferta de nuevos puestos de trabajo. Por ejemplo, en la emblemática industria automotriz, cerca de la mitad de los empleados ya no trabajan con sus manos; en cambio, se encuentran supervisando máquinas, desarrollando software o atendiendo a clientes. Pero no solo son reemplazadas las actividades más pesadas y repetitivas, sino que muchas tareas que realizaban obreros altamente especializados.

La robotización amenaza también a los trabajadores de traje y corbata. Contra las interpretaciones que vieron en la sociedad "posindustrial" el desarrollo de trabajadores calificados y autónomos con base en

el conocimiento, ahora se observa la eliminación de ocupaciones completas o procesos de devaluación de trabajos que antes requerían de conocimiento especializado. Un informe del Boston Consulting Group en 2015 pronostica que la inversión en robots industriales crecerá en un 10% anual en las principales naciones exportadoras; en tanto, el polémico estudio de Frey y Osborne sobre el futuro del empleo vaticina que profesiones como piloto comercial, redactor técnico, contador, vendedor minorista o telefónico desaparecerán en las próximas dos décadas. En otros casos, la automatización devaluará trabajos que antes requerían de habilidades profesionales o técnicas, y ostentaban importantes niveles de autonomía, como es el caso de médicos, abogados o profesores que, en adelante, deberán "convivir" con robots.

Pese a que la reducción de puestos de trabajo avanza a pasos agigantados, principalmente en los países industrializados, en términos globales nunca en la historia humana había existido una proporción

17

tan grande de trabajadores que dependieran de su salario para vivir. Esto, principalmente fruto de la modernización de las relaciones laborales en países como China, India o Brasil (léase, reducción del trabajo semiesclavo o trabajo infantil). Al mismo tiempo, el encarecimiento de esa mano de obra ha significado "un retorno" de la industria a países como Estados Unidos, claro que sin que se recuperen las tasas de empleabilidad de los obreros calificados. De todas formas, no existe un acuerdo sobre si esta supresión de puestos de trabajo obedece a una etapa de transición o si asistimos derechamente a una era de desempleo estructural, en que se produzca un hiato irremontable entre trabajo y reproducción de la vida humana.

Si bien esta nueva ola de automatizaciones ha facilitado las tareas más pesadas o repetitivas, lo que de por sí puede ser considerado positivo, ¿por qué tenemos la sensación de trabajar cada vez más y de vivir en un estado de incertidumbre permanente?

En el capitalismo actual, a partir de un uso concreto de las tecnologías, aumenta la flexibilidad y la fragmentación del trabajo hasta diluir los límites entre el tiempo de trabajo asalariado y el tiempo libre. La jornada deja de tener límites claros, al punto de que se puede trabajar en todo momento y lugar. Mediante teléfonos inteligentes, computadores y una conexión a internet, es posible realizar parte (o la totalidad) del trabajo desde el hogar, en un espacio de *coworking* o durante los tiempos de desplazamiento. Con ello, una premisa básica del capitalismo industrial (que el trabajador vende "voluntariamente" un tiempo de trabajo definido y que el capital proporciona un espacio y los medios de producción), pierde su sentido histórico. En consecuencia, a diferencia de lo que Keynes pensaba, a saber, que la humanidad tendría que aprender a ocuparse en actividades no económicas, el tiempo y los lugares de trabajo socialmente disponibles para producir bienes y servicios aumentan, prácticamente de forma ilimitada. Los cuales no necesariamente

se remunerar o están protegidos por la seguridad social de antaño, en detrimento del tiempo libre y la certidumbre del trabajador.

MUJERES, MIGRANTES, GUERRAS

Ahora bien, la robotización y la flexibilidad del trabajo no han sido los únicos medios a partir de los cuales se han elevado las tasas de ganancia. La feminización y las nuevas corrientes migratorias de trabajadores permiten nuevos saltos de productividad, pero también alteran la fisonomía de los sujetos y los códigos culturales de la sociedad del trabajo.

La nueva producción flexible y tercerizada se sostiene crecientemente en el trabajo de mujeres. Sin embargo, su asalariación no solo se produce en condiciones desiguales en relación con los hombres (peores contratos, salarios y oportunidades de desarrollo), sino que se emplean en trabajos que requieren de "habilidades femeninas", como el cuidado, la empatía o la cosificación sexual del cuerpo. Además, las tareas reproductivas del hogar siguen recayendo mayoritariamente en mujeres, por lo general de forma no remunerada, lo que les dificulta poder disfrutar del poco tiempo libre que les deja su jornada laboral.

En definitiva, el capital aumenta la fuerza de trabajo disponible mediante un uso mucho más intensivo de la división sexual y, al mismo tiempo, asegura la reproducción de la fuerza de trabajo. Lo anterior ha detonado el ascenso de movimientos de mujeres de carácter internacional, cuya fuerza e impacto en el resto de la sociedad resultan muy superiores a los que detentan los sindicatos de obreros y empleados.

Los conflictos armados han devastado regiones enteras en el mundo, acelerando nuevamente la movilidad internacional de los trabajadores. En la mayoría de las situaciones, los inmigrantes se emplean en ramas que exigen menor calificación al tiempo que sus contratos son más flexibles, sus salarios más bajos y sus jornadas más extensas que las de los trabajadores nativos. Por lo general suelen realizar las tareas más pesadas

o aquellas consideradas socialmente denigrantes, lo que de momento les evita a los empleadores invertir en procesos de automatización productiva. Paradójicamente, su carácter más global y socialmente devuelto los ha proyectado como una fuerza de trabajo asalariada que comienza a levantar las banderas contra la desigualdad y el racismo, renovando el ímpetu de las anquilosadas burocracias sindicales.

La cancelación de derechos sociales avanza con la expansión de nuevos mercados de servicios para las distintas esferas de reproducción de la vida. Esta privatización de derechos fundamentales, antes bajo la tutela de instituciones democráticas, ha reforzado la necesidad de trabajar más y en peores condiciones. Cada vez resulta más común que una persona sea al mismo tiempo asalariado a tiempo parcial y emprendedor (por ejemplo, conduciendo un Uber o arrendando por Airbnb). Sin embargo, en el capitalismo contemporáneo,

el problema no se reduce a la pérdida de la seguridad social alcanzada durante el siglo XX. Cuestiones como el acceso y uso de la ciudad, la posibilidad de una vida saludable o el ejercicio de libertades individuales quedan condicionados a unos ingresos cada vez más insuficientes. Lo que limita la soberanía que tienen los individuos sobre su vida, pero también la solidaridad de estos con el colectivo, hasta tal punto que la política se torna incapaz de asegurar algo tan básico como el derecho a la existencia humana.

CAPITALISMO, TRABAJO Y DEMOCRACIA

Sin duda, el capitalismo que vivimos hoy no es el mismo que vivió Keynes. La maduración que alcanza, su renovada y expansiva capacidad de encadenar relaciones sociales y de apropiarse de la cooperación humana requieren de un entendimiento mucho más profundo de lo que significa el trabajo en la actualidad. Además, las resistencias colectivas a estas transformaciones aparecen por fuera del ámbito de la producción. Al menos, por fuera de los estrechos marcos de la fábrica o de la oficina del siglo XX. Lo anterior ha llevado a concluir a intelectuales como Habermas y Offe que

el trabajo ha dejado de ser el espacio fundamental en que se constituyen las subjetividades. Pero que la realidad pareciera una cosa, no significa que lo sea. Al menos eso pensaba Marx cuando elaboró su noción de fetichismo de la mercancía. Por lo mismo, una noción ampliada de producción y de trabajo puede contribuir al entendimiento de los problemas actuales de constitución de sujetos en su dimensión material.

De todos modos, no hay punto de retorno al siglo XX. Posiblemente, ni sus instituciones políticas ni sus sistemas de seguridad social sobrevivirán a la actual coyuntura, lo que no implica quedarse de brazos cruzados (aunque la robotización nos obligue un poco). Todo lo contrario, apremia que intelectuales, partidos y fuerzas sociales debatan seriamente sobre qué hacer con el actual modelo de desarrollo y las tesis del crecimiento sostenido. Hemos llegado a un punto en que el capitalismo choca con una realidad

Los ingresos fijan el acceso y uso de la ciudad, la posibilidad de una vida saludable o el ejercicio de libertades individuales.

que aún le cuesta asumir a sus defensores: la finitud de los recursos naturales y del propio planeta. Ni siquiera el viejo desarrollismo redistributivo, que tanto seduce a la izquierda tradicional, es una alternativa viable hoy en día.

Asimismo, urge proyectar formas concretas de garantizar el derecho a la existencia a esos miles de desempleados estructurales que la automatización está produciendo, así como a aquellos que fruto de la devaluación de sus trabajos no podrán vivir dignamente. También concebir modos de acabar con el trabajo no remunerado de las mujeres y con la sobreexplotación que sufren los trabajadores inmigrantes en todo el mundo. No obstante, para alcanzar todo aquello, se requerirá de organizaciones políticas radicalmente distintas a las actuales.

Aunque no sabemos si seremos capaces de heredarles un mundo mejor a nuestros nietos, si realmente creemos que la tecnología y el desarrollo no caen del cielo, es nuestra responsabilidad producir un futuro alternativo al que nos legaron nuestros abuelos. De nosotros depende elegir democráticamente su dirección. ^[5]

Las maldades de Richard H. Thaler

El último premio Nobel de Economía ha puesto de cabeza a sus colegas de la Escuela de Chicago al integrar la psicología para explicar aspectos del comportamiento humano que hasta hace poco eran considerados extraños. Según la "economía del comportamiento", las personas no siempre deciden racionalmente, como piensan los economistas ortodoxos, sino que en ciertas circunstancias sus acciones se basan en "sesgos", volviendo relativa cualquier predicción. Este modelo intenta dar un panorama más completo de la realidad, asumiendo la complejidad de la naturaleza humana e invitando a ver la economía no como una ciencia exacta e infalible.

POR SEBASTIÁN EDWARDS

Según el sitio de la Universidad de Chicago, 29 académicos asociados con la casa de estudios (entre profesores, ex profesores y ex alumnos) han ganado el premio Nobel de Economía. Nada de mal para un galardón que se otorga desde hace tan solo 48 años. El último agraciado fue el profesor de la Booth School of Business Richard H. Thaler, quien lo ganó el 2017.

Thaler es un economista poco habitual: heterodoxo, irónico, iconoclasta y combativo. Su contribución es haber combinado los principios de la psicología y la economía, para explicar aspectos del comportamiento humano que hasta hace poco eran considerados extraños, actitudes reñidas con la racionalidad, conductas aberrantes. Esta combinación de disciplinas recibió el nombre de "economía del comportamiento" (*behavioral economics*) y se ha transformado en un campo extremadamente popular entre académicos jóvenes.

Muchos, en la misma universidad, piensan que Thaler no es un verdadero representante de la Escuela de Chicago. Incluso lo ven como un afuerino, un espía, una especie de caballo de Troya cuyo objetivo final sería destruir la rica tradición de Milton Friedman. Tanto es así que cuando la Academia Sueca anunció su premiación, varios de sus colegas hicieron rechinar los dientes. No por envidia (aunque, claro, algo de eso hubo), sino porque pensaron que la "marca" de la universidad, su reputación como baluarte y defensora del capitalismo, se veía comprometida. Y bueno, algo de eso también hay.

Los dos últimos libros de Thaler han tenido gran éxito. En el 2008 publicó *Un pequeño empujón*, con el entonces profesor de la Escuela de Derecho de Chicago, Cass Sunstein (actualmente en Harvard). En esta obra los autores argumentan que el comportamiento humano se caracteriza por una gran inercia: la gente se "queda pegada" en hábitos



Fotografía: Ryoji Iwata.

antiguos, muchos de los cuales son contraproducentes y resultan en malas decisiones. Por ello es recomendable que las autoridades les den un "empujoncito" que los ayude a moverse en la dirección correcta. No se trata de obligarlos a hacer algo que no quieran; solo indicarles que lo que están haciendo no es conveniente y señalarles el camino adecuado.

Thaler y Sunstein se refieren a este enfoque como "paternalismo libertario". Paternalismo porque una autoridad "iluminada" vela, como un padre, por el bienestar de la población. Libertario, porque cambiar de rutinas o comportamientos es completamente voluntario; se respeta la libertad. El presidente Barack Obama (amigo de Sunstein, de hecho fueron colegas en la Escuela de Derecho de Chicago) adoptó esta filosofía en su mandato.

Ejemplos de políticas públicas basadas en las ideas de Thaler y Sunstein incluyen reglas que inducen a las personas a ahorrar más para su vejez e inscripciones automáticas en gimnasios y clases de ejercicios, para mejorar la salud de las personas. Ambas son actividades beneficiosas, pero por pura inercia casi nunca se emprenden, o se persiguen en forma parcial y tímida. La gente solo se embarca en ellas si reciben el impulso (empujón) del caso.

UNA PIZCA DE PSICOLOGÍA

El libro más reciente de Thaler es *Portarse mal*, y en él cuenta lo difícil que fue introducir la idea de la "economía del comportamiento" en la academia norteamericana. El libro se lee a ratos como una novela policial o de espías, un cuento con villanos (casi todos economistas ortodoxos relacionados con Chicago) y héroes, casi siempre académicos jóvenes e idealistas que creen tener razón y están convencidos de que si perseveran podrán ampliar los márgenes del análisis económico.

Como explica en el libro, Thaler no fue el primer cultor de este nuevo enfoque. Los líderes del movimiento fueron dos israelíes, Daniel Kahneman y Amos Tversky, a quienes Thaler y otros mozos y mozas, se unieron con entusiasmo. Kahneman, de profesión psicólogo y profesor en Princeton, ganó el Nobel de Economía el 2002, y Tversky, quien enseñaba en Stanford, murió prematuramente en 1996, a los 59 años.

Como Thaler explica en *Portarse mal* el punto de partida de este enfoque fue reconocer que había un cúmulo de comportamientos humanos que no eran explicados

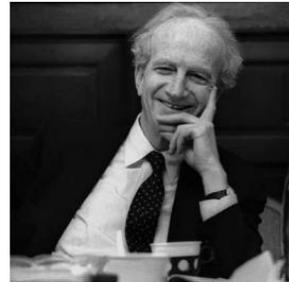
adecuadamente por el uso directo (y mecánico) de la teoría económica tradicional. Muchos individuos se comportaban de manera aparentemente irracional, es decir, se "portaban mal". Un caso típico es no aprovechar ofertas de empleadores que son claramente provechosas, como el ejemplo dado más arriba: inscribirse gratis en un gimnasio. Otra actitud reñida con la ortodoxia es considerar costos ya incurridos (y por tanto irrelevantes) en la toma de una decisión; en teoría tradicional esto se llama "la irrelevancia de los costos hundidos". Pero en la vida real la gente lo hace a cada rato. En el libro, Thaler da un ejemplo claro: el de una persona que pagó una cifra importante por entradas para un partido de básquetbol. Sin embargo, la noche del juego es una noche miserable, con una nevazón bíblica, con caminos peligrosos y un frío espantoso. La persona ya no quiere ir al juego, pero como pagó por las entradas decide hacerlo, "para no perder el dinero".

Lo que estos autores notaron es que estas aberraciones no eran aleatorias, sino que eran sistemáticas y seguían un patrón reconocible. Eran "sesgos" en el comportamiento, que respondían a características psicológicas de los individuos. El desafío, entonces, era desarrollar un enfoque sistemático que explicara estas desviaciones aparentemente irracionales; hacer un catálogo de ellas, y tratar de encontrar un hilo conductor. Poco a poco fueron etiquetando los diversos sesgos. A los ortodoxos, cuenta Thaler, esto no les gustó nada. Para ellos (o para su versión más caricaturesca), los seres humanos actúan en forma completamente racional, como si en cada momento estuvieran maximizando una "función de utilidad", y considerando todos los ángulos económicos de cada elección. Las decisiones aparentemente aberrantes no lo son, una vez que uno piensa con más dedicación y aplica el enfoque tradicional en forma cuidadosa.

Entre las ideas novedosas y pioneras de Thaler (ideas que, como se dijo, de una manera u otra contradicen a la ortodoxia) se encuentra lo que él llama el "efecto propiedad". Según este principio, la gente tiene apego a las cosas que posee y les asigna un valor mayor del que tienen, incluso mayor que su valor de reposición. Thaler y sus colegas han determinado este comportamiento por medio de experimentos simples: les regalan a algunos estudiantes un tazón con el emblema de la universidad. Se les informa que en la tienda de la institución se venden por 10 dólares. Luego les ofrecen comprárselos de vuelta en \$12. De aceptar



Richard Thaler, último ganador del Nobel de Economía. Fotografía: Bengt Nyman, 2017.



Gary Becker, premio Nobel de Economía 1992.

la alternativa que se va a seguir si el individuo decide mantener la pasividad y no tomar ninguna acción. Por ejemplo, y como se dijo más arriba, muchas compañías automáticamente les descuentan un dinero a los empleados para ponerlos en cuentas de ahorro. Si no desean hacer esa contribución a su cuenta individual, el empleado puede "desanotarse", pero si no hace nada y mantiene el *statu quo*, seguirá ahorrando.

THALER, GARY BECKER Y LA ORTODOXIA

La mejor manera de apreciar las contribuciones de Thaler y sus colegas, y de entender por qué generan tantos anticuerpos entre los economistas tradicionales, es analizando el pensamiento de Gary Becker, también profesor de Chicago y premio Nobel, considerado uno de los mejores y más originales exponentes del pensamiento clásico.

En el año 1976, Becker publicó un libro que revolucionó las ciencias sociales: *The Economic Approach to Human Behavior*. Si bien se trataba de una colección de artículos, el hecho de que fueran recolectados entre dos cubiertas de cartón permitió a una serie de académicos analizar en forma exhaustiva su pensamiento.

Este libro, más que ningún otro texto, ha sido responsable de que académicos en otras disciplinas acusen a los economistas de un imperialismo rampante, de un deseo por abarcar todos los temas, y todos los problemas de la sociedad. El libro se pregunta cuáles son los "límites de la disciplina económica". Y lo que Becker argumenta es muy simple: la economía como ciencia prácticamente no tiene límites.

Según Becker, la economía (en su versión clásica) es una disciplina útil para analizar en forma fructífera prácticamente todos los problemas sociales, incluso aquellos que tradicionalmente fueron considerados alejados de su órbita. En los artículos recopilados en el libro, Becker usa las herramientas del enfoque económico para analizar en forma precisa y elegante problemas relacionados con la discriminación racial, las decisiones políticas en un sistema democrático, el crimen y el castigo, comportamientos irracionales, fertilidad, "calidad" y "cantidad" de hijos, teoría del matrimonio, teoría de las interacciones sociales y análisis del altruismo y el egoísmo por medio de la simbiosis entre la economía y la sociobiología.

En el capítulo introductorio, Becker aclara que lo suyo no es normativo, es decir, no pretende cambiar

la transacción el estudiante ganaría un 20%, ya que con los 12 dólares puede comprar otro tazón idéntico y quedarse con \$2. Pero casi ninguno quiere hacerlo. Y eso es "irracional", según los teoremas centrales de la teoría del consumidor clásica.

Otro sesgo es el llamado del *statu quo*. A la mayoría de la gente no le gusta cambiar; evita lo nuevo, aun cuando es conveniente innovar. Por ejemplo, un enorme porcentaje de personas no cambia al beneficiario de su póliza de seguros luego de divorciarse, aun en casos en que el divorcio ha sido muy disputado. Este principio ha sido usado en políticas públicas. La idea es establecer la opción más conveniente (ya sea desde el punto de vista personal o social) como la "opción por defecto", o

las políticas públicas, ni abogar por un sistema de organización social por encima del otro. Lo que busca, precisa, es un enfoque "positivo", que le permita explicar o dar cuenta de distintos comportamientos de los seres humanos en sociedad. Esta es una diferencia importante entre Becker y Thaler. Para el último las políticas públicas son de gran interés; lo que le interesa es usar su enfoque para alterarlas o para ofrecer opciones a las políticas tradicionales.

La mía fue la primera promoción de estudiantes del doctorado en Chicago (1977-78) que tuvo que leer este libro en el curso de teoría de precios, enseñado por el propio Becker. A estas alturas, cuando ya han pasado 40 años desde su publicación, es difícil imaginarse el impacto que tuvo en nosotros. Estábamos tan fascinados como escandalizados. Recuerdo como si fuera hoy cuando Becker habló sobre fertilidad: "En general los padres aman a sus hijos; los disfrutan, gozan viéndolos crecer. Pero esa satisfacción y goce no son instantáneos. Se van dando de a poco, a través del tiempo. Primero uno decide tenerlos, luego nacen, y de ahí en adelante, en forma lenta, uno los disfruta".

Hizo una pausa, nos miró con detención y sonrió. Luego agregó: "Bueno, los hijos también se sufren, pero eso es fácil de incluir en el modelo matemático sobre la fertilidad; el sufrimiento es, simplemente, un goce negativo".

Enseguida prosiguió: "En ese sentido, los hijos son como un bien durable, como un bien blanco, como un bien que uno compra en una tienda de almacenes un día cualquiera, y cuyos servicios uno va apreciando y disfrutando lentamente a través de la vida; los hijos son como un televisor, como una máquina de cortar el pasto, como una lavadora de platos".

Aquí el profesor hizo una pausa, y si mi memoria no me traiciona, se mesó los cabellos y esbozó una sonrisa un tanto irónica. Continuó: "Entonces, al

analizar el tema de la fertilidad tenemos que decidir, como científicos sociales, si vamos a considerar a los hijos como un refrigerador o como una lavadora".

Al escucharlo me dio un ataque de risa, el que tuve que reprimir al darme cuenta de que Becker hablaba con absoluta seriedad. Pensé entonces en mi hija Magdalena, de tan solo siete meses, y traté de decidir si era más parecida a un refrigerador o a una lavadora.

En el trimestre de invierno de 1978, Becker también disertó sobre el enfoque económico del suicidio. Muchos de nosotros nos sentimos perturbados. Esta reacción se vio amplificada cuando alumnos de cursos superiores nos informaron que su primera esposa se había quitado la vida hacía un par de años. Becker escribe en su

libro: "Hasta cierto punto... la mayoría (si no todas) las muertes son un 'suicidio' en el sentido de que podrían haberse postergado si más recursos se hubiesen invertido en alargar la vida".

Al final, el "enfoque económico" de Becker es relativamente simple. Argumenta que todas las actividades, incluso aquellas que no están sujetas a mercados formales, tienen una función de demanda de parte de los individuos. Y con esta función de demanda aparecen "precios" (implícitos o explícitos) que están íntimamente asociados con esta. Si el mercado formal

existe, ese precio será explícito y podrá ser visto por todos los que participan en él. Pero, dice Becker, cuando el mercado formal no existe, aún existirá un precio, o "precio sombra", que determina el volumen o cantidad demandada de la actividad o bien en cuestión. Por ejemplo, si el precio del suicidio es bajo, habrá un número elevado de suicidios. Por el contrario, si el precio de suicidarse es alto, el número de estos será reducido.

El corolario de este principio es tan sencillo como poderoso: si como sociedad queremos aumentar el nivel de cierta actividad (por ejemplo, la lectura entre los niños), todo lo que hay que hacer es descubrir algún procedimiento para reducir su precio sombra. Darles

dinero en efectivo a los niños sería una manera de reducir el precio de la lectura y aumentar su cantidad demandada (este enfoque ha sido criticado, entre otros, por el filósofo Michael Sandel). Pero hay, desde luego, otras maneras de reducir este precio. Por ejemplo, los libros pueden tener ilustraciones o estar publicados en formatos atractivos o tener tipografías más grandes.

De la misma manera se puede pensar con respecto a las elecciones en un sistema democrático. Becker en ningún momento argumentaría que los votos debieran ser sujetos a la mercantilización, y ser comprados y vendidos. Pero lo que sí diría es lo siguiente: si un país está preocupado porque muy poca gente acude a las urnas, debe implementar políticas que reduzcan el "precio sombra" de votar. Esto puede hacerse por medio de la implementación del voto electrónico, el voto a distancia, el voto por correo, el voto por internet o el voto anticipado. En los países donde estas medidas han sido implementadas, la participación electoral ha aumentado fuertemente, tal como lo hubiera previsto Becker.

La gran diferencia entre Thaler y los clásicos es que para estos últimos no es necesario recurrir a "sesgos" para mejorar el poder explicativo de la teoría económica. Todo lo que hay que hacer es esforzarse más y ser más creativos al introducir mejoras a la teoría. Para Becker y sus colegas de Chicago, George Stigler y Ronald Coase (ambos ganadores del Nobel), la introducción de dos conceptos clave es esencial: la existencia de "información incompleta" y los "costos de transacción". Con ellos, argumentan, es posible explicar cuestiones como el "efecto manada" y otras actuaciones que, en la superficie, parecen irracionales. Ejemplo: estoy de vacaciones y no conozco la calidad de los restaurantes en el pueblito italiano en el que me encuentro. ¿Cómo decido a cuál ir? Podría hacer una larga investigación por internet, pero los costos (de transacción) de hacerlo

serían muy elevados. Sigo entonces a los grupos y elijo el restaurante con más público, bajo el supuesto de que esa gente sabe lo que hace y dónde la comida es más rica. He actuado como una oveja en una manada, pero lo que hice es perfectamente racional.

Detrás de este debate hay una discusión metodológica. La tradición económica –desde J. Neville Keynes (padre de Maynard) hasta Milton Friedman, pasando por Herbert Simon– dice que los modelos teóricos deben ser parsimoniosos, estar basados en un número limitado de supuestos muy generales y simples. Por ejemplo, suponer que los individuos buscan maximizar su felicidad, lo que hacen sujetos a una serie de restricciones (el día tiene 24 horas). Como estos son modelos (y no "la realidad"), no tienen que ser perfectos o absolutamente precisos. Tampoco completamente "realistas". Desde luego, ningún individuo anda con una calculadora midiendo los efectos de sus acciones sobre su felicidad. Basta con que actúen "como si" lo hicieran, y que este supuesto produzca buenas (aunque no necesariamente perfectas) predicciones.

Según los críticos, una de las características de la "economía del comportamiento" es que plantea teorías que van perdiendo la parsimonia. Hay una multitud de principios, excepciones y "sesgos" que se van sumando para explicar mejor la realidad. Al final, dicen los escépticos, se podría llegar a una situación límite, en la que habría tantos sesgos como personas. Cada uno de ellos explicaría las peculiaridades de cada individuo. El poder predictivo de este sistema sería enorme, pero su utilidad casi cero.

Desde luego, Thaler y los partidarios de la "economía del comportamiento" nunca han pensado llegar tan lejos. Son los primeros en estar de acuerdo en que esa idea de sesgos ilimitados es una tontería. Su objetivo es incorporar un número limitado de sesgos, aquellos que son útiles para entender por qué la gente hace lo que hace y qué se puede hacer para alterar ese comportamiento. Al final, comparan los costos y los beneficios de agregar un sesgo adicional al catálogo. Y, claro, esa manera de pensar es totalmente compatible con el enfoque económico clásico. [5]

Muchos, en la misma universidad, piensan que Thaler no es un verdadero representante de la Escuela de Chicago. Incluso lo ven como un afuerino, un espía, una especie de caballo de Troya cuyo objetivo final sería destruir la rica tradición de Milton Friedman.

* Ficha



Portarse mal
Richard H. Thaler
Paidós, 2018
528 páginas
\$17.900

Para decir lo que se quiera: textos sobre la libertad de expresión

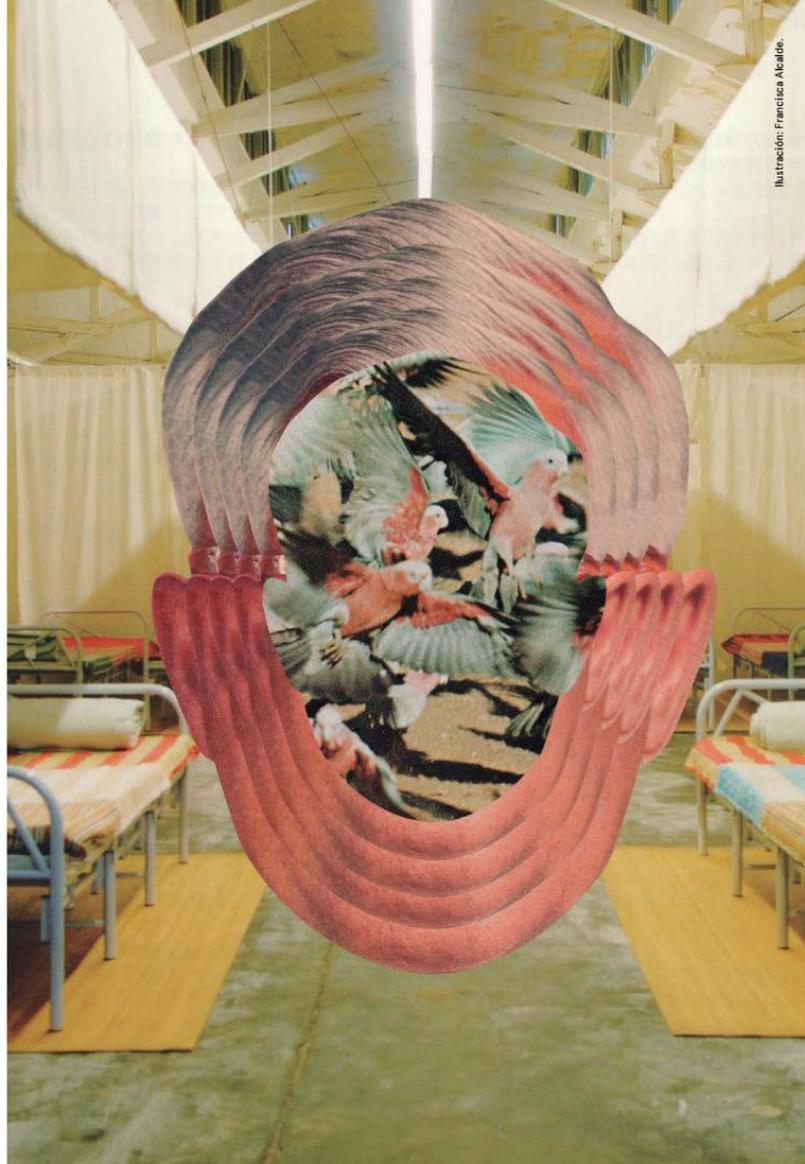
¿Es razonable permitir decir cualquier cosa? ¿Debe el Estado ser neutral en relación con el contenido de lo que se dice? ¿Es aceptable prohibir el “discurso ofensivo” o el “discurso del odio”? ¿Cómo enfrentar la violación de la privacidad de individuos o las fugas de información estatales que pueden causar daños? ¿Prevenir esos daños justifica limitar la libre expresión? Timothy Garton Ash, David van Mill y Jean Bricmont, entre otros, se acercan a estas interrogantes que están en la base misma de la concepción de democracia.

POR PATRICIO TAPIA

Fue Kierkegaard quien se quejaba de lo absurdas que eran las personas. “Nunca usan las libertades que tienen, pero exigen las que no tienen; tienen libertad de pensamiento, exigen libertad de expresión”. La distancia burlesca del filósofo danés frente a la libertad de expresión no es usual, pues ella suele ocupar un lugar privilegiado en la edificación al menos mental de las democracias liberales. A menudo se presenta como un derecho al que todos los otros están subordinados o como la más importante de las libertades, porque sin ella no se puede ejercer ninguna otra. Es el caso del historiador y científico político Timothy Garton Ash. En su reciente libro, *Libertad de palabra* afirma que no es simplemente

una entre muchas: “Es aquella de la cual dependen todas las demás”. La considera una característica esencial de la política democrática y un derecho humano, garantizado por las constituciones de los Estados y por los convenios de organismos internacionales.

El filósofo David van Mill, sin embargo, en un libro aún más reciente, *Free Speech and the State* (“Libertad de expresión y el Estado”), se opone a quienes argumentan que hay un derecho a la libertad de expresión (para la mayoría, un derecho humano) que debe ser protegido por mecanismos legales que lo convierten en un derecho civil. Para él, no hay derechos que estén sobre el Estado, incluyendo la libertad de expresión. En lugar de recibir protección especial, debe



ocupar su lugar junto a otros bienes sociales y puede incluso ser una amenaza para esos otros bienes, como la privacidad, el evitar el daño injustificado o la igualdad. Su postura, admite, es solitaria. La llama una "aproximación sin principios": los límites de la libertad de expresión deben ser establecidos necesariamente por el Estado, lo que en las democracias significa a través de la interacción social y política.

Por supuesto, los fundamentos de la libertad de expresión y su regulación normativa no son las únicas cuestiones que generan posturas contrapuestas. Porque defender la libertad de expresión implica no solo lamentar todo límite a ella, elogiar los buenos argumentos y la valentía de los opositores, sino también defender el derecho a decir cosas tontas, vulgares, falsas o detestables.

Dos ejemplos. La fotografía *Piss Christ* (1987), del artista estadounidense Andrés Serrano, muestra un crucifijo inmerso en un vaso de orina, simbolizando según él la ambigua relación entre lo sagrado y lo inmundo. El humorista francés Dieudonné se hizo famoso por hacer en sus espectáculos un gesto que llama la *quenelle* y que han querido ver como el saludo nazi con el brazo hacia abajo, además de otras

provocaciones antisemitas. Ha sido investigado y condenado por incitación al odio.

Pero los seguidores de Dieudonné reivindican su derecho a "desacralizar" todo y reírse incluso de las cámaras de gas. Y lo defienden no solo extremistas. En *La République des censeurs* ("La República de censores"), Jean Bricmont (un físico teórico, coautor con Alan Sokal del libro *Imposturas intelectuales*) propone un ensayo crítico en el que defiende la libertad de expresión contra todas las censuras y presenta una vehemente defensa de Dieudonné.

¿Es razonable permitir que se diga cualquier cosa? ¿Debe el Estado ser neutral en relación con el contenido de lo que se dice? ¿Es aceptable prohibir el "discurso

ofensivo" o el "discurso del odio"? Por otra parte, ¿cómo enfrentar la violación de la privacidad de individuos o las fugas de información estatales (denuncias internas y filtraciones) que pueden causar daños? ¿Prevenir esos daños justifica limitar la libre expresión?

PELIGRO GLOBAL

Si Garton Ash da tanta importancia a la libre expresión es quizá porque, como en el amor, no se piensa mucho en ella hasta que peligra perderse. Él mismo logró reconocimiento como reportero político en Europa central y oriental en las décadas finales del siglo XX, fue espiado por la policía secreta de la Alemania demo-

crática (su nombre en clave era "Romeo") y conoció de primera mano, por sus amigos disidentes, lo que era vivir en un ambiente totalitario. Asimismo, tras la investigación de *Libertad de palabra* ha concluido que ella pasa ahora por un mal momento.

El 2011, junto a un equipo de estudiantes de la Universidad de Oxford, se propuso explorar el estado de la libertad de expresión a nivel global. Creó un foro (freespeechdebate.com) cuya discusión es la base de su libro. El autor ha indagado tanto como ha viajado: se ha entrevistado con todo

tipo de personas, desde los cuarteles de Google hasta Beijing. Su premisa es que, debido a la migración masiva e internet, gran parte del mundo vive en una "cosmópolis" siempre conectada. Y eso puede ser bueno o malo: así como circulan las noticias rápidamente, también un video anónimo subido en California puede causar un asesinato en Asia. Si las nuevas tecnologías permiten que la libertad de expresión fluya a través de las fronteras, la sombra amenazante de la censura adopta nuevas formas de control.

Según Garton Ash, tradicionalmente se piensa en el Estado como el gran censor: así es en China, con su intento de controlar los flujos de información e ideas en sus fronteras mediante una censura masiva, a pesar del

ingenio de millones de chinos para sortearla. Pero, además del Estado, también están los "superpoderes privados" digitales (Facebook, Twitter, Google, Amazon, Apple), que toman decisiones editoriales de manera no siempre transparente ni responsable; son empresas en constante tensión entre servicio público y beneficio privado, las que dada su posición dominante en el mercado tienen un poder de censura tan limitante como un Estado: son un nuevo tipo de superpotencia, sin territorio. Si un Estado o compañía puede determinar sus términos al interior de sus reinos territoriales o virtuales, la mayor fuerza se genera cuando los poderes públicos y privados se combinan: es un "poder al cuadrado" y ha ocurrido respecto de actividades terroristas o criminales (por ejemplo, de los ataques de 2001 en Estados Unidos).

De esta manera, Garton Ash distingue entre "perros" (los Estados naciones), "gatos" (los superpoderes digitales) y "ratones" (los ciudadanos). Estados Unidos, Europa y China son los "perros" más grandes, compitiendo por promover sus propias normas en el mundo, aunque hay otros poderes regionales como India, Brasil, Turquía, Sudáfrica e Indonesia. Todos tienen una marcada noción de soberanía, pero a la vez tienen diversas tradiciones. Con todo, no hay una línea divisoria clara Oriente-Occidente ni Norte-Sur. Se mezclan, como en Rusia, por citar un caso.

Una visión panorámica igualmente intranquila pero distinta, fragmentada en distintos autores, es la que entrega el libro *Free Speech and Censorship Around the Globe* ("Libertad de expresión y censura en el mundo"), editado por Péter Molnár. Es un conjunto que comprende tanto visiones generales como otras por países o regiones, a través de artículos, informes o entrevistas (a funcionarios, expertos o relatores internacionales). Su énfasis está más bien en los sistemas normativos nacionales e internacionales, aunque también se ocupa de aspectos como la violencia contra periodistas, aumento de las reglamentaciones injustificadas o el acceso a la información y a la información pública.

1989, INTERNET Y LA UBICUIDAD

Como una incursión sobre las "narrativas" de la libre expresión, consideran Péter Molnár y Monroe Price la perspectiva que entrega *Free Speech and Censorship Around the Globe*. Ven como puntos de inflexión los años 1989 y 2011: el primero, con la caída del Muro de Berlín y la ampliación de las libertades en Europa Central y del Este; el segundo, por las revoluciones árabes. Garton Ash también considera 1989 como un año fundamental: la caída del Muro, la invención de la *World Wide Web*, la masacre de Tiananmen, la *fatwa* contra Salman Rushdie... Esa condena a muerte marcó un nuevo episodio en la historia de la censura. En la persecución del escritor ya no había un lugar seguro en Occidente, pues los seguidores del ayatolá Jomeini podían estar en cualquier parte.

Con internet y las nuevas tecnologías parece haber también una ubicuidad de la información. En principio, toda persona con conexión a la red tiene acceso instantáneo a una multitud de opiniones circulantes e incluso puede hacer circular las suyas propias. Lo dicho en la "privacidad" de un bar o una reunión de amigos ahora puede ser publicado mundialmente en Facebook o Twitter, constituyendo nuevas formas de expresión

para los ciudadanos, especialmente si viven bajo regímenes autoritarios. Garton Ash piensa que la invención de internet inauguró el mayor avance en la comunicación humana desde Gutenberg y cree que nunca en la historia humana hubo tantas oportunidades para la libre expresión, aunque también para los males de una libertad ilimitada.

Varios de los artículos de *Free Speech and Censorship Around the Globe* destacan el impacto de internet en la libertad de expresión ("cambió las reglas del juego"), pero es obvio que no basta para asegurarla. En su contribución, el periodista y académico húngaro Miklós Haraszti hace hincapié en el monopolio de la radiodifusión existente a través del "subcontinente post-soviético". A excepción de los Estados bálticos, Ucrania y Georgia, en ninguna parte de la antigua

Molnár y Price ven como puntos de inflexión los años 1989 y 2011: con la caída del Muro de Berlín y la ampliación de las libertades en Europa Central y del Este, y por las revoluciones árabes.

Unión Soviética existe un pluralismo sustancial en la televisión; tanto su propiedad como el contenido está en manos del Estado, o de amigos y familiares de los líderes del gobierno; y el duda de que internet sea en realidad una fuente de información pluralista. Sin la propiedad privada y una competencia legalmente asegurada, internet puede fragmentarse en espacios nacionalmente controlados: el filtro y bloqueo estatales son cada vez más comunes.

Eso no solo ocurre en Estados con resabios totalitarios, sino también en "la más grande democracia del mundo", la India. En el informe que entrega Sunil Abraham sorprenden las disposiciones existentes: definen lo prohibido en internet, requieren que los intermediarios supervisen y eliminen cuanto sea necesario del contenido puesto en línea, incluso los cibercafés deben mantener registros de usuarios. Y para qué decir en el caso de China. El artículo de Yan Mei Ning hace un recuento de los numerosos proyectos de reglamentación y control ideados por el gobierno, especialmente la barrera de contenido conocida como el "Gran cortafuegos". Una reestructuración en 2008 dejó seis operadores de red, todos bajo estrecho control por parte de las autoridades.

Se prohibieron varias categorías de contenido en línea, entre ellas: incitar a la subversión del poder del Estado y el derrocamiento del sistema socialista o dañar la reputación de los órganos estatales. China levantó su cortafuegos y dio cierta libertad durante los Juegos Olímpicos del 2008, pero los controles fueron reforzados posteriormente. YouTube y Facebook se volvieron inaccesibles a mediados de 2009; y el 2013, los dos sitios seguían bloqueados. El tamaño y sofisticación de su aparato censor es algo sin precedentes: Garton Ash estima en su libro que el número de empleados en las agencias de control va desde 20 mil a 50 mil, solo para internet, no para todos los medios de comunicación.

PRINCIPIOS Y CONTEXTOS

En algunos regímenes políticos, las personas pueden expresar libremente su opinión, siempre que sea la opinión correcta. Pero en no pocas democracias ocurre algo parecido, con métodos distintos, en que hay "buenas" y "malas" opiniones.

En el caso de Francia, Jean Bricmont muestra en *La République des censeurs* que fue a través de la Ilustración que el concepto de libertad de expresión se configuró y plasmó: las leyes sancionaban las opiniones solo en casos de insulto y difamación, sin hacer distinciones basadas en la naturaleza de las opiniones. Pero, con su gusto por la polémica, ve una deriva más reciente con leyes que castigan la incitación al odio y la discriminación, o que sancionan la impugnación de crímenes contra la humanidad.

