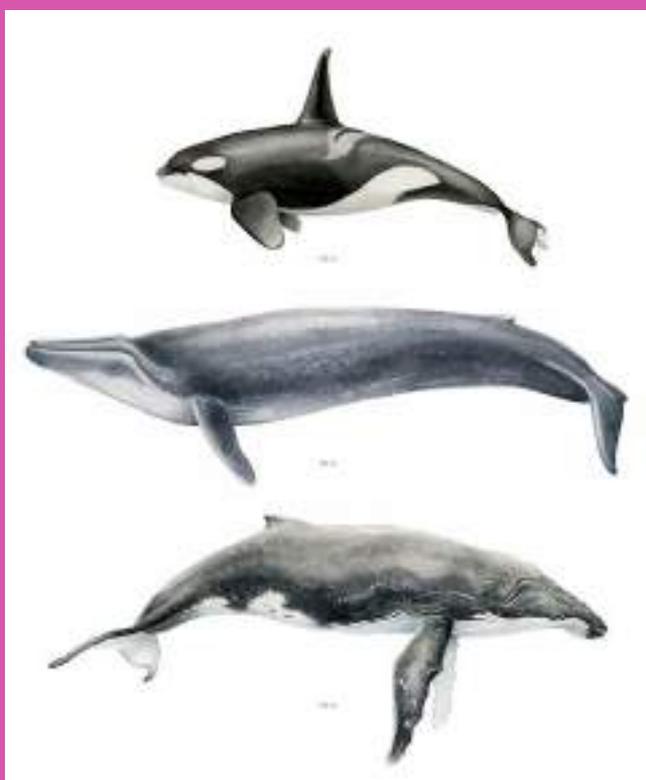


LA MIRADA DE LOS ANIMALES



Otra coraza:
el epistolario de
Andrés Bello

**Un fantasma recorre el
continente:** Milei y la
irrupción del libertarianismo

Jon Fosse: siete pasos hacia el cielo

SANTIAGO

Director

Carlos Peña

Editor

Álvaro Matus

Directora de arte

Emilia Edwards

Periodista

Sebastián Duarte

Colaboradores

Milagros Abalo, Luis Felipe Alarcón, Álvaro Arteaga, Álvaro Bisama, Cristóbal Bley, Juan Ignacio Brito, Matías Celedón, María Sonia Cristoff, Bruno Cuneo, Suzanne Doppelt, Diamela Eltit, Paula Escobar Chavarría, Diego Fernández H., Viviana Flores Marín, Claudio Fuentes, Federico Galende, Javier García Bustos, Daniela Gaule, Alejandro Grimoldi, Daniel Hopenhayn, Juan Paulo Iglesias, Sebastián Ilabaca, Wyatt Mason, Adán Méndez, Diego Milos Sotomayor, Sergio Missana, Joyce Carol Oates, Cynthia Rimsky, Marcela Ríos Tobar, Pablo Riquelme, Rodrigo Rojas, Hernán Ronsino, Lucy Sante, Miguel Saralegui, Felipe Schwember, Patricio Tapia, María José Viera-Gallo y Juan Cristóbal Villalobos.

Comité editorial

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

—

Dirección: Manuel Rodríguez Sur 415, Santiago.

—

Diseño

Paola Irazábal - ESTUDIO PI
www.estudiopi.cl

Imagen de portada

Algunas ballenas del Pacífico Sur, de Antonia Reyes Montealegre.
Acuarela sobre papel de algodón, 2020.

Fotografías

Alamy en páginas: 12, 21, 24, 27, 35, 39,
42, 62, 66, 97, 109, 115, 125, 131, 139, 143

Impresión

Ograma

ISSN: 0719-8337

—

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

Revista Santiago

20 – Diciembre 2023

Santiago de Chile

ÍNDICE



4 - PERSONAJE

Celia Paul en su cuarto propio,
por Álvaro Matus

6 - LA MIRADA DE LOS ANIMALES

Desnudos sin saberlo,
por Diego Milos Sotomayor

Lo que les debemos a los animales,
por Patricio Tapia

Isabel Behncke: “Los humanos vivimos como monos y, al mismo tiempo, como hormigas”,
por Juan Cristóbal Villalobos

Sobre el poder y la belleza en los chimpancés,
por Miguel Saralegui

Todo lo que hay en la Tierra morirá,
por Luis Felipe Alarcón

La prueba del espejo,
por Sebastián Duarte Rojas

¿Qué saben los animales de Kafka?,
por Diego Fernández H.