Tras analizar esas leyes y diseccionar los "casos" más divulgados, denuncia los mecanismos represivos usados por lo que llama "la desviación moralizante de la izquierda", una mentalidad que se ve como representante del Bien en el mundo y que pretende silenciar a sus oponentes mediante los tribunales. Para el autor, toda forma de censura se relaciona con el irracionalismo generalizado, como si los argumentos no bastasen. Cree que

las condiciones para un cambio son un máximo de debates, un mínimo de indignación virtuosa y nada de delitos de opinión. Señala, así, que su libro no se propone defender o apoyar a ciertos individuos ni ciertas opiniones, sino "contribuir modestamente a restablecer lo que condiciona la posibilidad de toda discusión y de toda búsqueda de la verdad: la libertad de cada individuo de decir lo que piensa".

La suya es una posición un tanto extrema, pues la existencia de ciertos límites a la libertad de expresión suele considerarse necesaria y los argumentos separan a quienes favorecen pocos o muchos límites. Hay, por otro lado, distintos tipos de límites: uno, por ejemplo,

Garton Ash piensa que la invención de internet inauguró el mayor avance en la comunicación humana desde Gutenberg y cree que nunca en la historia humana hubo tantas oportunidades para la libre expresión, aunque también para los males de una libertad ilimitada.



La fotografía *Piss Christ* (1987), del artista estadounidense Andrés Serrano, expuesta en el Museo Real de Bellas Artes, Bruselas.

serían las leyes coercitivas, sean de censura previa o de sanciones posteriores. Garton Ash en *Libertad de palabra*, por lo general está en contra de ellos. David van Mill en *Free Speech and the State* señala, en cambio, que las limitaciones (las leyes de difamación o las prohibiciones de revelar secretos de Estado) no conducen al desastre ni llevan a la tiranía. Que Garton Ash subtitle su libro "10 principios para un mundo conectado" y Van Mill subtitle el suyo "un enfoque sin principios", no significa que se opongan en todo, pues, en realidad, se refieren a principios distintos.

El libro de Garton Ash se plantea casi como un "manual de usuario" destilado en 10 principios. Son cosas como: propugnar la libre búsqueda y difusión de información e ideas; evitar la intimidación violenta; asegurarse que los medios de comunicación no sean censurados; expresar puntos de vista distintos civilizadamente, etc. Tras enunciar cada uno, analiza las complejidades y dificultades que plantea su aplicación. A pesar del gusto por el decálogo, los principios de

Garton Ash son, en lo fundamental, los de John Stuart Mill: a) debe existir la máxima libertad de profesar y discutir cualquier doctrina, por inmoral que pueda parecer; y b) a menos que pueda probarse que el discurso intencionalmente incita al daño o crimen, el Estado no tiene derecho a prohibirlo. En este sentido, rechaza las leyes que van más allá de estos límites: constreñir la libertad de expresión en nombre de la seguridad nacional o para combatir el crimen o criminalizar el "discurso de odio" (racial o religioso) que no instiga a la violencia. La ley, para él, es una mala herramienta para la educación cívica y le parece que las leyes contra el discurso del odio y contra la negación del Holocausto no son adecuadas y podrían tener un efecto contraproducente (como también plantea Bricmont). Condena los excesos de la corrección política que permite limitar la libertad de palabra en los campus universitarios: el "veto del ofendido", según él, es inadmisibles, pues es algo así como la vía hacia el "veto del asesino", que castiga una blasfemia cuando la ofensa tiene orígenes religiosos.

Van Mill, en cambio, no cree que el "principio del daño" sea la única restricción justificada. Pero en realidad, Garton Ash modula bastante su planteamiento de principio. ¿En qué áreas debería restringirse la libertad de expresión? La pornografía infantil, a su juicio, debe ser prohibida; opina que la religión merece ser tratada con respeto, incluso en los Estados que han abolido las leyes contra la blasfemia. Por otra parte, esquivaba algunos puntos discutibles. Por ejemplo, la simple pornografía (no la infantil), ¿debe tratarse como una especie de discurso de odio o como una obra de la imaginación? ¿Y si su consumo produce daño?

La "decencia" en el debate público sería otro tipo de límite. Garton Ash está a su favor. Su enfoque distingue entre lo que es legalmente admisible y lo que es o debería ser socialmente aceptable. Su máxima es: "Más libertad de expresión, pero también una mejor libertad de expresión", pues las personas tienen el

derecho pero no el deber de ofender: el diálogo en medio de la diversidad cultural sería una "civildad robusta", un ideal que está en algún lugar intermedio entre los puñetazos y la hipocresía. En este punto coincide con Van Mill, quien cree que una teoría viable de la libertad de expresión requiere algunas reglas básicas de civildad, porque sin ellas una persona simplemente puede ahogar el discurso de las otras mediante los gritos.

El presupuesto de Garton Ash es que en distintas culturas hay valores comparables, aunque no idénticos; y por lo tanto es posible buscar un cierto universalismo. Sin embargo, una y otra vez, cuando se van contraponiendo el ideal académico de principios globales universales con la situación concreta, resulta que "el contexto lo es todo".

El principio de Garton Ash respecto de la religión, "respetar al creyente pero no necesariamente la creencia" (distinción que ya había planteado Jeremy Waldron), resulta incompatible con la idea de que ridiculizar a un profeta o gobernante o texto sagrado es una acción dañina. Ya no es tan claro que se pueda hablar claramente contra los prejuicios religiosos y habría que morderse la lengua ante la religión para "respetar al creyente pero no necesariamente la creencia". Pero si una creencia manda la ejecución de los apóstatas, ciertamente no respeta ni la creencia ni al creyente.

A pesar de sus preocupaciones, Garton Ash es optimista sobre el poder de las buenas ideas y el sano debate para derrotar a las fuerzas oscuras de la intolerancia y el abuso. Su proyecto no es solamente defender la libertad de expresión, sino promover el discurso desapasionado, dentro y entre distintas culturas, incluso sobre los temas más discutidos. Un consenso mínimo, para él, consistiría en aprobar sus dos primeros principios (la libre búsqueda y difusión de información e ideas; evitar la violencia y la intimidación violenta), para divergir del tercero en adelante. ¿Es ingenuo? Quizá, pero en una época de vigilancia casi universal, la defensa de la libertad de expresión y el control sobre los controladores de ella resulta una exigencia importante, porque la censura no es algo del pasado. Mal que mal, sin la libertad de expresión o con ella limitada, no solo el debate público se apaga o se empobrece, sino también el pensamiento de cada persona, alimentado de las ideas que se difunden y el análisis crítico de esas ideas. A pesar de lo afirmado por Kierkegaard, el pensamiento y la expresión del pensamiento no están del todo separados. [5]

★ Fichas



Libertad de palabra
Timothy Garton Ash

Editorial Tusquets, 2017
624 páginas
\$24.900



*Free Speech and Censorship
Around the Globe*
Péter Molnár (ed.)

Editorial Central European
University, 2015
554 páginas
US60



Free Speech and the State
David van Mill

Editorial Palgrave
Macmillan, 2017
122 páginas
US55



La République des censeurs
Jean Bricmont

Editorial L'Herne, 2014
168 páginas
€15

Palabras de despedida

POR MANUEL VICUÑA

Pasa seguido. Muere alguien y cedemos al sentimentalismo. Con esa guía es fácil desembarcar en lugares comunes aglomerados de curas de voz meliflua, poetas y poetisas de juegos florales, y familiares con debilidad por la exaltación de los pelmazos y el elogio de los crueles. El violento se vuelve bonachón, el tacaño, desprendido, y el padre ausente impregna todo con su benéfica presencia cotidiana. Esa inadecuación descriptiva, que en su versión extrema falsifica los recuerdos, puede anestesiar emocionalmente: al rato resulta más fácil ironizar que compadecer a quien recibió el chancacazo de la pérdida. He sido testigo de varias ceremonias así, y por ahora no veo cómo evitarlas, salvo que renuncie a asistir a funerales, abandone la iglesia durante la prédica y los discursos, o me taponee los oídos con esos toperoles de esponja que amortiguan el ruido del tráfico y nos sumen en una sonoridad amniótica.

El otro día saqué la cuenta: llevo años preocupado de no ser infiel a la memoria cuando me toque hablar de un muerto a quien le deba unas palabras. Hasta ahora me he salvado. Pérdidas de verdad íntimas solo tuve siendo niño, y a los ocho años todos estamos excusados de hacer cualquier cosa que no sea llorar o mirar con pismo a los adultos desvalidos.

Desde entonces, algunos muertos cercanos, aunque más en el papel que en los hechos. Esas veces siempre ha habido

gente que se ofrece para discursar. La misma gente que ocasionalmente se disputa la *pole position* a la hora de sacar el ataúd, en busca de un protagonismo negociado entre bandos familiares enemistados por cuestiones de todos los días, como herencias que apenas alcanzan para un plato de pures.

En el mundo anglo, creo haber leído por ahí, existirían colaboradores de diarios y revistas que escriben obituarios por anticipado. Los hay bien buenos: perfilan una vida con cuatro trazos certeros, a la manera de los dibujos de estética zen, situándose muy lejos de las biografías mastodónticas, que pueden narrar con morosidad los tormentos del personaje cuando el pote se le llena de furúnculos, como ha ocurrido en el caso de Marx, o detenerse a examinar el polvo del follaje más remoto del árbol genealógico, como si los parientes del año del cuete guardarán el secreto que explica los culebros de personas que ni siquiera conocen o recuerdan los nombres de esos ancestros.

A veces me he sorprendido redactando mentalmente pequeñas oraciones fúnebres de personas con salud de hierro, y a quienes preferiría inmortales. Nunca he llegado demasiado lejos con esos ejercicios, que suelo emprender mientras camino con la vista barriando los pastelones de la vereda. A mitad de camino tiendo a concluir lo mismo: quizá todo resultaría menos forzado si en vez de ensayar cosas personales, leyéramos algo escrito por otros, en otros tiempos o en estos, en prosa o en verso, y en el idioma que prefiramos: castellano, inglés o checo. Pienso en la Biblia, que conozco tan poco como los meandros verbales del suajili, aunque lo suficiente para saber que abundan los versículos saturados de experiencias sepulcrales. Pienso en textos que afrontaron sin desteñir las penalidades de la enfermedad, la soledad de la vejez, la inminencia de la propia muerte y el tránsito por el tierral del luto.

Tengo pésima memoria, leo más de lo aconsejable, retengo poco de todo eso, mi cabeza gira en banda con ideas fijas que me aíslan en un estado de ensoñación morbosa, y aun así nunca he olvidado el "Blues fúnebre" de Auden, que releo creyendo contar con los versos ideales para sacar la voz cuando me acogote el nudo en la garganta y la mente esté a punto de nublar: "Parad vuestros relojes, descolgad el teléfono, dadle al perro un buen hueso para evitar que ladre. / Que callen los pianos y, al ritmo del timbal amortiguado, / el fétetro sacad, y vengan los que lloran".

La muerte espanta. De nada sirve intentar imbuirse de la ética despreocupada de Epicuro, para quien el miedo a la muerte es absurdo, porque el bien y el mal, la felicidad y el dolor, se originan en las sensaciones que el fin de la vida apaga, haciendo de la mortalidad una fuente de serenidad antes que un mensajero de inquietudes. Pensar rectamente nunca ha enderezado las raíces torcidas de la conciencia. El espíritu propone, la carne dispone. Ante la muerte, queda la posibilidad de identificar nuestras prioridades en la escala de los valores que aplicamos a quienes nos dejan marcando ocupado en mitad de la noche.

Mi mayor elogio, condicionado por esta época en la que cualquier fulano reclama atención invocando traumas causados por rasguños inevitables, incluso, en la vida más mansa: la dignidad que acompaña a quienes no tienen la costumbre de hacerse la víctima, se tragan lo que haya que tragarse, y siguen adelante con la constancia impertérrita que tienen las fuerzas de la naturaleza, arrastrando consigo a quienes de otra forma quedarían varados a un costado, boqueando faltos de aire. [5]

Pensar contra sí mismo

El libro *Scènes de la vie intellectuelle en France*, de André Perrin, explora un tema en realidad universal: la manera en que lo políticamente correcto termina coartando la pluralidad de visiones acerca de la vida en común. Con tantos límites a la forma de hablar, a los temas que se pueden tratar y a las verdades que se pueden decir, hemos terminado perdiendo la tolerancia: querríamos un mundo completamente uniformado y nos ofuscamos incluso cuando las costumbres del pasado no se ajustan a nuestros criterios actuales. Pero pensar, dice Perrin, implica suspender el juicio moral.

POR DANIEL MANSUY

En *La democracia en América* (libro que, a pesar de los años, sigue siendo la mejor exploración del fenómeno democrático que se haya escrito), Alexis de Tocqueville describe con precisión de cirujano una inquietante patología de la modernidad: los límites a la libertad intelectual. Según observa el autor francés, las sociedades democráticas poseen un extraño talento para imponer límites invisibles a aquello que puede ser pensado. Tocqueville es un escritor moderado y elegante, pero en este tema su pluma adquiere un tono lapidario. Asevera, por ejemplo, que si acaso es cierto que un régimen despótico puede prohibir la circulación de tal o cual libro, la democracia logra que casi nadie tenga siquiera la idea de

publicar un texto disidente. Su conclusión es categórica: en ningún lugar del mundo, dice, existe menos libertad intelectual que en Estados Unidos. Según Tocqueville, la democracia –el régimen de la igualdad– tiende a producir una especie de despotismo intelectual, que silencia mecánicamente a quienes osan apartarse de la *doxa* dominante.

¿En qué medida el diagnóstico toquevilliano sigue siendo pertinente? Tal es la pregunta que intenta responder el libro de André Perrin, *Scènes de la vie intellectuelle en France. L'intimidation contre le débat* ("Escenas de la vida intelectual en Francia. La intimidación contra el debate"), que cuenta con un magnífico prefacio de Jean-Claude Michéa. A partir de una minuciosa explicación de algunas



Teresa durmiendo (1938), la obra de Balthus expuesta en el MET de Nueva York, que avivó la polémica sobre el abuso el año pasado.

discusiones francesas y europeas, Perrin diseña los peligros que acechan la discusión intelectual en una sociedad que se vanagloria de ser la cuna de todas las libertades. El diagnóstico es claro: en Francia –pero también fuera de ella– hay una larga lista (que crece cada día) de ideas que no pueden ser enunciadas sin generar *ipso facto* un linchamiento mediático más o menos unánime.

Perrin alude a ejemplos variados, y que muestran que el imperio de lo políticamente correcto va de-jando cada vez menos espacios de libertad. Veamos algunos de ellos. En 2008, el historiador Sylvain Gouguenheim publicó *Aristote au mont Saint-Michel*, libro cuya tesis central sostenía que el mundo árabe no fue el principal transmisor de la filosofía griega,

pero a nadie le interesó ese aspecto. El autor fue rápidamente tachado de islamófobo, siendo objeto de una polémica muy agresiva. ¿Cómo es posible que se ponga en cuestión el aporte árabe a la civilización europea? ¿No hay allí una inaceptable afirmación de superioridad occidental? Por absurdo que parezca, ese fue más o menos el registro de la discusión. Cincuenta y seis profesores publicaron una violenta tribuna en

Libération, señalando haber leído “con estupefacción” el texto en cuestión, y acusando a su autor de “racismo cultural”. Según los firmantes, el trabajo no sería científico, sino simplemente ideológico y “de connotaciones políticas inaceptables”.

Otro ejemplo: en 2010, Éric Zemmour, un conocido polemista francés, aseguró en un debate televisivo que la mayoría de los traficantes y delincuentes son negros y árabes. Zemmour fue condenado por la justicia por “incitación al odio racial”. Sin embargo, dado que las estadísticas étnicas están prohibidas en Francia, es imposible saber si dijo o no la verdad. Las palabras de Zemmour son, desde luego, tan chocantes como incómodas, pero ¿tiene sentido utilizar el derecho

penal para silenciar aquello que nos perturba? ¿Qué tan ilustrada resulta esa actitud? En rigor, el caso de las razas es un ejemplo de manual, pues nadie sabe qué diablos hacer con el concepto. Por un lado, solo admitir la existencia de razas nos convierte de algún modo en racistas, pues supone admitir que hay diferencias relevantes al interior de la especie humana. No obstante, al mismo tiempo, se habla (y mucho) de razas, cuando se busca identificar a aquellos que consideramos víctimas (en Francia se realizan con cierta regularidad eventos a los que solo pueden entrar personas de color).

En Chile nos ocurre algo parecido con la cuestión mapuche: es racista hacer la distinción si se busca discriminar; es legítimo hacerla si se quiere proteger la identidad del pueblo mapuche.

Un tercer caso al que alude Perrin: en 2014 se organizaron las 17^ª jornadas de Historia de Blois, y fue invitado a hablar el destacado filósofo Marcel Gauchet, autor de una extensa obra sobre la modernidad. En tiempos normales, se entiende que el objeto de estas jornadas es discutir y confrontar tesis. Pero hubo quienes no lo entendieron de ese modo. Un grupo de “intelectuales” se indignó con la presencia de Gauchet en las jornadas por

considerarlo “reaccionario”, y lanzó un llamado a boicotear el evento que fue firmado por 259 profesores universitarios! ¿El pecado de Gauchet? Haber dado tribuna en la revista que dirige (*Le Débat*) a autores de múltiples tradiciones intelectuales, incluyendo a críticos del matrimonio homosexual.

También hay casos cuyas consecuencias son de otro orden. El discurso que Benedicto XVI pronunció en Ratisbona el 12 de septiembre de 2006 fue conocido básicamente por su alusión a una discusión medieval, donde uno de los interlocutores afirma que el Islam es una religión violenta. Desde luego, el discurso no suscribía de ningún modo dicha tesis, pero a nadie le preocupan los detalles. El hecho se viralizó, interpretado

como una imprevisible crítica del jefe de la Iglesia Católica a la religión musulmana. Resultado: iglesias incendiadas en Irak y varios cristianos asesinados.

Pero hay un caso más dramático, ocurrido en el Reino Unido. Entre los años 1997 y 2013, unas 1.400 jóvenes fueron golpeadas, torturadas, violadas y abusadas sexualmente en Rotherham, en el condado de Yorkshire. Lo curioso es que ni la policía ni los servicios municipales ni el concejo municipal (todos ellos advertidos en repetidas ocasiones) hicieron algo para evitarlo. Según el informe realizado sobre el tema, todos los responsables fueron reticentes a la hora de “identificar los orígenes étnicos de los culpables”, pues temían ser tachados de racistas (los culpables eran, en su mayoría, de origen pakistaní). Durante largos 16 años hubo entonces una rigurosa ley del silencio, imposible de imaginar si los victimarios hubieran sido, por decir algo, sacerdotes católicos.

En Chile no estamos ajenos a estos fenómenos. Basta mencionar el caso Zamudio. Daniel Zamudio, un joven homosexual asesinado en 2012, se convirtió en ícono de la lucha por la diversidad sexual sin que nadie se preguntara seriamente por la pertinencia de dicha interpretación. Meses después, Rodrigo Fluxá publicó un documentado (y excelente) libro que pone en duda dicha tesis, y sugiere que el homicidio debería ser leído más bien en clave social, como efecto de la marginalidad y la droga. Fluxá fue objeto de duras críticas; el Movilh publicó un comunicado en el que denunciaba el libro, aunque admitían no haberlo leído (tal cual). Seis años después, cada vez que los medios se refieren al caso, ponen el énfasis en el carácter sexual del delito. ¿La verdad de los hechos? Muy bien, gracias.

Así se van acumulando las limitaciones *de facto* a la discusión intelectual.

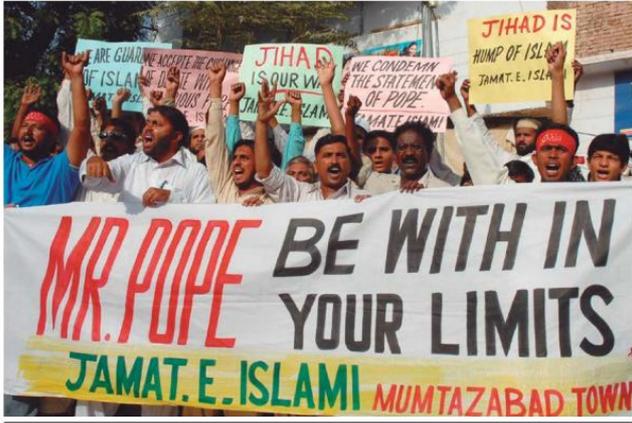
Es cierto que el conflicto entre política y filosofía es al menos tan viejo como Platón, pero es difícil negar que las sociedades modernas llevan la paradoja a un punto extremo y difícil de seguir. Los mismos que quieren discutir todo sin tabú se escandalizan cuando alguien no está de acuerdo con ellos; los mismos que dicen detestar toda censura no tienen escrúpulo alguno en torturar a Popper y su paradoja de la tolerancia cada vez que alguien expresa una idea disidente; y los mismos que reclaman el valor supremo de toda transgresión y provocación, simplemente no soportan cuando esta va, según ellos, en la dirección equivocada. ¿Cómo explicar este extraño fenómeno,

esta irresistible tentación moderna? En rigor, les tememos cada vez más a la alteridad y al conflicto. Hemos perdido la tolerancia para con la diferencia: queríamos un mundo completamente uniformado. Nos incomoda, por ejemplo, que las obras de arte del pasado no se ajusten a nuestros criterios (como el cuadro de Balthus que levantó airada polémica hace no mucho), y estamos incluso dispuestos a modificarlas para complacernos en nuestra seguridad de estar en lo cierto. Más allá de nuestras gárgaras, le tememos a la diversidad que no calza con nuestros moldes (que, dicho sea de paso, es la única que vale la pena).

En ese contexto, no tiene nada de raro que nuestras diferencias dejen de ser intelectuales y se conviertan en diferencias morales. A quien piensa distinto se le intenta convencer con argumentos, pero, ¿cómo discutir con alguien poseído por el mal? De allí la obsesiva tendencia a reducir nuestros desacuerdos a lo fóbico: las fobias no se discuten, se denuncian. De más está decir que los efectos sociológicos de esta actitud no son muy estimulantes: las cosas no dejan de existir porque así lo deseamos. Las ideas condenadas al ostracismo siguen allí pero, ya que no tienen derecho de ciudadanía, se manifiestan de modo patológico. Donald Trump es el caso más emblemático de dicho proceso, pero está lejos de ser el único. Y todos aquellos que hacen gala de su indignación estética para con Trump se privan de los medios para comprenderlo.

Pensar, dice Perrin, implica suspender (al menos en alguna medida) el juicio moral. Yo diría más: para pensar, es necesario suspender el propio juicio. Pensar es siempre *pensar contra sí mismo*, según la expresión de Finkielkraut. Pensar con honestidad implica poner las consecuencias de las ideas, al menos provisoriamente, entre paréntesis: no hay auténtica discusión allí donde la verdad debe ser disimulada si (creemos que) genera efectos nocivos.

Pensar también puede ofender la sensibilidad y, como decía Aron, no estamos obligados a dar constante prueba de nuestros buenos sentimientos. Pensar es siempre un riesgo, que no puede tomarse si no estamos dispuestos a dudar de nosotros mismos. Quien no duda, no piensa; tampoco quien tiene certeza plena de estar en el lado correcto. Dicho en corto, pensar exige el coraje de estar dispuesto a ir a contracorriente y desafiar el conformismo intelectual, incluso el conformismo del anticofomismo.



Manifestación de musulmanes contra los dichos del Papa, el año 2006 (publicradioeast.org).

Esto puede resultar muy molesto, pero la libertad pierde su valor si multiplicamos al infinito las cortapisas, las palabras prohibidas y las expresiones sospechosas. El lenguaje se vuelve rígido, y un mundo cuyo lenguaje no puede desplegarse es un mundo chato y carente de interés. No deja de ser llamativo que el proyecto ilustrado (una de cuyas banderas fue, desde Spinoza, tratar de garantizar el mayor grado de libertad de expresión) termine cerrándose sobre sí mismo, y replicando todos y cada uno de los males que pretendía combatir.

Quizás, como sugería Leo Strauss, llegó la hora de interrogar los presupuestos de ese proyecto moderno. Después de todo, la fe inexplicada en el progreso y la afirma-

ción irreflexiva de lo moderno *en cuanto moderno* no son ajenas a todos estos entuertos. El mérito del libro de Perrin es mostrarnos los puntos ciegos de una modernidad que nunca ha aprendido a observarse a sí misma. Como decía el mismo Tocqueville, el amigo de la democracia no es quien la alaba, sino aquel que es capaz de mostrar cuáles son sus dificultades. En ese sentido, André Perrin es un espléndido (y fastidioso) amigo de nuestro régimen. ^[5]

★ Ficha



Scènes de la vie intellectuelle
en France: L'intimidation contre
le débat
André Perrin

L'Artilleur, 2016
240 páginas
€20



Ilustración: Isabel Mardónez.

“La habilidad política es la capacidad de predecir lo que va a pasar mañana, la próxima semana, el próximo mes y el próximo año. Y siendo tan hábiles, después, para explicar por qué no fue así”.

—Winston Churchill

Jonathan Israel: “Estos son malos tiempos para un ideal democrático, liberal, universalista”

El historiador de la Ilustración radical y de la revolución intelectual que esta provocó, defiende aquí la visión filosófica de Spinoza por sobre las ideas de los ilustrados moderados, como Voltaire. El legado del filósofo holandés es una ilustración democrática que buscaba mejorar la vida de todos los ciudadanos a partir de una base igualitaria, mientras que la Ilustración moderada tenía un carácter aristocrático que no aspiraba a reformar la estructura jerárquica de la sociedad tradicional. En su último libro, Israel plantea que estas dos corrientes intelectuales se enfrentaron durante la revolución americana. El escenario actual le recuerda a la Francia de Condorcet, cuando irrumpió un populismo violentamente intolerante.

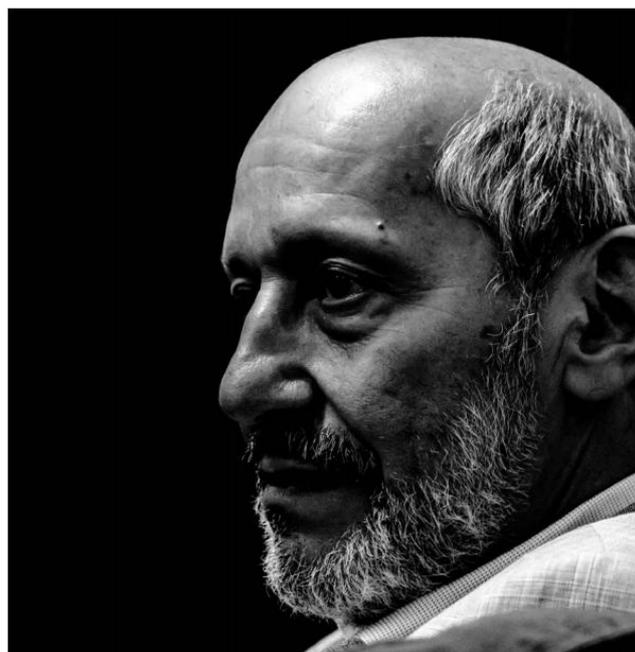
POR MARCELO SOMARRIVA

El historiador Jonathan Israel es reconocido por su proyecto dedicado a reconstruir la trayectoria intelectual de la llamada Ilustración radical, del que ya ha publicado las tres primeras partes, además de dos libros que analizan en detalle la influencia de estas ideas en las revoluciones francesa y americana. El último de estos, *The Expanding Blaze: How the American Revolution Ignited the World, 1775-1848*, apareció a fines del año pasado. La Ilustración radical, según Israel, es el legado intelectual de Baruch de Spinoza, quien hacia 1650 puso las bases de un pensamiento que ofrecía una nueva visión — eminentemente racional— del mundo y del hombre. Estas ideas subversivas y peligrosas, plantea Israel, se propagaron de manera clandestina y emergieron a mediados del siglo XVIII, provocando una revolución intelectual sin la

cuál no podrían comprenderse los cambios políticos que comenzaron a producirse, algunas décadas más tarde, en América y Europa.

Frente a esta Ilustración radical surgió la Ilustración moderada, que si bien se oponía a muchos de los principios del orden establecido vigente, hacía compromisos políticos y sociales, manteniendo intacta la estructura jerárquica de la sociedad. Se formó entonces una especie de triángulo entre estas dos variantes de la Ilustración, que se repelían mutuamente, y el orden imperante, al que ambas querían cambiar, pero con distinta intensidad.

Israel se encuentra ahora escribiendo el último volumen de este proyecto que inició hace ya dos décadas con el propósito de modificar algunas ideas comúnmente aceptadas sobre los orígenes de la modernidad e introducir



Fotografía: Kenan Malik (@newhumanist.org.uk)

una aproximación transnacional a estudios que se habían hecho desde perspectivas nacionales. Sus libros, voluminosos y enciclopédicos, resaltan en una época en la que el trabajo de los historiadores se vuelve cada vez más parcelado. Es en parte por esto que sus textos han despertado críticas, ya que en su camino Israel ha irrumpido en territorios “ajenos”, provocando la respuesta de algunos especialistas.

En diciembre pasado, Jonathan Israel visitó Chile, invitado a participar en el XIV Coloquio Internacional Spinoza y las Américas, organizado entre otras instituciones por las universidades de Valparaíso, Playa Ancha, Federico Santa María y Adolfo Ibáñez. Esta conversación tuvo lugar el último día del encuentro, en una sala de un hotel que más parecía una bodega

improvisada. A Israel, que trabaja en el Centro de Estudios Avanzados de Princeton, le dio lo mismo. Es sencillo y accesible, y no tiene el divismo que ostentan muchos académicos que se han vuelto celebridades.

Usted define a Spinoza como un revolucionario. ¿Cuán democrático era su pensamiento?

Por supuesto que en el siglo XVII ningún escritor republicano estaba discutiendo la forma de construir una democracia representativa en el sentido de estudiar la forma de las elecciones populares. La única manifestación que se conocía de esto era la asamblea deliberativa de la democracia directa de la Grecia antigua. Sin embargo, Spinoza puede considerarse democrático en la medida en que rechazaba

cualquier tipo de involucramiento en política que buscara satisfacer intereses personales. No solo era extremadamente antimonárquico, sino también contrario a la idea de un rey, una aristocracia o una oligarquía que organizaran el Estado para servir sus intereses. Una idea básica de su pensamiento es que el fundamento de un Estado es servir los intereses y mejorar la vida de todos sobre bases iguales. Para Spinoza la democracia era la base original de todo Estado y esta se pervertía en la monarquía y en la aristocracia. Su concepción filosófica básica del individuo y de los fundamentos que lo llevaban a reunirse en sociedades democráticas, lo impulsaba a promover que más gente se involucrara en la toma de decisiones, porque eso nos acercaba a que el Estado cumpliera con su función fundamental. Si consejos cada vez mayores se involucran, será más difícil que las decisiones sean capturadas por locos, lo que era un problema, o por tiranos, lo que era todavía peor. El concepto de tiranía es fundamental en su pensamiento.

En relación con este concepto, usted ha señalado que Spinoza fue ambiguo respecto de una solución revolucionaria para terminar con la tiranía. Es un poco ambiguo y aquí debo ser muy preciso. En mi opinión, Spinoza era revolucionario no en el sentido de fomentar la insurrección, porque siempre sostuvo que lo fundamental era volver a los verdaderos principios del Estado. Por ejemplo, cuando habla de la revolución en los Países Bajos dice que esta no fue una revolución, ya que Felipe II había pervertido a la sociedad que tenía originalmente un conjunto de derechos; lo que se hizo fue volver a los principios verdaderos. Para Spinoza lo importante era configurar una estrategia política que reafirmara los verdaderos propósitos del Estado, que equivalían a servir los intereses y mejorar la vida de todos. Lo importante es destacar que su forma de interpretar la verdadera función del Estado siempre será subversiva y que las sociedades europeas dirigidas por reyes y aristócratas eran una perversión de estas funciones originales. Spinoza trató de buscar una forma para contrarrestar la tiranía que no fuera solo la insurrección popular, ya que para él la mejor estrategia para oponerse a esta era coordinar a la gente más educada y con mayor conciencia, porque solo ellos eran capaces de entender la realidad de las cosas y de liderar la oposición al tirano, en una campaña ideológica concertada, operando un

poco bajo la superficie y socavando su posición. Es una solución muy elitista, pero para él era la única forma para que una tiranía no fuera simplemente reemplazada por otra.

Usted plantea una ambigüedad similar en Diderot, quien tampoco tenía una opinión muy alta de las multitudes.

Creo que Spinoza, Diderot, D'Holbach y muchos otros más adelante, después del Terror de la Revolución Francesa fueron reacios a legitimar la revolución mediante una acción masiva violenta y, en cambio, esperaban alcanzar la revolución por un proceso de redes subterráneas y publicaciones clandestinas, infiltrando a los profesionales y a los más educados. Fomentando una subversión intelectual que eventualmente podía derrocar a las monarquías y los regímenes aristocráticos por la fuerza de un nuevo pensamiento y un interés colectivo. Sin duda es algo muy optimista, pero ellos permanecieron en la profunda sospecha de lo que llamaban la "ignorancia" y la "superstición" de la multitud.

¿Por qué es tan entusiasta con la Ilustración radical y muestra un cierto desdén por la Ilustración moderada?

Algunos críticos me han acusado de usar el término "Ilustración radical", que habría sido acuñado antes por Margaret Jacob, pero la verdad es que esta fórmula la usó antes en el mundo anglosajón, en la década de los 20, Leo Strauss, en libros como *Spinoza's critique in religion* y otros. Yo me di cuenta de esto después, pero lo importante para la pregunta es que Strauss apuntó a que la Ilustración moderada era más fuerte que la radical, porque contaba con el apoyo del gobierno y la Iglesia; pero que la Ilustración radical era mucho más poderosa desde la perspectiva de una coherencia estrictamente filosófica. La Ilustración moderada era más débil porque establecía compromisos políticos o sociales. Yo llegué a una conclusión similar, sin conocer este trabajo. Mira el caso de Voltaire y el tipo de ilustración que pretende introducir: él no quiere que toda la población o la mayoría de esta se eduque según las premisas ilustradas. La suya es una ilustración aristocrática, ya que tenemos que concentrarnos en educar a la aristocracia y a la realeza, y para el resto de la población que necesita una guía tenemos a la Iglesia. El compromiso que hace no es

teológico, porque para él ninguna teología es correcta; sino que con el poder eclesiástico. Por su coherencia filosófica, la Ilustración radical mantiene su atractivo y su vigencia hasta hoy.

¿Puede decirse que en su obra corrige algunas reputaciones –como la del propio Voltaire– que a su juicio han sido sobrevaloradas?

Sí, especialmente Locke, cuya importancia ha sido enormemente exagerada en la tradición anglosajona. Creo que el énfasis que se ha puesto sobre él, por la academia inglesa y norteamericana, a partir de su supuesta contribución a la modernidad, es ridículo.

Lo mismo ocurre con ciertas historiografías que también corrige, como la de la Revolución Francesa, que en su opinión ha minimizado el aporte de la Ilustración radical.

¿A qué se debe esto?

Una razón es la forma como la Ilustración radical fue desplazada a comienzos del siglo XIX por el socialismo, que entra en escena cada vez con más fuerza, hasta convertirse en la principal tendencia opositora del *statu quo* existente. Al interpretar la revolución este primer socialismo tendió a promover a Robespierre y a "la Montaña", porque los veían como sus ancestros. En circunstancias que los demócratas radicales como Michelet, Ledru Rollin y otros estaban violentamente en contra de Robespierre y sus seguidores, por su despotismo, intolerancia y su supresión de todas las libertades individuales. Puede decirse que en Francia hubo una violenta confrontación entre estas interpretaciones de la revolución que ocasionó una confusión mental que nunca ha terminado de desdoblarse y de la que todavía no hemos logrado salir. Yo sostengo que no hubo una sola revolución, sino que tres, que se encuentran mutuamente enfrentadas. Creo que si no tienes claras las ideologías que actúan detrás de

estas revoluciones, tienes una visión completamente confusa. Furet estaba en lo cierto cuando dijo que la tradición marxista estaba distorsionando algunos aspectos de la revolución, pero su idea sobre la existencia de una sola tendencia ideológica a lo largo de la revolución ha causado una distorsión todavía mayor. Sus interpretaciones sobre la revolución no tienen remedio, están completamente equivocadas.

¿Cómo se produce, a comienzos del siglo XIX, este conflicto entre la Ilustración radical y el emergente socialismo?

En ese momento, la Ilustración radical y el socialismo comienzan a tomar caminos separados respecto de los programas de reforma económica y la redistribución de riquezas. Déjeme ponerlo así para efectos de la entrevista: la principal diferencia entre la Ilustración y el socialismo es la siguiente: ambas posiciones están de acuerdo en que vivimos en un mundo donde casi todo está equivocado, donde la mayor parte de los seres humanos viven oprimidos en condiciones miserables y concuerdan en que esto no debe necesariamente ser así, porque en el mundo hay recursos suficientes para darles a todos una vida mejor. El problema surge al preguntarse por qué ocurre esto. Para la Ilustración radical la razón está en que las ideas de la gente están equivocadas y, por lo tanto, debemos cambiarlas educándolos a todos, ya que así funcionarán las repúblicas democráticas y cuando estas genuinamente representen los intereses de todos, tendremos leyes que permitirán la existencia de un sistema económico más justo. Según los socialistas, todos viven vidas miserables porque el sistema económico está malo y debe ser capturado y reemplazado por uno nuevo. Estas visiones entraron en colisión durante las décadas de 1830 y 1840. Después de 1848, el socialismo toma el lugar que ocupaba la Ilustración radical, que



El populismo podría contrarrestarse con una educación que enseñe política, civismo y ética, principios básicos de una democracia liberal basada en los valores de la Ilustración.

fue completamente marginada, de tal manera que el socialismo será la tendencia opositora predominante y estará completamente empeñado en capturar al sistema económico. Creo que este cambio se produce incluso en la vida del propio Marx. El primer Marx era un demócrata radical hasta 1844 y no estaba interesado en la economía política. Pero a partir de entonces comienza a construir un sistema muy diferente, que no está muy preocupado por las libertades individuales y menos aún de las estructuras democráticas. En la práctica, se vuelve algo dogmático y autoritario. El

desplazamiento de la Ilustración radical se decanta en 1848 y esta no regresará al escenario hasta los horrores del fascismo, el nazismo y el comunismo.

Tras leer Ilustración democrática da la impresión de que no tiene una opinión muy favorable sobre la revolución americana en términos de su coherencia. No es exactamente así. En mi nuevo libro planteo una nueva tesis respecto de esta revolución, que en cierto sentido no es tan innovadora, pero que tiene algunos aspectos novedosos. No es un libro sobre

la revolución americana en estricto sentido, sino sobre la forma como fue vista desde fuera e inspiró a los movimientos revolucionarios en todo el mundo: franceses, holandeses, ingleses, canadienses, latinoamericanos y, especialmente, irlandeses. La idea central es que al interior de la revolución americana hubo dos tendencias ideológicas antagónicas, por un lado un republicanismo aristocrático y, por otro, un republicanismo democrático. Y hay que considerar que en la línea antidemocrática estaban John Adams, John Jay y Alexander Hamilton, es decir, algunos padres fundadores. Puesta en términos sencillos, su idea fue: tenemos que independizarnos y luchar contra los británicos, pero conengamos que estos tienen la forma correcta de gobernar una sociedad. No tenemos rey, pero tendremos un presidente fuerte. La aristocracia debe permanecer en el poder y necesitamos un electorado reducido, debemos tener dos cámaras legislativas diferentes, con la cámara del senado restringida a los grandes propietarios. La gente normalmente ignora esta fuerte tendencia antidemocrática de la Independencia americana, pero la revolución americana no fue en busca de una democracia sino de una

historiadores del republicanismo, quienes cometen un error fundamental al no entender un conflicto que ya estaba en ciernes en el siglo XVII.

La primera vez que lo escuché en una conferencia, estaba muy entusiasmado con la victoria de Barack Obama, que parecía un triunfo ilustrado. Hoy parece que son malos tiempos para la Ilustración.

Tienes razón. Son malos tiempos para un ideal democrático, liberal, universalista. Pienso que es el mismo predicamento que enfrentó Condorcet hacia el final de su vida, justo antes de suicidarse escribió un texto muy conmovedor. Francia entonces había sido capturada por un populismo violentamente intolerante y él escribió que todavía creía que la república democrática era la mejor manera de organizar una sociedad, siempre y cuando puedas educar a toda la sociedad sobre bases seculares hasta un cierto nivel. Pero agregó que si no puedes alzar el nivel educacional de todos, es mejor ni siquiera molestarse, es una pérdida de tiempo. Entonces, creo que si podemos aspirar a tener una educación secular que enseñe política, educación cívica y ética, principios básicos desde una edad muy temprana, es imaginable tener una democracia liberal basada en principios ilustrados. [S]

república aristocrática. Junto a este republicanismo aristocrático está el democrático, propuesto, entre otros, por Franklin, Jefferson y, particularmente, por Tom Paine. Estos dos tipos de republicanismos dividieron la política de entonces de una forma que todavía sigue vigente. Esto es algo tremendamente importante que no comprendieron Pocock y Skinner, dos grandes

★ Ficha



The Expanding Blaze: How the American Revolution Ignited the World, 1775-1848
Jonathan Israel
Princeton University Press, 2017
768 páginas
US\$28

Voltaire, historiador

Más que cualquier otro escritor, Voltaire dió forma a su tiempo, fijando su tono y convirtiendo la filosofía en una fuerza dispuesta a corregir la ignorancia y la injusticia. En este ensayo, el director de la red de bibliotecas de la Universidad de Harvard se concentra en *Ensayo sobre las costumbres*, la obra que Voltaire corrigió una y otra vez, hasta poco antes de morir. Se trata, a juicio de Darnton, de un enjuiciamiento épico de la intolerancia y la barbarie, donde sobresale una pasión fuera de lo común para luchar contra el fanatismo religioso.

POR ROBERT DARNTON

No cometerás anacronismo: esa prescripción puede tomarse como el primer mandamiento entre los historiadores de hoy. No era así en el siglo XVIII. Desde Giannone hasta Gibbon, los historiadores esperaban que su obra enseñara lecciones importantes para sus contemporáneos. Voltaire los superó a todos, no solo en la escala de sus relatos, sino también en las enseñanzas que sacaba de ellos. En su *Ensayo sobre las costumbres* (*Essai sur les mœurs*) examinó la historia de la humanidad remontándose a la antigua China, y cuanto más se acercaba a su tema principal -Europa desde los tiempos de Carlomagno-, más se complacía en exponer la barbarie del pasado

como si fuera un argumento en contra de los abusos del presente.

El *Ensayo sobre las costumbres*, recientemente vuelto a publicar por la Fundación Voltaire en nueve grandes volúmenes, mantuvo ocupado a Voltaire durante la mayor parte de su vida. Lo escribió y reescribió, retocando el texto desde 1740 hasta meses antes de su muerte, en 1778. Comenzó como una especie de experimento, el cual demostraría el interés filosófico de la historia a su amante, Émilie Du Châtelet, quien prefería el campo más desafiante de la física newtoniana mientras compartían el castillo de ella en Cirey, cerca de Lunéville. Mme. Du Châtelet, quien



El contrato de matrimonio (1761), de Jean-Baptiste Greuze.



murió en 1749, también sirvió como intermediaria para todos los lectores posteriores de Voltaire. En su prefacio, dirigido a ella, él explicaba que seleccionaría material instructivo a partir del interminable registro del pasado y que esperaba que ella lo leyera "como un filósofo". La misma relación entre escritor y lector animó su *Philosophie de l'histoire* (1764): "Usted [Mme. Du Châtelet] desearía que los filósofos hubieran escrito historia antigua, porque quisiera leerla como un filósofo. Usted solo busca verdades útiles".

El compromiso filosófico anima todas las obras históricas de Voltaire y, a la inversa, la historia informó la mayor parte de sus escritos filosóficos. Tratados como el *Dictionnaire philosophique* y *Questions sur l'Encyclopédie* repiten muchos pasajes del *Ensayo sobre las costumbres*. La historia, le decía Voltaire a Mme. Du Châtelet, era "un gran almacén, de donde aprovechará lo que le sea útil".

Sin embargo, Voltaire se impuso a sí mismo otro objetivo, más ambicioso, en el *Ensayo sobre las costumbres*. No aburriría al lector con detalles sobre oscuros reyes y reinas, prometía en el prefacio. En su lugar, se concentraría en "el espíritu, costumbres y usos de las principales naciones". Costumbres (*moeurs*) en el francés del siglo XVIII tenía dos significados, ambos definidos por el *Dictionnaire de l'Académie Française* a la época en que Voltaire era miembro de la Academia. La primera definición, y presumiblemente la preferida, se refería a la moralidad: "Hábitos, naturales o adquiridos, que tienden al bien o al mal". La segunda, sugiriendo algo cercano a lo que ahora consideramos la antropología cultural, "se refiere también a la forma de vida, a las inclinaciones, usos, maneras de hacer las cosas y leyes particulares de cada nación". Voltaire trabajó dentro del área demarcada por la segunda definición. Ya lo había hecho así en *Le Siècle de Louis XIV* (1751), que comenzaba cronológicamente donde *Ensayo sobre las costumbres* terminaba.

Tomadas en conjunto, estas dos obras representaron una visión radicalmente nueva del pasado. Ellas incluyen temas que estaban fuera del alcance de otras historias: la vestimenta, la vida familiar, el comercio y las actividades diarias de la gente común, que se escabullen como hormigas, inadvertidas por los grandes y por los cronistas de los grandes sucesos: "Artesanos y tenderos, quienes están ocultos por su oscuridad de la furia ambiciosa de los grandes, son



Voltaire pintado por Jean-François Garneray.

hormigas, que cavan moradas en silencio, mientras que las águilas y los buitres se destrozan unos a otros". Voltaire prometía informar al lector acerca de las hormigas y de las águilas.

El intento de ver la historia "desde abajo" ha prevalecido en tal medida desde la década de 1950 que es difícil apreciar la originalidad de la visión de Voltaire de la manera en que la desarrolló en la década de 1740. Él no hizo investigación a la manera de un historiador moderno. En lugar de excavar en los archivos, extrajo material de otras historias y de unas pocas fuentes primarias, especialmente la Biblia. Gracias a su aparato académico, la edición de la Fundación Voltaire permite seguir el proceso de selección y de esa manera apreciar la forma en que Voltaire construyó un cuadro de las costumbres de sociedades distantes y de siglos anteriores. Leyendo de ida y vuelta entre el texto y las notas, se puede ver la imaginación histórica de Voltaire en acción.

Pero hay que estar preparado para la desilusión. Voltaire no realizó completamente la amplia historia cultural y global que se propuso escribir. Tanto *Ensayo sobre las costumbres* como *Le Siècle de Louis XIV* contienen más sobre batallas, dinastías y las fortunas de los grandes personajes que sobre las actuaciones de hombres y mujeres comunes. Sin embargo, incluso en su modo narrativo, la escritura de la historia por parte de Voltaire lo diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, porque estaba menos preocupado

por describir sucesos que por comprender sus efectos a largo plazo. ¿Cuál, preguntaba, fue su influencia sobre las costumbres y por tanto sobre el progreso general de la civilización?

Plantear el asunto de esta manera fue orientar la historia en una nueva dirección y también redireccionar el discurso contemporáneo sobre las costumbres. Mientras Voltaire estaba preparando sus dos grandes historias, el mundo de las letras fue sacudido por el primero de varios escándalos que dramatizaron el surgimiento de la Ilustración en la esfera pública. El 6 de mayo de 1748, el Parlamento de París condenó *Les Moeurs*, un tratado filosófico de François-Vincent Toussaint, a ser lacerado y quemado por el verdugo público por ofensas contra la religión cristiana. A pesar de la ejecución pública del libro, pronto llegó a las 13 ediciones, dejando a París murmurando sobre la audacia de esta nueva variedad de escritores, los *philosophes*. Voltaire había establecido el estilo y Toussaint se plegó a él. *Les Moeurs* subordinaba la ética a preocupaciones seculares, argumentando por la razón, la decencia y la tolerancia en un mundo donde la élite sofisticada se las podía arreglar bien sin confesores jesuitas ni un Dios cristiano castigador. El libro de Toussaint era completamente volteriano, aunque trató su tema de una manera convencional, de acuerdo con la definición preferida del diccionario, mientras que Voltaire estaba repensando la historia como la evolución de las costumbres, las maneras y los valores.

La originalidad de la concepción de Voltaire destaca si se mide en relación con las observaciones más bien planas y mundanas de *Les Moeurs*, pero parece menos impresionante si se compara con otro libro que apareció en 1748, *De l'Esprit des lois*. El título completo de la obra de Voltaire, *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones*, sugiere la pertinencia de la comparación, porque –sin decirlo tan explícitamente, aunque el capítulo final del último volumen aclara su objetivo– Voltaire intentó superar a Montesquieu. Él entendería el *esprit* a gran escala, no solamente en conexión con las leyes sino como el carácter fundamental de los países de todo el mundo, comenzando con China e India. Ahora que la historia global se ha convertido en una tendencia dominante entre los historiadores, la invitación de Voltaire a Mme. Du Châtelet –"Vamos a recorrer el mundo juntos"– parece profética. Pero los capítulos sobre Asia, Medio Oriente y América



La lavandera (1735), de Jean Siméon Chardin.

únicamente entregan rápidos panoramas, derivados en gran parte de la literatura de viajes. Cuando discutía sobre Francia e Inglaterra, Voltaire tenía que lidiar con el desafío de las ideas de Montesquieu.

Él estaba en desacuerdo con la mayoría de ellas: la naturaleza del despotismo, el gobierno en Oriente, el gobierno en Inglaterra, la separación de poderes, la importancia del clima, el rol de los *parlements* (tribunales superiores) franceses, el origen de la nobleza y su contribución a la libertad política, además de la positiva fuerza ejercida por los cuerpos intermedios de todo tipo para restringir el poder regio. Dos filósofos lidiando con problemas fundamentales de la historia y la ciencia política: ellos hacen un contraste fascinante. Se puede reducir a una fórmula: la *thèse royale* (Voltaire), que favorecía las reformas hechas por una monarquía poderosa e ilustrada, versus la *thèse nobiliaire* (Montesquieu), que favorecía las restricciones constitucionales sobre el poder real.

Aunque esa comparación es válida hasta cierto punto, no hace justicia al análisis de Montesquieu de los sistemas políticos. Es cierto, él aborrecía el abuso de

poder bajo Luis XIV y la Regencia, habiendo seguido los sucesos desde su posición como presidente en el Parlamento de Burdeos. Pero lejos de ser un apologeta conservador de los parlamentos, intentó comprender los diferentes sistemas políticos objetivamente, más como un científico que estudió los mecanismos de la naturaleza. Se concentró en la interacción de sus partes en movimiento y los principios o fuerzas motrices que los hacían funcionar. El clima no era sino uno de los muchos factores que determinaban el "espíritu general" (*esprit général*) de una política, de acuerdo con Montesquieu. Las monarquías eran movidas por el principio de honor, un fenómeno sociológico que, en el fondo, consistía en "el prejuicio de cada persona y de cada rango" en contraste con el principio que potenciaba las repúblicas: la virtud o el espíritu de compromiso cívico como Maquiavelo lo había entendido y como más tarde sería entendido por Rousseau. Voltaire no comprendió el espíritu como una fuerza de la historia, ya sea entre los cruzados, los "cabezas redondas" (parlamentarios ingleses), los chiitas o los sunitas. Él no tenía oído para eso, ni

en su forma religiosa ni revolucionaria. Pero tenía una gran provisión de ocurrencias, y así desestimó el trabajo de Montesquieu como "ingenio sobre las leyes" (*de l'esprit sur les lois*).

Las limitaciones de la comprensión de Voltaire acerca del espíritu se reflejan en su interpretación de la Guerra Civil Inglesa, el Protectorado y la Restauración, en los capítulos 179 a 182 del *Ensayo sobre las costumbres*. Como Montesquieu, él admiraba la variedad de la libertad inglesa, pero no la vinculó con la independencia judicial o la separación de poderes. Para él, la constitución inglesa tenía una saludable combinación de poder derivado de la monarquía, la nobleza y los plebeyos –siempre que la corona fuera lo suficientemente fuerte. Cuando Carlos I perdió su control sobre el poder, las cosas se desmoronaron; y una fuerza verdaderamente destructiva, "el espíritu del calvinismo", precipitó la caída en la barbarie. Voltaire no explicó la naturaleza de este espíritu. Deploró la ejecución del rey, la difusión de ideas sobre la igualdad social y el derramamiento de sangre, pero no organizó los eventos en una narración clara. En cambio, enfatizó sus efectos en la cultura. Gracias en gran parte al teatro de Shakespeare y "Benjonson", Inglaterra se había estado sacudiendo de su salvajismo: "Los espíritus se pulieron, se iluminaron". Pero la explosión de fanatismo religioso sumió al país en un estado de oscuridad que horrorizó la estética de Voltaire, así como su sensibilidad política. Su descripción de los puritanos muestra cuán lejos fue al anticipar el enfoque antropológico de la historia, que es ampliamente usado hoy en día:

Su vestimenta, su habla, sus alusiones simplonas a los pasajes en la Biblia, sus contorsiones, sus sermones, sus profecías, todo sobre ellos habría sido digno, en una época más tranquila, de ser ridiculizado en los escenarios de las ferias en Londres, si esa farsa no hubiera sido tan repugnante. Por desgracia, sin embargo, lo absurdo en esos fanáticos estaba unido con

la furia. Los mismos hombres que han sido objeto de burla por los niños difunden el terror mientras se bañan en sangre; eran al mismo tiempo los más insanos y los más temibles de todos los hombres.

Voltaire expresó cierta simpatía por Cromwell, tanto por imponer el orden como por llegar a una posición de poder absoluto desde unos oscuros orígenes. Luego notó con satisfacción que Inglaterra recuperaba la civilidad y la estabilidad bajo la Restauración (no importa que la revolución de 1688 esté justo a la vuelta de la esquina), gracias a Carlos II: un *philosophe* en el trono; una corte afrancesada; el florecimiento de la literatura y las ciencias (Milton ni siquiera es mencionado, tal como Rembrandt tampoco lo es en el capítulo sobre Holanda en el siglo XVII); y la expansión de *costumbres* "más sociables".

Las anécdotas extravagantes y la sucesión de atrocidades apuntaban a la misma conclusión: "Cuán lentamente y con qué dificultad la humanidad se vuelve civilizada y la sociedad se perfecciona a sí misma".

Voltaire planteó los mismos puntos de vista en los otros capítulos del volumen final, que usó como una oportunidad para hacer un inventario del progreso alcanzado en todas las naciones de Europa y Asia. Al inspeccionar Europa, localizó el equilibrio de poder en el sistema emergente de los Estados. Como había explicado en el volumen previo, el fin de las guerras religiosas y el establecimiento de la

dinastía borbónica habían hecho de Francia el poder dominante. España se había hundido en la decadencia, debido a los gobernantes débiles, la Inquisición, el comercio poco desarrollado y la carencia de "la filosofía saludable" (la Ilustración). Alemania había regresado a la barbarie y el fanatismo durante la Guerra de los Treinta Años. Su debilidad y la de España crearon un vacío de poder en Italia, lo que hizo posible que las artes continuaran floreciendo en los pequeños estados italianos (como una medida, Voltaire notó que había 160 estatuas en Florencia y dos en París, ambas hechas en Italia). Holanda padecía ininteligibles disputas teológicas, las que ocasionalmente produjeron derramamiento de sangre, pero su comercio prosperó. Dinamarca y Suecia también disfrutaron de un comercio saludable,

un requisito para las *costumbres* civilizadas. Polonia tenía una prometedora población de teístas, pero una débil monarquía electiva, la que, como se explicó en las ediciones posteriores, conduciría a la primera Partición (1772). Rusia también sufrió de inestabilidad hasta que Pedro el Grande tomó las cosas en sus manos. Antes de que él iniciara el proceso civilizatorio, la ignorancia y la servidumbre hicieron que las luchas políticas de Rusia degeneraran en una farsa, como Voltaire ilustró con un largo recuento de los seis falsos zares llamados Dmitri. Las anécdotas extravagantes y la sucesión de atrocidades apuntaban a la misma conclusión: "Cuán lentamente y con qué dificultad la humanidad se vuelve civilizada y la sociedad se perfecciona a sí misma".

Esa observación supone que un proceso de perfectibilidad, aunque accidental, estaba operando en la historia. Cuando su mirada global abarcó los países asiáticos, la moraleja del relato se hizo más clara. Lejos de ser un despotismo, como decía Montesquieu, y a diferencia de Francia, el imperio otomano promovía la tolerancia religiosa y no financió sus guerras con impuestos ruinosos. Persia disfrutaba de artes florecientes, *costumbres* apacibles y una filosofía que para el siglo XVII había alcanzado aproximadamente la misma etapa de desarrollo que "la nuestra". Además, "los derechos de la humanidad florecieron allí como en ninguna otra monarquía". En la India del siglo XVII, el imperio mogol había establecido la monarquía más poderosa en el mundo –no un despotismo, sino un estado bien administrado (a pesar de la lamentable falta de una ley efectiva de sucesión al trono) en la cual Delhi había crecido para ser más grande que París, y los campesinos, a diferencia de muchos en Europa, estaban libres de servidumbre. Lo mejor de todo era China, donde el emperador gobernaba con la ayuda de mandarines filosóficos y la población prosperaba, libre del tipo

de impuestos que producían tanta miseria en Europa. Aunque comprometido con la tolerancia religiosa, el emperador expulsó sabiamente a todos los misioneros cristianos, quienes de seguro producirían desorden. Los japoneses fueron más allá. Después de identificar al cristianismo como la mayor amenaza para el Estado, sacaron a todos los extranjeros y permitieron que solo unos pocos comerciantes holandeses operaran desde un recinto costa afuera. En este punto, habiendo cubierto tanta extensión del globo, Voltaire finalmente se detuvo, limitándose a una observación final. El pan y el vino no existían en la mayoría de los países del mundo y, por lo tanto, era difícil en Asia,

África y América celebrar "los misterios de nuestra religión". Después de esa oración, un penúltimo párrafo comenzaba: "Los canibales son mucho más raros de lo que comúnmente se cree". La historia mundial terminaba con una broma que había recorrido los círculos libertinos en París desde el comienzo del siglo.

El final proporcionaba un efecto simétrico a toda la obra, pues *Ensayo sobre las costumbres* había comenzado con la antigua China, y los capítulos sobre la China y el Japón modernos la llevaban a su conclusión. ¿Logró esta

amplia, concluyente forma de situar la narrativa central sobre Europa transmitir un mensaje que relativizaba la importancia de la civilización europea? Al destacar la superioridad de los chinos al principio del relato, Voltaire ciertamente puso las pretensiones de los europeos en una perspectiva desacostumbrada e incómoda. Al final, sin embargo, anotaba que los chinos y otros pueblos distantes habían sucumbido a la "suavidad". Los europeos, y especialmente los franceses, los habían alcanzado y dejado atrás.

El curso de la historia según es estudiado en *Ensayo sobre las costumbres*, por consiguiente, confirmaba el juicio expresado en *Le Siècle de Louis XIV*. Hubo cuatro

grandes edades: la Atenas de Pericles, la Roma de Augusto, la Italia del Renacimiento y la Francia de Luis XIV. El patrón revelaba progreso, porque la Francia de Luis XIV era la más grande de todas. ¿Dónde figurarían China, India y Persia en esa visión? No había espacio para ellas. De hecho, a pesar de algunos detalles extraordinariamente bien informados sobre la historia de las civilizaciones orientales, Voltaire nunca tuvo su ojo fuera de Europa. Incluso al relatar las glorias de los emperadores otomanos y chinos, él estaba hablando de los franceses. Los países distantes tenían algún interés en sí mismos, pero servían principalmente

como una pantalla en la cual proyectar la crítica de las condiciones en Occidente, sobre todo en Francia. A pesar de todo su globalismo, por tanto, la visión de la historia de Voltaire era fundamentalmente eurocéntrica. Y no obstante su extraordinaria extensión –nueve siglos con desviaciones aún más profundas en el tiempo– también permaneció presentista en su orientación.

Sí, Voltaire puede ser condenado por anacronismo, pero la acusación está fuera de lugar. Más que cualquier otro escritor, él fue un hombre de su tiempo. Él dio forma a su tiempo; él fijó su tono; él convirtió la *philosophie* en una fuerza y la puso a trabajar, corrigiendo la ignorancia y la injusticia. Acusar a Voltaire de anacronismo es anacrónico en sí mismo, pues *Ensayo sobre las costumbres* no debe leerse como una versión temprana del "giro cultural" en la historiografía. Debe leerse como un enjuiciamiento épico de la intolerancia, la superstición, el fanatismo, la crueldad y la barbarie. Detrás de su ingenio hay pasión. La pasión resalta especialmente en las ediciones posteriores, cuando Voltaire manejó su pluma como un anciano iracundo y vertió toda su energía en la lucha contra *l'infâme* (lo infame, el fanatismo religioso). Pero está ahí desde el

principio, especialmente en la *Histoire des croisades*, publicada por separado en 1740.

En el último capítulo del *Ensayo sobre las costumbres*, Voltaire mira hacia atrás sobre los nueve siglos y pregunta qué enseña la historia. Ve más oscuridad que luz: el sufrimiento agravado por el crimen, gran parte de él mandado como castigo a la humanidad por fanáticos religiosos, especialmente cristianos y particularmente los papas –"a veces asesinos, a veces asesinados, sucesivamente envenenadores y envenenados, enriqueciendo a sus bastardos y emitiendo decretos contra la fornicación". Sin embargo, a pesar

de sus abusos, sus extrañas ceremonias y sus absurdos teológicos, todas las religiones enseñan la misma moral esencial: ser justo y tratar a los demás caritativamente. En el largo plazo, prevalecerá esta ética universal. En Francia, ya está prevaleciendo, aunque imperfectamente, impulsada por otra constante entre todos los seres humanos: el deseo de orden. Grandes gobernantes en todas partes han hecho retroceder las fuerzas de la anarquía. Compárese Francia bajo Carlomagno con Francia bajo Luis XIV, y la trayectoria es clara: más estabilidad, mayor prosperidad, crecimiento de la

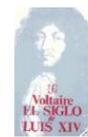
población y florecimiento de la cultura. Por tanto, a pesar de los horrores narrados en 196 capítulos, *Ensayo sobre las costumbres* alcanza un final feliz. ^[5]

★ Fichas



Essai sur les mœurs et l'esprit des nations
Voltaire

Voltaire Foundation / Oxford University Press, 9 vols. (el último se publicará el 2019)



El siglo de Luis XIV
Voltaire

FCE, 2013
640 páginas
\$25.000

Originalmente prefacio al volumen IX de la edición del *Essai sur les mœurs* de la Voltaire Foundation, luego en la revista *Raritan*. Traducción: Patricio Tapia.

Conservadurismo, izquierda y tecnología

En un mundo borracho de satisfacción, el conservador es el único que sigue pensando que el apego a ciertos valores es una forma sana de resistir a las sirenas del presente. Buñuel, por ejemplo, no creía en el progreso porque sospechaba, como sospechamos todos los conservadores de izquierda, que el progreso es siempre de la industria. Es decir, el progreso del capital.

POR RAFAEL GUMUCIO

Está la derecha liberal por un lado, y la derecha conservadora por el otro. Sus diferencias y semejanzas, sus encuentros y desencuentros son el tema más o menos obsesivo del columnismo político chileno. Así, el debate entre el progreso y el regreso, entre el futuro y el pasado, se lee en exclusiva clave derechista, bajo la idea persistente de que en el fondo conservadores y liberales están satisfechos con el mercado y sus reglas (aunque sea de distintas maneras, ambos aceptan las reglas del juego).

Impera aquí, como en tantos otros tópicos de la ciencia política chilena, una mala traducción del inglés. En Estados Unidos el término liberal equivale a lo que nosotros llamamos la centroizquierda, aunque gran parte de la izquierda americana, como la chilena o la francesa o la inglesa, nazcan de los púlpitos de las iglesias protestantes y católicas (y de los templos judíos). El Mapu y la Izquierda Cristiana, dos partidos más o menos fenecidos, pero que suministraron cuadros políticos a gran parte de la izquierda chilena (desde el ex ministro Eyzaguirre al senador Montes, desde Tomás Moulian hasta Óscar Guillermo y Manuel Antonio Garretón), descienden del partido conservador.

Mientras la derecha esconde su auténtica raigambre liberal, la izquierda se presupone íntegramente liberal. Sí, melenudos, marihuaneros, bisexuales: todos a favor de los transgéneros, la legalización de las drogas y el etiquetado de alimentos, internacionalista en general y nacionalista en Cataluña o Ucrania, a favor de los islámicos de Hezbolá, pero en contra del arzobispo de Santiago. La izquierda, ante la dificultad de plantear en su seno un debate razonable, prefiere refugiarse en la confianza moral. Así, la revelación de cualquiera de sus contradicciones presupone una traición. Sus miembros más lúcidos saben que hay cosas que debatir ahí, pero piensan que frente al avance de la derecha es mejor permanecer unidos, en un solo frente, con todos los derrotados del mundo. Poco importa si su derrota es justa o no, si su fracaso es una bendición o no. La izquierda acepta su papel de barco pirata operado por toda suerte de fantasmas que ya no recorren ni Europa.

La idea de que quienes estuvieron ayer por la libertad de las mujeres hoy apoyan el cambio de los órganos sexuales, no toma en cuenta que la velocidad de los cambios científicos y tecnológicos han acelerado el

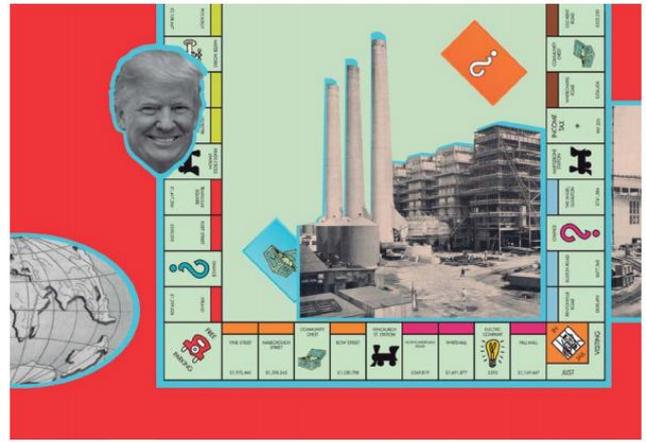


Ilustración: Francisca Alcalde.

tiempo de una manera tal, que hasta al más progresista le resultan difíciles de procesar. Ni la ciencia es lo que era, ni el capitalismo que sirve es el mismo de antes de la internet y el fin del patrón oro. La manera en que el crecimiento sin límite y la especulación también ilimitada han transformado la noción de capital y de trabajo, no puede más que alarmar a los capitalistas de ayer. Son ellos, con Warren Buffett y George Soros a la cabeza, los primeros en rebelarse por la falta de impuestos y regulaciones de la que gozan. ¿Son conservadores o liberales?

De alguna forma, el conservadurismo resulta ser la única forma de rebeldía posible ante un mundo donde el poder, el visible pero más aún el invisible, es completamente neoliberal. Insistir en la diferencia entre liberalismo y neoliberalismo no quita que uno descienda del otro. Ningún marxista honesto, por más que haya sido víctima de las purgas soviéticas, puede dejar de sentirse consternado por la extraña metamorfosis capitalista del comunismo chino. Aunque el neoliberalismo sea la caricatura del liberalismo de Benjamin Constant o Stuart Mill, no deja de compararse con él algunos de sus rasgos más problemáticos.

Volver a los clásicos no significa olvidar que el árbol se juzga por sus frutas. El conservador es, en este universo borracho de satisfacción, el único que sigue pensando como resumía Luis Buñuel: "No vivimos en el mejor de los mundos posibles". Algunos conservadores, como Buñuel mismo, no defendían los viejos valores, pero intuían que nada mejor podía reemplazarlos. No creía en el progreso porque sospechaba, como sospechamos todos los conservadores de izquierda, que el progreso es siempre el de la industria, del capital.

"Hay que admitir que siempre hay una época dorada que no es la nuestra, que existió o que existirá alguna vez. La época que nos toca vivir nunca es satisfactoria, salvo para los muy ricos o para los petulantes sin memoria". Esto lo dijo Cynthia Ozick a propósito de la literatura actual y su relación con la crítica, y quizá sea el perfecto resumen del pensamiento conservador: solo creen en el progreso los ricos o los desmemoriados. Solo ellos pueden sentir que el mundo mejora porque no han pagado con su sangre y su sudor y sus lágrimas ese incremento de bienestar, o porque se han beneficiado más que nadie de él.

Ante la decepción del presente, el conservador tiene como refugio la Edad de Oro. El fracaso del presente no es completo, porque hay un pasado, un lugar en el cual refugiarse. Como el amor según Proust, lo único que nos queda es la reconstrucción imposible de un momento que no supimos vivir, y que pudimos vivir justamente porque no lo sabíamos. El conservador tiene la ventaja de permanecer, pase lo que pase, alerta y descontento, sin caer en el nihilismo que lo aniquilaría como potencia crítica. El nihilismo se desespera de esperar; el conservador, en cambio, recuerda que lo que espera ya sucedió y que, si bien puede que no se haya dado cuenta, fue feliz. El conservador no lucha por algo tan frágil como un sueño, sino por algo más sólido y evanescente que eso: lucha por un recuerdo.

La sociedad neoliberal piensa que el crecimiento continuo es parte de la naturaleza humana. Ve el mercado como una metáfora de la vida humana: una corriente continua de inflación y deflación que nos lleva a una serie de crisis que se convierten, luego de liquidar "la grasa" que sobra, en crecimiento. Debemos tres o cuatro veces nuestro sueldo porque alguna nueva tecnología convertirá lo que hoy es deuda, en inversión. Un mundo en eterna conquista, que fomenta la insatisfacción, que vive del desequilibrio, donde la prosperidad—también creciente— apenas logra entregar un aura de continuidad. Esa aura de continuidad, sin la que el deudor solitario sentiría el abismo que tiene ante sí, es lo que obliga al nuevo capitalismo a respetar a iglesias, cofradías, partidos políticos y corrientes filosóficas antiguas que niegan o contradicen la mayor parte de los supuestos sobre los que se sustenta la idolatría del mercado.

Jesús, Confucio, Séneca, Mahoma, Gandhi, Moisés, Marx o Rousseau basan su pensamiento en el desprecio de la especulación y la avaricia. En esa grieta, la del conservadurismo revolucionario, como bien observa Mark Lilla en su libro *Pensadores temerarios*, se alojan todos los movimientos de resistencia que quedan, desde el islam radical hasta el evangelismo

El conservador no lucha por algo tan frágil como un sueño, sino por algo más sólido y evanescente que eso: lucha por un recuerdo.

también radical, desde el nuevo comunismo hasta el ecologismo profundo. Distintos en métodos e intenciones, comparten una vaga nostalgia por una comunidad humana, una fraternidad basada en un mismo padre, Dios, Alá o la Naturaleza, la idea improbable de que el hombre tiene un destino que no depende de su voluntad de poder.

Todos esos movimientos defienden a su modo la idea, conservadora entre todas las ideas, de que las cosas son lo que son más allá del precio que la especulación del mercado y la prensa le ponen. Esa fue la obsesión cada vez más patente de Pier Paolo Pasolini al final de su vida. A comienzos de los años 70 le dio con denunciar que la juventud proletaria, donde iba a buscar amantes, había sido destruida por una nueva sociedad de consumo. Esa nueva sociedad de consumo, que era solo en apariencia el viejo capitalismo, al romper cualquier lazo con la tierra, es decir con el tiempo, provocaba únicamente neurosis y violencia. Su nostalgia por el mundo agrario de antes de la guerra era poco convincente, en un país que gracias a un proceso acelerado de industrialización había logrado salir de la miseria a la que parecía condenado. Al morir en una playa de Ostia, torturado de manera inaudita por unos jóvenes lumpen neofascistas, su profecía pareció menos gratuita de lo que la izquierda italiana había querido pensar. La llegada al poder de Silvio Berlusconi más de una década después ha confirmado la lucidez de esa denuncia.

El arribo a la Casa Blanca de un siniestro actor de reality show ha llevado a repensar la advertencia de Pasolini (que tiene en el historiador Christopher Lasch y el sociólogo Richard Sennett a sus propios portavoces). Allá la cultura del consumo no es como en la Italia de Pasolini: no es nueva y tampoco es ajena. No hay en Estados Unidos una Edad Media a la que volver. Menos, a un Renacimiento. Nueva York siempre ha sido Nueva York, sobre una isla ínfima miles de rascacielos que acumulan en vertical lo que sería imposible de alojar horizontalmente. Pero incluso ese capitalismo de hormigón armado es distinto y en



El Decamerón (1971), de Pier Paolo Pasolini.

cierta medida contrario al capitalismo financiero, el de la especulación perpetua, donde las oficinas son tan virtuales como las ganancias. Volver a América grande nuevamente, como prometió Trump, es devolver a los Estados Unidos ese capitalismo sólido, ese capitalismo de producción y fábricas, o sea, de certezas que la inmaterialidad de las nuevas tecnologías han desdibujado para siempre.

En el centro de todos los delirios y mentiras de Trump, hay una verdad que sus electores entienden mejor que nadie: la nueva economía y la nueva tecnología no necesitan más que unos pocos programadores inteligentes; al resto, la vasta y vaga mayoría de americanos, no les queda más que ser consumidores de las aplicaciones que ese grupo de genios de la mercadotecnia creó para ellos. Cada mejora en los servicios tecnológicos viene acompañada por una precarización de sus empleos, sus relaciones familiares, amorosas, sociales, por un debilitamiento de su democracia finalmente, porque ¿quién puede creer la ilusión de igualdad sobre la que se basa cualquier democracia, cuando el poder (convertido en conocimiento) está tan mal repartido?

Como suele ocurrir, el populista entiende antes que nadie la magnitud del problema. Nadie puede

estar más lejos de los valores cristianos que Donald Trump, quien ha vivido de ejercer en público cada uno de los siete pecados capitales, pero eso no le impide posar con pastores y rabinos que le perdonan todo, con tal que adhiera a su agenda conservadora. Obama venía de un mundo opuesto, el movimiento de los derechos civiles del que terminó por ser la cara más exitosa. Su modo de vivir y pensar está perfectamente enmarcado en una forma ágil y moderna del cristianismo, lo que hace inexplicable el pudor con que al final de su gobierno no quiso encarar esa herencia (que proviene, después de todo, de Martin Luther King y Jesse Jackson). Empantanado en la agenda de minorías ricas, como la que aboga por el matrimonio homosexual, obsesionada por entregar cifras macroeconómicas prometedoras, perdió la oportunidad única de reconciliar la izquierda con el conservadurismo, es decir, el sentido común de lo que Orwell llamaba el *common people*. De alguna forma, el gobierno de Obama dejó establecida para siempre la victoria del liberalismo que reside en convertir la revolución permanente en una sucursal más del orden establecido. ^[5]

WEIWEI Y EL ARTE COMO COMPROMISO

Convertido en uno de los máximos referentes del arte contemporáneo, la muestra del artista chino en la sala CA660 es uno de los hitos culturales del año. Su combinación entre vanguardia y denuncia política ha revitalizado la figura del "artista comprometido", como lo reflejan tanto su obra como sus propias palabras:

"Desde que nací, mi familia ha sido vigilada. En China sientes que no tienes secretos porque el Estado es tan poderoso que puede hacer que entre familiares se denuncien. No puedes decir lo que piensas porque puedes ser enviado a un campo de concentración".

"El crecimiento económico chino ha sido enorme, más allá del mercado del arte. Eso ha forzado a que casi cualquier otro Estado

del mundo tenga que negociar con China. Una vez que se hacen negocios, por supuesto que se trabaja con una doble moral. Ninguno de los países occidentales sacrificaría un negocio con China, por denunciar el carácter totalitario de su gobierno".

"Ética y estética van juntas con la moral y la filosofía. No entiendo el arte que no se preocupa por la humanidad. Si solo se piensa para el mercado, es una vergüenza".

"Si no hubiera sido disidente, nunca me habrían conocido como el artista que soy, y si no hubiera extendido mi acción en la estética y el arte, mi disidencia sería menos comprendida".

"Las redes sociales son fundamentales para alguien como yo, que no tuvo libertad personal ni de expresión".



Cortesía de Ai Weiwei Studio.

A 50 AÑOS DE MAYO DEL 68:

¿Cómo ha cambiado Europa y el mundo? ¿Quedó un legado de las revueltas ocurridas en 1968? Estas y otras preguntas asoman en *Mayo del 68. Por la subversión permanente*, libro publicado hace 10 años y que editorial Taurus vuelve a reeditar a propósito de esta conmemoración, en el que dos sujetos generacionalmente distintos, uno que atestigüó en carne propia los hechos de ese año y otro que creció escuchando los mitos en torno al levantamiento estudiantil (el filósofo André Glucksmann -fallecido en 2015- y su hijo cineasta, Raphael), hablan sobre el porvenir de Francia y Europa, y de qué manera el espíritu de esos años sigue palpando, en un ejercicio metahistórico que se planta frente a los hechos, "sin jugar a ser guardianes de museo. Ni cazadores de brujas".

Por su parte, el documentalista brasileño João Moreira Salles, con su película *No intenso* ahora, ofrece una mirada muy personal sobre los sucesos de ese año. Su exploración propone una autorreflexión sobre la imagen: por medio de videos familiares y otros archivos abre la pregunta sobre la naturaleza de estos materiales y cómo aquellos pueden dar cuenta del entusiasmo y la debacle. También sobre la fugacidad de los acontecimientos. Un ensayo cinematográfico que transita por las barricadas francesas, pero también por la invasión a Checoslovaquia y la China de la Revolución Cultural.

LAS MEJORES PELÍCULAS LGBT DE LA HISTORIA

Con ocasión de la 30ª versión del BFI Flare, el festival de cine gay más importante de Europa, el Instituto de Cine Británico dio a conocer una lista con las 30 mejores películas de temática LGBT. Más de 100 críticos, escritores y programadores participaron de la selección, cuya votación dio por favorita a *Carol* (2015) de Todd Haynes, seguida por *Weekend* (2013) de Andrew Haigh y *Happy Together* (1997) de Wong Kar-wai. Basada en una novela de Patricia Highsmith, la película de Haynes aborda la relación entre dos mujeres en la conservadora sociedad americana de los 50. "Me enorgullece mucho que *Carol* haya sido elegida la mejor película LGBT de la historia", declaró el director de BFI, "pues además está en la ilustre compañía de muchas películas que amo, desde *Secretos en la montaña* y *Un chant d'amour* hasta *Happy Together* y *Mi Idaho privado*". Que la lista la haya encabezado un título de tan reciente aparición fue uno de los puntos que llamó la atención, pues los rankings del BFI (como el ya clásico de las Mejores películas de todos los tiempos, que la revista *Sight & Sound* publica cada 10 años) suelen llevar en sus primeros puestos películas canónicas.



Carol está basada en la novela homónima de Patricia Highsmith.

UN DOSSIER SOBRE EL "DOSSIER" KRISTEVA

A fines de marzo la comisión del gobierno bulgaro para examinar los archivos de sus servicios secretos en la era comunista publicó un breve documento en que afirmaba que Julia Kristeva había sido agente de los mismos. Era de prever que tal acusación sobre una intelectual de renombre mundial causara cierta agitación y debate. Reproducimos el texto de Maria Dimitrova publicado en *London Review of Books*, de Sonia Combe aparecido en *Le Monde*, y la respuesta de la propia Kristeva que sacó *Le Nouvel Observateur*.



Julia Kristeva.

RAYMOND CRAIB: "PARA MÍ ES ESENCIAL RECUPERAR LA ALIANZA ENTRE ESTUDIANTES Y OBREROS"

Durante 10 años, el historiador de la Universidad de Cornell estuvo trabajando en las persecuciones que sufrieron dirigentes y simpatizantes anarquistas tras las masivas marchas del hambre, y cuyo símbolo trágico es el poeta de 24 años José Domingo Gómez Rojas. Su muerte, ocurrida en un hospital psiquiátrico luego de ser acusado de sedicioso, es el nudo del libro *Santiago subversivo 1920*, una historia de persecución política y étnica que muestra, a su vez, la convulsionada vida en las asambleas, escuelas populares, teatros, cafés e imprentas.

MAYO DEL 68: UN MODELO PARA ARMAR

Medio siglo después de la "revolución imaginaria" que hizo tambalear a Francia y Europa durante ocho semanas, cientos de libros -novelas, ensayos, memorias- se han escrito para tratar de dilucidar este evento iconoclasta y multidimensional. Pero así

como existe la literatura post-68, también hay una serie de textos que prepararon el camino para la revuelta, la anunciaron o decretaron de antemano su derrota. Aquí publicamos una selección de cinco libros precursores y sucesores de Mayo del 68.



Imagen de una de las revueltas ocurridas en París en mayo de 1968.

ALAIN DE BOTTON: "EL PESIMISMO ES UNA DE LAS MAYORES FUENTES DE SERENIDAD Y SATISFACCIÓN HUMANA"

Contrario al lugar común, el autor de *Religión para ateos* y *Las consolaciones de la filosofía* defiende el pragmatismo de filósofos como Cioran y Pascal, autores que se rebelan a la idea romántica de alcanzar la felicidad porque las relaciones nunca -o raramente- son plenas. Hay un fondo de amargura y frustración, de deseo diferido, que es mejor reconocer con la hidalguía de los pesimistas. Al mismo tiempo, asegura que el género de autoayuda debiera ser la mayor aspiración de un escritor realmente ambicioso: "Las meditaciones sobre la ira de Séneca y Marco Aurelio están entre las obras más grandes de la literatura de cualquier nación o época. También son, sin lugar a dudas, libros de autoayuda".

MARIANO LLINÁS: CINE OLÍMPICO, FEMINISTA Y PROYECTADO

El director de *Historias extraordinarias* habla de su nueva película, *La flor*. Rodada a lo largo de 10 años, múltiples tramas y locaciones, y con cuatro actrices protagonistas, el filme tiene una duración superior a las nueve horas y se proyectó en tres días consecutivos en el festival Bafici.

Parra, el maestro

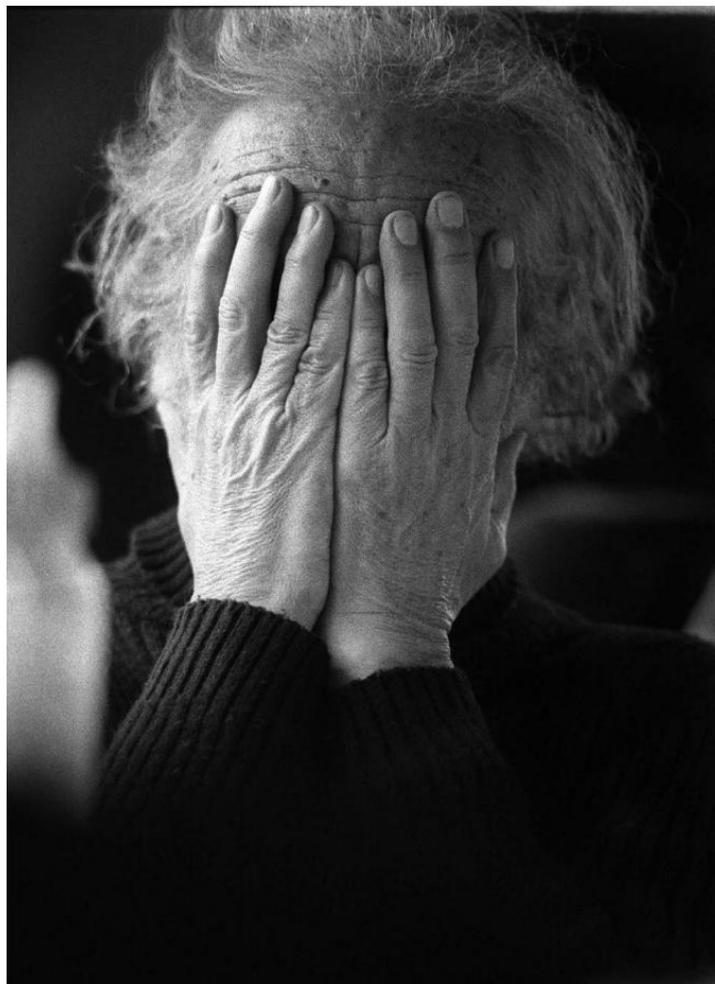
En sus poemas Nicanor Parra lograba el mismo efecto que esos profesores que, en lugar de decirte lo que tienes que hacer, te desafían a encontrarlo por ti mismo. No tuve muchos maestros así. Si tuviera que elegir uno solo de sus libros, me quedaría con *Versos de salón*, un conjunto colorido y desquiciado de poemas que alteran la división convencional entre autor y lector. En lugar de proyectar su visión personal, como lo haría un poeta romántico, Parra le cede graciosamente a su audiencia la tarea de hallarle sentido y coherencia a lo que parece a primera vista un conjunto aleatorio de obviedades, pero que esconde verdades profundas.