¿Qué hacemos?,
por Cynthia Rimsky

Historias verdaderas de perros,
por Walter Benjamin

Vianden, una araña,
por Suzanne Doppelt

Yo entrevisté a 253 mascotas,
por Cristóbal Bley

El llamado de la selva,
por Héctor Soto

El más allá de las mascotas,
por Viviana Flores Marín

54 - LAGUNAS MENTALES
Temporada de caza,
por Manuel Vicuña

56 - Un fantasma recorre el continente,
por Felipe Schwember

62 - Vladimir Putin: en busca de la grandeza perdida,
por Juan Ignacio Brito

66 - Guía de lecturas para entender el conflicto de Medio Oriente,
por Juan Paulo Iglesias

71 - PLAZA PÚBLICA

72 - El arte de archivarlo todo,
por Claudio Fuentes

76 - El exilio que habitamos,
por Marcela Ríos Tobar

80 - Otra coraza: epistolario de Andrés Bello,
por Joaquín Trujillo Silva

84 - Un homenaje enredoso,
por Marcelo Somarriva

88 - Sobre convertirse en Lucy Sante,
por Lucy Sante

96 - Todo lo sólido se desvanece en el aire: narrativas del desastre medioambiental,
por Sergio Missana





100 - Repensar Chicago chico,
por Diamela Eltit

103 - PENSAMIENTO ILUSTRADO

104 - Insomnios con Flora,
por María Sonia Cristoff

108 - Confucio: despejes del camino,
por Adán Méndez

112 - LIBROS USADOS
El otro imaginario,
por Bruno Cuneo

114 - Siete pasos hacia el cielo,
por Wyatt Mason

120 - PERSONAJES SECUNDARIOS
La otra hija,
por María José Viera-Gallo

122 - Cormac McCarthy (1933-2023):
el tesoro del condado Comanche,
por Joyce Carol Oates

130 - Nora Ephron: vivir
para contarlo,
por Paula Escobar Chavarría

134 - Mircea Cărtărescu: "No soy
un maestro en mi escritura, soy
esclavo de ella",
por Rodrigo Rojas

137 - LOS ARTÍCULOS MÁS
LEÍDOS DE LA WEB

138 - Esther Kinsky:
una mirada errante,
por Hernán Ronsino

141 - ARQUETIPOS DE SITUACIÓN
Veraneante,
por Milagros Abalo

142 - Nuestras caras y cuerpos en
las artes mayores y menores,
por Alejandro Grimoldi

146 - VIDAS PARALELAS
Las malogradas vidas de
Baby y Topsy,
por Federico Galende

148 - CRÍTICAS DE LIBROS Y CINE

La sobrevivencia de Chile,
de Rafael Elizalde Mac-Clure,
por Daniel Hopenhayn

Porque demasiado no es suficiente.
Mi historia de amor con Suecia,
de Mariana Enriquez,
por Álvaro Bisama

Aguafuerte,
de Simón Soto,
por Sebastián Duarte Rojas

Un puñado de cerezas,
de Francisco Mouat,
por Javier García Bustos

Los asesinos de la luna,
de Martin Scorsese,
por Pablo Riquelme

158 - TURISMO ACCIDENTAL
Umbrales,
por Matías Celedón

160 - PENSAMIENTO ILUSTRADO



Celia Paul en su cuarto propio

Por Álvaro Matus



Un chaleco desgastado y una falda que le llega a los tobillos van acumulando, día tras día, capas y capas y más capas de pintura. La tela se va coloreando al mismo tiempo que endureciendo, como una costra o quizás una segunda piel, más gruesa, protectora. Celia

Paul (1959) parece una asceta, una pintora entregada a su trabajo (y al silencio y la fe) en su estudio de Londres, donde vive hace cuatro décadas y del que ni siquiera su esposo, Steven Kupfer, tiene llaves. No hay cortinas, tampoco plantas ni televisores ni cuadros

Ilustración: Daniela Gaule

colgados en las paredes. La calefacción central es el único “lujo” que se ha permitido la autora del celebrado *Autorretrato*, el libro en el que parece haberse sacado, más que un vestido, ese gran trapo para limpiar pinceles que la cubre y, así, narrar su vida lejos del “triumfalismo habitual de las memorias”, como dijo Zadie Smith, pero lejos también de la auto-compasión de la mujer que pasó 10 años en una relación amorosa muy compleja y desigual, a todas luces angustiante.

En su segundo año en Slade, la prestigiosa escuela de arte del University College de Londres, entró a la sala donde estaba dibujando Lucian Freud. No era profesor regular, sino tutor invitado. Paul le mostró los retratos que había hecho de su madre y Freud, a quien también le gustaba pintar a su mamá, quedó sorprendido. La invitó a salir, una o dos o tres veces, caminaron por un parque, le regaló un libro, se besaron, tomaron té, hablaron de pintura, fueron a su departamento, prendieron la chimenea, leyeron en voz alta un poema de Yeats, se hicieron amantes. Celia Paul tenía 18 años y Lucian Freud, 55.

“Dejé de cepillarme el pelo y de lavarme la ropa. Sentía que había pecado y que algo se había perdido irremediablemente. Me sentía culpable y poderosa. Sentía que había entrado en un mundo ilimitado y peligroso”, escribe Paul con una prosa abierta a las emociones y a las imágenes ambivalentes, mostrando la enorme variedad de grises que componen cualquier amor.