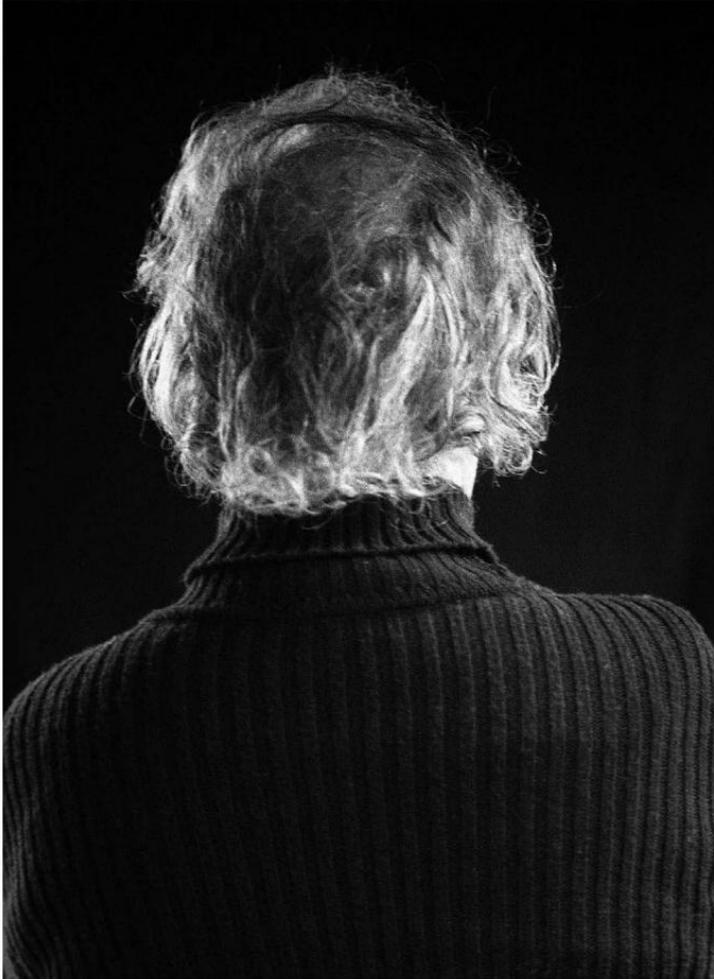
POR ANDRÉS ANWANDTER

Aunque nunca me hizo clases, yo aprendí casi todo de Parra. De su poesía, por supuesto, casi todo lo que sé sobre escribir poesía. No me topé muchas veces con Parra en persona —no tengo anécdotas con él que contar— pero me es difícil, de todos modos, no hablar a tono personal sobre su obra. Porque eso es lo que quiero, a cuatro meses de su fallecimiento, cuando ya no es noticia: hablar un poco sobre su obra, sobre las lecciones que me entregó y considero relevantes, al menos, para la poesía chilena.

Siempre imaginé la muerte de Nicanor Parra como un evento significativo en la historia de Chile. Su funeral, pensaba, sería comparable al de Pablo Neruda, un hecho político y poético, que nos daría algo que pensar como país y todo eso. Iluso yo, que

suelo olvidar constantemente que la poesía no es el centro de la vida nacional. Y así, como en el "Noticiero 1957", su deceso fue otro ítem más en un listado que incluía la visita del Papa Francisco, la presentación en sociedad del futuro gabinete de Sebastián Piñera, la justicia negociada para Iván Moreira o la polémica por la Fórmula E. Aunque haya sacado titulares en los medios, fue una noticia entre otras. Es cierto que su velatorio y sepultura dieron hartito que hablar a los medios, pero no fue en general sobre su obra poética sino, por ejemplo, sobre la presencia de la Presidenta Bachelet, o luego sobre disputas entre familiares en torno a su legado material. Raúl Zurita se quejó en *The Clinic* de la ausencia de poesía en las exequias de Parra. Al parecer hubo canto, música y cahuines, pero muy pocos poemas. Y habría sido tan fácil traer





su obra a colación: en ella abundan, sin solemnidad alguna, la muerte, los funerales, los ataúdes, como se ve por ejemplo en el poema "Últimas instrucciones":

Terminado el velorio
quedan en LibertAD de acciÓN
rianse -lloren- hagan lo que quieran
eso sí que cuando choquen con una pizarra
guarden un mínimo de compostura:
en ese hueco negro vivo yo.

Hasta donde me enteré, los poetas mayormente callaron. Algunos relataron historias con el personaje, pero no escribieron acerca de su trabajo. No desprecio en ningún caso esas anécdotas para armarse una figura más completa de Nicanor Parra, aunque yo solo puedo aportar hablando sobre mis encuentros con su poesía. Y tratando de desentrañar algunas de sus enseñanzas. Porque a través de su producción poética, Parra fue un "maestro", un profesor antes que un sabio, o un hombre de letras, o un autor famoso que deja una compleja sucesión. Por lo mismo, me parece más provechoso hablar de lo que su obra puede todavía mostrarnos, en lugar de seguir especulando con su supuesta herencia. Lo que me lleva de partida directamente a mis años escolares.

En mi época de colegio el "género lírico" se abordaba inicialmente en octavo básico. Antes de eso se veían poemas por cierto, pero al menos en mi caso, nada me había hecho interesarme por la poesía. La pedagogía poética era en ese entonces muy limitada, supongo que lo es todavía, y lograba muchas veces que uno, en vez de desarrollar alguna apreciación por ella, acabara despreciando la actividad de hacer versos. La poesía se presentaba como algo romántico, rebuscado u oscuro: cualidades similares a aquellas contra las cuales justamente se había rebelado la antipoesía parriana varias décadas antes. La imagen de poema que me había dejado hasta ese momento mi educación era la de una oda a la rosa (o a la madre), con rimas obvias y figuras convencionales. Más aun, para la escuela, la poesía estaba siempre en los libros, era palabra escrita: un género literario, de hecho. Y tenía montones de reglas que nadie sabía explicar muy bien.

La profesora de castellano trajo una vez un casete de Pablo Neruda recitando, y puso play para que

estuviéramos en silencio mientras ella revisaba el libro de clases. A esas alturas, como todo el mundo, yo ya ubicaba el sonsonete nerudiano, podía incluso imitarlo, aunque rara vez me fijaba en sus palabras, porque Neruda era la imagen viva de la fomedad. Algo de lo que decía esa vez hizo sonrojar y luego reír a la mayor parte de la clase, por lo que asumo que se trataba de un poema erótico. La profesora nos pidió que maduráramos y siguió con su trabajo. En eso, un compañero me pasó a escondidas un libro con una página marcada que venía circulando de banco en banco. La página en cuestión traía el poema "Moscas en la mierda" de Nicanor Parra, y logró en un par de segundos lo que ocho años de escolaridad no habían podido: que la poesía me sacara una carcajada. El libro fue inmediatamente confiscado pero, en vez de amonestarme, la profesora me pidió muy seria que recitara el texto. Esto implicaba pronunciar cinco veces la palabra "mierda" ante la clase, lo que pude hacer apenas sin reírme. Para contextualizar, en esa misma época yo tenía un casete grabado con *La voz de los 80 de Los Prisioneros* y un pasatiempo favorito con amigos era subirle una y otra vez el volumen para que todos los vecinos escucharan la parte de la "mierda buena onda": así de subversivos son los niños. Así de ridículamente represiva también era la atmósfera en ese tiempo. Y así de liberadora la experiencia de tropezarse con Parra a los 13 años.

La profesora mencionó después que eso se llamaba "antipoesía" (aunque no entró en detalles) y trató de tirarnos la lengua sobre lo que habíamos escuchado, en buena onda. Pero el curso quedó más bien mudo. Y tocó el timbre. ¿Qué podía uno decir además? Al leer los versos en voz alta, la risa que me causaba leer el garabato impreso se mezclaba con la intuición de que había ahí algo sombrío, feroz, y muy real: "Porque yo nací y me crié con las moscas / en una casa rodeada de mierda". Quizás la poesía era un asunto menos benigno que lo que me habían pasado hasta ahora en clases. Quizás un poema era algo mucho más amplio, que podía contener tanto moscas como rosas (o madres). Y donde se podía también decir mierda sin sanciones.

Esto me llevó a revisar en casa *Obra gruesa*, en busca de más garabatos (y ojalá alguna transgresión de otro tipo). Decepcionadamente, no hallé ninguno -el poema de la clase se encuentra en el muy posterior *Hojas de Parra-*, pero sí leí algunas imágenes que me



quedaron dando vueltas: un esqueleto que lee *Las Últimas Noticias* por ejemplo, que aún me hace mucha gracia. Hojeando el libro de noche, en mi cama, sentí de nuevo esa ampliación del campo de lo poético hasta incluir las cuestiones más absurdas, una permisividad con respecto a temas e imágenes, un humor raro que impregnaba esos versos impresos con la "letra de Papelucho", la clásica tipografía de Editorial Universitaria, que yo asocio con el mundo de la educación escolar. No puedo decir que "entendía" mucho lo leído, se trataba mal que mal de una poesía adulta, muy alejada de mi experiencia preadolescente, aunque sí aprendí de alguna forma que era posible hacer poesía con cualquier cosa, que era incluso necesario usar lo que estuviese a mano para que esta sonara verdadera. En sus poemas, Parra lograba el mismo efecto que esos profesores que, en lugar de decirte lo que tienes que hacer, te desafían a encontrarlo por ti mismo. No tuve

“Todo es poesía / menos la poesía”, dice un artefacto, lo que no equivale a afirmar que todo vale, sino que hay que buscar la poesía fuera de las convenciones poéticas al uso.

muchos maestros así, y es significativo que uno de esos pocos, el recordado "Señor Torres", haya sido el poeta valdiviano Jorge Torres en su calidad de profesor de técnicas manuales: un parriano de tomo y lomo en sus inicios. A pesar de estas lecciones, no continué leyendo a Parra hasta un par de años después, cuando ya me había interesado en serio por la poesía.

En el hogar donde crecí había muchos libros, pero pocos de estos eran de poemas. Providencialmente, *Obra gruesa* era uno de ellos, y estaba por alguna razón en dos versiones: una de bolsillo y tapa blanda, otra empastada, con forro, y fotografías en blanco y negro del autor entre secciones (en una de las imágenes, quizás la más entrañable, Parra abraza a su perro Capitán). Como se sabe, *Obra gruesa* es una recopilación de sus libros hasta 1969 (excluyendo *Cancionero sin nombre*), año que recibe el premio Nacional de Literatura. La versión más pequeña –que me llevé conmigo cuando me fui lejos a estudiar, que devolví años más tarde a la biblioteca paterna, que

me acabo de robar nuevamente hace poco– es un primer diseñado por Mauricio Amster. Pese a todo el énfasis en la oralidad que se asume en su poesía, Parra es para mí, antes que nada, una serie de libros. Libros que es preciso leer en voz alta por cierto, de modo de escuchar por cuenta propia lo que Parra hace con las palabras.

Es natural enfrentar *Obra gruesa* inicialmente como un solo volumen. Una lectura superficial puede dar la impresión de que a partir de la tercera sección de *Poemas y antipoemas* –el primero de sus libros incluidos– ya no hay grandes cambios en los textos que siguen: todo es antipoesía, vale decir, textos que dialogan en verso con situaciones, géneros o discursos no poéticos. El antipoeta se muestra como una ameba capaz de absorber todo lo que encuentra a su alrededor, según explica Parra en una carta a Luis Oyarzún desde Oxford a comienzos de los 50. Aunque la voz del antipoeta evoluciona (se vuelve cada vez más disparatada), sus imágenes son invariablemente rotundas y claras, sus versos son medidos, su ritmo es coloquial. Es en esto donde el trabajo de Parra hace evidente su deuda con la poesía popular (algo que comparte con la poesía de su hermana Violeta). De aquí viene también la impresión de que es fácil escribir como él, sobre todo si se identifica el arte de lo poético con la dificultad, la complejidad, el misterio o la penumbra del sentido. Esta lectura superficial de Parra, sostenida en su momento por algunos poetas y críticos, es incapaz de ver que si la antipoesía no ofrece "imágenes de alto vuelo" es justamente porque su vocación es explorar la realidad con los pies bien puestos sobre la tierra, es decir, en el habla cotidiana. No obstante, en sus mejores poemas –"Defensa de Violeta Parra" se me viene a la cabeza– Parra se las arregla siempre para confundir lo alto y lo bajo, el lirismo con la prosa.

La frecuentación de *Obra gruesa* permite establecer distinciones entre los libros que la conforman: el tono más bien melancólico de *Poemas y antipoemas* con-

trasta entonces con la exploración festiva de formas populares en *La cueca larga*, las angustias filosóficas (y el trabajo con la visualidad del texto) en *Canciones rusas*, o los collages demenciales de *La camisa de fuerza* y *Versos de salón*. Si tuviera que elegir solo uno de estos libros, me quedaría lejos con este último. Un conjunto colorido y desquiciado de poemas, donde

Sin estridencias, incurrió en la poesía visual, objetual y conceptual, en la traducción de Shakespeare, desarrolló ese híbrido de oralidad y escritura que son los "discursos de sobremesa".

Parra perfecciona la poética de los "Versos sueltos". He usado numerosas veces el poema que lleva ese título en clases, no para explicar la antipoesía, sino para decir algo sobre la poesía en general: Parra altera ahí la división convencional del trabajo entre autor y lector, por ponerlo de algún modo. En lugar de proyectar su visión personal, como lo haría un poeta romántico, le cede graciosamente a su audiencia la tarea de hallarle sentido y coherencia a lo que parece a primera vista un conjunto aleatorio de obviedades, pero que esconde quizás verdades profundas:

Un ojo blanco no me dice nada
Hasta cuándo posar de inteligente
Para qué completar un pensamiento.
¡Hay que lanzar al aire las ideas!
El desorden también tiene su encanto
Un murciélago lucha con el sol:
La poesía no molesta a nadie
Y la fucsia parece bailarina.

Es en *Versos de salón*, publicado originalmente en 1962, donde Parra hace más claramente un "saludo a la bandera" a las vanguardias de comienzos del siglo XX, las mismas que inspiraron el tipo de poesía que su trabajo cuestiona (Neruda, Huidobro, De Rokha). Y lo hace adoptando la técnica del collage verbal, algo que ya había practicado una década antes, junto a los jóvenes Lihn y Jodorowsky, al elaborar el *Quebrantahuesos*. En esta ocasión, y para que no reclamen los más conservadores, lo logra además escribiendo en



perfectos endecasílabos (como en buena parte de su primera poesía).

Aunque es tentador hablar aquí de una influencia del surrealismo, me parece que la referencia más evidente es a los medios de información masiva (la prensa y la radio en esa época) y su caótica profusión de noticias. Ezra Pound sugiere que, enfrentada al discurso del periodismo, la poesía logra hablarnos siempre con urgencia en virtud de sus propiedades formales y materiales: "Literature is news that stays news". De una manera perversa, varios poemas de *Versos de salón* adoptan justamente la sintaxis de la información mediática para llevarla al paroxismo, haciendo evidente su extrañeza, encontrando poesía en el desorden noticioso en que nos movemos a diario. La naturaleza fragmentaria e inconexa de los textos también sugiere la enajenación del hablante, situación que se agudiza en *La camisa de fuerza* y vuelve inevitable la explosión posterior del poema en los *Artefactos*. De hecho, desde comienzos de los 70, y por un buen tiempo, pareció que Parra ya no podía más que ofrecer las esquirlas de una poética reventada.

Hubo a comienzos de los 90 –cuando yo empezaba a moverme en el mundo de la poesía– una especie de verdad revelada sobre Parra que circulaba entre poetas: lo único que valdría la pena de su obra sería *Obra gruesa* y, desde ahí en adelante, este habría simplemente

dilapidado su talento en chistes y garabatos. Por más injusta que resultara esta opinión –pasaba por alto dos libros mayores de poesía: *Hojas de Parra* y *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*–, Parra no hacía nada para contrarrestarla: había dejado de publicar poemas propiamente tales, y sus manifestaciones públicas parecían reducirse a frases más o menos ligeras acompañadas del dibujo de un corazón con patas, el infame "hablante lírico". Otras personas, con una formación religiosa más sólida que la mía, se escandalizaban con sus ocasionales herejías y obscenidades, pero ahí yo solo era capaz de ver humor. Se le acusaba también de haber contaminado la poesía chilena de facilismo y trivialidad. "La antipoesía es el SIDA de la poesía", declaraba, con una metáfora de pésimo gusto, Miguel Arteche. Desde este punto de vista, los "parrianos" eran quienes, en vez de hacer poesía, se hacían los graciosos.

Hay muchas maneras de responder a estas acusaciones. Por lo bajo se puede decir que un poeta no necesariamente debe hacerse cargo de las "fechorías" de quienes se declaran sus seguidores. Mucho menos en este caso: la antipoesía, tal como yo la entiendo, no es prescriptiva. Si pretende destruir la poesía –o más específicamente la poesía de raigambre romántica– lo hace para dejarnos en libertad de construir nuestra propia poética. "Todo es poesía / menos la poesía", dice un artefacto, lo que no equivale a afirmar que todo vale, sino que hay que buscar la poesía fuera de las convenciones poéticas al uso. Es así como se puede entender a autores tan distintos como Enrique Lihn, Armando Uribe, Claudio Bertoni o Carlos Cociña, por dar solo algunos ejemplos, como parrianos, es decir, poetas que han desarrollado su obra en el espacio abierto por la antipoesía.

Parra mismo siguió siempre buscando, ahora lo sabemos: llenando cuadernos de ideas y poemas. Sin estridencias, incursionó en la poesía visual, objetual y

conceptual, en la traducción de Shakespeare, desarrolló ese híbrido de oralidad y escritura que son los "discursos de sobremesa", cultivó formatos viles como el eslogan político, el grafiti o el rayado de baño público, y más de una vez dio con alguna ocurrencia capaz de meter baza en la discusión nacional (véase el célebre y, lamentablemente, acertado artefacto que dice: "La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas").

Una exposición del año 2005 en el MAVI mostraba la cercanía del trabajo de Parra con el del catalán Joan Brossa. Se me ocurren otras conexiones, dignas de ser exploradas por los críticos del futuro: con la creación sobre la base de constricciones de OULIPO o John Cage, con la escritura no-creativa de Kenneth Goldsmith, con el reciclaje de basura como arte en

Se me ocurren otras conexiones, dignas de ser exploradas por los críticos del futuro: con la creación sobre la base de constricciones de OULIPO o John Cage, con la escritura no-creativa de Kenneth Goldsmith, con el reciclaje de basura como arte en Kurt Schwitters.

Kurt Schwitters. Movido en sus últimas décadas por una conciencia ecológica, Parra escurrió entre desechos materiales y culturales para hacer una poesía sin ilusiones. De este modo logró huir de la grandilocuencia y mantenerse apegado a la realidad cotidiana.

Por eso, si al final había que desconfiar de algo, era de su canonización. Quienes quieren ver en Nicanor Parra a un autor trascendental, de leer sus palabras como una especie de oráculo, de buscar sabiduría en ellas, yerran tanto como quienes le niegan cualquier valor a la práctica antipoética. Lo repito, Parra fue sin duda un maestro de la poesía: un profesor permisivo, uno que escucha y enseña a escuchar, uno que demuestra haciendo, uno que insta a percibir lo poético fuera de la literatura autorizada y sancionada. Su escritura está toda ahí, por así decirlo, desplegada en la pizarra. Para quien quiera prestarle atención, resplandecen los trazos de tiza cuando les da el sol por la ventana. [5]

Honor y gloria a nuestros contemporáneos

Marta Brunet y Carlos Droguett resultan más actuales que nunca. Y seguramente lo seguirán siendo en el futuro, porque desviaron la mirada para ubicarse en un lugar imprevisto de su tiempo y de otro tiempo, se parapetaron para mirar entre los dobles, desde la penumbra, aquello incómodo, censurado. Ella lo hizo en su magistral relato "Aguas abajo" y él en la novela *Patatas de perro*, textos imprescindibles en una época en que se alzan las banderas de la disidencia y se ocultan los cada vez más sofisticados métodos de control y castigo.

POR DIAMELA ELTIT

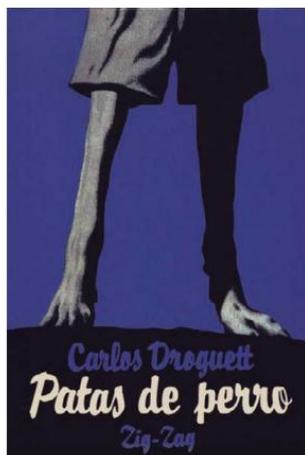
“Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella no son contemporáneos pues, justamente por ello no logran verla, no pueden mantener la mirada fija en ella”, afirma el filósofo italiano Giorgio Agamben en su ensayo “Qué es lo contemporáneo”. Su propuesta apunta a establecer una mirada en los pliegues, en ese punto ciego que contiene, sin embargo, el haz de significaciones que el exceso de luz escamotea.

Esa mirada “otra”, mucho más intensa por la distancia que mantiene con las convenciones impuestas, está impresa en la obra de Marta Brunet y Carlos Droguett. Ambos escritores chilenos se detuvieron en problemáticas que pueden ser catalogadas como “consideraciones intempestivas”, concepto que elaboró Nietzsche para señalar que es contemporáneo aquel que no se ajusta enteramente a su tiempo y, precisamente,

por la existencia de ese hiato, de esa discontinuidad, lo entiende y lo percibe.

Marta Brunet abrió, en cierto modo, una “caja de Pandora intempestiva” y dejó que salieran los incontables males que atraviesan al sujeto mujer. Lo hizo desde un imaginario que mantuvo “la mirada fija en su tiempo para percibir no la luz sino la oscuridad”, como señala Agamben. Sus cuentos “Soledad de la sangre” y “Aguas abajo” exploraron, con una agudeza sorprendente, en pleno destiempo con su tiempo, la arista totalitaria del poder impuesta por la asimetría de género que escribe el desvalor de los cuerpos de las mujeres.

La escritora puso de relieve el modo en que el poder opera de manera múltiple e incesante para contener cualquier intento de igualdad en las relaciones entre hombres y mujeres. Lo hizo de modo fino, acudiendo al poder literario para generar lo que Jacques Rancière



denomina, en su libro *El hilo perdido*, una “política de la ficción”. De ese modo construyó un tipo de “democracia novelesca” en la medida en que mostró la sede material de la opresión que cerca al sujeto mujer mediante una sutil deconstrucción de los modos en que se cursa. Mostró en “Soledad de la sangre” la naturalización del tiempo y de la historia incrustados en los tránsitos cotidianos de los cuerpos. Esos tránsitos que ordenan la vida tal como un dispositivo burocrático que certifica su existencia en el vacío y en el vaciado de las horas.

Pero es en ese vacío donde se instaló la mirada narrativa de Marta Brunet para leerlo y ver allí lo que esconde ese blanco aparente, esa normalización del tiempo cronológico y cultural; lo que Rancière llama “un poder de la disolución de

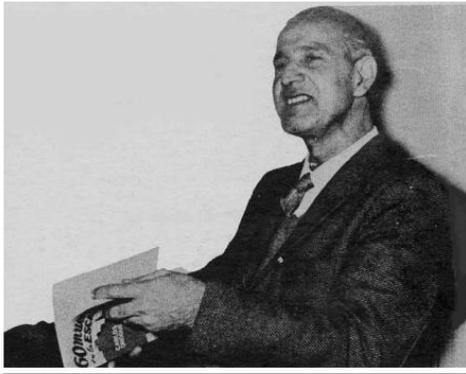
las identidades, situaciones y encadenamientos consensuales que reproducen, en ropaje moderno, la vieja distribución jerárquica de las formas de vida”. Brunet presentó la solitaria pareja como una sede maquiánica de manipulaciones, estrategias y sumisiones para mantener un débil equilibrio fundado en una forma de poder anterior a la pareja misma, un poder inherente que ya solo requiere de una imperativa repetición.

Marta Brunet, sin duda, entró en su tiempo para salir de él al leer, en sus resquicios, los procedimientos más violentos que pudo relevar en el imperturbable transcurso de las ordenanzas. Verificó la intensidad del tiempo incrustado en los cuerpos de las mujeres, contenido en su magistral relato “Aguas abajo”. Magistral porque allí consiguió condensar una cadena temporal que atraviesa materialmente los cuerpos: la abuela, la hija y la nieta en una cadena que, más allá de cualquier aparente contemporaneidad, mantiene intacto el mandato que las clausura y las amontona en un mismo, idéntico destino. Las tres mujeres del relato de Marta Brunet tienen al frente a un hombre-género-poder convencional, que las elige o las desecha, las amontona o les propicia un fugaz protagonismo, una luz falsa, pues en la opacidad del relato yacen sus dobles condenadas a una oscuridad brillante que los

ojos atentos a un tiempo suspendido deben visualizar. O, como afirma Giorgio Agamben: “Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tinieblas que proviene de su tiempo”. Precisamente “Aguas abajo” es ese flujo líquido, veloz e infatigable, por donde se deslizan los cuerpos de las mujeres, en un permanente descenso pero, en un vértice otro, una escritura plena conforma, más allá de los tiempos, uno de los relatos más importantes e impactantes de la literatura chilena, un relato que pone

de manifiesto una escena incombustible. “Aguas abajo” todavía arrastra, en su deslizamiento, un recorrido por el tiempo sin un tiempo preciso, como

Con “Soledad de la sangre” y “Aguas abajo”, Marta Brunet exploró con una agudeza sorprendente la arista totalitaria del poder impuesta por la asimetría de género que escribe el desvalor de los cuerpos de las mujeres.



Carlos Droguett en 1971 (memoriachilena.cl).

no sea esa mirada al agua que escurre y que busca desnaturalizar el tiempo del cuerpo de las mujeres, pautados de modo inexorable por la mirada masculinizante del sistema. Una mirada que se sostiene a sí misma o se libera a sí misma mediante el simple pero eficaz modelo de la

Lo interesante y hasta deslumbrante de *Patas de perro*, es que el niño valora su diferencia, la defiende, la entiende como un don.

sujeción de la otra para permanecer en su tiempo. Efectivamente, el relato de Marta Brunet, al mostrar el mapa de la opresión, su implacable estructura, consigue emancipar los cuerpos aun en su sujeción, porque demuestra precisamente, en el constante reloj de arena, los hilos inamovibles del tiempo y su procedimiento. Libera en su ficción la mirada social dominante que no se ejerce más allá de sus propios y rígidos supuestos, porque está cautiva de una falsa contemporaneidad.

En otro registro, Carlos Droguett se internó en un territorio imposible para su tiempo. En palabras de Agamben, fue "capaz de escribir mojando la pluma en

las tinieblas del presente". La novela *Patas de perro* remarcó una superficie que antes había sido explorada, en una clave distinta pero al fin coincidente, por la novela *Alsino* de Pedro Prado. Volvió sobre esos pasos, pero esta vez no con el niño alado sino con la animalidad en las patas de

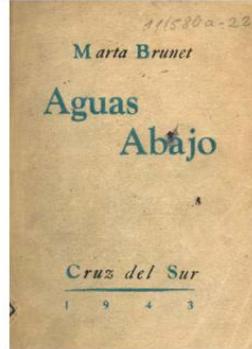
Boby, el niño-perro, centro de un dilema que atraviesa la periferia de los tiempos: la diferencia.

Precisamente, la diferencia empaña la ilusión de contemporaneidad más luminosa y representa el contra atributo que marca una disonancia, una no pertenencia plena, una extrañeza. *Patas de perro* pudo hacer de esa disonancia, de esa extrañeza y de la no pertenencia, un incalculable patrimonio político-estético para mostrar la represión de la totalidad del aparato social ante aquello que no pertenece a la materia y a los cuerpos pautados por los consensos de lo contemporáneo.

Jacques Rancière asegura en *El hilo perdido* que la "ficción nueva es sin fin". Pues bien, *Patas de perro* se



Marta Brunet hacia 1947 (memoriachilena.cl).



propuso un escenario sin fin, convulso e "intempestivo". Relevó la animalidad humana de una manera inesperada, despojando esa animalidad de la crueldad asignada por el sistema para desplazarla hacia el aparato social y el conjunto de instituciones que lo conforman y lo sostienen.

La diferencia de Boby (sus patas de perro) abre una pregunta sobre lenguaje y animalidad. Mientras Boby tiene su animal en sus patas junto a su lenguaje elaborado y consistente, el aparato social pierde el lenguaje más humano ante la figura del niño y solo puede recurrir al castigo (inhumano). La familia, la escuela y el barrio muestran sus feroces "colmillos" y atacan a Boby de manera incesante. Pero lo interesante y hasta deslumbrante de esta novela, es que el niño valora su diferencia, la defiende, la entiende como un don. En ese sentido se separa tajantemente de las convenciones de su tiempo para entender que ese cuerpo otro es un valor, un signo poderoso que lo dota y lo resignifica enteramente.

Aunque el niño-perro soporta el embate social de un tiempo que no puede comprender ni menos tolerar la diferencia, también se rebela ante la captura que impone uno de los centros del aparato social: el Estado. Es ese Estado mediante su aparato represivo, la policía, el último recurso que se esgrime contra Boby para encerrarlo, dejarlo fuera de la mirada, esconderlo, en cierto modo hacerlo desaparecer, privarlo de cualquier ciudadanía. Pero Boby, maestro del lenguaje más humano, comprende que su tiempo ha terminado porque su propio tiempo no es capaz de contenerlo. Boby se refugia en lo perruno de sí, en sus patas, para emprender un recorrido lateral, afuerino, aislado, pero liberado de la última y letal institución: la policía.

Marta Brunet y Carlos Droguett son nuestros lúcidos contemporáneos. Seguramente lo serán en los tiempos futuros, porque desviaron la mirada para ubicarse en un lugar imprevisto de su tiempo y de otro tiempo, se parapetaron para mirar entre los dobles, desde la penumbra, aquello incómodo, censurado. Entendieron lo contemporáneo desde una poética y una política indeliberables. Definitivamente percibieron que solo podían "ser puntuales a una cita a la que solo se podía faltar". [5]

Caleidoscopio histórico: las escenas y atmósferas de Philipp Blom

En *La fractura*, el historiador alemán pone en entredicho la noción de fuente y de archivo, al armar un cuadro hipnótico sobre los años de entreguerras valiéndose de películas, fiestas, obras arquitectónicas, enfermedades, persecuciones y las más desquiciadas ambiciones de moldear la vida humana a partir de ideales políticos. Son pocos los trabajos históricos con tal ambición narrativa, pero Blom logra sumergirnos en ambientes y en vidas intensas, recrea tanto utopías como distopías, y circunscribe los miedos, ansiedades y fascinaciones que marcaron aquella época y cuyo eco aún resuena en la nuestra.

POR ANDREA KOTTOW

Probablemente uno de los gremios más conservadores de las humanidades y ciencias sociales sea, al menos en nuestro país, el de los historiadores. Y esto más allá del hecho de que "conservar" sea, de alguna forma, la primera tarea no solo de la historia sino de una parte importante de la academia. Se reitera la queja de colegas historiadores a quienes se les hace cuesta arriba plantear una manera de "hacer historia" que no obedezca a las formas más tradicionales de investigar y escribir. Desde la circunscripción de las fuentes hasta las formas interpretativas que se proponen para leerlas, pasando por las escrituras que las articulan: el campo de la historia es uno que, visto desde cierta distancia, se evidencia como "minado".

La materia prima de los historiadores parecieran ser, precisamente, las fuentes. Pero, ¿qué es una fuente

histórica? ¿Cómo se vuelve reconocible? ¿Cuándo una fuente se valida como tal?

Más allá de las discusiones que se dan dentro de una disciplina, más allá de los saludables disensos, es pertinente preguntarse por lo que hace que una fuente sea digna de ser consultada, estudiada y validada como tal. Y si bien gran parte de los historiadores concordarán hoy con que la historia no se reduce ni a los actos heroicos de unas pocas figuras poderosas, ni a una acumulación de datos comprobables empíricamente, tampoco reina una opinión uniforme sobre la demarcación de las fuentes y los archivos históricos.

Un archivo siempre implica un recorte tanto material como simbólico. Las decisiones que se tomen con respecto a este recorte determinarán, de una u otra manera, el tipo de historia que se está procurando hacer. En relación con el recorte material y con la



La quema del Palacio de Justicia de Viena, germen de la novela *Auto de fe* de Canetti, se produjo en julio de 1927.



dimensión simbólica, Philipp Blom aparece como un historiador poco ortodoxo. Catalogado como historiador de las mentalidades, Blom lleva publicadas, a sus 48 años, varias obras de gran envergadura, que denotan cierta aspiración –ampliamente lograda– a captar el espíritu de una época. Destacan su estudio sobre el enciclopedismo de la Ilustración francesa (*Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*); un libro sobre Diderot y D'Holbach (*Gente peligrosa. El radicalismo olvidado de la Ilustración europea*), y un texto sobre el coleccionismo, que lleva por nombre *El coleccionista apasionado. Una historia íntima* (2013). Ya desde los mismos títulos puede verse que Blom está interesado en algo que podríamos llamar "historia atmosférica". Lo que Blom pareciera buscar en sus libros es la recreación de escenas históricas que permitan al lector atisbar algo del aire que en un momento dado del devenir del tiempo –inasible e incommensurable– se respiraba. Y es exactamente esto lo que hace de *La fractura*, un libro tan apasionante como original: se trata de una historia hecha a partir de escenas y atmósferas.

El texto de Blom abarca el periodo que va de 1918 a 1938, y en vez de desplegar su análisis –y su narración– a partir de hitos, decide hacer del calendario su pauta para hacer historia. Los capítulos de *La fractura* corresponden cada uno a un año, desde 1918 hasta 1938, como si todo hito temporal fuese siempre arbitrario, por lo que también puede atenerse a la impasible cuenta del calendario, que ordena el tiempo por números, sin ninguna consideración de "acontecimiento" o "suceso". Como si los sucesos se dirigieran por fracciones de tiempo que están más acá o más allá de una relación de causa y efecto.

Lo que puede resultar una abominación para quienes entiendan la historia como un relato de cierto razonamiento lógico, me parece un acierto del libro. Pareciera decirnos Blom: fijémonos en un año. Y veamos qué puede decirse sobre él. Puede ser la fecha en la que una producción cinematográfica vio la luz. Puede ser, ¿cómo no?, la data de una batalla. Puede también ser la publicación de un libro, la presentación de una banda de música, la muerte de un personaje famoso. Pero también puede ser uno de los años en que ciertos procesos cristalizan. Blom maneja un archivo de admirable amplitud. Y todo cae bajo su campo de interés: desde teorías científicas a manifestaciones artísticas, desde procesos políticos hasta crisis económicas, desde concepciones arquitectónicas hasta avances en la

técnica. En este sentido, el subtítulo del libro, "Vida y cultura en Occidente", es programático: todo material resulta significativo para entender la amplitud de la cultura y la complejidad de la vida.

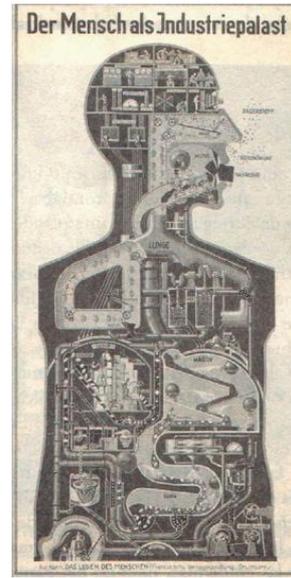
1918: Neurosis de guerra. Blom resume en este capítulo inicial de su libro de forma magistral una historia que hemos leído en más de una ocasión y que no por ello resulta menos impresionante y desgarradora. Se trata del retrato de los soldados que vuelven tras combatir en la Primera Guerra Mundial. Soldados que parten al campo de batalla con la imaginación insuflada de ideales –valentía, masculinidad, honor– y que regresan hechos pedazos. En términos metafóricos, pero también literales. Hombres mutilados, a quienes les falta una pierna, un brazo, la mitad de la cara.

Y hombres que asimismo son víctimas de pesadillas, de ataques de ansiedad, que gritan sin aparente razón y que no controlan los estertores de su cuerpo cuando se ven expuestos a fuertes ruidos o a luces incandescentes. Hombres como Septimus Warren Smith en la novela *Miss Dalloway*, de Virginia Woolf, quien frente a la incompreensión de su mujer y la incapacidad de los médicos de ayudarlo, se lanza de una ventana para liberarse de los fantasmas de la guerra. Hombres como los que convoca Walter Benjamin en su ensayo *El narrador*, que han perdido la capacidad de narrar sus experiencias, pues su posibilidad imaginativa de lo que podía ser una guerra se vio ampliamente superada por lo que remotamente se intuía a través de la ciencia ficción. *Shell shock* es el nombre que recibe esta nueva enfermedad.

Un sinfín de soldados regresa a sus países con neurosis de guerra, y como si con ello no bastara, no encuentran espacios en las sociedades de posguerra. Con admirable capacidad de síntesis y agudeza en la descripción, Blom escribe: "Todo un continente compartió el horror mudo y la perplejidad de los combatientes que regresaron con neurosis de guerra, cuya experiencia había sido demasiado dura para que un cuerpo humano lo soportara. Mientras se desmovilizaban y volvían a sus países millones de soldados traumatizados, estos hombres vieron que no había manera de comunicar lo que habían tenido que vivir, de comprender lo que había pasado y por qué. Solo sabían que los habían traicionado, que los habían expuesto a un daño irreparable con falsedades, que el mundo pujante y vertiginoso, pero también profundamente optimista que habían vivido apenas cuatro años antes, estaba definitivamente perdido".

EL AVANCE DE LA TÉCNICA

1926 es el año en que se estrena la película *Metrópolis*, de Fritz Lang, el filme más caro de la historia del cine alemán, pensado para entrar a competir con las producciones de Hollywood. La película fue, en términos tanto de taquilla como de crítica, un fracaso. Tachada de "boba" y "confusa" por el novelista H.G. Wells en *The New York Times*, sin lugar a dudas *Metrópolis* es hoy un referente en la historia del cine. Y es un admirable documento de época. Condensa lo que en las primeras décadas del siglo XX puede leerse en varios filósofos y críticos culturales: la preocupación por los avances de la técnica y las ansiedades con respecto



El hombre como máquina (1922), ilustración de Fritz Lang.



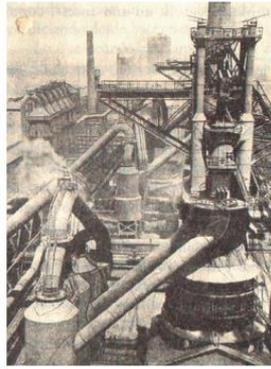
Metrópolis, de Fritz Lang.

al vínculo entre los hombres y las máquinas.

Blom hace comparecer una serie de películas que cristalizan estas fantasías distópicas—desde *Frankenstein* hasta *Tiempos modernos* de Chaplin— y las cruza con las utopías de las mismas décadas, que imaginaban el funcionamiento idóneo de las sociedades a partir de una organización perfecta de los seres humanos, pensado desde teorías higienistas y eugenésicas. Los totalitarismos están colmados de retazos de estas ideas, en las que parecen mezclarse y superponerse la ciencia, la ficción y la ideología. Tanto el *Homo Sovieticus* como la Bauhaus alemana, pasando

por el nazismo, los años 20 y 30 están obsesionados con las problemáticas del cuerpo, del espacio y de la comunidad. Años en que se entretujan los legados de Darwin con los de Nietzsche; décadas verdaderamente biopolíticas, diríamos hoy.

Golodomor es una palabra ucraniana que deriva de los vocablos *golod* que significa frío y *mor*, muerte, y designa la hambruna vivida en los años 1932 y 1933. Blom se traslada en este capítulo a Miron Dolot, un pequeño pueblo situado a más de 100 kilómetros de distancia de Kiev, para recoger el testimonio de una familia de campesinos ucranianos que logró sobrevivir a esta gran tragedia vivida en la Unión Soviética. A partir de 1928 Stalin comenzó a instaurar la colectivización de los medios de producción, incluyendo las tierras, herramientas y animales. Si bien una parte importante de los esfuerzos estaban destinados a eliminar la pobreza en las partes rurales del imperio, las buenas intenciones chocaron, una vez más, con las maneras de implementar las políticas y con la contingencia misma. Los funcionarios enviados para organizar la nueva vida colectiva no conocían el trabajo en el campo y los campesinos se negaban a entregarles sus posesiones. Incluso, algunos preferían matar a sus animales y quemar sus cosechas en lugar de subyugarse al nuevo poder. Los funcionarios locales,



Magnitogorsk, nombre de la idealizada ciudad industrial soviética.



Verwundet (Herbst 1916, Bapaume), de Otto Dix.

por su lado, acapaban lo que quedaba, matando de hambre a los que eran acusados de *kulak*, campesinos supuestamente ricos que no obedecían las órdenes recibidas. La gente comenzó a deambular por los pueblos, cubiertos de nieve y hielo, en búsqueda de cualquier cosa para comer: animales, plantas e incluso cadáveres que quedaban sin enterrar.

Blom lo dice en un pasaje apocalíptico, casi surreal: "Un hombre mató a su mujer a hachazos para hacer sopa; a los niños pequeños, los hambrientos los asfixiaban y se los comían, y a los cuerpos de los muertos recientes—a menudo bien conservados por la nieve—se los profanaban con cuchillas carniceras para sacarles la carne. La práctica se extendió tanto que un directivo de Moscú exigió que el partido local imprimiera y distribuyera cientos de carteles con el eslogan COMER NIÑOS MUERTOS ES UN ACTO BÁRBARO".

Se calcula que murieron entre dos millones y medio y cinco millones de personas en esta hambruna ucraniana; el número se eleva a siete millones para toda la Unión Soviética.

Estas tres escenas escogidas, de las 21 que componen la totalidad de *La fractura*, muestran la viveza de las imágenes que dibuja Blom en su libro y la amplitud del horizonte histórico que va trazando. Con agilidad y autoridad, Philipp Blom se mueve entre los diversos escenarios que visita en este estudio: Alemania, Francia, Inglaterra, Italia, España, EE.UU. y la Unión Soviética, mayoritariamente. El libro renuncia a planteamientos lineales y

causales, constituyéndose más bien como una especie de caleidoscopio, funcionando cada capítulo como una de las imágenes que queda fijada por momentos tras dar vuelta el tubo y mover los miles de pedacitos de vidrios de colores que se encuentran adentro. Hay colores fuertes y fascinantes, como los que pintan la breve e intensa vida de la bailarina Anita Berber—retratada en su vestido rojo, su rostro pálido y sus labios maquillados por Otto Dix—, quien murió a los 29 años tras una vida de excesos, en ese Berlín de los locos años 20, donde la noche se alargaba hasta el amanecer acompañada de alcohol y cocaína. Hay colores plateados que anuncian el futuro, como los que narran la historia del prestigioso psicólogo conductista John B. Watson, quien se había doctorado con una tesis sobre el aprendizaje en ratas y que decidió abandonar la cátedra que tenía en Johns Hopkins University para ingresar a la agencia publicitaria J. Walter Thomson, convirtiéndose en su gran ideólogo. Hay colores de tonos tierra y con olor a polvo, como los que dibujan el capítulo titulado Ruta 66, en el que las tormentas de polvo terminan con la agricultura en el así llamado "cinturón maicero" de Norteamérica, obligando a casi medio millón de campesinos a migrar hacia el oeste en búsqueda de comida y fuentes de ingreso. Y hay colores oscuros y amenazantes, que relatan persecuciones sistemáticas y planificaciones de muertes masivas en Alemania, España y la Unión Soviética, que culminan con la Segunda Guerra Mundial.

Quizás Blom no es siempre exhaustivo en sus investigaciones y probablemente el libro contiene reiteraciones. Pero su lectura no deja de ser cautivante en ninguna página. Philipp Blom logra sumergir en ambientes y atmósferas, recrea tanto utopías como distopías, circunscribe miedos, ansiedades y fascinaciones que marcaron los años de entreguerras. Y vuelve a despertar en el lector esa fantasía infantil de que existiera una máquina del tiempo y la posibilidad de trasladarse, aunque sea por tan solo un día, a otros tiempos, a aquellos que son imprescindibles para entender los nuestros. [S]

★ Ficha



La fractura. Vida y cultura en Occidente, 1918-1938
Philipp Blom

Anagrama, 2016
616 páginas
\$35.000

Lenin brotó de una novela

La novela *Qué hacer*, de Nikolai Chernyshevski, imagina el ideal del revolucionario. No en vano, Lenin utilizó el mismo título para su influyente libro, aquel donde delinea la figura del revolucionario profesional. Por lo mismo, quizá no resulta arriesgado proponer que los grandes revolucionarios de América Latina, quizás sin saberlo, también desciendan de Rajmétov, un misterioso personaje de una olvidada novela rusa.

POR ARTURO FONTAINE

edicar la vida entera a la revolución. ¿De dónde arranca este ideal? La expresión "revolucionario profesional" —la usa Lenin varias veces en su libro *Qué hacer*. Uno no puede comprender ni la historia ni la cultura de Latinoamérica sin los bolcheviques. La revolución que se espera de algún modo siempre se inspira en la Revolución de Octubre. El ideal del revolucionario profesional lo toma Lenin de Nikolai Chernyshevski, figura emblemática de la *intelligentsia* rusa del XIX. Su novela *Qué hacer* —Lenin repetirá el título— aparece en 1883, un año después que *Padres e hijos*, la novela de Turgueniev, cuyo personaje Bazarov

encarna el nihilismo juvenil y revolucionario. *Qué hacer* es la respuesta de Chernyshevski a Turgueniev y su personaje Rajmétov se contraponen a Bazarov.

La expansión del capitalismo ha generado en Rusia un rápido crecimiento económico y el orden tradicional se convulsiona. En procesos de modernización vertiginosos, las esperanzas son tan altas como profundas las frustraciones. La modernización acelerada —lo mostró Huntington en *Political Order in Changing Societies* (1968)— a menudo produce una escalada de demandas desestabilizadoras y conduce a un orden autoritario "pretoriano".

78



Colaboración de Paulina Montero @nosedeflatelia.

Hubo también en esos años una enorme expansión de la cobertura universitaria. Surge así un nuevo personaje: el estudiante, la llamada "gente nueva". De alguna manera, no pertenecen a las clases tradicionales, su forma de vida es —y se propone ser— distinta a las de sus padres. En la universidad, la atmósfera es radicalizada. Muchos no encuentran trabajos a la altura y en su desarraigo abominan de lo que Blok llamaría en su irónico poema "Los doce", "la mazacotuda,/ la Rusia de los zares,/ la muy culona". Es el ambiente de los Raskólnikovs. Dostoevsky habló de un "proletariado de bachilleres" y vio ahí el germen de la revolución.

Qué hacer es novela didáctica, un caso temprano de *littérature engagée*. Y nos incomoda que se quiera enseñar en una novela.

Dicho eso, hay que agregar que está llena de metajuegos metaficticiales, algo sorprendente en la época, y que la hace muy contemporánea. El narrador hace sentir al lector la naturaleza ficticia del relato. Algo de eso hay en Trollope, lo que criticó Henry James por atentar en contra del "suspension of disbelief", la suspensión de la incredulidad. Chernyshevski, como hoy Martín Amis por ejemplo, atenta una y otra vez contra esa suspensión de la incredulidad. Gracias a estos juegos metaficticiales, a esta actitud lúdica, el

79



Servicio postal de la Unión Soviética, 1970. Estampilla de Lenin producida para el centenario de su nacimiento.

lector deja pasar, hasta cierto punto, la moralina que a ratos se hace cargosa.

En la novela hay un grupo de estudiantes ateos que creen en la ciencia, la tecnología, el amor libre, el feminismo, el positivismo y el progreso como algo bueno e inevitable. Están construyendo un sistema económico socialista-cooperativo. Critican la "inconsecuencia", la "moderación", la "tendencia a lo burgués". Es una novela escrita contra el *statu quo* y la burguesía, una novela revolucionaria.

La idea es inventar una nueva forma de vida. Estos jóvenes dejan sus hogares para vivir en pequeñas comunidades. Abrazan una utopía pastoril-tecnológica. Vera, en sueños, ve enormes estructuras de "acero y de cristal" con muebles de aluminio. Chernyshevski imagina los rascacielos del futuro a partir del edificio para exposiciones de Joseph Paxton, su "Crystal Palace" (Hyde Park, 1851). Una nueva manera de vivir supone una nueva arquitectura, una nueva estética.

Qué hacer es una novela de formación cuyo protagonista es Vera. Seguimos su evolución hasta transformarse en una mujer nueva, que maneja una cooperativa de trabajadores, estudia medicina y tiene una relación igualitaria con el hombre que ama, con quien convive antes de casarse. Hay una nueva moralidad, entonces. Por ejemplo, los celos deben desaparecer. Son los años 60, pero los 60 del siglo XIX ruso.

Rajmétov es el personaje más enigmático, "el hombre especial". El lector adivina que está comprometido en actividades subversivas clandestinas y es un líder. No trabaja, pues heredó. Viste con modestia, aunque le gusta la elegancia. No toma. Come carne casi cruda. Se ha acostado en una cama llena de clavos para prepararse para la tortura. Es una suerte de santón

ruso laico. Se dedica al entrenamiento físico, el trabajo manual y el estudio. Todo por la revolución. Renunció incluso al amor de una mujer porque "el amor... ataría mis manos". Su debilidad: los puros finos.

Cuando el narrador conoce a Rajmétov, lo examina "sin ceremonias, como si delante de él no estuviera una persona, sino un retrato". Rajmétov aguila a cada persona. El narrador tiene influencia sobre un grupo de estudiantes. Eso le atrae. A Rajmétov, fuera de su círculo, le interesaba la gente con "influencia en los demás. El que no fuera autoridad para otras personas, ese de ningún modo pudo siquiera entrar en conversación con él". Las personas son instrumentos de la revolución. La gente nueva, los jóvenes como Lopukhov y Sacha Kirsanov, que "no tenían a nadie y a nada"; a Rajmétov sí le tenían algo de miedo. Masha, que en la novela conecta con el mundo popular, admira a Rajmétov. Hay un vínculo espontáneo entre Rajmétov y la gente del pueblo.

Los Rajmétov, dice el narrador, son pocos. Sin embargo, "gracias a ellos florece la vida de todos", son "motores de los motores", la "sal de la sal de la Tierra". La alusión al Evangelio de Mateo no es casual. La gente nueva se parece a los primeros cristianos, aspiran al "hombre nuevo". Representan una suerte de apostolado cristiano secularizado. Masha canta una canción: "Habrá paraíso en la Tierra... será pronto, lo veremos...".

Vera dirá a Sacha: "Las personas como Rajmétov son otra especie; se funden con la causa general de tal forma que... llena su vida; para ellos incluso sustituye la vida personal. Pero para nosotros, Sacha, esto es inaccesible. No somos águilas, como él".

Rajmétov anticipa lo que propondrán Bakunin y Nechayev (*Catecismo revolucionario*, 1869): "El revolucionario es un hombre dedicado. No tiene sentimientos personales ni asuntos privados ni emociones ni compromisos ni propiedades ni nombre. Todo en él está subordinado a un compromiso único y exclusivo, un único pensamiento y una única pasión: la revolución".

Vera, gracias a Rajmétov, comprenderá que los celos son un "sentimiento deformado... consecuencia de una opinión sobre el hombre como... sobre mi objeto". Entonces ella reconocerá su amor por Sacha.

La "gente nueva" se propaga. "En pocos años -dice el narrador-, la gente les gritará '¡Salvennos!'". El papel de la "gente nueva" es despertar al pueblo y movilizarlo contra el despotismo, atacando su raíz: la desigualdad entre hombre y mujer. Ellos mueven al pueblo y los Rajmétovs son los que mueven a los que mueven.

Pero estoy dejando de lado los aspectos literarios más interesantes, los juegos metaficcionales. El narrador dice: "Bueno -piensa el lector perspicaz-, ahora el personaje principal será Rajmétov... Vera Pavlovna se enamorará de él... No habrá nada de eso, lector perspicaz... De antemano te digo que cuando Rajmétov se vaya, después de hablar con Vera Pavlovna, entonces se irá ya definitivamente de esta narración y que no será un personaje principal ni secundario...". El narrador se pregunta: "¿Para qué lo introduce en la novela y lo describi tan detalladamente? Mira, intenta adivinarlo, lector perspicaz; ¿podrás?".

Ahora hay un misterio por resolver y el narrador atribuirá al lector esta y aquella hipótesis, para desmentirlas. El lector es invitado a reconstruir la trama. Al fin, se nos da la respuesta. Rajmétov está en la novela porque, sin él, consideraríamos que los demás personajes, la gente nueva (Lopujov, Sasha, Vera) está idealizada, es demasiado generosa para ser real. Gracias a Rajmétov, ellos aparecen como lo que son: modelos a imitar por todos nosotros. Y si nos parecen demasiado buenos y elevados es que nosotros, lectores, estamos demasiado abajo, en el subsuelo.

Y desde ahí, desde ese subsuelo miserable, contestará Dostoiévsky con sus *Memorias del subsuelo*, aparecida al año siguiente. Chernyshevski responde, como sabemos, con *Qué hacer* (1863) a la novela de Turguéniev (1862) y Dostoiévsky (1864) a la de Chernyshevski.

En 1887, Alexander, el hermano mayor de Lenin, fue ahorcado con un grupo de revolucionarios. Intentaron asesinar al zar. Ulianov confeccionó la bomba. Y ese verano, en la hacienda familiar, el joven Lenin lee *Qué hacer* de pe a pa cinco veces. La lee por comprender a su hermano, convertido en revolucionario por esa novela.

Dijo a Valentinov que Chernyshevski era "el más grande de los socialistas anteriores a Marx", que esa novela "proporcionaba energía para toda una vida", que su "mayor mérito era mostrar cómo debe ser un revolucionario". Ya en el Kremlin, colgó en su oficina un cuadro del escritor y tenía a mano sus obras completas que releía a menudo. En la billetera guardaba su foto.

Como Rajmétov, Lenin fue un asceta; y si bien no heredó una fortuna, vivió hasta pasados los 40 de las remesas de su madre. "Es imposible describir la vida privada de Ilich", escribiría Liádov, dirigente bolchevique, "porque simplemente no la tuvo: su alma y su cuerpo pertenecieron a la lucha revolucionaria".

En *Qué hacer* (1902) de Lenin, los "revolucionarios profesionales", los Rajmétovs, "se forjan" y "lo mismo da que sean estudiantes u obreros". Su misión: "Desarrollar la conciencia política de los obreros", pues ella "solo puede ser introducida desde afuera", más allá de las luchas de reivindicación económica. Junto a otras clases, se configurará así, mediante la acción política dirigida por el Partido, un pueblo movilizado para la revolución. La acción confiada por Chernyshevski a Rajmétov era "ir a todas las clases de la población", dice Ingerflom en *El revolucionario profesional* (2017). "Lenin la amplía: el revolucionario profesional va a suscitar la constitución de las clases". "¡Dadnos una organización de revolucionarios -dice-, removeremos a Rusia en sus cimientos!". Esto es Chernyshevski, no Marx.

¿Qué fue de la primacía de la base material por sobre la superestructura ideológica (religión, moral, política, derecho)? Para Marx, la revolución del proletariado sería engendrada inevitablemente por y desde el capitalismo. No ha sucedido. La Revolución de Octubre se hace *Contra El Capital* (1917), como escribió inmediatamente Gramsci: "Los bolcheviques renuncian a Karl Marx". Lenin no sigue la ruta de Marx y ocurre que, según Marx, el destino iba a gestarse en la ruta que no se tomó. Por tanto, no hay manera de llegar al destino. Por tanto, no hay ruta. Lenin embarca a Rusia en un viaje sin ruta y sin destino.

Dice el poema "Los doce" (1918), de Blok, ya citado:

Parado está el burgués en la encrucijada
con la nariz escondida en las solapas.
Y contra él, la cola entre las patas,
un perro sarnoso frota su burdo pelo.

Está allí el burgués, como perro hambriento,
está allí mudo, como signo de interrogación.
Y el viejo mundo, como quiltro,
la cola entre las piernas, detrás.

Pero despedazado el mundo burgués, hecho trizas ese embutido de capitalismo y neofeudalismo con despotismo burocrático que era Rusia, ¿ahora qué?

Conquistado el poder, Lenin no tiene un proyecto económico. La hambruna que sucede a la destrucción del *statu quo* lo hace reintroducir un neocapitalismo. Con la NEP vuelve -¡maldición!- el mercado y surgen los "hombres NEP", incipiente y corrupta burguesía a la que habrá que destruir después. Tampoco tiene Lenin un diseño político-institucional. No hay reglas que protejan el pluralismo y la democracia, y del vacío surge Stalin. "Para su pan diario, su tarjeta de racionamiento, su habitación, su parafina en el duro invierno ruso, el individuo depende del Partido-Estado, contra el cual es totalmente indefenso". Es lo que vive y escribe Victor Serge, un bolchevique de tomo y lomo (*Mémoires d'un révolutionnaire*, 1951). Es la economía política de una sociedad totalitaria a la cual se llega, las más de las veces, como un efecto no buscado. Ahí está Cuba, ahí está Venezuela. "Donde el único empleador es el Estado", escribe Trotsky, "el viejo principio: quien no trabaja, no come, ha sido sustituido por uno nuevo: quien no obedece, no come" (*La revolución traicionada*, 1937).

"El líder revolucionario", dice Milner en *Relire la Révolution* (2016), "es apresado por la máquina; mientras más sabe que se ha comprometido con la revolución, menos sabe lo que hace". Žižek en su *Lenin 2017* (2017) afirma que Lenin "repetidamente varía el motivo no sabemos qué hacer". Žižek piensa que debemos repetir a Lenin, pero "repetir a Lenin no es repetir lo que hizo, sino lo que no pudo hacer, las oportunidades perdidas". ¿No es demasiado amplia la propuesta? ¿No se podría argumentar, por ejemplo,

que lo que Xi Jinping hace hoy en China no es sino una radicalización de la NEP, ergo, una repetición de Lenin, de una de sus oportunidades perdidas?

El ideal del revolucionario profesional nos llega a América Latina vía Lenin. Revolucionario profesional fue el Che Guevara, desde luego; también Fidel. Y Mario Santucho del ERP en Argentina; Eleuterio Fernández Huidobro de los Tupamaros de Uruguay; Abimael Guzmán, de Sendero Luminoso del Perú; Schafik Hándal, del FMLN de San Salvador; Manuel Marulanda de las FARC de Colombia; Miguel Enriquez del MIR de Chile... Incluso los comunistas chilenos que optan por una vía legal al socialismo. Luis Corvalán era sin duda un revolucionario profesional. Lo mismo Gladys Marín. A todos enamoró el ideal del revolucionario en estado puro.

La entrega a la causa tiene la belleza moral del sacrificio. Lo que mueve al revolucionario es el espíritu de sacrificio. Es lo que encarna Rajmétov. Ser capaz de arriesgar la vida es lo que da sentido a la vida. La revolución es una pasión moral.

¿Qué hacer lleva al revolucionario al poder, pero entonces ¿qué hacer? No hay respuesta. Solo una certeza: aferrarse al poder. Y hay una lógica -una ya conocida lógica económica y política- que conduce del ideal revolucionario de Lenin a la "revolución traicionada" de Trotsky.

Lenin brotó de una novela. Los grandes revolucionarios de América Latina, quizás sin saberlo, descienden de Rajmétov, un misterioso personaje de una olvidada novela rusa. [S](#)

Versión sintetizada de la presentación "Lenin reads Chernyshevski. A view from Latin America", que el autor expuso en la conferencia "Culture in Revolution. Revolution in Culture. 1917-2017", organizada por la Academia de Ciencias de Moscú, en San Petersburgo, 18 de noviembre de 2017.

La perfecta despedida

POR ALEJANDRA COSTAMAGNA

“Existen, es obvio, zonas de falsos y verdaderos sufrimientos”, admite el protagonista de uno de los más *cheeverianos* cuentos de John Cheever, "El ángel del puente". Y lo que aqueja entonces al personaje es precisamente uno de esos sufrimientos falsos, espurios, la pompa de un jabón etéreo y sin sentido que va carcomiéndolo como el peor de los ácidos en su vida real. Los puentes aterrizan de golpe a este hombre, tal como los aviones aterrizan a su octogenaria madre, y los ascensores a su hermano. Solo que él, nuestro protagonista, hasta hoy se burlaba de los miedos urbanos y era, o creía ser, un norteamericano perfecto que vivía una perfecta vida norteamericana y cruzaba a diario todos los puentes de la ruta del éxito sin que su cabeza, ni mucho menos sus órganos vitales, se vieran afectados por este pánico que sabe ridículo, alucinatorio; sin duda uno de esos sufrimientos falsos, pero que se ha instalado al fondo de su mente y, maldito sea, ahora lo esclaviza. Nunca más podrá cruzar un puente, a menos que aparezca una cantante folk con un arpa a cuestas, haciendo dedo. Solo entonces se eclipsará la catástrofe imaginada.

John Cheever, el autor que más de alguien llamó "el Chéjov de los suburbios", el cuentista que llevó a la práctica con mejor puntería aquella máxima *chejeviana* que indica que en un cuento es mucho mejor quedarse

al realismo. Es así como el sentido de la normalidad se pone en vértigo ante los juicios febriles de los personajes. En el *cheeverísimo* cuento "Una visión del mundo", por ejemplo, la esposa del protagonista dice: "Tengo la terrible sensación de que soy un personaje en una comedia de televisión (...), de que estoy en blanco y negro, y de que cualquiera me puede apagar". Acto seguido, el narrador describe la tristeza laberíntica de la mujer: "Le pesa que su pesar no sea un pesar agudo". Y eso hace pensar en la singular desgracia de los cuentos y de los personajes de Cheever; en esa tristeza que nunca es enteramente triste ni opaca ni terminal. Todo se ve magnífico, pero todo ya está maleado. El mencionado relato "La cura", de hecho, termina así: "Aquí todo está bien". Y sospechamos y en verdad sabemos que *aquí*, en la historia del hombre abandonado por su esposa, que se desvive día y noche con la imagen de una cuerda alrededor de su cuello, todo está tan pero tan mal que llega a parecer perfecto. [S](#)

Lo que está en juego en estos mundos de cristal es la posibilidad de salir ilesos frente a la desgracia del día a día: a esa milagrosa salvación aspiran los personajes de Cheever. Si en "El ángel del puente" era la muchacha del arpa quien socorría involuntariamente al hombre paralizado por el miedo, en el relato "La cura" la esperanza de un hombre que ha perdido su matrimonio, su vida feliz y también la cordura estará puesta en un tobillo. ¿Un tobillo? Sí, tal cual: "En la esquina esperó que las luces le dieran el paso", dice el protagonista. Y sigue: "Esperé con ella. Era todo lo que podía hacer para abstenerme de decirle en voz muy baja: Señora, ¿me permite cerrar la mano alrededor de su tobillo? Señora, es lo único que deseo hacer. Me salvará la vida".

La exhibición de los temores más delirantes entra en sintonía con ciertos chispazos de desconfianza que el autor parece manifestar frente

* Ficha



Cuentos
John Cheever
Literatura Random House, 2018
880 páginas
\$24.000

La vida incesante de Jonas Mekas

Las cientos de horas acumuladas a lo largo de los años son la materia prima de la obra del director lituano, una filmografía que se estructura alrededor de sus llamados "diarios, notas y sketches". Su cine obedece al impulso de capturar la incertidumbre y fascinación del presente, en películas tan libres, movilizadas y sutiles como *Walden*, *Escenas de la vida de Andy Warhol* y *Mientras avanzaba ocasionalmente vislumbro breves destellos de belleza*.

POR RODRIGO HASBÚN

Un mes después de llegar a Nueva York, a fines de 1949, Jonas Mekas se compró con un préstamo una cámara Bolex. A partir de entonces, para atenuar la vulnerabilidad y la extrañeza pero también para registrar el asombro del veinteañero que recorre un mundo nuevo, empezó a filmarlo todo: sus paseos por Brooklyn y Manhattan, las reuniones de sus compatriotas lituanos, la nieve que no dejaba de caer. Atrás habían quedado los trabajos forzados a los que él y su hermano Adolfas fueron sometidos por los nazis durante 10 meses, la errancia interminable por campos de personas desplazadas en la Europa de posguerra. Para desentenderse de esos fantasmas en su nueva vida, Jonas Mekas se propuso escudriñar en detalle el aquí y ahora, Bolex en mano. Así, se volvió casi de inmediato en lo que ha seguido siendo desde entonces hasta hoy mismo, a sus 95 años: el verdadero hombre de la cámara.

No deja de ser curioso que ese lituano perdido y pobre, que en otras circunstancias hubiera preferido no moverse de su pueblo, terminara siendo uno de los

grandes cronistas de Nueva York, una de las figuras emblemáticas que transformó para siempre la escena cinematográfica de la capital del mundo.

Cuando llegó apenas hablaba inglés. Le tocó trabajar como obrero en fábricas de cualquier cosa y hubo épocas de una austeridad sin límites, pero aun así se las arreglaba para escabullirse en todas las salas y teatros y museos. Luego la desolación inicial fue dando paso al entusiasmo, la soledad impuesta a las amistades inesperadas, los trabajos manuales al deseo de cartografiar lo que venía viendo en esas salas y teatros y museos. Al igual que varios cineastas de la nueva ola francesa, que por esos años andaban en las mismas, Jonas Mekas escribió mucha crítica antes de hacer sus primeras películas.

Siempre acompañado de su hermano Adolfas, en 1954 fundó la revista *Film Culture*, con la misión de evidenciar las posibilidades de un cine que no siguiera

84



Secuencia de *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (1972).

los mandatos de Hollywood, y en 1958 se volvió el primer columnista cinematográfico de *The Village Voice*, el influyente semanario contracultural. Jonas Mekas estaba hambriento y era un buen momento para estarlo, porque los jóvenes como él se encontraban inmersos más que nunca en la debacle entre lo viejo y lo nuevo, transición que atestiguó día a día con la cámara lista y la máquina de escribir bien montada, en cualquiera de esos cuartos por los que siguió errando como lo había hecho antes por un continente en ruinas.

"En una sociedad bastarda, estandarizada, conformista y enferma, la perversión es una fuerza de liberación", escribió el 21 de noviembre de 1958 en un artículo temprano, que puede leerse en *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*. "Sagrados son los pensamientos y hechos delictivos, la insubordinación; la falta de respeto y el odio hacia su estilo de vida, sus filosofías, hacia toda forma de trabajo (que perpetúa la basura); sagrados son el *beat* y el Zen, la ira y la perversión. Permitámonos, pues, negar y destruir; quizás así algunos de nosotros podamos reencontrar y preservar (hasta que vuelvan a ser necesarias) la verdad de la vida, la espontaneidad, la alegría, la libertad, el júbilo, el alma, el cielo y el infierno. (...) Aprendamos la dinámica de la sagrada perversión, no seamos basura en la normalidad del siglo XX. Así escupo sobre la generación que me produjo, y es el escupitajo más sagrado de mi generación".

El tono incendiario de ese texto ofrece un valioso atisbo a la energía y convicción de Jonas Mekas, pero se corresponde poco con su voluntad más bien pragmática. Él, que se había visto forzado a reinventarse varias veces, sabía que después de echar abajo monumentos y reliquias era imprescindible hacer algo en ese vacío. Dándole validez crítica y la mayor visibilidad posible a las películas que por entonces empezaban a hacer algunos de los cineastas de su generación, de Cassavetes a Darren, de Clarke a Jacobs, de Brakhage a Warhol, él colaboraba más que nadie en la consolidación de una nueva sensibilidad y de lo que se conocería como la movida del "cine subterráneo" o "nuevo cine americano". Iniciados los 60 llevó aún más allá la misión con dos iniciativas que serían imprescindibles para sustentar el cine de vanguardia a largo plazo. Por una parte ayudó a crear la primera cooperativa de cineastas independientes, que se encargaría de distribuir sus

85



Reminiscencias de un viaje a Lituania (1972), de Jonas Mekas.

películas no solo en salas de cine sino también en museos y espacios alternativos. Por otra parte fundó Anthology Film Archives, un centro destinado a preservar y exhibir esas películas, sin aspiraciones comerciales pero sí grandes ambiciones expresivas, con las que él y sus compañeros de ruta intentaban explotar al máximo el potencial poético de ese arte más bien joven que es el cine.

En medio de sus mil labores, apenas tenía unos minutos libres, lo primero que hacía él era ponerse a filmar. Su estilo fue forjándose, entonces, a retazos. Filmas un árbol, se lo oye decir por aquí y por allá, y ese retrato naturalista, intrascendente, soso, no es el árbol que veías. Te acercas y te alejas para filmarlo, cortas, manipulas, juegas, y quizá entonces sí aparezca el árbol que veías.

Las cientos de horas acumuladas a lo largo de los años son la materia prima de su obra, que se estructura alrededor de sus llamados "diarios, notas y sketches". *Walden* (1967), la primera entrega, ofrece cientos de episodios inconexos, algunos de solo unos segundos de duración, por medio de los cuales emerge un retrato elusivo y entrañable de la ciudad que lo acogió.

Jonas Mekas quería devolverle al cine su factura artesanal. No es casual que dedique la película a los hermanos Lumière. Su cine también obedece al impulso de intentar capturar, con la ayuda de un aparato misterioso, la incertidumbre y fascinación del presente. En *Walden* abundan los saltos bruscos, las imágenes sobreexpuestas o fuera de foco. La realidad es así de movediza y la memoria así de sucia y la película está hecha con esos mismos materiales.



Retrato de Jonas Mekas, realizado en Italia, 2008, por Furio Detti.

No solo se trata de una decisión estética. La filosofía de su cine, que en su caso significa en más de un modo su filosofía de vida, ya está puntillosamente desplegada en esa primera entrega. Jonas Mekas trabaja con lo que ve, con lo que encuentra, y no con lo que busca. "No estoy buscando nada, soy feliz", lo oímos cantar en una escena. Esas palabras revelan el espíritu celebratorio que atraviesa su obra, así como una gran predisposición hacia el azar. Él no quiere entender cómo funciona la vida, si es que funciona de alguna manera. El suyo es un cine material, un cine de texturas y sensaciones, un cine de la superficie. Si se mira bien, parece decirnos, todo resuena y brilla: un incendio en la calle 87 y la multitud que contempla el fuego, una noche en el circo o la visión de un hombre parado de cabeza en Central Park, el primer concierto de un grupo llamado The Velvet Underground y una performance de John Lennon y Yoko Ono, gente patinando sobre hielo, lo que se ve desde un tren que se aleja de Nueva York.

De fondo, Jonas Mekas toca su acordeón y les cuenta a los espectadores anécdotas o fábulas inciertas. En sus manos una película es un divertimento gozoso pero también un espacio para la intimidad. A partir de esa confluencia, empuja al cine hasta lugares donde ya no se sabe bien qué es: poesía o diario, crónica o pintura, experimento o historia, un poco de todo a la vez. "No hay lugar para el *casi* arte", escribió en un iluminador artículo sobre John Cage, otro artista que cuestionó a fondo los límites de su arte. Son palabras que se oyen fuerte en sus películas. "Casi saltar una valla significa haber derribado la barrera. *Casi* nadar a través de un río significa haberse ahogado".

Además de *Walden*, hay en su filmografía varias otras paradas notables que vale la pena mencionar, todas igual de inclasificables y personales. *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (1972) gira alrededor del primer regreso a su país, tras 25 años de

ausencia, en los que no ha visto a su madre, a la que reencuentra entonces. *Lost, Lost, Lost* (1976) indaga en cómo una persona desplazada va haciéndose parte de un nuevo lugar y en lo que significó para él perderlo todo en algún momento. "Esta es la historia de un hombre que nunca quiso irse de su patria, del lugar donde la gente hablaba su idioma", dice ahí en su inglés extranjero. En *Escenas de la vida de Andy Warhol* (1990) dimensiona y humaniza la figura de su amigo, al que filma en la cotidianidad. En *Mientras avanzaba ocasionalmente vislumbré breves destellos de belleza* (2000), la más melancólica de sus películas, comparte videos caseros en los que su familia muta en el tiempo. De nuevo todo es insignificante pero extraordinario: los primeros pasos de su hija, las sonrisas esquivas de su hijo, su esposa desnuda en un apartamento lleno de ventanales. Una gratitud contagiosa atraviesa cada una de esas imágenes. Como dice su amigo Johan Kugelberg, Jonas Mekas "nunca sucumbe al lado oscuro", y eso también es ser heroico.

Adentrado en el nuevo milenio, cuarenta y tantos años después de haberla comprado con un préstamo, terminó guardando su cámara Bolex para incursionar en la tecnología digital. Entre varios otros proyectos, el 2007 hizo 365 cortos, que compartió a diario en su página de internet, y el 2011 intercambió una serie de cartas visuales con el cineasta catalán José Luis Guerin. Todos ellos son ejercicios sutiles en el arte del desmenzamiento, en el arte del montaje y el corte (que es para él donde el presente se vuelve pasado, donde la realidad se vuelve poesía), en el arte de la curiosidad sin fin, en el arte de los años y la vida.

Ahí en medio, rodeado de fantasmas nuevos o recurrentes, el hombre de la cámara va envejeciendo de una película a otra, hasta que el veinteañero del

principio se vuelve un nonagenario al final. La transformación paulatina ha sido filmada, a retazos. Es un espectáculo inquietante, decisivo, conmovedor. [S]

* Ficha



Cuaderno de los sesenta.
Escritos 1958-2010
Jonas Mekas

Caja Negra, 2017
448 páginas
\$26.500

Cuaderno de dibujo

Tras ser detenido por agentes de la dictadura de Pinochet, el arquitecto Miguel Lawner empezó a retratar el desolado paisaje de isla Dawson, la rutina cotidiana y las escenas atroces de maltrato y abuso. Se trataba de una actividad prohibida, que ponía en riesgo no solo su vida sino la de cualquiera que intentara ayudarlo a sacar los dibujos de los campos de prisioneros. Esta es la historia de cómo se salvaron los papeles, hasta llegar a ser exhibidos en Europa y posteriormente editados como libro en varios países del mundo.

POR GONZALO PERALTA

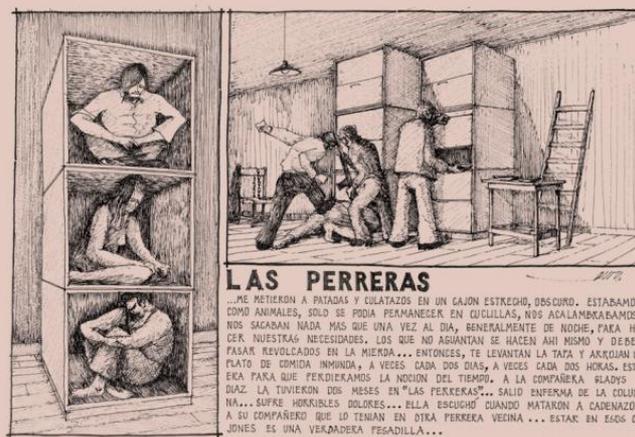
El 12 de septiembre de 1973, el arquitecto Miguel Lawner es detenido violentamente por un pelotón de Carabineros en su oficina de la Corporación Mejoramiento Urbano (Cormu), donde ejercía como director ejecutivo. Apaleado y amontonado en un camión junto a otros 45 funcionarios, es llevado al Estadio Chile. Su esposa, la también arquitecto Ana María Barrenechea, contacta a militares con quienes habían trabajado recientemente y consigue que sea trasladado a la Escuela Militar, recinto en el que se concentraban los denominados "jerarcas de la Unidad Popular", los más altos funcionarios, parlamentarios, ministros y jefes del gobierno derrocado.

Apenas ingresado en ese recinto, el viernes 14 de septiembre, los presos de la Escuela Militar son transportados en buses hasta el aeropuerto de Los Cerrillos, escoltados por una impresionante custodia militar. El avión se eleva con rumbo desconocido. Esa noche descienden en la ciudad de Punta Arenas bajo un nuevo despliegue armado: potentes focos en la cara, flash de cámaras, vendas y capuchas. Son introducidos en un vehículo blindado y luego en una barcaza de la Armada. A las 5 de la mañana arriban a la isla Dawson, situada en medio del Estrecho de Magallanes. Tras caminar por la nieve durante 40

minutos, la madrugada los sorprende ante la vista de un campamento de barracas rodeado de alambradas, torres de vigilancia y soldados armados. Son registrados y obligados a entregar sus efectos personales, incluidos los lápices. Ya no usarán sus nombres, el arquitecto Miguel Lawner será "S-31"; acaba de ingresar al campo de concentración de isla Dawson.

Al frío extremo, el hambre y el hacinamiento, se suma la angustiada incertidumbre sobre su destino. No se les interroga, no hay acusaciones, procesos ni plazos para su detención. En las noches, entre el viento huracanado, se escuchan órdenes militares, gritos, lamentos y balaceras. Son frecuentes las formaciones repentinas en medio del patio. No hay agua potable, solo un estero cercano medio congelado. Deben levantarse al amanecer para realizar trabajos forzados. Limpiar letrinas, acopiar leña, acarrear y enterrar pesados postes de cipreses para levantar una línea eléctrica.

Tras dos meses de esta rutina que los agota y degrada, Lawner es enviado a la localidad de Puerto Harris a limpiar el cauce del río y a retirar alcantarillas desde profundas zanjas. Estando en esa faena, divisa sobre una loma una vieja iglesia abandonada. Pide autorización y la visita en compañía de un sargento; descubre



En Dinamarca, en 1976, se publican por primera vez estos dibujos (las imágenes de este artículo son gentileza de Lom Ediciones).

que es la iglesia de la antigua misión salesiana que se instaló en la isla como reserva para los últimos indígenas kawshkar y yámanas. Es un edificio notable, de excelente construcción y gran valor histórico. Al regresar al campo plantea a un grupo de compañeros la idea de reparar la iglesia. Es mucho mejor y más satisfactorio que los sucios e inútiles trabajos a los que están reducidos. Esa noche se presenta ante el comandante Jorge Fellay de la Armada, y le propone restaurar la iglesia de Puerto Harris. El marino acepta la propuesta y le da dos horas para confeccionar un proyecto. Lawner alega que es imposible, necesita tomar medidas y hacer planos, y para ello es indispensable contar con lápiz y papel, artículos prohibidos para los presos. Fellay acepta y le otorga un día más. Al día siguiente recibe un lápiz y un cuaderno escolar con 50 hojas debidamente numeradas para evitar que alguna pudiera desprenderse. Este será el primer soporte de su libro.

Un domingo por la tarde Lawner comienza a hacer un dibujo de un compañero, Daniel Vergara, mientras este lee un libro en el patio del campo. Jamás había dibujado una figura humana, solo bocetos y paisajes. El trabajo es elogiado por sus compañeros de detención, que lo estimulan a registrar el régimen al que están

sometidos. No tiene idea de qué pueda ocurrir con esos dibujos, pero persiste.

Así va retratando el desolado paisaje magallánico, la rutina cotidiana y las escenas atroces de maltrato y abuso.

Hacia fines de diciembre ha cumplido 90 días de reclusión. A esas alturas los presos han sido autorizados a recibir lápices y papel. Anita, su mujer, le envía desde Santiago un block de dibujo, lápices negros y una caja de plumones. Desde entonces su producción gráfica se intensifica. Según el rigor de la guardia, sale a las faenas con la croquera y durante las pausas se dedica a dibujar, a veces precipitadamente para no ser descubierto. Los allanamientos practicados por el SIM (Servicio de Inteligencia Militar) son frecuentes y repentinos. Para resguardar los dibujos los oculta en la barraca entre el desorden de bultos, maletas, frazadas y toallas.

En marzo de 1974 los presos son visitados por una delegación de parlamentarios socialdemócratas alemanes. Lawner piensa en sus dibujos, ya ha acumulado unos 20. ¿Podrán sacarlos los alemanes? Hugo Miranda, dirigente radical, los mete en su parka y se las arregla, apretando al grupo, para entregarle el paquete a uno de los visitantes. Así, arriesgando

el pellejo de los amigos, salen libres los primeros apuntes de Dawson.

Días después la esposa de Hugo Miranda, Cecilia Bachelet, cita a las esposas de los presos de Dawson a tomar desayuno. Ante el asombro y la emoción del grupo de mujeres, abre el paquete con los dibujos. Es la primera vez en seis meses que tienen una imagen de sus maridos. Posteriormente, los dibujos quedarán en manos de Anita, quien los oculta y solo los muestra a gente de la más extrema confianza.

Dos meses después, a las 4 de la madrugada del 7 de mayo de 1974, los sargentos irrumpen en la barraca, les ordenan levantarse y empacar en media hora. Lawner piensa en sus dibujos. Desde la visita de los alemanes ha acumulado 22 ilustraciones que ha ocultado tras las planchas de aislapól de los muros. Seguro que serán allanados y descubiertos. ¿Qué hacer? Finalmente decide colocarlos con su equipaje, ostentadamente, como si fuera una inocente afición. Al momento de la revisión, el oficial encargado examina los dibujos cuidadosamente, levantando la vista para ver su reacción. Los baraja y consulta: ¿Y esto? Lawner responde que está autorizado a dibujar por el comandante Fellay, el oficial los ojea, los azota contra el tablero, parece meditar y finalmente los arroja dentro del bolso.

"Puede llevarse esta mierda, que más adelante sabrán qué hacer con ella".

Esa noche aterrizan en la base aérea Punta Arenas. Nueva revisión. Los despojan, entre otros objetos, de cuadernos y lápices. Un teniente de la FACH repara en los dibujos, Lawner reitera la falsa autorización de Fellay. El oficial se los lleva sin decir palabra. Ya los da por perdidos cuando el aviador regresa y se los devuelve, señalando: "Donde usted va resolverán el destino de los dibujos, guárdelos".

Su próximo destino será siniestro. Esposado y encapuchado, es depositado en los subterráneos de la Academia de Guerra Aérea, AGA, uno de los peores centros de tortura de la dictadura. Esa misma noche un oficial les informa que están autorizados a enviar un bulto de ropa sucia a sus familias, acompañado de

una carta de una página. Lawner resuelve jugarla. Junto con la muda de ropa le entrega los dibujos al militar encargado del traslado, repitiendo el cuento de la autorización de Fellay.

Poco más tarde el aviador le entrega a Anita el bulto de ropa y la carta donde Lawner le advierte sobre los dibujos. Al leerla, ella repara en su ausencia y consulta por los dibujos faltantes. El militar se excusa burdamente, alegando que probablemente se les volaron de la camioneta. Las insistencias de Anita son inútiles. Simplemente se esfumaron.

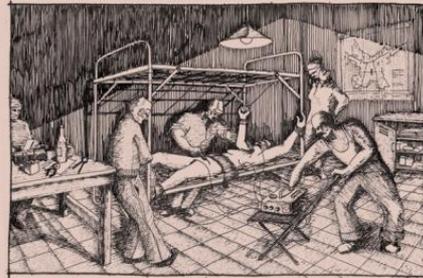
En la AGA es imposible dibujar. Sin embargo, Lawner observa atento el atroz panorama que divisa bajo la capucha y toma apuntes mentales que más tarde se convertirán en dibujos. Tras permanecer dos meses en la AGA, es trasladado al campo de prisioneros de Ritoque, antiguo balneario popular edificado durante el gobierno de Allende. Allí disminuye la severidad del tratamiento, retomando la labor pictórica. Junto con los dibujos confecciona tarjetas de salud para sus compañeros de confinamiento, las que son sacadas subrepticamente por parientes y amigos.

El 4 de septiembre Clodomiro Almeyda, secretario general del PS, es conducido a Santiago para declarar. Ese mismo día regresa a Ritoque con la noticia de que Anita

Barrenechea ha desaparecido. Esa mañana fue secuestrada desde su oficina de arquitectura por un comando represivo. Sus hijos, de 17 y 13 años, han quedado abandonados.

Anita es conducida a Villa Grimaldi. Allí sufre un allanamiento vejatorio, es despojada de sus pertenencias y empujada a una sala donde yacen 12 prisioneros. Le colocan una capucha y le cuelgan un cartel al cuello con el número 5, su nueva identidad. Ese mismo día es interrogada. En un lenguaje agresivo y grosero la apremian con preguntas insólitas. ¿Qué significa un pañuelo con olor a mate? ¿Qué quiere decir coigüe moribundo? Es imposible responder a preguntas tan insensatas y es devuelta con los otros presos. Durante cinco días sus compañeros de prisión son torturados. Al quinto día alguien la toma del brazo con delicadeza

LA PARRILLA VILLA GRIMALDI



DEL TESTIMONIO PRESTADO POR LA DOCTORA CASHIDY. (SINEBKA/NLU/19.1.76)

Algunos dibujos aparecieron durante la dictadura en las páginas de *Andlisis*, *APSI* y *Fortín Mapocho*.

...EMPEZARON A DESGARRAR MI BUENA... QUÉDE BRINDA Y ME ORDE. NARON TENDERME EN UNA LITEKA DE METAL Y ME ATARON AL MARGO DE LA PARED, AMARRANDO PARA ELLO MIS MANOS Y TORNILLAS, CON LOS BRAZOS Y LAS PIERNAS EN CRUZ, ADEMAS ME APRIHONARON TAMBIEN MEDIANTE UNA BANDA ANCHA DOLOR, CADA DE UNA PARTE A OTRA AL ABDOMEN Y CON DOS CORREAS QUE PASARON ALREDEDOR DE MIS BRAZOS, ME HABIAN VENDADO LOS OJOS MUY A PRETADAMENTE, PERO ANTES DE AJE TARME LA VENDA PUDE VER QUE ME ENCONTRABA EN UNA PEQUENA HABITACION EN LA QUE HABIA UNAS LITERAS METALICAS, UNA SILLA Y UN BRAN PLANO DE SANTIAGO COLGADO DE LA PARED, TAMBIEN SE ENCONTRO BA UNA MUJER... ME INTRODUIERON UN ELECTRODO EN LA VAGINA Y CU MENZARON A DARME CORRIENTE CON OTRO ELECTRODO MOVIL, ES DECIR, CON UNA ESPECIE DE PINZA CON LA CUAL APLICABAN LA CORRIENTE EN EL BAJO VIENTRE, LOS MUSLOS Y EL PENE,

y la conduce a una sala mientras le musita que no se preocupe. Allí el desconocido la interroga, con toda cortesía, sobre asuntos intrascendentes, y le revela que su detención se debe a los dibujos de su marido. Ella aclara que no los ha visto y hace ademán de sacarse la capucha. El sujeto la detiene y le dice que saldrá un momento para que los pueda ver y que además lea y firme una declaración. Anita mira asombrada los dibujos perdidos. Ahí está la clave del interrogatorio surrealista. El dibujo de un árbol seco se titula "Coigüe moribundo" y así los demás. La DINA supuso que eran mensajes en clave y que ella tenía la respuesta del enigma. Cuando el interrogador regresa le comunica que será liberada y los dibujos los recibirá por correo. Anita es abandonada en la madrugada del día siguiente en calle Vicuña Mackenna Sur. Quince días más tarde llega un sobre con los dibujos. Algunos vienen arrugados y faltan

Mantenerlos consigo es demasiado peligroso y resuelven dejarlos bajo el cuidado nada menos que de un alto oficial de Ejército, el general Mario Sepúlveda Squella, amigo de la familia y uno de los pocos jefes militares que se negó a apoyar la dictadura.

seis, justo los paisajes de la isla Dawson.

En Ritoque, Miguel Lawner continúa dibujando intensamente. Anita, claro está, acumula un número importante de apuntes gráficos. En mayo de 1975 se les informa que ha sido emitido un decreto para su expulsión del país en un plazo de 30 días.

Ese último mes lo pasa de la isla Dawson. Ahí se entera de que Dinamarca les ofrece asilo. Entonces surge la pregunta, ¿cómo sacar los dibujos de Chile? La respuesta proviene de Sandra Dimitrescu, esposa del embajador de Rumania, único país socialista que mantiene relaciones diplomáticas con la dictadura. La Dimitrescu aprovecha su inmunidad diplomática y los dibujos cruzan el Atlántico bajo su protección. El gobierno rumano, consciente de la importancia testimonial de los dibujos, resuelve depositarlos en la caja fuerte de la sede del Partido Comunista.

Zona crítica

Imagen Polaroid de Andréi Tarkovski, 1979-84.

Miguel Lawner, Ana María Barrenechea y sus dos hijos aterrizan en Copenhague el 23 de junio de 1975. La dirección del PC en el exterior aguarda anhelante los dibujos, de los que existen variadas versiones sobre su paradero. Lawner comunica que están en manos de los rumanos. El PC chileno los solicita de vuelta, pues la RDA los va a exhibir en Berlín con motivo del segundo aniversario del golpe de Estado. Pero los rumanos se niegan a devolverlos, argumentando que ellos tienen el derecho a exhibirlos primero. Se da entonces una bochornosa controversia entre los partidos comunistas chilenos y rumanos que es zanjada al más alto nivel. La República Democrática Alemana hace valer su peso y presiona la entrega. En la víspera del 11 de septiembre de 1975 los dibujos llegan a Alemania para su exhibición en la Academia de Artes de Berlín.

Desde entonces los dibujos circularán por una serie de exposiciones a lo largo de Europa, causando un enorme revuelo. Al mismo tiempo, Lawner traza los dibujos que en su momento había memorizado, ya que era imposible confeccionarlos en el lugar de origen. La AGA y sus siniestros subterráneos y los planos de los campos de concentración, minuciosamente medidos con pasos, diagramados y luego destrozados y arrojados a las letrinas para evitar su descubrimiento. Esta rutina de confección y destrucción se repitió en numerosas ocasiones para asegurar su impresión en la memoria.

En 1976 se publica en Dinamarca la primera edición de un libro con los dibujos de Miguel Lawner en los campos de concentración chilenos. Es una versión trilingüe, castellano, inglés y danés. La sigue una edición alemana en álbum de gran formato con seis dibujos y otras muchas ediciones improvisadas, piratas si se quiere, sin autorización expresa del autor, pero que cumplen con su objetivo fundamental: testimoniar los horrores de la dictadura pinochetista.

En diciembre de 1983, la familia Lawner recibe la noticia de que puede retornar a Chile. Tres meses después vuelven al país. Los dibujos, una vez más, viajan en valija diplomática, ahora bajo el amparo del gobierno danés. Al día siguiente

de su llegada, un vehículo de la embajada danesa les entrega el paquete con los dibujos. Sin embargo, mantenerlos consigo es demasiado peligroso y resuelven dejarlos bajo el cuidado nada menos que de un alto oficial de Ejército, el general Mario Sepúlveda Squella, amigo de la familia y uno de los pocos jefes militares que se negó a apoyar la dictadura. El general Sepúlveda los esconde en un saco papero, permaneciendo por largos años en su bodega.

En la medida en que la lucha contra la dictadura abre espacios para la prensa independiente, algunos de los dibujos son reproducidos en revistas de oposición, como *Análisis*, *APSI* y *Fortín Mapocho*. También ilustran libros como *Isla 10* de Sergio Bitar, *La luz entre las sombras* de Jorge Montes y la colección de poemas *Dawson* de Aristóteles España. Pero Miguel Lawner se ha resistido a publicar en Chile un libro con sus dibujos. Sin embargo, con ocasión de la denominada Mesa de Diálogo en el año 2001, la abogada Pamela Pereira fotocopia cuatro ejemplares de la edición danesa del libro y en una de las sesiones entrega sendos ejemplares a cada uno de los representantes de las Fuerzas Armadas. Los uniformados los hojean cuidadosamente sin decir palabra, en medio del silencio de todos los presentes.

Dos años después, Miguel Lawner publica el libro *La vida a pesar de todo. Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos*, editado por Lom. Ahí están todos los dibujos realizados durante su paso por los campos de concentración de la dictadura, más aquellos que trazó de memoria. Los seis dibujos que se perdieron en la AGA siguen desaparecidos. El oficial que afirmó que se habían volado es el capitán de la FACH León Dufey, activo participante en las torturas perpetradas en contra de sus camaradas que se negaron a participar del Golpe.

La iglesia restaurada de Puerto Harris fue declarada monumento nacional. Hoy permanece bajo el cuidado de la Armada de Chile. [5]

* Ficha



La vida a pesar de todo. Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos
Miguel Lawner

Lom, nueva edición en junio de 2018
124 páginas
\$19.000



Para no llegar siempre tan solos, por **Vicente Undurraga**. El detalle oculto: **Augusto D'Halmar** como crítico, por **Daniel Hopenhayn**. Cine y tiempo, las lecciones de **Andréi Tarkovski**, por **Matías Hinojosa**. Llegaron los bárbaros, por **Alberto Fuguet**. La crítica de vino como lectura, por **Marcelo Mellado**.

Para no llegar siempre tan solos

Hay un cierto apocamiento de la crítica en estos tiempos. Más que una poca autoestima de quienes ejercen el oficio en alguna de sus variantes, lo que se ve es una cierta mirada en menos, una suspicacia despreciativa hacia el ejercicio y el estatuto, digamos, de la crítica literaria, como si todo lo que ostente algún grado de autoridad hoy fuese de por sí negativo, sospechoso, corrompido. Cosa lamentable en un tiempo de hiper abundancia de información y opiniones, donde el crítico podría cumplir poco menos que un rol de utilidad pública.

POR VICENTE UNDURRAGA

¿Quién lee crítica literaria? ¿Existen lectores de ese género derivado, de ese *discurso de segundo orden* (aunque autónomo), de ese tipo de escritura referida siempre a otra?

Sí, de partida, porque mucho en el ámbito de la producción textual es susceptible de ser considerado crítica literaria: pasajes de novelas y de memorias, diarios y cartas de escritores, artículos periodísticos y blogs de lectores de vez en cuando, columnas de opinión, prólogos y epílogos, contratapas e incluso solapas, a veces. Ni hablar de ese género secreto que son los informes de lectura para editoriales, que muy de tarde en tarde toman forma de libro, como es el

caso de los reportes del español Gabriel Ferrater o del genial italiano Roberto "Bobby" Bazlen, verdaderas joyas críticas.

Todo es crítica literaria menos la crítica literaria, podría decirse parafraseando un famoso verso chileno.

El problema (si lo hay) es que a menudo cuando se habla de crítica se suele hablar, por su proliferación y ubicuidad, de resúmenes, sean periodísticos o académicos, que tienen poco que ver con el trabajo crítico, es decir, con el quehacer de pensadores abocados a escudriñar la literatura, descubrir y describir sus



corrientes y napas y catalogar y encauzar las que les parezcan mejores, más ricas. Inútil hacer distinciones taxativas entre críticas y reseñas, pero tampoco se puede caer en su absoluta confusión. Las reseñas responden a la lógica informativa de los medios y consisten, en el mejor de los casos, en un mero resumen del libro y, en el peor, en ese mismo mero resumen aderezado con dictámenes a veces destemplados, otras muy ponderados, pero siempre con poca o invisible conexión con el resumen mismo y con el resto de la producción literaria del autor y de su tiempo. Para resúmenes opinados, nada mejor que el impercedero Rincón del Vago.

La reseña –el escaparate que muestra, resume o a veces, lisa y llanamente, replica un texto de contraportada– es parte de la agenda de panoramas culturales de un diario o suplemento. La crítica es otra cosa. Friedrich Schlegel lo decía con énfasis: “La crítica es el arte de matar en la literatura lo que solo vive en apariencia”. En otras palabras, la crítica, a diferencia de la reseña informativa y del paper de tal o cual corriente académica en boga, ha de imponerse a las modas y al flujo a veces descarado de menciones amistosas o convenientes, pues en caso contrario, como advirtió otro gran crítico alemán, Marcel Reich-Ranicki, los lectores tendremos que acostumbrarnos a ver cómo “la tibia lluvia de los favores mutuos cae sobre el paisaje yermo”. El inglés Cyril Connolly ironizó apuntando a lo mismo: “Una de las visiones más desagradables en la selva es la del crítico que acaba convertido en indígena. En lugar de luchar contra la vegetación, sucumbe a ella y, correteando sin pausa de flor en flor, da la bienvenida a cada una con gritos de ‘¡Genial!’ ‘¡Qué elegancia, qué ironía y distinción, qué apasionada sinceridad!’”

Junto al hermetismo estéril, contar de qué se trata

un libro debe ser uno de los peores lastres de la crítica. Es un comodín que evita pensar y definir posiciones. Una cosa es aludir a determinado pasaje o trazo argumental, referirlo en función de algún aspecto de la obra que se quiera destacar, y otra es resumir toda una trama o conjunto de cuentos. Resumir es en la crítica como simular estar tocando un instrumento cuando se baila: puede ser parte del cometido, pero cuando alguien, como se ve comúnmente en matrimonios, quiere ocultar su incapacidad de baile simulando tocar la guitarra o la batería, el resultado tiende a ser penoso.

Para tomar posición sobre un texto, la crítica ha de tener un punto de vista que se base en el análisis y la puesta en cuestión de las características internas de

este, pero que a la vez se apoye en un concepto de lo literario, un concepto flexible y dinámico, naturalmente, y también en otros libros, del autor y de la época, de modo que la lectura del texto sea proyectada al contexto literario y cultural para alumbrar sus alcances y posibles implicancias estéticas. También es deseable que sepa tener citas. No es lo mismo citar que rellenar para ostentar. La cita es una de las herramientas esenciales para llevar a cabo lo que un escritor

y crítico agudo y divertido como Martín Amis llamó “la guerra contra el cliché”. Amis sostiene que, a contrapelo de “los partidarios a ultranza del criticismo, no hay forma de distinguir lo excelente de lo que no lo es tanto”. Al citar eficazmente –sin adormecer–, el crítico demuestra que lo que dice se refrenda en el texto referido. Y de ese modo lleva a cabo convincentemente uno de sus cometidos centrales: diluir al máximo posible esa zona confusa y en cierto modo



nociva que es la medianía literaria, donde cunde lo ya transitado, lo formulario, lo tibio.

Hay un cierto apocamiento de la crítica en estos tiempos. Más que una poca autoestima de quienes ejercen el oficio en alguna de sus variantes, lo que se ve es una cierta mirada en menos, una suspicacia despreciativa hacia el ejercicio y el estatuto, digamos, de la crítica literaria, como si todo lo que ostente algún grado de autoridad hoy fuese de por sí negativo, sospechoso, corrompido. Cosa lamentable en un tiempo de hiperabundancia de información y opiniones, donde el crítico podría cumplir poco menos que un rol de utilidad pública.

Ese menoscabo se refrenda cada vez que se oyen expresiones que insinúan que todo crítico es un escritor frustrado o un perdedor con tribuna. Con gracia y claridad lo describió hace unos años Marcelo Mellado para el ámbito local: “Gracias al gurú Roland Barthes la crítica cuenta con un estatuto estético-cultural súper potente, por lo que nuestros críticos no tienen por qué tener esa sensación minusválida que les da el orden cultural local, que es tan presemiótico que da lata”. En Chile hay y ha habido siempre críticos de calidad, pero no siempre han ocupado las plazas más visibles. Enrique Lihn es un buen ejemplo: sin haber sido crítico oficial –escribía sin miedo y sin medio– ha quedado como uno de los críticos clave del país.

La llamada doble militancia no solo es válida sino que puede ser valiosa. Un crítico es alguien que escribe. Y como tal, muchas veces salta la valla papal y se entrega a la ficción, el verso, la crónica o las memorias. Todo dependerá en cada caso, por cierto, de los resultados, pero en principio la doble militancia es una cuestión ventajosa, jamás una contradicción. Ahí están, por ejemplo, los notables casos de Cristián Huneus, Elvira Hernández o Alejandro Zambra. Bien mirado, el mismo concepto de doble militancia es equivoco o derechamente equivocado: quien ejerce la escritura creativa o autobiográfica y a la vez escribe sobre otras obras no milita en dos bandos: solo intensifica su escritura. Está lleno de escritores creativos que son notables críticos: Denise Levertov, Ingeborg

Bachmann, W.H. Auden, Tamara Kamenszain, Joseph Brodsky, José Lezama Lima, Pier Paolo Pasolini, Natalia Ginzburg, Octavio Paz y Wislawa Szymborska, solo por mencionar algunos casos sobresalientes. También muchos críticos han sido excelentes escritores: los peruanos José Carlos Mariátegui y Luis Loayza, los ingleses V.S. Pritchett y Cyril Connolly, los chilenos Luis Oyarzún y Martín Cerda, la argentina Beatriz Sarlo. Y, cómo no, Barthes, que se enfrentó bestialmente a los críticos franceses conservadores, pero no para acabar con la crítica literaria sino, al contrario, para vitalizarla, para hacerla hablar.

La crítica no es ciencia, dice Barthes, ya que mientras “esta trata de los sentidos, aquella los produce”. Los produce, pero no los controla. Por eso el cambio de contexto le invierte a veces el valor de uso a ciertas sentencias, como cuando Nicanor Parra utilizó promocionalmente los denuestos del cura Prudencio Salvatierra o Alberto Fuguet los de Ignacio Valente. O cómo el paso del tiempo da vuelta algunas valoraciones críticas, y lo que Marcelino Menéndez Pelayo dijera para denostar “Las soledades” de Góngora, hoy se podría usar como elogio de un poema de Beckett o de Lezama: “Una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma. Solo con extravagancias de dicción intentaba suplir la ausencia de todo”.

La idea de la crítica como productora de sentidos tiente para ser tomada como definición. La argentina María Moreno, a quien nada parece serle indiferente, es maestra en este arte de leer crítica y creativamente, como se ve en su libro *Subrayados*. Su escritura crítica es ejemplar por imprevisible y porque invita a leer y deja siempre algo resonando en la cabeza: una imagen, una pronunciación, un gesto incluso, como el de agachar leve y respetuosamente la cabeza, tal cual lo hizo ella de niña una vez en la sala de clases al percatarse de que una compañera nueva no sabía leer e intentaba disimularlo malamente. Si *Subrayados* es una lección de lectura crítica, tal vez lo sea como un modo de reparar la humillación a la que el resto del curso sometió a esa compañera. Por eso –refiera a Nabokov, tome distancia de Coetzee o reivindicque lo pop– Moreno invita a leer levantando la cabeza. Con placer, con ingenio, pero sobre todo sin miedo.

Hacia el final de *Crítica y verdad*, Barthes habla de la crítica como una “lectura perflada”, una lectura que “redistribuye los elementos de la obra de modo de darle cierta inteligencia”. A nada de esto se opone

el placer de la lectura. Ante todo el crítico es un lector, alguien que escudriña en el texto para ver lo que hubo, lo que hay y lo que puede haber; alguien que, parafraseando un título del crítico chileno Jaime Concha, "lee al trasluz". El crítico como un lector que desea y que, en un trance de voluptuosidad, cambia de deseo y pasa de leer a escribir. En eso Barthes y Moreno calzan los mismos puntos.

Y en Chile, ¿qué criticar? Considerando que, debido a la multiplicación de espacios alternativos, hay muchos más empeños críticos que antes, la respuesta podría ser: a la crítica. No parodias ni ataques ni venganzas. Simplemente críticas. Si las críticas son réplicas, las réplicas pueden ser replicadas. Debates, pensamientos, libros, seminarios: nada malo podría salir de la ampliación del campo de batalla. Pero mucho más urgente es una crítica de poesía estable y visible. Algo hay, sin duda, como el trabajo valioso pero algo oculto de Jorge Polanco o Jaime Pinos, o el agudo pero no tan visible o frecuente de Pedro Gandolfo, Paula Miranda y Soledad Bianchi. La mejor tradición literaria que ha dado Chile merece y necesita una tribuna que semanal y libremente dé cuenta de la poesía que acá se publica, alguna excelente, mucha muy buena, mucha muy mala y sobre todo, mucha que sin ser mala no es buena.

En "Confesiones de un crítico literario", George Orwell, un novelista algo aburrido pero un ensayista y cronista de inteligencia y brillo superlativos, formula la pregunta clave: ¿qué crítica? Orwell hace una descarnada y cómica descripción de un típico día de trabajo de un crítico y concluye que "la reseña prolongada e indiscriminada de libros es un trabajo excepcionalmente desagradado, irritante y agotador.

No solo conlleva elogiar basura, sino inventarse unas reacciones hacia libros ante los que uno no alberga el más mínimo sentimiento espontáneo". Por eso, dice, lo mejor sería ignorar la mayoría de los libros y hacer "reseñas muy largas sobre aquellos pocos que parecieran importar".

Como Orwell, hay muchos que, con buenos argumentos, sostienen que las mejores críticas o las únicas necesarias son aquellas sobre libros que al crítico le han gustado o desconcertado, pues en la formulación del porqué de su entusiasmo o desconcierto alumbrará las cualidades de la obra y, de manera más o menos tácita, dará su idea de lo que es o puede ser la literatura. Es la muy razonable crítica constructiva:

no tiene sentido que un crítico destroce una obra mala que no está teniendo ninguna repercusión, que nadie ha celebrado. La noción y la práctica de la crítica como camotera son nefastas. Reich-Ranicki arranca su largo ensayo "Sobre la crítica literaria" planteándose justamente esto: "¿Cuándo puede o debe un crítico cargarse a un autor?". Por cierto, es tan necesario que el crítico alee la voz cuando descubre una voz nueva o valiosa o

singular, como cuando una mediocridad está pasando por "la tibia lluvia de los favores mutuos" o moda o lo que sea, como gran obra. Entonces, la demolición se vuelve constructiva y una crítica dura y ruda no es una paliza sin sentido, sino lo que Reich-Ranicki llama "una defensa agresiva de la literatura", lo cual es perfectamente válido siempre que se haga sin personalismos y sin sesgos moralizantes respecto a los contenidos, porque eso sería como retroceder a esa época espinosa en la que condenaban a Flaubert y Baudelaire por mostrar lo que para los defensores de la moral era deleznable.

Estando como estamos en el ámbito de lo incierto, lo deseable sería que el crítico acometiera su labor no con el tono y la severidad del policía (que detiene y encierra) ni del juez (que dictamina) ni del recadero (que notifica), sino con la inteligencia del fiscal, que

aportando materiales y pruebas, aun manipulados, induce, propicia juicios, pero no los dicta. Una alucinante demostración de esto se encuentra, justamente, en las actas de los juicios contra Baudelaire por *Las flores del mal* y contra Flaubert por *Madame Bovary*. Publicadas por la editorial Mardulce, en ellas se ve a fiscales y defensores haciendo un extremado despliegue de argumentos para establecer el sentido de ambos textos y, según eso, tomar las decisiones del caso. Es un extraordinario ejemplo de gran crítica literaria producida de refilón.

Una de las hipótesis más intrigantes de la canción "Quién mató a Gaete", de Mauricio Redolés, dice: "Lo mató la crítica literaria chilena / ¿Qué güena!". ¿Qué querrá decir? Quizás, precisamente, que muchos críticos han entendido su oficio como el de policía o juez o recadero. Más que un arte combativo, la crítica podría pensarse como un brazo sutilmente armado de la literatura que con total independencia procure desinflar lo que siendo más liviano que globo de helio pasa por sólido y, de vuelta, relevando lo que por inusitado o extraño pasa por insustancial. Respecto de esto último, la crítica podría entenderse como aquella escritura que trabaja al alero de la idea clave de William Carlos Williams: "Lo nuevo nunca proviene de lo perfecto". Bajo esa premisa habría que buscar, detectar y proyectar.

¿Qué es la crítica literaria? Una forma del ensayo, ante todo. Una manera de ganarse la vida. O de perderla. Si el pago no fuese, como decía Cyril Connolly, de media jornada (o menos) para una labor de jornada completa (o más), el escenario sería más variado y complejo. Hay, en ese sentido, buena parte de responsabilidad en los

medios, que en todas partes mezquinan los espacios, las frecuencias, las visibilidades, y confunden cultura y espectáculos, literatura y tiempo libre, pensamiento y ruta de panoramas.

Entre 1972 y 1975, Pasolini se dedicó a la crítica semanal en Italia y de esa incursión quedaron textos donde su inteligencia atrevida ilumina u oscurece, según sea necesario, con potencia teatral. Después de tres años como crítico, anunció una pausa (que luego un asesino haría eterna) para hacer una película. Tras decir que fue para él un trabajo placentero y que lo fue doblemente por no recibir ningún tipo de presiones, Pasolini se preguntó "qué es y cómo está hecha la

crítica". No ofreció ninguna definición redonda, pero sí corroboró y rodeó reflexivamente algo que, por sencillo, podría ser desatendido por cualquiera, pero no por una cabeza como la suya: "He hecho unas descripciones. He aquí todo lo que sé de mi crítica en cuanto crítica". Y descripciones de qué, se pregunta: "De otras descripciones, dado que otra cosa no son los libros... En la vida ocurren unos hechos. Los libros los describen, pero, en tanto que libros, también estos son unos hechos. Y, por

lo tanto, también pueden ser descritos: por la crítica".

¿Para qué sirve la crítica literaria? Para pensar los hechos de este mundo y los hechos a los que esos hechos dan pie: los libros. Para mediar entre editores y lectores. Para seguir leyendo. El que lee siempre tendrá, junto al libro que ha tomado, el fantasma de los infinitos que ha dejado de lado. Quizás la crítica exista para no llegar siempre tan solos a ese momento. ^[2]

Una versión preliminar de este texto se publicó en el libro *El circo en llamas*, Pez Espiral Editores, 2017.

El detalle oculto: Augusto D'Halmar como crítico

Dandy ilustrado y fabulador profesional, Augusto D'Halmar se probó, entre muchos trajes, el de crítico de arte, labor que declaraba ejercer "con la tranquila frescura del que está obligado a cantar verdades sofocantes". Su libro *Textos sobre arte* es un delicado testimonio del ambiente cultural chileno que floreció con el siglo XX, así como de la tortuosa relación de D'Halmar con un país en el que más valía hacerse abogado que hacerse ilusiones.

POR DANIEL HOPENHAYN

“Convivir entre pintores le hace a uno un alma aparte”, decía Augusto D'Halmar (1882-1950), amigo de pintores más que de escritores y no el único entre los literatos de su generación en señalar al pintor Juan Francisco González como su verdadero maestro: “Quien no le haya conocido no sabe hasta dónde un hombre puede influir en los demás. (...) Él me enseñó esa gran lección que se llama la vida. El amor de las cosas humildes. Me enseñó a inclinarme debajo de los árboles para descubrir las briznas de hierba y a descubrir la belleza de un crisantemo marchito”.

Textos sobre arte reúne 42 artículos –en su mayoría desconocidos– que D'Halmar publicó en revistas y diarios chilenos durante dos etapas de su vida. La primera, entre 1900 y 1904, cuando era un joven arrebatado que, con Baudelaire como referente, se complacía de

aportar su excelentísimo gusto a una escena cultural prometedora. Chile, país de copiones y no de creadores, “de insanos pero no de locos”, amenazaba con despertar de su hispánico letargo y aprender a beber de su propio cáliz. La literatura, con Dublé Urrutia, Pezoa Véliz o los hermanos Lillo, encontraba al fin su color local, por más que la receta (el naturalismo de Émile Zola) también fuese importada. D'Halmar escribía *Juana Lucero*, su ópera prima ambientada en el barrio Yungay, sugería a Baldomero Lillo titular *Sub terra* a la suya, participaba en las veladas del Ateneo de Santiago y animaba el ambiente desde la revista *Instantáneas de Luz y Sombra*, donde empezó a ejercer como crítico de arte.

La pintura había madurado antes que las letras, de la mano de los tres “maestros” indiscutidos: Valenzuela Puelma, Pedro Lira y J. F. González. Detrás de ellos, una



vistosa estela de viejos y nuevos talentos: Valenzuela Llanos, Alfredo Helsby, Pablo Burchard o el bueno de Ernesto Molina, malogrado según D'Halmar por su mujer, una irresistible italiana que lo envenenó y lo vio agonizar en compañía de sus amantes. La escultura no se quedaba atrás, liderada por Nicanor Plaza, Virgilio Arias y Simón González, hermano de Juan Francisco. Una joven Rebeca Matte sorprendía cada tanto con las obras que mandaba desde Francia, compensando el segundísimo plano que ocupaban las mujeres en aquel paisaje.

De ellos y de muchos más escribió D'Halmar y a casi todos los trató de cerca. Su gusto de crítico desprecia la siutiquería y las dimensiones grotescas. Prefiere, antes que modernismos decadentes o "relumbrones impresionistas", el hallazgo del detalle oculto pero natural que siembra armonía en el caos (considera a Delacroix el mayor pintor del siglo XIX). Lamenta que los pintores jóvenes, tan diestros como mal leídos, cultiven solo el retrato y descuiden la trama social, "esos dramas silenciosos y profundos que se ocultan tras la cortina de la alcoba o la mampara acolchada de algún club". Es, a veces, un fiscal riguroso que exige oficio y precisión, y otras veces, un cazador de estilo y sensualidad que distingue en cuadros "notas febrílicas", "mariposas que vuelan vagarosas", "un vago vapor esfumante".

Por entonces, el gran acontecimiento de las artes nacionales era el Salón, la exposición anual que tenía lugar en el Museo de Bellas Artes –emplazado en el Partenón de la Quinta Normal– y cuyo jurado, para alentar a los principiantes, se limitaba a rechazar lo "absolutamente inaceptable". Nadie se imagine por eso un clima fraternal, propio de tiempos ingenuos. Ya en vísperas del Salón, reporta D'Halmar, "comienza a funcionar el club de la tijera, el terrible club del pelambre, que tantos socios cuenta entre los artistas. (...) Llega el día de la admisión: saludos desdeñosos, reverencias zalamerías, obras y artistas se cruzan en el pórtico del Salón transformado en puerta del infierno; (...) los ambiciosillos están seguros de obtener

medalla, gracias a alguna cartita laudatoria, publicada en este o en el otro diario, dirigida a cualquier jurado con ocasión del día de su cumpleaños, o de la feliz extracción de la muela del juicio (...) surgen los señores críticos como las chinches en verano; cada uno muerde a sus enemigos, cada uno levanta y glorifica a sus amistades. ¡Qué importa la justicia, el arte!".

D'Halmar tiene apenas 18 años cuando juzga el Salón de 1900, cuestión que no lo inhibe de sentenciar que "los maestros no concurren dignamente, empiezan a ceder el puesto a la nueva generación". Si Valenzuela Puelma ha sido eclipsado por su discípulo Helsby, "la borrachera de colores que mareaba a Juan Francisco González ha degenerado en *delirium tremens*". Al año siguiente, acaso un poco más maduro, matiza sus críticas a González: "¡Qué vida anima sus cuadros!

¡Qué movimiento en la mancha confusa en que se adivinan mil cosas! (...) ¡Es tan hondamente poeta ese diánte de hombre!". Para Pedro Lira, en cambio, tuvo elogios más sosegados y críticas más duraderas. Lo irritaba su trato inclemente hacia los jóvenes que no seguían su escuela y, muy especialmente, sus complicidades clericales y palaciegas: "Don Pedro Lira fue no

el primer 'señorito' que dignó ser artista, sino el primero que tuvo cierto talento para serlo. Como tal desempeña su papel dentro de un país tan amigo de castas como el nuestro".

Hijo de un navegante francés que se hizo a la mar antes de conocerlo, Augusto Goemine Thompson decía haber tomado su apellido literario de un tal Barón D'Halmar, supuesto antepasado suyo. Hay sospechas fundadas de que esa fue otra de las innumerables fábulas con que adornó su biografía, entre las cuales destaca el soneto "Don Augusto D'Halmar", que firmó con el nombre de su "amigo" Rubén Darío –a quien no conoció– y que llegó a figurar en ediciones de las obras completas del poeta. De su familia materna, refinada pero venida a menos, heredó sus ínfulas aristocráticas –muy a tono con su personalidad fantosiosa– y su desprecio a la oligarquía criolla, vale

Ya en vísperas del Salón, reporta D'Halmar, "comienza a funcionar el club de la tijera, el terrible club del pelambre, que tantos socios cuenta entre los artistas".



Ponte Vecchio, de Juan Francisco González.

decir, a "los mal llamados hombres prácticos" que veían en el arte un lujo decorativo y sumergían al país en la anemia espiritual: "En esta copia feliz del Edén, llamada Chile, mala copia hasta ahora, la raza y el individuo no desaparecen tanto de inanición y pauperismo, como de carencia de ideal y de aliciente para progresar. Se puede existir, casi sin existir. (...) El vicio reemplaza lo que debiera darnos la imaginación".

Por eso recomienda a los grandes artistas irse de Chile, lo antes posible, a respirar atmósferas "menos envenenadas" que no atrofen sus talentos. Sobre todo a Valenzuela Puelma, el afebrado dios pagano que "baila ante sus sirenas y sus náyadas una danza dionisiaca que mal pueden perdonar quienes le miran ayunos y sin comprender ni su íntima alegría ni el

desenfreno de su exaltación (...) tanto se le repite que está loco, que al fin acabará por enloquecer". Valenzuela Puelma se fue de Chile, pero la locura lo siguió. D'Halmar se lo encontró en París en 1908, ya perdido y tan miserable que el escritor tuvo que regalarle su propia cama, la última que ocupó antes de morir en un asilo al año siguiente. "Vuelve a Chile como todo un vencedor vencido", escribirá D'Halmar en 1938, cuando los restos del maestro fueron repatriados y "no fuimos muchos los que le recibimos en el puerto". Ya en 1903, había acompañado en sus últimos días –no menos solitarios y miserables– al poeta Pedro Antonio González, a quien él mismo le cerró los ojos y en cuyo funeral no pudo hablar por la cantidad de políticos que llegaron a tomarse la palabra.

LOS NUEVOS CHILENOS

En la segunda parte del libro, Augusto D'Halmar es un escritor maduro que en 1934 ha vuelto a radicarse en el país tras el largo periplo que inició en 1907, cuando partió a la India en calidad de cónsul. Y si antes de emigrar acusaba a ciertas "momias" consagradas de aportarillar a los jóvenes para mitigar su propio desencanto, ahora es él quien destila nostalgia de sus viejos tiempos, cuando todo empezaba. "Contra todo lo que creemos ingenuamente en la juventud y lo que algunos siguen creyendo a lo largo de la vida, nada de lo que se va vuelve, ni por una vez siquiera", constata, así como advierte en la obra de un pintor "ese prurito exhibicionista, del cual suele padecer indecorosamente la juventud, porque nadie es tan osado como quien no le ha tomado el peso a la vida".

Su primer reencuentro con el arte chileno fue feliz. Una muestra póstuma de Valenzuela Llanos, al que no había apreciado en su momento, le hace escribir: "Cuando un país llega a producir estos obreros y estas obras, ha realizado algo por encima de sus pueriles vanidades nacionalistas. Da su medida y su fruto. Tiene lo que merece y, aunque parezca una paradoja, debe tratar de merecerlo". Entre los nuevos pintores, sin embargo, encontró el

reflejo de una época "desalentadoramente trivial" que solo progresaba en la poesía. El arte se ha vuelto un "lujo barato de nuevo rico", degradado por las ansias de éxito fácil y por vanguardistas tardíos que pretenden ser artistas sin ser artesanos, ignorando que "tan solo quien puede hacer análisis debe hacer síntesis". Preparar una tela, diluir los colores, medir la luz, "todo eso que religa las Bellas Artes a las otras no menos bellas, van desconociendo los improvisadores de hoy en día". De ahí las persistentes evocaciones a González, Valenzuela Puelma y Lira, a los escultores Plaza y Arias. "Eran de cierto otros hombres y otros tiempos. O el caso es que los que corren no los producen ya".

Como sea, D'Halmar no dejó de comentar el nuevo arte y de admirar talentos emergentes. Menos afrancesado y más americanista, fundó en 1941 el Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, que dirigió hasta 1945. Sin embargo, y pese a su consigna de vivir de espaldas a los recuerdos para no apresurar la vejez, haber sido "el Benjamín de aquellos cenáculos" le imponía la tarea del sobreviviente: hacer justicia con la memoria de sus héroes muertos y, sobre todo, con la gesta de su propia generación, también próxima a extinguirse. "Porque un camarada que se nos va nos acerca a nuestra propia anulación y hacia el juicio final de la posteridad", dice él mismo, y emprende esta defensa de los suyos: "Aquellos que ya en su época luchábamos también por la cultura de esta república donde nos cupo en suerte nacer, que nos hizo y a veces deshizo y a la cual vamos rehaciendo a nuestra vez al precio de nuestra vida, debemos de aparecer tanto anacrónicos a los ojos de quienes monopolizan hoy la actualidad y usufructúan en cierto modo de cuanto hemos sembrado y que ellos cultivan y cosechan menos desinteresadamente". Les recuerda a los advenedizos que fueron ellos, los anacrónicos, quienes supieron abrir el camino cuando ser artista era cargar con el

estigma del ocioso. "Aquí se hacía historia, no novelas. Sobresalían los juriconsultos, no los ilusos. Chile era un país serio".

Quejoso de los nuevos chilenos que caminan atropellando a los demás, D'Halmar rememora aquel Santiago íntimo que pasaba de la tracción animal a la eléctrica y en que la copa de helado en la pastelería de don Antonio Montero valía 10 centavos. Evoca también su mitificada Colonia Tolstoyana, aquel grupo de jóvenes artistas que, bajo su liderazgo, experimentó la utopía anarquista en San Bernardo, donde Magallanes Moure les cedió una casita y un potrero para arar. En su última conferencia, realizada en 1948 (un

El arte se ha vuelto un "lujo barato de nuevo rico", degradado por las ansias de éxito fácil y por vanguardistas tardíos que pretenden ser artistas sin ser artesanos, ignorando que "tan solo quien puede hacer análisis debe hacer síntesis".



Incendio en el bosque (1912), de Pedro Lira.

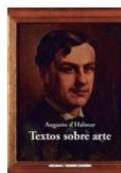
año y medio antes de su muerte), todavía aseguraba que León Tolstói les había remitido una postal con un mensaje escrito en ruso y 15 rublos en efectivo. D'Halmar fue siempre un orador deslumbrante y en el Chile de esos años era una leyenda viva (en 1942, por lo demás, había ganado el primer premio Nacional de Literatura), pero ahora se enfrentaba a auditorios más escépticos y mejor enterados de los alcances de su imaginación.

Como casi todo libro de su especie, *Textos sobre arte* desentierra algunas piezas admirables y otras de valor meramente documental, que al menos dejan admirar la abnegación de D'Halmar para reseñar 100 cuadros en 10 páginas. Predomina en todo caso lo primero: el animado registro de los esplendores de una época, retratada in vivo por

el joven crítico que mira hacia adelante y en retrospectiva por el viejo tercio que mira hacia atrás. Entre esas miradas crece un mundo que se fue, pero también la vibración de algo más impreciso y permanente que D'Halmar consigue poner en palabras mientras camina por las calles de Chillán, tres años después del terremoto del 39: "... nos siguió pareciendo como si ese Chillán desaparecido y resurgido del propio polvo de su ruina, obedeciera también al impulso misterioso de una voluntad menos efímera que los mortales y, en definitiva, más sólida que los inmortales. Pasábamos

furtivamente las generaciones, entre una corta jornada y una noche interminable, y volvía a alzarse la Ciudad, para eternizar en piedra el sueño de nuestras sombras. En primer término, valía la pena vivir y, en último término valía la pena morir". [5]

* Ficha



Textos sobre arte

Augusto D'Halmar

Recopilación, edición y notas:

Amanda Cross

Metales Pesados, 2017

243 páginas

\$12.500

Cine y tiempo: Las lecciones de Andréi Tarkovski

En *Atrapad la vida* están sintetizadas las ideas del cineasta ruso sobre la creación cinematográfica. Son textos que preparó para sus clases en la Goskino y que parecen sacados, en el mejor sentido, de la prehistoria del cine. O mejor, de cuando el cine era arte y no un espectáculo banal para niños y adultos infantilizados, cuando las imágenes tenían profundidad de campo y el ritmo no intentaba emular a los videoclips (o videojuegos). El creador de *Andréi Rublev* y *El sacrificio* plantea en estos ensayos críticos lo mismo que hiciera en sus películas: la conexión que hay entre una imagen y lo sagrado, lo trascendental, el sentido de lo humano y el infinito.

POR MATÍAS HINOJOSA

Todo el universo se revela en cada lugar y a cada instante: basta con la contemplación de cualquiera de sus puntos para obtener una imagen completa de su inmensidad y misterio. Borges pensaba que el lenguaje humano también podía dar cuenta de este fenómeno, o al menos es la experiencia que describe en su relato "La escritura de Dios": "Aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra". Y el lenguaje cinematográfico fue para Andréi Tarkovski concebido del mismo modo: la imagen en movimiento (cuando esta captura un momento de la vida) pone en frente el universo, comunica lo sagrado.

Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo es por este motivo un libro único y fundamental, que combina aspectos teóricos y prácticos, destacando también el enfoque didáctico de los textos, pues estos fueron utilizados por el director para dictar sus clases en la Goskino.

Si se tuviese que englobar el conjunto de estas formulaciones en un solo concepto, este sería "la búsqueda de un cine purista"; de hecho, ¿cuál es la esencia del cine? es la pregunta que da inicio a las reflexiones del autor. En su opinión, la esencia de este arte no es la síntesis de disciplinas artísticas, porque una película no necesita más que del tiempo para su completa articulación. El cine posee un alma propia y esa alma es el tiempo. Por lo tanto, ni el texto ni la música ni el teatro son esenciales a su forma. De



hecho, para el director ruso cualquier contribución venida de afuera, más que "contribuir", no haría más que enturbiar el potencial de verdad que encierra en sí misma la imagen cinematográfica. "Se puede imaginar una película sin actores, sin música, sin decorado y sin montaje, solo a través de la percepción del tiempo que fluye dentro de un plano. Y sería auténtico cine, como lo fue en otra época *Llegada de un tren a la estación de La Ciotat*". A diferencia de otras artes que tienen el tiempo como base de su formulación, el cine cuenta con el atributo de la exactitud y la rigurosidad en su representación de la realidad. Tarkovski opinaba que la música, por su relación con el tiempo, era la forma de arte que más se le podía parecer. Sin embargo, en la música "la materialidad de la vida se encuentra al límite de su completa disolución, mientras que la fuerza del cine consiste en atrapar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia misma de la realidad que nos rodea cada día y cada hora".

El tratamiento de este elemento es entonces lo que ilumina los análisis del autor. Esto explica que el filme de los hermanos Lumière esté presente en varios pasajes del libro, pues aquella secuencia sintetiza perfectamente sus convicciones estéticas, marcando también un contrapunto importante con las ideas que Eisenstein tuvo sobre el montaje, ubicadas en las antipodas de lo planteado en *Atrapad la vida* y también muy presentes a lo largo de estos ensayos. Para el director de *El acozador Potemkin*, la esencia del cine era el ensamblaje: en la fragmentación de los hechos estaba la fuerza de su lenguaje, en la intercalación de planos el cine encontraba su gramática. Este enfoque pone el acento en el salto de imágenes y no en lo contenido dentro del plano. Y lo contenido dentro del plano es el tiempo, el flujo de la vida. "A pesar del centelleo fulgurante", se lee sobre el estilo de Eisenstein, "al espectador no lo abandona la sensación de artificiosidad de lo que acontece en la pantalla. Esto sucede porque en ninguno de los planos hay un tiempo verdadero". Asumiendo

la realización de esta manera fragmentaria, nunca es convocado frente a la cámara un acontecimiento auténtico, porque este se construye falsamente a partir de retazos.

La búsqueda por atrapar un "tiempo verdadero" es la búsqueda de Tarkovski por atrapar la vida; o sería lo mismo decir: atrapar un instante de verdad. Por su representación exacta de la realidad, el cine es una forma privilegiada de relación con el mundo. Los hechos de la vida cotidiana, cuyos significados profundos se oscurecen bajo las sombras de las inquietudes diarias, restablecen su sentido trascendental cuando son vistos en la pantalla. Aquella perspectiva, sin embargo, no debe entenderse como una negación de las potencialidades del mundo: el artista no es quien crea la poesía; la poesía ya existe en las cosas mismas.

En ese sentido, antes que la creación, la misión del arte es el develamiento, el fijar la apariencia desnuda de aquello que sin su intervención está condenado a escaparse. "De por sí, un transeúnte con un paraguas que veamos en la vida real no significa nada en absoluto", escribe el cineasta. "Pero en el contexto de una imagen artística, expresada con perfección y una simplicidad asombrosa, nos transmite un instante de

vida, único e irrepetible".

Ir a la esencia del cine es ir también a la esencia de las cosas que este representa. Para que comparezca un instante de realidad en la pantalla, esta exige ser respetada en su propia naturaleza. Ninguna verdad puede ser expresada si esta se traiciona. El tiempo vuelve a ser aquí el cimiento que todo lo articula. Como afirma el propio autor, "si el tiempo en el cine se presenta con la forma de un hecho, lo hará asumiendo las connotaciones de una observación directa e inmediata de ese hecho".

De modo que la observación es otro de los conceptos fundamentales para el director de *El espejo*. Sus intentos por volver a la esencia del cine, tienen el propósito último de abrir un espacio de observación hacia el

La esencia del cine no es la síntesis de disciplinas artísticas, porque una película no necesita más que del tiempo para su completa articulación. Este arte posee un alma propia y esa alma es el tiempo.



El espejo (1975).

La búsqueda por atrapar un "tiempo verdadero" es la búsqueda de Tarkovski por atrapar la vida; o sería lo mismo decir: atrapar un instante de verdad.

absoluto. En ese sentido, el cine de Tarkovski es un cine metafísico, que aspira a capturar la energía móvil del mundo. Mejor, el fundamento mismo de lo que sostiene todas las cosas.

Las películas, entonces,

deben superar los géneros y temas. Tarkovski no quiere contar ni decir nada. Pero, valga la paradoja, es justamente esta ausencia de historia la que permite que emerja y se revelen todas las historias y todos los significados. La estética de Tarkovski, para volver a Borges, es la estética del aleph: la fijación de un punto donde coinciden todos los significados y formas del mundo.

La obra, así concebida, debe admitir todas las interpretaciones posibles. Cualquier intención consciente del director se ve superada en el momento en que este capta con la cámara un instante de realidad. Si

se trata de una expresión pura y directa de la vida, la imagen cinematográfica proporciona un espacio de acceso ilimitado, donde prevalecerán las perplejidades e intereses de quien observa. En otras palabras:

la película le habla a cada uno de una manera distinta. "El infinito es immanente a la estructura misma de la imagen. Pero en la vida, el hombre da preferencia a una sola cosa con respecto a todo lo demás y así afirma su libertad. Por consiguiente, al percibir la imagen, selecciona, busca lo suyo, sitúa la obra de arte en el contexto de su experiencia personal y social (...). Trasladamos también nuestras tendencias a la valoración de la obra de arte; adaptándola a las propias necesidades vitales; la interpretamos según nuestra "conveniencia". Esta ventana a la realidad, precisamente por tratarse de una ventana hacia el

infinito, anida en su interior la contradicción: acontece en ella una dialéctica. Tarkovski constata este hecho narrando su propia experiencia como espectador: "Todas las veces que he visto *Persona*, la película de Ingmar Bergman, me ha parecido que habla de cosas totalmente diferentes y contradictorias entre sí. Cada vez, de hecho, la he percibido de una manera nueva. Al principio me pareció que era una película con algún tipo de defecto o que no la había entendido en absoluto. Sin embargo, después me di cuenta de que tenía que ser así. Es un universo en el que poco a poco encontramos cosas que nos tocan de cerca y a través de estos aspectos entramos en contacto con el mundo del artista". Y luego agrega: "Una verdadera imagen artística impulsa siempre a quien la contempla a experimentar sensaciones contradictorias que se excluyen entre sí, sensaciones encerradas en la imagen y que definen su esencia y su misterio pseudometafísico".

Este anhelo de un cine que dé cuenta de la inmensidad explica su rechazo hacia el cine simbólico, donde hay una suerte de lenguaje cifrado, donde la película sería un intermediaria entre el concepto que se desea comunicar y el espectador. Para Tarkovski, ni la alegoría ni la metáfora son propias del cine, porque este no se trata de un sistema en clave cuyo mensaje debe ser desenterrado. La imagen –propone– se refiere a las cosas derechamente y dentro de ella surgen los significados. Abordar la creación de la manera en que lo hace el cine simbólico, es asumir al mismo tiempo la caducidad de la obra, pues el símbolo se agota en el momento en que este es descifrado. El misterio del cine, por el contrario, debido a la realidad que este reproduce, es infinito y no hay soluciones concluyentes. La fuerza expresiva de este arte reside en el encuentro cara a cara con la realidad. La superficie misma de la imagen expresa ya lo contenido en ella y cualquier interpretación es solamente un camino posible dentro de una serie infinita de ellos.

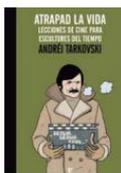
La observación sin intermediaciones es la única manera de hacer germinar esta fuerza expresiva frente al espectador. Esta es la razón de por qué

Tarkovski gustaba tanto de los haikus. En esta forma de poesía el director ruso identificaba una manera "pura, sutil y compleja" de observar la vida. Es el modo análogo en el que debe enfrentarse la producción cinematográfica. Por medio del símbolo no se dota de una atmósfera poética a la película, sino que se le reduce a cumplir el papel de mero acertijo. Optar por el aderezo lírico más bien revela una desconfianza en las posibilidades expresivas de este lenguaje.

Lo anterior no significa que la película no pueda alcanzar una atmósfera poética, pero esta se logra solamente proporcionando al espectador un encuentro directo con la vida.

Por esta perspectiva trascendental, Tarkovski pensaba su oficio como una cuestión moral. Para él se trataba de un tema serio en el más alto grado. La dedicación artística no se podía limitar a una reflexión sobre géneros, formas y temas. El arte es una manera de tocar lo más grande, de vislumbrar a Dios: "El arte nos permite, al crear una imagen, abrazar la inmensidad. (...) Del mismo modo en que en una gota se reflejan las nubes y los árboles, así se refleja en la imagen artística el universo". [5]

* Ficha



Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo
Andréi Tarkovski

Errata Naturae, 2017
192 páginas
\$16.000

110

Llegaron los bárbaros

Los críticos que destrozan a veces pueden ser divertidos, pero los que quedan son aquellos que te hacen ver lo que no habías visto, que te abren ventanas y te tocan donde no te habían rozado siquiera. ¿Una nueva reseña positiva a Lina Meruane? Tampoco funciona demasiado. En tiempos digitales y sin jerarquías, la crítica debe ser rockera, punk, sobregirada, para que no parezca que todo es entablado, un acuerdo entre amigos, un arreglo entre colegas.

POR ALBERTO FUGUET

Dicen que la crítica es una conversación entre los que piensan y miran y analizan una determinada obra y el público. ¿Pero cuál público? ¿El masivo? En un mundo masivo, en un orden donde las redes sociales es lo que lo desordena todo, ¿vale la pena la crítica? ¿Puede hacer algo? ¿Vale la pena intentar llegar a los que siguen el sitio Rotten Tomatoes y ven trailers en sus iPhone y van a ver todas las películas marketeadas, tengan la calificación que tengan? Acaso esa es la labor de la crítica: ¿calificar con puntaje una obra?

O quizás queda un camino: se puede bombardear con misiles de inteligencia un portaaviones blockbuster de Hollywood que supuestamente es *critic-proof*, es decir, inmune a la crítica.

Capaz.

Creo que sí.

¿Hay maneras de abordar la crítica en redes sociales?

Quizás una crítica sí puede ser viral.

Intentar que lo sea.

Si una de las labores de la crítica no es tanto recomendar (a un crítico de verdad no le corresponde pautear un fin de semana) sino iluminar aquellas películas (u obras) que nacieron con alguna desventaja, entonces quizás la oportunidad para que la crítica (el

ejercicio crítico, digamos) tenga algún futuro no solo existe sino que se vuelve necesaria.

No tanto para hundir, destrozar, bombardear, sino para avisarnos que hay obras que vale la pena ver o mirar o leer. Hoy el crítico debe dejar de intentar cuidar el monte y fijarse en las ovejas descarriadas que circulan por las praderas menos regadas. La labor del crítico-como-profesor o, peor aún, la figura del crítico-como-perro-guardián, ha terminado. Entre otras cosas, porque los críticos lo hicieron mal y no supieron adecuarse a los tiempos. Los bárbaros ingresaron. Los bárbaros se tomaron todo. La cultura se volvió pop y el marketing es la nueva religión.

En efecto, es complicado atajar lo imbatible.

Atacar por atacar tiene algo de intentar hacer quesillo con leche derramada.

Si el mundo y la cultura se ha fraccionado, si todo es en efecto nicho, entonces lo que puede –lo que debe– hacer un crítico es jugársela como si su vida dependiera por el objeto de su deseo.

Debe quizás incluso exagerar.

Acaso mentir.

Debe usar su voz (es clave que un crítico tenga voz, que sea un artista de la crítica) para recordar. Su público no es la academia ni algunos colegas ni el

111

artista en cuestión, sino la posibilidad de conquistar fieles nuevos.

Así es: adoctrinar, evangelizar, seducir, conquistar. ¿La nueva novela de Jorge Volpi es una mierda por mucho que haya ganado el premio Alfaguara? No hay mucho nuevo ahí. ¿Vale la pena destrozar a Carla Guelfenbein de nuevo? Nada peor para un crítico que ser predecible; ese es el enemigo, no un escritor mediocre que vende menos de lo que él cree o es insertado a la fuerza en grupos tipo Bogotá 39. ¿Y si en cambio, tal como ocurre en el cine y en la música y las series de televisión, un crítico literario se dedica a abrir puertas e incentivar a lectores nuevos?

¿Qué pasaría?
Estoy cansado de críticas (de reseñas) a libros que luego nadie lee.

Que nadie lee, porque nadie hizo que me pareciera que mi vida dependía de ello.

Los críticos que destrozan a veces pueden ser divertidos, pero los que quedan son aquellos que te hacen ver lo que no habías visto, que te abren ventanas y te tocan donde no te habían rozado siquiera. ¿Una nueva reseña positiva a Lina Meruane? Tampoco. Porque ya no basta con destrozar o aplaudir de manera civilizada. La crítica (la prosa, lo que se dice) debe ser rockera, punk, sobregirada.

¿Para qué?
Para que no parezca (para que no me parezca) que todo es entablado, un acuerdo entre amigos, un arreglo entre colegas.

Hace unas semanas vi una película que terminó siendo apoyada y catapultada por la crítica. Una película pequeña y barata que terminó siendo un éxito, gracias a que la crítica se juntó con "la voz de las redes" y terminó generando el ansia y la curiosidad necesaria para que mucha gente fuera a verla. *A Quiet Place*, una cinta de terror silenciosa, que llegó a nuestros cines como *Un lugar en silencio*, terminó sorprendiendo a todos. No era una sandía calada, algo que venía con el sello Marvel. Tampoco una franquicia. ¿Es tan buena? ¿Es John Krasinski, el actor-director, el nuevo Hitchcock o De Palma? No. Pero lo intenta. La premisa es genial: el ruido genera la atracción de los monstruos. Cualquier ruido puede ser la debacle de esta familia. Esto genera tensión. Muchas críticas lo entendieron e hicieron que la gente quisiera ir a verla. Luego debatieron. Unos quedaron decepcionados, otros no.

¿Es la labor de la crítica crear un éxito?

Por qué no.

¿Es capaz Patricia Espinosa de transformar un libro editado por una editorial indie escrita por una

chica desconocida del sur en un éxito? No. Le falta rock, le falta deseo, le falta coraje. Prefiere destrozar, y lo hace brillantemente. Me ha hecho parir. Pero Espinosa, que no es nada de tonta, no usa su tribuna en un tabloide para lograr que se lea más lo que ella desea. Por el contrario, intenta, sin éxito, atajar a los que son poco atajables.

Y volvemos a la idea de atajar.

¿Vale la pena atajar?

Pinchar globos, quizás, como dice Héctor Soto. Él piensa que la crítica de cine debe hacer eso: inflar globos que no tienen aire y pinchar los que han sido inflados con demasiado helio. Para citarlo de verdad: "El primer deber de un crítico es elegir a sus interlocutores". Y agrega: "La crítica es un pacto de lealtad y confianza, hecho de rigor y convicciones, de complicidades y buena fe".

La crítica, arrinconada y transformada en calugas, ha optado por saltarse al público masivo (que no les hace caso, que siguen a youtubers, que creen en las recomendaciones de Instagram) y escriben para los autores y para la academia y el mundillo literario, en el caso de los críticos literarios sobre todo. Incluso aquellos que usan los medios masivos y se dan el gusto de latear, de no decir nada, de orientar. ¿Orientar? Para qué si ya perdimos el norte.

El rol de la crítica en tiempos de redes sociales: ¿para quién se escribe?

Y algo más fatal: ¿importa lo que escriban los críticos? ¿Hacen falta?

Me gustaría pensar que sí.

Yo soy fan de la crítica y de ciertos críticos. Fui uno (o algo parecido a uno) y, cada tanto, escribo de cine, de libros, de series, y mi fin es, supongo, crítico. Como creador me importa que mis libros y películas sean tomados en cuenta, tanto positiva como negativamente. Pero importan. O, mejor dicho, podrían importan. Una cosa tengo clara, aunque en los últimos tiempos esta certeza me ha llenado de dudas: no existe un movimiento artístico sin crítica. Se necesita de otros que ayuden a esparcir la voz, a cuestionar, a unir y juntar, a remechar, a dañar y destrozar pero, por sobre todo, a guiar, poner las cosas en su lugar y generar debate.

No entre nosotros o entre ellos.

Con el público mayor.

Estamos llenos de monólogos, pero para conversar se necesitan dos.

Ojalá distintos, ojalá representativos.

El otro día supe que un autor joven debutante que había pasado la prueba o al menos no fue masacrado, había dicho en Facebook: "Pasé la prueba, ya me bau-

tizaron". Lo triste es que no se produjo un terremoto inmediato con esa reseña. Ni de ventas ni de comentarios ni de nuevos artículos.

¿Es posible criticar de manera masiva?

¿Para todos?

¿Esa época terminó?

¿Acaso todo ahora no es nicho?

Tal como me ha dicho un editor: cuando a un crítico le gusta algo, es altamente probable que ese libro sea condenado al olvido. En algún momento el "agradarle a la crítica" (de cine, de televisión, de teatro, de libros, de música) se volvió una suerte de castigo, como ser tildado el mateo del curso. Algo que quizás deje contentos a los padres del muchacho, pero desde luego eso no lo convierte en el más popular.

Esto antes no era así.

Para Walter Benjamin, la instancia más sublime de un crítico eran sus colegas. Incluso más que llegar a los propios artistas y más que lograr la posteridad. Pero qué pasa cuando se escribe en medios masivos. Benjamin, el inventor de los *flâneurs*, hoy sin duda tuitearía y tendría su FB o blog y le gustaría llegar no solo al "círculo".

¿Qué es un crítico rockero?

Pauline Kael lo fue, Greil Marcus también. Sin duda lo fue Walter Benjamin. Susan Sontag es acaso la más rockera. Un crítico rockero es aquel que se lanza a la crítica (al mundo) como un artista. Que lo toma todo de manera personal. Que desea conversar con el mundo y, por cierto, modificarlo. Un crítico rockero no pide permiso y es más punk que muchos de los artistas que desean ser tomados en cuenta. Todavía leo a Pauline Kael para escuchar su voz, no para que me recomiende nada, y muchas veces deseo ver aquellas películas que ella destrozó con humor más que aquellas que catapultó (como su exagerada pero rockera crítica a *El último tango en París*, de Bertolucci). Un crítico rockero tiene una voz más potente que muchos de los artistas o aspirantes a artistas en los que se fija y que, ante todo, se considera a sí mismo una figura mediática y además un artista por derecho propio.

Eso es clave para que exista un crítico rockero: la voz, la autobiografía, la subjetividad.

Creo que han sido los más importantes o, al menos, los que más me importan.

El crítico fan, el crítico groupie, el crítico que a veces pierde su capacidad crítica.

Hoy hay mejores críticos gastronómicos que de cine. Los críticos de series se atreven más que los de libros. Quizás porque ahí el diálogo es con el público que está ansioso de una voz externa para iniciar una conversación. Parte del hundimiento de la crítica, me dicen, tiene

que ver con las nuevas tecnologías y con esa falacia de que ahora "todo el mundo es un crítico".

También ha existido un movimiento sísmico, de placas, en que la academia y lo políticamente correcto terminó ganando el partido. El no querer quemarse o dañar a otros ha provocado el alzamiento del reseñismo. La crítica como orientación, el crítico como alguien que anuncia, constata, comparte, pero nunca hunde y, menos aún, es capaz de catapultar. Cuesta imaginar hoy un crítico con una voz tan famosa como la de aquellos que critica. Esos fenómenos, al parecer, ya no se producen.

No sé cuándo ocurrió pero, poco a poco, la crítica se ha vuelto una conversación privada (aunque abierta) entre el crítico y el creador (o el mundillo: sus padres, sus amigos, sus editores, los libreros). Esto sucede en todos los ámbitos. No es labor de la crítica impedir que vaya gente al cine o atajar a lectores incautos, pero sin duda era más divertido cuando eso sucedía.

Héctor Soto de nuevo: "No es tarea de los críticos llevar público a las salas de cine. Pero pienso que si se debiera serlo el hecho de salvar las películas que están en riesgo de ser pulverizadas por la industria del espectáculo. También lo es subir las vallas, jerarquizar, apoyar títulos que partieron en desventaja, relacionarlos con lo que ocurre fuera de la pantalla y abrir puertas al cine -al clásico o al que está en vías de serlo- que nadie debería perderse".

Eso le digo a un amigo cineasta por WhatsApp, te trataron con tibieza, nunca estuvo en cuestión que era una cosa de vida o muerte.

¿Y lo es?, me pregunta.

Para vos sí, lo es -le digo, porque es argentino. Dale -me dice-, pero para ellos parece que no.

Y pienso: para ellos parece que no. Y claro: no son rockeros y no admiten que también podrían ser artistas. Para ellos parece que no es tan importante ni urgente. La película de mi amigo no fue rechazada, fue tratada con una delicadeza tibia. ¿Resultado? Nadie la fue a ver y se perdió.

¿Importa?

Me gustaría pensar que sí.

Me gustaría pensar que la crítica cree que sí: que es importante, que es clave, que necesita ser salvada o apoyada, que es un artículo de primera necesidad. Mi amigo me dice: uf, por qué la crítica no ama como odia, che.

No le respondo, pero escribo esto. [\[5\]](#)

La crítica de vino como lectura

Quizás los que hacen crítica gastronómica o de vinos son los restauradores de un orden al que era necesario volver: la relación unívoca y necesaria entre un guía pastoral y su grey. Porque en la crítica estructural o semiológica de los textos, el crítico se instaló como escritor o incluso como un artista más. Y al dejar de ser un guía, evidentemente se produjo un quiebre entre las dos entidades que conformaban una unidad indisoluble: el autor y el lector.

POR MARCELO MELLADO

Ya nadie lee los textos críticos sobre literatura que aparecen en los medios periodísticos, decían el otro día unos amigos en una comida. No tienen incidencia en la comunidad lectora posible, fue la conclusión, puesto que el periodismo findeemanesco se dedica fundamentalmente a la cata de vinos y a la crítica gastronómica. En esta área incluso hay algunos referentes críticos (catadores, *someliers*, periodistas especializados o, concretamente, críticos de vino y gastronomía) cuya palabra sancionadora sí sería seguida por consumidores que pueden gastar bastante por un buen vino (y el plato respectivo que hiciera maridaje, como dice la jerga). De pronto estamos

ante un cambio de costumbre de consumo cultural no menor. En la práctica es un desplazamiento que podría constituir una homología estructural, sobre todo por la analogía y la complejidad que comparten dos aparatajes textuales que poseen una cierta densidad estructural lo suficientemente espesa. Beber puede ser también una forma de leer, si acuñamos el concepto barthesiano de la intuición estructural, que sitúa la analítica conceptual en un rango menos árido que el que se le atribuye a la práctica semiológica de leer con voluntad crítica.

Alguna vez escuché, no sé si fue a Enrique Lihn o a Martín Cerda, un juicio a propósito de la crítica literaria



en tiempos de la dictadura, de la existencia del mono crítico, cuando *El Mercurio*, a pesar de sí mismo, parecía regir la cultura oficial. Ignacio Valente, y antes Alonzo, decidía con su juicio lo bueno y lo malo, lo válido o inválido, lo legítimo o no. Como que lo lógico era que hubiera una especie de guía o gurú que nos dijera lo que correspondía.

Aquí quiero recordar una polémica entre Lihn y Valente de la que guardo un nítido recuerdo que, creo, no ha sido recuperada por la historia de nuestro campo cultural, sobre todo porque fue ese conflicto la representación de la lucha contra la dictadura en la zona del sustrato ideológico y cultural. El "progresismo" y la izquierda de la época solo priorizaba la política dura y la victimización.

Lihn publicó un texto al respecto; el contexto era que Valente había arremetido desde su columna contra la irrupción del estructuralismo que estaba ocupando un lugar en nuestro medio, tanto a nivel intelectual como académico, y el que también era asumido por las prácticas textuales neobarrocas que comenzaban a abrirse camino. Valente, al parecer, veía una reposición del marxismo cultural que ponía en peligro un orden que había que preservar.

Por otro lado, algunos intelectuales y artistas eran seducidos por sus postulados, como un modo oblicuo de enfrentar a la dictadura en el plano cultural. En ese mismo contexto, Lafourcade era el primero que hacía una homología entre literatura y gastronomía, en donde a la evaluación de una obra le correspondía una cierta cantidad de tenedores, como descriptor de calidad. En este caso era una mera astucia de pauta editorial.

EL OBJETO LEGIBLE, NO BEBESTIBLE
Hoy no es posible reproducir esa uniformidad nostálgica, no solo porque la dictadura (al menos esa voluntad) adquiere otros modos con la democracia y la sensación de diversidad diluye los conflictos. Ahora,

la ficción emprendedora es capaz de coger un objeto histórico y darle una nueva luz. El vino surge como esa estrategia que recupera un objeto uniforme que puede ser sometido a la diferencia y a la diversidad. Y todo esto implica un relato, la construcción de una estrategia textual para contar esa historia precisa y coherente en su decurso.

Quizás los que comentan o hacen crítica gastronómica o de vinos son los restauradores de un orden al que era necesario volver. Era necesario que hubiera algún objeto cultural que restaurara esa relación unívoca y necesaria entre un guía pastoral y su grey. Porque eso que llaman literatura se disparó para otro lado, concretamente, hacia una estética de la dispersión y la diversidad inapreciable.

Lo que ocurrió con la crítica estructural o semiológica de los textos fue, en parte, que el crítico se instaló como escritor o se instaló como un artista más en el ambiente cultural. Y ya no fue un guía, sino un escritor más, lo que evidentemente implicó un quiebre con el lector, que lo perdía como mediador o puente entre las dos entidades que conformaban una unidad indisoluble, el autor y el lector, ambos brutalmente reales. El crítico

estructural inventó un lector ficcional que se suponía más libre e independiente y eso alteraba el placer de las jerarquías, en una sociedad en que es necesario mantener algunas esclavitudes.

En el caso del vino, la clave es la recuperación del lector como consumidor atento y obediente. A nivel técnico hay un leve parentesco procedimental, sobre todo porque la conceptualización está en el mismo objeto. Roland Barthes, un clásico, fue el que dotó a la crítica textual, aunque también a otros objetos, de un modelo de trabajo y de un nuevo estatuto con legitimidad estética que, creo, ha sido muy útil para la descripción de cualquier objeto y para el trabajo cultural en general. Recordemos que él trabajó o aplicó

su metodología estructural a la moda, demostrando con ello su multiplicabilidad. Por ejemplo, la presencia o ausencia de algún rasgo distintivo, ya sea de un cuello o de la forma de un escote, o del largo de una falda, se convertía en signo, el que desplegaba en dicotomías que posibilitaban una articulación de mensajes.

Hoy con el vino podría hacerse esa homología estructural, a partir de considerar el objeto como un haz de capas jerarquizadas, como son el aroma, el color y la palatabilidad; ahí tenemos tres elementos claves que se combinan sistémicamente en el análisis y que conforman el objeto en su originalidad seminal. Entonces tenemos un vino textual, no es el vino real, y el objeto es la crítica a tal o cual objeto, el vino producido por tal viña y criticado por tal o cual catador. Lo que puede ser fascinante desde una cierta perspectiva lúdico-analítica, casi esotérica, es cuando esas características aromáticas, por ejemplo, están inscritas en la cepa, la semilla tiene esos rasgos, ya sea frutosos, ahumados o minerales (jerga con la que uno se ha familiarizado, pero sin captarla en toda su magnitud). De ahí surgen los descriptores aromáticos, que son el equilibrio, la armonía, complejidad y permanencia. Con estos conceptos el analista arma su texto crítico que, en este caso, funciona como un instrumento descriptivo para descubrir su estructura táctica. De ahí que un "vino tranquilo" o "complejo" no es una arbitrariedad, sino que surge de una composición; y el catador sería aquel sujeto que puede, a partir de un proceso razonado de cata, descubrir su estructura compositiva.

Otro nivel, quizás más antropológico, es poner el acento en el relato del proceso industrial y/o en la carga restauratoria oligárquica, como eran los vinos que hablaban por sus etiquetas. Nos estamos refiriendo al periodo en que había una narrativa etiquetera que aludía a una aspiracionalidad nobiliaria y colonial, de carácter mítico. De ahí surgieron los Marqués de Casa Concha u Oidor de la Real Audiencia o Conde de La Conquista. Era el vino que llamamos restauratorio de un orden y de una territorialidad, previo al vino posmoderno, del emprendedor joven, cercano a los equilibrios medioambientales, a la tierra y al glamour. También hay eso que el sentido común económico llama "cambio en los paradigmas de consumo", que lo ligan a las costumbres culturales de capas sociales ascendentes y también al signo de distinción que produce la distancia clasista, plena de signos, y tan

necesaria para la construcción de la distinción, que hace la diferencia de clase. Aquí, en este campo, hay lo que yo llamaría una "poética del desplazamiento que nos hace otros".

EL OBJETO PRODUCIDO

Así como en el campo literarístico chileno surgió el poeta editor (me imagino que a nivel latinoamericano es parecido), no nos debería llamar la atención enunciados como el de "vino de autor", que va de la mano con lo de las viñas boutique, en donde, como decía Schumacher, el economista descalzo, "lo pequeño es hermoso". Percibimos la misma voluntad, la proliferación de editoriales independientes es análoga a lo de las viñas boutique, la diferencia obvia es el rendimiento económico; aunque hay otra relación que tiene algo de visibilidad social, y es que los poetas han sido grandes bebedores de vino de dudosa calidad, sin atender al vino como objeto, al legible. Recuerdo a un escritor costarricense que vivió en Chile, Joaquín Gutiérrez, contaba que él se quedó acá porque no podía creer que el vino fuera tan barato. Pero en este punto nos acercamos a la noción de vino festivo, en que el vino es solo un objeto mediador y no un fin último.

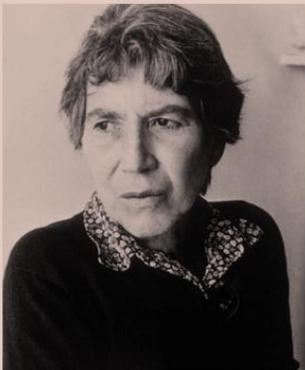
Cuando se inventa el nuevo vino, o el vino otro, luego del vino tradicional y del vino de la reposición oligárquica, viene este vino que podríamos denominar, con algo de pudor, posmoderno, del vino que tiene otro texto, otra textura. El triunfo de la lectura liberal, industrial, creativa, en donde el objeto no solo es consumido o bebido, sino leído, informado, en donde el analista o lector decodifica o descompone (ve o comprueba su composición) y la ubica o la hace pertenecer a un campo de legitimidad mayor.

El crítico nos enseña que decir buen o mal vino es muy general e irrelevante, mejor decir cómo está compuesto y si esa semilla, que es la que guarda las características organolépticas del vino, es verosímil o guarda relación con eso que podríamos denominar *terroir*.

Barthes decía que el estructuralismo se rie de la mala y de la buena literatura, lo importante es saber cómo está diseñado un objeto, en este caso una obra. La valoración es posterior a eso. Lo cierto es que la práctica bebestible o la experiencia del vino constituye todo un tema que puede pasar por la siutiquería o el arribismo social, pero también podría tener un carácter simbólico que podría producir voluntad de patrimonio. [5]

Primo Levi y Natalia Ginzburg: historia de un malentendido

POR FEDERICO GALENDE



¿Se habrán conocido? Claro que sí, aunque no en las mejores circunstancias. De hecho por la avenida Re Umberto, en la ciudad de Turín, a la que en sus *Crónicas Gramsci* confesó haber llegado en "estado de sonambulismo" y en la que Nietzsche se anticipó al Holocausto disculpándose ante un caballo, caminan en silencio, ambos un poco apesadumbrados. Fue a mediados de los años 40. Ella tenía una pena inmensa, pero a diferencia de él no estaba dispuesta a tratarla en sus libros, desprovistos de desquites o reivindicaciones y cocinados domésticamente con lo que hay a la mano: una vieja sobremesa con los amigos, las frases que se repiten enhebrando recuerdos entrecortados, las voces lejanas de sus padres o sus hermanos llegándole desde la infancia.

Leone (su par intelectual, su compañero en la cama, su amado) ha muerto en Roma bajo las torturas del nazismo y Adriano Olivetti, amigo de la pareja, acaba de irrumpir en la casa para decirle que debe despertar a los niños, hacer las maletas y salir de allí cuanto antes. A pesar de que el mayor de los tres no pasa de los cinco años, igual ayuda a su madre a hacer las maletas, sin comprender nada y comprendiéndolo todo a la vez. Dos o tres décadas más tarde, cuando sea un adulto, dará pruebas de esto aplicando aquellas "pequeñas virtudes" sobre las que su madre escribía, a su estudio sobre Menocchio, el molinero del siglo XVI que terminó ardiendo en la hoguera del Santo Oficio por sostener que los ángeles provenían de los gusanos. El libro pondrá las vigas centrales de la microhistoria, se llamará *El queso y los gusanos*, lo firmará Carlo Ginzburg.

Su madre, la escritora Natalia Ginzburg, quien ha adoptado el apellido de su marido, camina ahora por la Re Umberto simplemente porque allí está su lugar de trabajo, la casa Einaudi, una modesta editorial antifascista fundada años atrás por Giulio Einaudi y el propio Leone Ginzburg.

Es la razón por la que por la Re Umberto avanza también Primo Levi: en Einaudi, donde Natalia pasa las tardes revisando un manuscrito tras otro para asesorar a Pavese, ve una editorial amiga, cercana, una editorial que ha atravesado por las mismas penurias que él y que por lo

tanto no tendría cómo oponerse a estos testimonios que ha escrito, tal vez los testimonios más dolorosos y desgarrados de los que tenga memoria la humanidad.

El libro no lo ha escrito porque sea un escritor (es químico, un investigador, un hombre de ciencia), sino porque, con suerte distinta a la de Leone, ha logrado regresar con vida de un campo de exterminio nazi. Su problema es que a las espaldas han quedado más de siete mil compatriotas asesinados: él los ha visto sufrir, ha presenciado las torturas, el gaseo, los fusilamientos, y ha decidido que no se marchará de este mundo sin antes haberlo contado todo, palabra por palabra, pormenorizando cada detalle, cada temblor, cada fracción del horror que ha vivido. Pesa sobre la humanidad la urgencia de que la humanidad se entere de lo que es capaz de hacerse a sí misma.

Por eso durante el año que, al amparo de una fracción de las tropas de Stalin, le lleve regresar a Turín, lo irá anotando todo minuciosamente (en el revés del boleto de un tren, en una cajetilla de cigarrillos recogido al azar), y cuando esté por fin en su ciudad natal, donde de experto en química descenderá a operario de una fábrica de pinturas para automóviles, se encerrará en una habitación en ruinas (los alemanes habían hecho estallar la planta de nitrato de amonio y los bombarderos americanos terminaron de hacer la tarea) a escribir durante infinitas noches lo que llamó el arte del despertador de recuerdos.

Este arte el químico lo desplegará siempre al final de su jornada, en medio del desvelo y traspasando cada una de sus notas a páginas sobre las que martilla con una Olivetti, fabricada en Ivrea por la familia de Adriano, el mismo hombre que tres o cuatro años atrás había irrumpido en casa de Natalia para comunicarle que Leone estaba muerto y que debía salir con los niños de Roma a toda velocidad. De ahí que los cuatro estén ahora nuevamente en Turín, donde sus padres pueden ayudarla con las tareas de los pequeños

mientras ella va y vuelve a la editorial en la que una mañana, encima de su escritorio, se encuentra con el manuscrito.

Lo primero que distingue es la firma: Primo Levi. ¿Levi? Es el apellido de su padre Beppino, el de sus hermanos, el de ella misma cuando no era una Ginzburg. ¿Serán parientes? No, no lo son. Y si lo hubieran sido, el veredicto de la editora de todos modos no habría cambiado. La noticia se la dará ella misma la tarde que Levi regrese por el informe: el libro ha sido rechazado. Evidentemente se trata de un gran libro, solo que inadecuado para un momento en el que Europa está haciendo todo lo posible por ponerse nuevamente de pie.

Los pies le tiemblan entonces a él, quien sabe muy bien lo que ha escrito; sin embargo, camina sin decir nada a su lado por la Re Umberto mientras se van alejando de la editorial. Después los pies le temblarán a ella también, cuando editores y autores de todo el mundo la señalen como la responsable de haber rechazado *Si esto es un hombre*, el libro más importante en la historia testimonial del siglo XX.

Pero, ¿qué se le va a hacer?

A Primo Levi, quien seguirá siendo su amigo hasta el final de los días, Natalia Ginzburg no le explicará nunca nada, pese a que en *Léxico familiar*, quizá su mejor libro junto a *Las pequeñas virtudes*, se justificará de una forma que solo en ella puede alcanzar esa delicadeza: dirá que los errores cometidos por la impulsividad o por la estupidez no son tan dañinos como los obrados por la inteligencia o la sagacidad, puesto que de estos últimos no se regresa, mientras que de los primeros se puede aprender a hacerlo todo desde el comienzo, como ella lo hizo, escribiendo hasta el final libros tan sencillos como geniales, libros en los que la vida empieza siempre de nuevo. [5]

Al margen del color de la noche

POR PABLO D. SHENG

Te ves en una esquina junto a C y N, quieren la menor cantidad de luz, un rincón oscuro, pero frente a Zotano, uno de los bares cola de Bellavista, es difícil. Una pareja de hombres les pregunta si saben quién vende. N dice que lo sigan. No hay pacos y si los hubiera tampoco importaría. Yo hasta he jalado en sus hombros, dices, verificando que ningún retén deambule cerca.

Poco antes de las 12 de la noche, te encuentras con C afuera del Telepizza de Plaza Italia. Hace por lo menos un año que no la veías y creíste que seguía igual. Ella mantiene una de sus mechas teñidas, el rapado a un lado y las calzas fluorescentes, cósmicas. Te contó que terminó con su pololo, porque se metía con la ex y estas semanas se las ha pasado entre la universidad y el Jammin. En esa disco, donde se baila reggae, conoció a N, su pololo actual. Después continuaban en afters, trataban de no pagar nada, trasnochar en la calle y recién ahí volver a sus casas.

Caminan por Pio Nono casi en procesión al cerro, aunque tropiezan justo con N que se para en una esquina a repartir volantes de un local. En 15 minutos salgo de la pega, dice. Lo acompañan a promocionar ofertas de tragos, mientras C lo besa y se encuentran a unas amigas. Más rato se verán en el Jammin.

Ves que N usa jockey, tú andas con un polerón negro y mochila al hombro, eres medio gordo, ancho de cuerpo. Cuando se desocupa van a otra esquina, la del Venecia, en Antonia López de Bello. Unos colombianos

se achoclonan, murmuran cosas, arman misterio y de a poco intercambian bolsitas como las que tú vendías hace unos años. Tratas de reconocer a alguien, pero dices que lo que venden ellos es mierda, y C y N rien.

Les cuentas que vienes de la pega, del hotel Hyatt, donde siempre robas vodkas, incluso whiskies, lo más caro. Dices que a tu familia le regalas cajas de vino para Navidad y Año Nuevo. A los 12 años empezaste a trabajar en una textilera donde cortabas sobras de tela, tu cuerpo se ensanchaba, comías más y los dedos trataban de hilar fino los cortes. Años después te saliste. Tu hermano mayor te metió a trabajar en su banquetería. Aprendiste a garzonear, a tener mejor gusto y te enseñaron a preparar comida que quizá nunca habías probado. Ahora sigues en lo mismo, haces buffets y breaks para empresarios, y has juntado plata, te quieres ir del país, recorrer Latinoamérica entera y llegar a Miami, encontrar a tu tío y cumplir uno de tus sueños: convertirte en peleador de la lucha libre.

Para ser viernes no hay tanta gente afuera del Jammin. Por ahora te sientes al margen de los colores de la noche, como si hubieras hecho la paz con ellos. Logras dar cuenta de las luces del local, del amarillo y del rojo del cartel luminoso. Esperan a que los dejen entrar gratis. Mientras haces la fila, N conversa con alguien entre dos autos estacionados. Ambos llevan jockey, la otra persona tiene trenzas y su ropa es mucho más ancha. Le cuentas a C que dejaste de traficar hace un tiempo, antes siempre lo hacías en los baños de Locos por el



Imagen del barrio Bellavista.
Fotografía: Victor Ruiz.

Deporte. Los dueños del bar te cuidaban, no dejaban que entraran pacos de civil a vigilar. Te acuerdas de una vez que los propios garzones te salvaron, andabas con 250 mil pesos vendidos, en efectivo, y otros 250 mil en cocaína.

Sientes que la temperatura baja. La Virgen del cerro aún brilla, o crees que brilla más que de costumbre. No te dejan entrar gratis, pero sí a C y a N. Entonces pagas y tienes derecho a un cover. C te da, metiendo su mano en tu bolsillo, una bolsita. Les timbran las muñecas e inspeccionan tocándoles los brazos, los muslos, revisan las mochilas. No hay nada más que la polera que usaste en el Hyatt, un delantal y la cortapluma olvidada por el guardia. Vas a la barra, pides un roncola y notas que la gente baila un tema de Morodo.

Sigues a C y N, llegan al fondo del Jammin. N vuelve a hablar con un extraño, ahora entre ellos corre plata. C estira sus caderas contra la pared. Cada uno toma del mismo roncola. Otras mujeres hacen lo mismo, doblan sus rodillas, dejan que un hombre las agarre y junte su pelvis a las caderas. Tú bailas, mueves tus brazos, piernas y tronco, aunque sepas que no te gusta hacerlo y tus movimientos sean torpes. N termina lo que hace y besa a C. Les dices que salgan. La puerta que da hacia el patio está cerca. Comparten unos cigarros.

El patio se llena, todos fuman y es difícil no chocar ni pisar a los demás. Le cuentas a N que unos amigos pelearon en Amsterdam, uno de los bares que se encuentra frente al Jammin. Salieron con sillas y los persiguieron hasta el Parque Forestal. Les dices que ese tipo de cosas no pasaría si tú hubieras estado, que sabes pelear y por eso mismo te respetan. Recuerdas que hace un tiempo fuiste hacker y te metías a cuentas de empresarios, gente famosa, políticos. Robar un par de millones no significa nada para ellos. Estuviste un mes escondido en Villarrica, junto a tu polola. A ella le dijiste que se fueran de vacaciones y te creyó. Recuerdas cuando hacían el amor mirando la fumarola del volcán y crees que ese mismo humo es el que sale de tu boca al exhalar por frío o por cigarro.

C y N conversan con alguien de pelo largo y lleno de rastas. Es grande y su ropa lo hace ver más alto y gordo. Te acercas y te metes en el círculo. El de rastas saca cogollos de un frasco y los reparte. Le das fuego y sientes olor a cloro, te pegas hacia la puerta. Entonces vas al baño y no logras entrar, porque parece que se ha inundado. El piso húmedo, marcas terrosas de zapatillas: alguien camina en medio de gente que baila, pide permiso para sacar un trapo y secar el suelo.

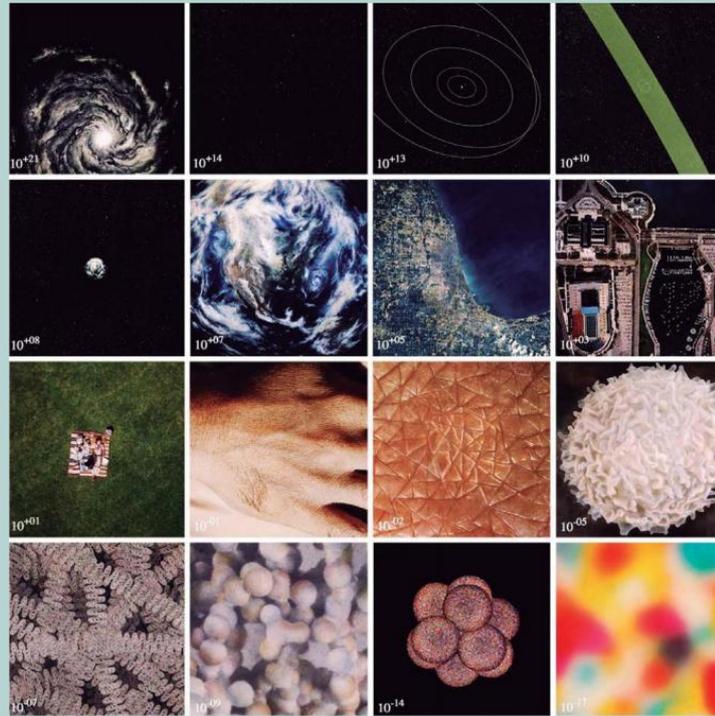
Al volver, le dices a C y N que vayan a la calle. Muestran a los guardias sus timbres en las manos y se meten en un rincón oscuro. Vuelves a sentir olor a cloro, a agua mezclada con champú. Se acaban los cigarros, pero C compra uno suelto a la señora colombiana que trabaja un carrito de dulces y bebidas. Al volver corroboran sus timbres. Ya son cerca de las tres de la mañana, dicen que la gente debe irse en media hora. A pesar del frío que tienes, los demás sudan, están en polera. Aún tienes las manos heladas. Vuelves al baño y del piso ya no hay agua. La última canción es "Jammin" de Bob Marley, y la corean, se dan los últimos besos y sus cuerpos se pegan, se agarran. Abren las puertas, la gente se aglutina y ese mismo choclón se esparce afuera del local. Aparecen vendedores de cerveza, traficantes ofreciendo creepy o cocaína, taxis de vidrios polarizados, uno que otro retén, vagabundos pidiendo plata.

Cuando vuelves a casa, ves que la extensión del cerro San Cristóbal desaparece. Los árboles, tunas que en verano florecen, apenas se notan. Miras directo a la Virgen, sus luces blancas que titilan, y dejas atrás la bulla. Cada mañana caminas por ahí: colillas de cigarro repartidas en el piso junto a bolsitas vacías y rasgadas, estudiantes yendo a clases, panaderos cargando harina, vendedores de jugos naturales y marraquetas con queso, palta o jamón, el olor a cerveza proveniente del suelo, botellas reventadas, vidrio molido.

La calle está oscura. Donde vives arreglan un parque y construyen un edificio. Solo el departamento piloto y un foso del que no sabes cuántos metros hay hacia abajo. Te salvas de un asalto, o eso crees. Al abrir la puerta sale tu gato, apenas despierto, bostezando. Te quitas los zapatos, la ropa, ordenas tu mochila y te lavas la cara con agua caliente. Tratas de dormir viendo cómo la luz suave de la Virgen entra por la ventana. Mañana tienes libre. [S](#)

Críticas de libros, cómics, cine y ciudad

Imagen: video *Potencias de 10* de Charles y Ray Eames



Intimidad entre extraños, por Lorena Amaro. **Teoría King Kong: una droga de entrada**, por Rodrigo Olavarría. **Herramientas, utensilios y cachivaches: viaje al interior de los objetos**, por Fernando Portal. **¿Qué pasó en Vietnam?**, por Pablo Riquelme. **Una coreografía del vacío**, por Álvaro Bisama. **Los padres de Santiago: historia de una rivalidad**, por Iván Poduje.

Intimidad entre extraños

POR LORENA AMARO

La biografía es un género que se cultiva con escafandra: puede demandar años de archivo, entrevistas y escritura. En *La poesía terminó conmigo*, Roberto Careaga ofrece un espléndido ejemplo de dedicación y profunda generosidad biográfica; el suyo es un libro notable y es una de las pocas biografías literarias de las que disponemos en Chile, en que pocos héroes culturales han sido retratados y menos aún con la minuciosidad y el cuidado que él ha puesto en siete años de trabajo.

La historia de Lira trasciende el ámbito literario para impactar en nuestro imaginario colectivo. Un joven poeta con aspiraciones vanguardistas, asediado por una enfermedad psiquiátrica y también por las tentativas fracasadas, decide suicidarse cuando el país se encuentra bajo una larga dictadura. Ha golpeado las puertas de las vacas sagradas de la poesía, ha hecho una fugaz y extraña aparición en un concurso de talentos de televisión, se ha convertido en una figura conocida de los patios del Pedagógico. Hasta ahí llega el relato esquemático que conoce la mayoría, y que Careaga quiebra para introducir las incertidumbres, las muchas posibles lecturas que merece toda vida. En su texto asoman diversas caras del poeta, algunas terribles, otras incluso joviales; Careaga narra haciéndose casi invisible, aunque también se arriesga a imaginar sueños y momentos muy íntimos de la vida de su protagonista.

En siete partes muy bien hilvanadas, fluidas, construye además un gran fresco del campo cultural chileno de fines de los 70 y comienzos de los 80, de manera que el lector pueda comprender esa mezcla de contracultura y erudición que fue Rodrigo Lira.

Careaga describe a Lira y sus amigos como "jóvenes de izquierda" que "no lo andaban gritando" y Chile era "un pésimo lugar para tener 20 años".

Es este mismo lenguaje sencillo pero expresivo el que emplea para acercarse a la obra del autor: "Quiere decirlo todo y se pierde en las ramas, atorado de retórica", explica. Y más adelante: "Puede que sea la

fundación de un pilar que sostiene su obra: el cotilleo literario. Fue más sofisticado, pero siempre ocupó sus poemas para mapear la escena literaria, reirse de ella, parodiarla. Usó su poesía para apoyar sobre ella un rifle y disparar contra las vacas sagradas".

Careaga logra algo muy poco frecuente y distintivo de una buena biografía: que el lector sienta la intimidad de una vida ajena, una sensación que el biógrafo inglés Michael Holroyd describe como una potente "intimidad entre extraños". Procurando entender a su personaje, nos muestra la inclinación de Lira por la vida militar, las mujeres con las que se relacionó, sus tentativas universitarias, la relación quebrada con su familia y, también, una de las pocas certidumbres del texto, el lamentable diagnóstico de esquizofrenia del psiquiatra Aristides Rojas Ladrón de Guevara, quien le dió electroshock. Consultado por Careaga, el médico explica que "Rodrigo Lira era lunático y en las noches de plenilunio se volvía loco, más loco que de costumbre". No es necesario que el biógrafo agregue nada: deja al lector que juzgue hasta qué punto Lira no recibió la ayuda que necesitaba.

Hijo descarriado que tienta el sentido, Lira ocupa hoy un lugar impensado en la historia literaria chilena y este libro contribuye a releer su poesía. Escribe Careaga: "Rodrigo fue protagonista. Pero ese no era su papel en la literatura chilena. En ninguna parte, en realidad. Él era el secundario peligroso. El outsider que disparaba desde los márgenes. Si llegaba al escenario era para arruinar la fiesta".

Esta biografía permite presenciar esa escena incómoda, el desborde de un poeta en "el límite del lenguaje", que parodiando a Parra y Lihn dice: "Porque escribo estoy así. Por/ Qué escribí porque escribí es/ Toy vivo, la poesía/ Terminó con-/ migo". [S]

Teoría King Kong: una droga de entrada

POR RODRIGO OLAVARRÍA

A 12 años de la publicación de estos ocho ensayos autobiográficos, a 10 de su traducción al español de Paul B. Preciado y a seis de la versión argentina de Marlène Bondil, cabe agradecer a las corrientes de la moda que hicieron imperativa su reedición. Era necesario facilitar el acceso a *Teoría King Kong* por dos razones. Primero, porque llevaba una década circulando en fotocopias y en formato digital, sin salir de guetos académicos o de reflexión feminista. Segundo, porque estos ensayos de Virginie Despentes (Nancy, Francia, 1969) concilian de forma virtuosa dos ámbitos en apariencia opuestos, el de la academia y la experiencia, convirtiéndolos en una excelente introducción a la teoría feminista.

Despentes abre los fuegos declarando que escribe "desde la fealdad, y para las feas", pero también para los hombres que no se identifican con la masculinidad imperante. La autora afirma estar contenta de ser "más deseante que deseable", afirmación que la enlaza a una tradición que pasa por Anaïs Nin y llega a su apoteosis con la obra de Kathy Acker y la novela *I Love Dick* de Chris Kraus, una tradición que revela la temida desmesura del sentimiento y el deseo femeninos.

En el magistral ensayo "¿Te doy o me das por el culo?", la autora relata su vida a la luz de los logros de la revolución feminista: desde pertenecer a la primera generación de mujeres que abrió una cuenta bancaria sin depender de un hombre, a la toma de conciencia de la feminización forzada de los cuerpos de mujeres. Aquí Despentes dirige sus dardos a la propaganda pro-maternidad y a la sociedad capitalista que exige criar niños en condiciones de vivienda precaria y con trabajos mal pagados, una sociedad decadente que hace sentir fracasados a quienes no tienen hijos y que no reconoce ese fracaso como suyo propio.

Luego, en un ensayo útil para reflexionar sobre los abusos denunciados en redes sociales, narra cómo ella y una amiga fueron violadas una noche al volver de un concierto. Despentes afirma categórica: "En la violación siempre es necesario probar que no estábamos realmente de acuerdo"

y "los hombres siguen haciendo lo que las mujeres han hecho durante siglos: llamarlo de otro modo, adornarlo". En este mismo ensayo recuerda el momento en que leyó "Rape and Modern Sex War" de Camille Paglia, la bestia negra del feminismo estadounidense, texto de 1991 que la iluminó y la hizo enfrentar su violación ya no como la culpable, sino como la víctima de algo esperable cuando se es mujer. Así, Despentes le da a Paglia el crédito de sacar la violación "del horror absoluto, de lo no dicho, de lo que no debe ocurrir nunca" y mostrarla por lo que es: "La representación cruda y directa del ejercicio del poder". Es la influencia de Paglia la que la lleva a ver su violación como un evento ineludible y fundacional, "lo que me desfigura y lo que me constituye".

En "Durmiendo con el enemigo", la autora relata su experiencia con el comercio sexual y reflexiona sobre la representación de la prostituta en los medios de comunicación o, mejor dicho, sobre la manipulación social realizada al presentarlas como mujeres privadas de todos sus derechos.

Despentes utiliza la figura del King Kong de Peter Jackson para celebrar la sexualidad anterior al binarismo, un estado edénico como el punk-rock y su intención de dinamitar los códigos establecidos, especialmente los de género. Luego, analiza su propia femineidad y cómo, tras "años de buena, leal y sincera investigación", concluyó que no era más que "una puta hipocresía. El arte de ser servil".

Es posible considerar esta colección de manifiestos autobiográficos como una droga de entrada al pensamiento de género. Virginie Despentes lo hace fácil, declara sus fuentes, enumera a las ideólogas que admira y ofrece una nutrida bibliografía de autoras en las páginas finales para todo el que desee profundizar. Y ese es un punto que atraviesa este libro: "El feminismo es una aventura colectiva, para las mujeres, los hombres y todos los demás". [S]



La poesía terminó conmigo. Vida de Rodrigo Lira
Roberto Careaga

Ediciones UDP, 2017
303 páginas
\$16.000



Teoría King Kong
Virginie Despentes

Literatura Random House, 2018
176 páginas
\$10.000

Herramientas, utensilios y cachivaches: viaje al interior de los objetos

POR FERNANDO PORTAL

El video *Potencias de 10*, dirigido por los diseñadores Charles y Ray Eames en 1977, nos embarca en un viaje visual que rompe los límites de lo conocido. Primero, nuestra visión se aleja de la escena de un picnic en el parque, llevándonos hacia la inmensidad inabarcable del universo. Tras esto, volvemos a enfocar el picnic, pero ahora para adentrarnos en la estructura celular de la mano de uno de sus participantes. Macrocosmos y microcosmos. Pues bien, a Mark Miodownik le interesa el segundo recorrido, el que se focaliza en los componentes orgánicos, químicos y finalmente atómicos de la materia, una forma de llegar, quizás, al "límite de nuestro actual entendimiento".

Este es, ni más ni menos, el desafío que plantea su libro *Cosas (y) materiales. La magia de los objetos que nos rodean*: un viaje que nos lleva desde la escala en la cual nuestro cuerpo es la unidad de medida, hacia otra dimensión, donde la medida está dada por el comportamiento de los enjambres atómicos que componen la materia que nos rodea.

Con un lenguaje transparente, rico en imágenes y asociaciones, Miodownik entrega una serie de relatos (algunos autobiográficos), crónicas, listados e incluso guiones dramáticos que tratan, cada uno a su modo, de alumbrar un material específico. Así, el acero, el plástico, el hormigón o el vidrio (o las herramientas elaboradas a partir de estos materiales) son examinados desde el conocimiento propio de la ciencia, pero sobre todo de las relaciones que establecemos con ellos.

Este ir y venir entre relatos del ámbito cotidiano y aproximaciones a la física o la mecánica cuántica, construye una relación directa entre ciencia y experiencia, llevando la descripción de nuestro conocimiento sobre determinado material a la base de la experiencia sensible que sobre este material tenemos. Por ejemplo, al adentrarse en la historia y usos del acero, Miodownik enfatiza que el óxido de cromo, que accidentalmente transformó determinada aleación entre hierro y carbono, entregó como resultado el acero inoxidable, ma-

terial que "convierte a nuestra generación en una de las primeras que han tenido la suerte de no encontrar sabor alguno a los cubiertos".

Como científico, Mark Miodownik se ha especializado en el campo de la ciencia de los materiales, donde ha desarrollado un papel importante no solo como investigador (es docente del University College de Londres y fundador del proyecto Materials Library), sino también como autor de distintos proyectos de divulgación científica en asociación con la Tate Gallery, el Institute of Contemporary Arts y la BBC. De hecho, *Cosas (y) materiales* recibió dos importantes reconocimientos por su labor de divulgación: el Communication Award, otorgado por la Academia Nacional de Ciencia, Ingeniería y Medicina de Inglaterra; y el premio Winton para Libros Científicos, entregado por la Royal Society.

Estos reconocimientos parecían validar la estrategia que el autor desarrolla para comunicar este conocimiento, porque en estas páginas todo oscila de manera natural entre la abstracción y la percepción, entre el conocimiento y la experiencia, entre lo conceptual y lo doméstico. Es un viaje realmente notable, un viaje bastante parecido al de la cámara que volvía al picnic: al terminar la lectura sentimos que llegamos al interior de los objetos. Un interior que ya no solo es social (como los objetos y las historias de *La vida instrucciones de uso*, de Perec), sino que hace visibles el tejido de fibras, partículas y fuerzas que componen la naturaleza y las condiciones de nuestra relación histórica con ella. [S](#)

¿Qué pasó en Vietnam?

POR PABLO RIQUELME



Ken Burns, el gran documentalista de la historia de Estados Unidos (autor de filmes sobre la Guerra Civil, el origen del jazz y el impacto de la II Guerra Mundial en la vida de los estadounidenses, entre muchos otros), demoró una década en realizar, junto a Lynn Novick, *The Vietnam War*. Se trata de una mirada completa a la intervención norteamericana en Vietnam, una guerra que "comenzó en secreto" y "terminó en fracaso, con el mundo entero de testigo", mató a 58 mil estadounidenses y tres millones de vietnamitas, polarizó al país como nada lo había hecho desde la Guerra Civil y acorraló a tres presidentes: Kennedy, Johnson y Nixon. A través de un centenar de testimonios de soldados y civiles de ambos lados (incluidos guerrilleros del Viet Cong), el documental intenta aclarar qué fue lo que realmente pasó en esos años.

EE.UU. se involucró en Vietnam a mediados de los 50, cuando Francia perdió la mitad norte de su colonia en Indochina a manos del Viet Minh, un ejército inspirado en la China de Mao y liderado por Ho Chi Minh. Allí, el Viet Minh fundó una república socialista con capital en Hanói. Su objetivo era unificar todo el territorio vietnamita bajo su bandera. En el sur, sin embargo, EE.UU. propició el establecimiento de otra república, Vietnam del Sur, de corte liberal y con capital en Saigón. A cargo del país quedó Ngo Dinh Diem, político católico y anticomunista que recibió el sustento económico y militar norteamericano, pero que muy pronto dio señales de autoritarismo y corrupción.

Según el documental, EE.UU. pagaría su apuesta durante 30 años. Burns y Novick afirman que la Casa Blanca no supo leer la derrota francesa como lo que en verdad era, el fin de la era colonial en el sudeste asiático, y la analizó solo en los términos de la Guerra Fria: el enemigo era el comunismo en un país lejano. Para los vietnamitas, en cambio, EE.UU. era otro invasor más y estaban dispuestos a luchar por su independencia el tiempo que fuera necesario.

Los mejores momentos del documental muestran a los presidentes estadouniden-

ses enfrentando las consecuencias de ese error. La insomne voz de Kennedy lamenta haber apoyado el golpe que en 1963 le costó la vida a Ngo Dinh Diem, sin imaginar que 20 días después él mismo correría un destino similar. Un Lyndon Johnson al borde del infarto ruega al secretario de Estado McNamara que le ofrezca una solución para sacar a las tropas que él mismo había enviado en 1964, sin tener un plan de salida claro. Y un trémulo Nixon se deshace en disculpas ante Johnson dos días antes de las elecciones presidenciales de 1968 (que Nixon terminaría ganando), cuando el presidente lo acusó de boicotear las negociaciones de paz con Hanói. La paranoia causada por este hecho persiguió a Nixon durante su primer mandato. Su intento por sobrevivir políticamente le terminaría costando el cargo en 1974, un año antes de que la bandera de Vietnam del Norte flameara sobre Saigón.

El documental es también la crónica de una época en la que todo cambió. Vietnam dividió a los estadounidenses y desnudó las políticas racistas del ejército: los blancos y los ricos tenían menos posibilidades de ser llamados a combatir que sus connacionales negros o latinos. Vietnam borró la idea de que EE.UU. siempre peleaba guerras "necesarias" o "buenas", como la II Guerra Mundial. Asimismo, puso en duda el honor, los límites de la crueldad, el significado de ser un patriota. Y reveló que los gobiernos y los presidentes mienten.

Actualmente esto puede parecer una obviedad, pero Burns y Novick retratan el shock que le produjo a la ciudadanía el hecho de haber sido sistemáticamente manipulada, y lo doloroso que fue darse cuenta de que muchos de sus hermanos e hijos habían muerto en vano. De ahí en adelante, la pérdida de confianza ha marcado cada elección y cada presidencia hasta el día de hoy. [S](#)



Cosas (y) materiales.
La magia de los objetos que nos rodean
Mark Miodownik

Turner, 2017
276 páginas
\$21.000



The Vietnam War
Ken Burns
y Lynn Novick

PBS, 2017
10 capítulos,
18 horas en total
Disponible
en Amazon TV

Una coreografía del vacío

POR ÁLVARO BISAMA



Sin Tolerancia 2
Malaimagen

Reservoir Books, 2018
119 páginas
\$8.000

Desde hace unos años que la obra de Malaimagen, el seudónimo con el que firma el dibujante Guillermo Galindo, viene imponiéndose como uno de los referentes principales del chiste político chileno. El autor, que había publicado antes varios volúmenes con sus trabajos de humor gráfico, terminó por adquirir figuración pública cuando empezó a satirizar (primero en la web, luego en *The Clinic*) las emisiones de *Tolerancia cero*, el programa de debate de Chilevisión. Por supuesto, no se trataba de cualquier sátira: cada semana, Malaimagen ofrecía una parodia del show emitido los domingos, caricaturizando no solo a los invitados sino también a los panelistas estables del programa. El efecto era interesante, pues cualquier lectura de la política pasaba por preguntarse también por la prensa y el lugar que ocupaban los medios en aquel debate.

Las virtudes del artista estaban a la vista y sus viñetas fueron editadas en el primer volumen de *Sin Tolerancia*, donde

Malaimagen confirmó sus antenas perfectamente afinadas para captar las neurosis y obsesiones que figuras como Fernando Paulsen, Fernando Villegas o Matías del Río exhibían cada semana en un programa que se había vuelto más bien innecesario, sin más aportes que los lugares comunes de quienes participaban en él. Malaimagen festinaba sobre ello casi en tiempo real, porque su trabajo funcionaba a partir de la inmediatez de la respuesta que la historieta les daba a los temas de moda del debate público, construyendo una lectura más que lúcida de lo real, por más que la conversación de *Tolerancia cero* fuese casi siempre predecible.

Sin tolerancia 2 sigue un camino parecido: vuelve sobre *Tolerancia cero*, esta vez centrándose en la campaña presidencial del año pasado. Con ello, Malaimagen recorre las primarias y las elecciones de noviembre siempre repitiendo un modelo que conoce a la perfección: la entrevista del panel (integrado por los habituales Paulsen y Villegas, más los recién incorporados

Catalina Parot, Mónica Rincón y Daniel Matamala) a un candidato (Piñera, los dos Kast, Alberto Mayol, Ossandón, etc.).

Se trata de un ejercicio que funciona con una eficacia feroz: Malaimagen ha depurado su técnica en una economía del chiste que implica madurez y atrevimiento. En ese ejercicio, la iteración de viñetas casi idénticas no solo involucra el despliegue de voces que se estrellan en una cacofonía constante y no menos ridícula, sino que permite un engranaje hecho de puros detalles que apoyan las conversaciones vacías, los diálogos de sordos y los ataques de histeria impensados. Esos detalles (miradas, sonrisas, movimientos de manos y de pelo) apuntalan una sátira que entiende a la política como un lenguaje vacío y, al mismo tiempo, como un conjunto de tics que confirman sus contradicciones, histerias y renunciadas de todo tipo.

Tal vez acá está la mejor virtud del autor, que tiene que ver con la capacidad de observación de los objetos que parodia, al modo de un entomólogo capaz de clavar

en un insectario a sus objetos de estudio para poder comprenderlos. *Sin tolerancia 2* exhibe así una coreografía capaz de describir la arrogancia y la estupidez de los personajes, mientras ellos se pierden en una discusión sin conclusión posible: Villegas explotando por cualquier cosa, Parot con un cintillo de Piñera en la cabeza, Matamala y Rincón perplejos por los exabruptos de los otros; Ossandón sin explicaciones para nada; Felipe Kast devorado por incoherencias insustanciales. Gracias a lo anterior, el autor capta los encuentros y desencuentros de lo colectivo tal y como lo hacía, por ejemplo, el Hervi de *Chao no más* al describir el funcionamiento de una ciudad en plena dictadura.

Por lo mismo es acá donde *Sin Tolerancia 2* cobra otra clase de importancia, al restituir el sentido de la parodia política en un formato como el del humor gráfico, que ha tenido un desarrollo completamente irregular en los últimos 20 años. Basta hacer un poco de historia: si en la dictadura los trabajos de autores como Hervi,

Palomo, Guillo y otros representaron un discurso de resistencia a un mundo cotidiano cercado por la violencia y el autoritarismo, la generación siguiente (Christiano, Rodrigo Salinas, Leo Ríos, Pedro Peirano) tuvo que enfrentarse al páramo que significó que los medios no fuesen capaces de ofrecerles espacios o continuidad alguna a sus proyectos, los que muchas veces terminaron auteditados, perdidos en fanzines o en publicaciones que luchaban por mantener alguna clase de periodicidad, como *La Momia Roja*.

Sergio Marras hablaba de esto en sus memorias, cuando contaba cómo en *Apsi* tuvieron que padecer presiones de La Moneda después de un chiste donde Karto jugaba con las semejanzas entre Enrique Correa y Leonor Oyarzún, esposa de Patricio Aylwin, presidente en esos años. Los que vinieron después (un grupo donde está Malaimagen, pero donde también caben Alberto Montt, Alfredo Rodríguez, Sol Díaz, Victoria Rubio, Grotesco o Alvarex, entre varios)

prescindieron del papel y comenzaron a potenciar las redes sociales para difundir su trabajo. Esto cambió su relación con el público y modificó formalmente su obra, donde la desaparición de cualquier control editorial fue de la mano de ejercicios que sin problemas podían aunar la experimentación, la autobiografía y la sátira.

Anoto esto porque creo que Malaimagen construye con este libro un espacio de continuidad en el contexto de la caricatura política en Chile, una línea que va desde la década del 80 al presente. Así, da cuenta de la espectacularización de la política mejor que varios columnistas de la plaza. Ahí está su habilidad, pero también su riesgo que sigue trabajando con todo el filo que le puede dar la urgencia. Ahí no hay redención posible, pues entiende a la política como un mal show de televisión, protagonizado por actores que solo saben escucharse a sí mismos; puras caricaturas de un realismo inesperado, sobre todo en lo que tiene que ver con el laberinto idiota de sus propias palabras y gestos. ^[S]



Los padres de Santiago: historia de una rivalidad

POR IVÁN PODUJE

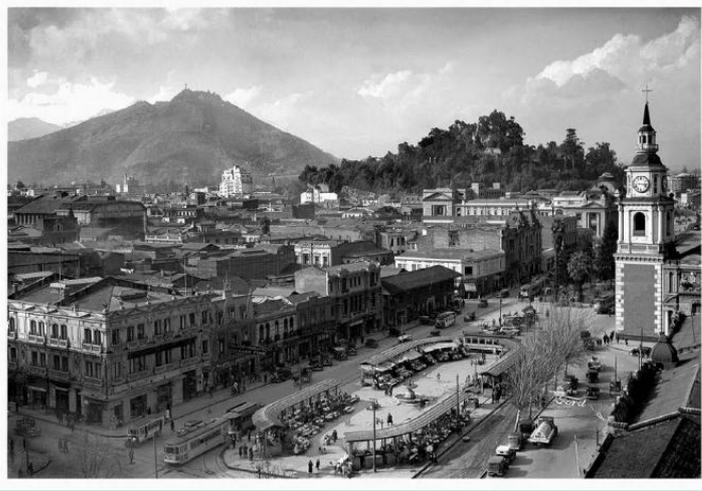


Imagen de la Alameda con San Francisco, en 1935. Fotografía: Enrique Mora (Cenfoto).

¿Quién es el padre de Santiago? Cada vez que surge esta pregunta saltan varios nombres al ruedo. Algunos citan a Pedro de Valdivia, por haber escogido el emplazamiento de la capital, pero entonces ni siquiera existía ciudad y el conquistador murió sin tener la menor idea de lo que ahí ocurriría.

Más consenso existe respecto al rol de Benjamín Vicuña Mackenna, que en sus cuatro años como intendente (1872-1875) inició grandes obras destinadas a embellecer Santiago y a resolver asuntos de higiene, conectividad y vivienda pública. De ahí provienen el parque del cerro Santa Lucía, la canalización del río Mapocho, los primeros esbozos del Parque Forestal y su Camino de Cintura diseñado para conectar barrios

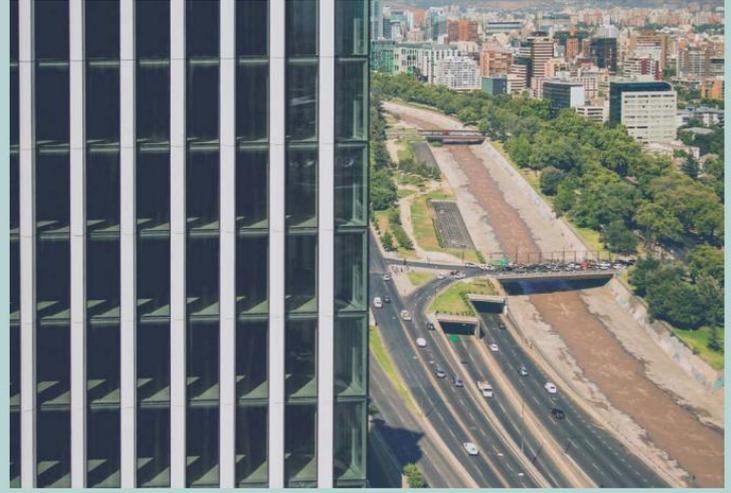
y separar la ciudad formal de los arrabales, que él asociaba a los peores vicios.

Sin embargo, la ciudad que modeló Vicuña Mackenna poco tiene que ver con la metrópolis actual, y más con el centro histórico o la comuna de Santiago. Por ello, algunos expertos sostienen que el verdadero padre de Santiago es el ingeniero vienés Karl Brunner, contratado por el gobierno de Chile en los años 30 para diseñar un plan de "ensanche" o crecimiento planificado. Brunner fue el primero que pensó una ciudad intercomunal, conectada mediante un complejo sistema de avenidas diagonales que nunca concretó, salvo por la Diagonal Paraguay, y con regulaciones que sí logró materializar y a las que debemos la uniforme altura de nueve pisos del centro,

además del extraordinario Barrio Cívico, que encajona La Moneda y remata en el parque Almagro con el paseo Bulnes.

Con todo, el plan de Brunner se vio sobrepasado por el explosivo crecimiento urbano que ocurre entre 1930 y 1952, cuando Santiago duplicó su población debido a las migraciones generadas por la gran depresión y la crisis del salitre. Con sus límites superados, y un cordón de pobreza rodeando la ciudad, la cuestión social se toma la agenda y surge la figura del arquitecto Juan Honold, quien en 1958 desarrolla como proyecto de título un plan para integrar esta periferia con infraestructura y servicios.

Honold se va al Ministerio de Obras Públicas y Transportes (MOPT) para con-



Vista del río Mapocho y la autopista Costanera Norte, 2018. Fotografía: Álvaro Reyes.

cretar su proyecto, lo que da lugar al Plan Intercomunal de Santiago de 1960 (PRIS), de donde surgen los famosos cordones industriales, 10 parques metropolitanos, el anillo Américo Vespucio, las costaneras del Mapocho y 15 subcentros para atender la periferia en cruces de Vespucio con Kennedy (Parque Arauco), Vicuña Mackenna (Plaza Vespucio), Gran Avenida (hoy Intermodal La Cisterna) o Ruta 68 (hoy ENEA).

En el MOPT, Honold conoce a Juan Parrochia, un arquitecto que se suma al equipo y termina firmando los planos oficiales del PRIS. Parrochia era otro talento inquieto: en 1969, con 39 años, diseña el primer plan de metro y ferrocarriles. Cinco años después suma a esta red un sistema de autopistas y avenidas, tomando los trazados del PRIS y

otros como la Autopista del Sol, Tobalaba, el anillo orbital y la Norte Sur.

Parrochia se dedica en cuerpo y alma a concretar su plan, y queda a cargo del proyecto del Metro. La historia cuenta que da inicio a las obras de la Línea 1 sin permiso ni presupuesto, para asegurarse de que no se seguiría postergando, lo que me confirmó en una conversación que tuvimos hace 15 años, donde se quejó que Honold le había robado sus ideas. La rivalidad entre ambos era conocida. Cuando trabajé con Honold en la Intendencia no podía nombrar a Parrochia. Se desencajaba y lo acusaba de apropiarse del PRIS y sus ideas, y de iniciar obras sin estudios de factibilidad, como el caso del Metro o la autopista Kennedy, construida en medio de chacras.

Si superemos los planes de Honold y Parrochia, la similitud con el Santiago contemporáneo es sorprendente tanto en sus grandes ejes de transporte, como en sus principales parques, líneas de Metro o subcentros. Y a diferencia de Vicuña Mackenna o Brunner, el tamaño de ciudad que ellos imaginaron es similar al que existe hoy. Pese a su rivalidad, o quizás por ella, Honold y Parrochia son los padres del Santiago moderno. A ellos les debemos la grandeza de esta ciudad, que contrario a lo que muchos piensan fue cuidadosamente planificada en sus trazos generales hace más de 50 años, gracias al talento y empuje de estos dos enemigos íntimos. ^[5]

El triángulo de Escher

POR MATÍAS CELEDÓN

En una tira de papel de cuatro metros de largo, el plano ilustra una historia que consiste en muchas etapas de sucesivas transformaciones. Son asociaciones de imágenes y pensamientos, motivos cuyos cambios de forma son difíciles de describir. La palabra "metamorfosis" sirve como punto de partida. Tallada en 16 bloques diferentes de madera, más que una estampa, la imagen se mantiene unida por el movimiento. Se trata del segundo trabajo de una serie de xilografías (*Metamorfosis I, II y III*) impresas por el artista holandés Maurits Cornelis Escher en el transcurso de casi 30 años. En todas, siempre distinto, aparece el mismo pueblo.

A unas horas de Nápoles, Atrani es un caserío de cubos y rombos incrustado sobre la costa Amalfitana. Una punta divisoria que, desde unas litografías realizadas en 1931, Escher representa desde perspectivas distintas a lo largo de su vida. Su aparición es fortuita. La idílica ruta costera que pende frente al Tirreno se vuelve imposible a medida que uno se acerca a Amalfi. Manejo al borde, entre la costa y el risco. Mi mamá es mi copiloto y mi hermana va atrás, embarazada. Los buses de turismo se suceden entre las curvas y pasan al filo de los espejos. Es imposible avanzar o estacionarse. No hay lugar. Giro brusco en busca de un retorno y al salir de un túnel tomo una salida que desciende en espiral y llega inesperadamente a una playa vacía, tranquila, silenciosa, secreta para la multitud.

En el primero de los grabados de la serie (*Metamorfosis I, 1937*), se observa Atrani a vuelo de pájaro, viniendo desde Ravello. De los tres, es el de menor tamaño, siendo apenas un fragmento, un tramo de tiempo. Luego de casarse



En Atrani hay innumerables callejones encubiertos, con escaleras que suben y bajan, como lo muestra esta xilografía.

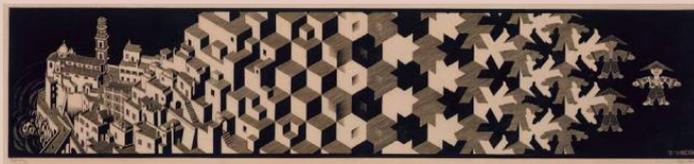
y establecerse en Roma en 1924, Escher viajó por el sur tomando apuntes y haciendo bocetos desde lo alto de paisajes. Los años en Italia fueron decisivos para el desarrollo de muchas de sus ideas respecto de las formas y su naturaleza.

"Quiero encontrar la felicidad en una pequeña planta de musgo de dos centímetros de largo sobre una roca y copiar estas cosas infinitesimalmente pequeñas de la manera más precisa posible", escribió.

La primera vez que vi uno de sus grabados fue a los 12 años, en un libro que le regalaron a mi hermana. Pensé que eran dibujos. Pasaba horas tratando de entender cómo las líneas podían intersectarse sin tocarse, de qué manera el agua de una cascada podía ascender y sortear la gravedad fácilmente por medio de una ilusión óptica.

Más habituado a las figuras imposibles, todavía me impresiona de ese libro una litografía de la fosforescencia nocturna del mar, la imagen de una playa tranquila con

132



En el primero de los grabados de la serie (*Metamorfosis I, 1937*), se observa Atrani a vuelo de pájaro, viniendo desde Ravello.

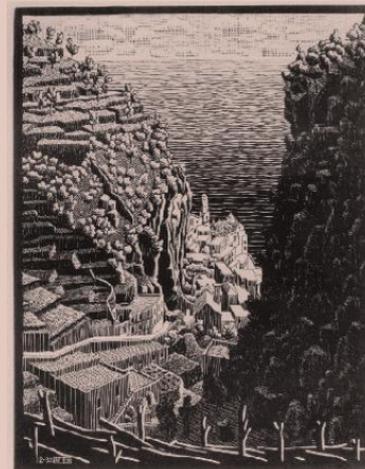
las olas llegando a la orilla. Por medio de sombras, Escher consigue que brille la oscuridad. En su conferencia "Lo imposible", indica que para retratar algo que no existe se deben obedecer ciertas reglas, que son más o menos las mismas para el que cuenta historias, y aplicar las funciones de los contrastes para "causar un choque".

El viaje había comenzado con algunos tropiezos, pero la tarde en Atrani marcó un nuevo comienzo. Disfrutamos la playa y almorzamos frente al mar, mientras arriba, sobre los arcos, los buses de turismo volvían a moverse. Los niños jugaban a la pelota en la plaza y las mujeres conversaban alegremente en el café. Se saludaban desde los balcones. Los pescadores más viejos repartían las cartas, mientras los jóvenes ordenaban las redes. Yendo hacia el auto, vi que el nombre de la calle bordeando la playa era *Viale della Metamorfosi*. En el momento, supuse que era un homenaje a Ovidio y sobre todo una muestra de sofisticación (a qué más podía aspirar una costanera), pero en Sicilia supe que Escher había utilizado el pueblo como modelo.

En la tercera xilografía de la serie (*Metamorfosis III, 1968*), Atrani aparece hacia el final del recorrido. Tal como en la segunda, Escher añade una torre sarracena al modo de un faro, permitiendo que de los rombos a los cubos Atrani se transforme en pieza de un tablero de ajedrez. También el pueblo ha quedado atrás y la partida está resuelta, pero en esta última versión hay nuevos planos y motivos (barcos, insectos, peces voladores) que se complementan, entrelazándose congruentemente con la versión anterior.

Escher comenzó la serie después de dejar Italia con su mujer. En esos 11 años vivieron enamorados y felices, tuvieron dos hijos. Con el tiempo se instalaron en Suiza y cambió sus

hábitos por los de un ermitaño. "Estoy empezando a hablar un lenguaje que entienden muy pocos -escribe- y eso hace mi soledad infinitamente grande". En la extensión y los detalles de la impresión, los originales dan la sensación de ser muy frágiles. Más allá del hipnótico paisaje que transitan, los cambios son drásticos y las diferencias sustanciales. [S]



Escher viajaba por el sur tomando apuntes y haciendo bocetos desde lo alto de los paisajes.

133



Ilustración: Sebastián Ilabaca.

“La vida es un tornado de mierda en el que el arte es nuestro único paraguas”.

— Mario Vargas Llosa

Síguenos en redes sociales:

facebook/revistasantiago
twitter/santiagorevista
instagram/revistasantiago

—
También visita nuestro sitio web
revistasantiago.cl

Todas las semanas nuevos
artículos, críticas y entrevistas.



Quenda Soledad: Blanca, 24 junio 85

Después de la llamada telefónica: ¡tienes una voz muy, pero que muy bonita!
Y algunas cosas que no pude decirte:
1) Por fin me he decidido y en septiembre iré a Buenos Aires, estén como estén mis perspectivas monetarias, además no puedo permitir que te voyas a Chile sin antes verte. ¡7 años de amistad epistolar! Comencé a cocinar, de Latinoamérica. Os lavase los platos y barreré la casa. Comencé poco. Seré breve, etc, etc.
2) Estaba mucho que no sentía el deseo de viajar. No es que piense en una larga aventura: sólo una semana y a menos de doce horas de casa. Pero incluso eso, tren de noche y frontera francesa, se me hacía hasta hace poco enormemente complicado. La última vez que volé de España me hace tres años, con oblipado, en sólo pienso llegar hasta Tánger y después a Marrakech, consiguió que me subiera en un autobús de curso y me sentía pues de viajar por que me da una suficiente ventisca. Y de cuando, después de vacaciones, me voy a un punto y de repente me pierdo.

sentado en el juzgado) a menos que a ella le pareciera el contrato y entonces iré solo, o no.
4) Antoni Garrás Portús está otra día por París te he escrito tu dirección. El tiene un interés en presentar nuestra revista en traducción.
5) Hasta ahora mis noticias no llaman y escribo por lo demás, marchan bien y se fira. El Egipto de la época papá, y apocalipsis.
6) Millán me escribió y dice de poesía en Chile. Creo que debes participar.
7) Cuando acabe mis dos volúmenes a trabajar firme en la 2ª feria Mundial. Hace una parte que Nicobar Portús me recomiendo y he ido de la empresa. Del intento de "nuestro butipoeético". Te ten bastante y voy un pasable que así.
8) Me escribiste un poeta dulce. Va a ser una antología.

Carta de Roberto Bolaño a Soledad Bianchi, (24 de junio, 1985)

El sitio culturadigital.udp.cl, es un repositorio online de todo el material cultural que la Universidad Diego Portales genera o adquiere, reúne más de 9.000 archivos, entre ellos documentos, fotografías, objetos y videos.



miro. Nos conocía gracias a tu antología y pensaba en los textos de allí. Oh, Soledad.
9) Berthe Tchépat 3 es la despedida. Sólo hay por la mitad bastante malos. Con Bruno hemos pasado un tiempo largo dinero, otra revista que cuesta 3 rublos, 70 Kopecs, o 5 Rublos Kopecs, o Lee Harvey Oswald, que lo ha matado.
10) Y otro cuento, que se lo propendré a ti. Te lo propongo a ti: una novela con un prototipo que me va desde África a la Antártida, una especie de Arthur Gordon Pym escrita a la manera de...

ISSN 0719-8337