El padre de Paul era sacerdote de la Iglesia Anglicana. Por eso ella nació en Trivandrum, India, y buena parte de su infancia la pasó en hogares comunitarios, donde se compartía el comedor y la gente entraba y salía a voluntad. Más

tarde, ya en Inglaterra, estuvo en un internado. Paul ha dicho que la necesidad de soledad y silencio, de preservar su mundo interior, la convirtieron en artista. Lo que más le gustaba pintar era la naturaleza, los paisajes, el mar, pero en la Slade le daban mucha importancia al ejercicio con modelos. Eso, sumado al vínculo con Freud, la hicieron concentrarse en la figura humana, especialmente en su madre, quien pasaba horas posando ante su hija, aprovechando el silencio, rezando. “Qué regalo para una cristiana”, escribe Paul. “Su cara asumía una expresión de trance. Mi cuadro llegaba más alto porque ella se había elevado. El aire se cargaba de plegarias”.

Con Lucian Freud estuvo 10 años, no obstante los conflictos comenzaron rápido, debido a que las andanzas de Freud con otras mujeres eran parte del ruido de fondo de la Slade (en un momento ella se conformaba con ser no la única, pero sí la más “especial”). Celia Paul debía estar siempre disponible, a la espera, en una época en que el teléfono era fijo. En otras palabras, la habitación de su pensión era para ella una celda. En forma sutil, sugiere que para Freud “una corriente subterránea de celos” potenciaba su trabajo, era su mayor estímulo.

Como él trabajaba hasta muy tarde, le pedía que lo fuera a ver a la una o dos de la mañana. Ella iba al cine, hacía hora en un café o bar, en fin, se dirigía al departamento de Freud “como una idiota”. Tampoco se sentía bien cuando modelaba para él, porque la desnudez la incomodaba y se daba cuenta de que Lucian la observaba no con deseo (y ella quería ser deseable para él), sino como objeto de estudio.

Celia Paul sufrió depresión y tuvo un intento de suicidio que

narra con frialdad, sin complacencia, para luego contar de qué manera el arte le permitió encontrar el equilibrio. Cuando tenía 24 años, Lucian Freud le compró un departamento, donde vive y trabaja hasta hoy, y después tuvo un hijo suyo, Frank, quien fue criado por la madre de Paul. La decisión de visitarlo los fines de semana y constatar que el vínculo nieto-abuela era más fuerte que el de hijo-madre no estuvo exento de dolor, pero fue la única manera que encontró para continuar con el arte.

La culpa y la ansiedad se entremezclan con la libertad y la realización, como lo deja claro en *Cartas a Gwen John*, el excelente libro que le dedica a la artista británica que fue amante de Rodin, quien la doblaba en edad. Allí describe las enormes similitudes entre su obra y la de John, en pasajes donde el perfil biográfico y las memorias dan paso al ensayo crítico. Asimismo, establece paralelos entre ambas trayectorias vitales (desarrollar una obra en el aislamiento, privilegiar el arte por sobre la familia) y reconoce que ambas no son consideradas artistas autónomas: “Cada vez soy más consciente de que se refieren a nosotras en relación a los hombres”, escribe Paul en una de las cartas imaginarias a Gwen John.

Las narraciones de Paul son ejercicios de autoobservación admirables. Sin estridencia alguna, es capaz de dar cuenta de las dificultades y prejuicios a los que se veían enfrentadas las mujeres que deseaban ser artistas, al menos hasta hace un par de décadas. En vez de entregar certezas, plantea interrogantes acerca del cuerpo y el deseo, las asimetrías de poder, la vulnerabilidad y el egoísmo, el interés por ascender y los costos diferentes que tiene, para las mujeres y los hombres, entregarse a la vocación artística. **S**

Desnudos sin saberlo

El antropólogo Philippe Descola plantea que la gran distinción entre naturaleza y cultura, que funda ni más ni menos que a las ciencias sociales como algo distinto de las ciencias naturales, en realidad no es una constante universal, sino una creación histórica que solo se encuentra en las culturas occidentales de raíz judeocristiana y grecolatina. De ser así, ¿dónde ubicar a los animales, si ya no hay naturaleza universal? ¿Cómo interpretar la mirada de los animales? ¿Podemos decir que tras ella hay un alma? Estas preguntas han llevado a la etóloga Vinciane Despret y al antropólogo Eduardo Viveiros de Castro al perspectivismo, una teoría que se remonta a los albores del siglo XVIII, con Leibniz.

Por Diego Milos Sotomayor

“No hay nada más parecido a una manada de renos salvajes que corre por las estepas mongolianas, que una manada de renos domesticados que corre por las estepas mongolianas”, dice el antropólogo Charles Stépanoff, causando risas entre el público, mientras proyecta la imagen de dos grupos de renos casi idénticos corriendo por las estepas del sur de Siberia. Las fotografías provienen de su trabajo de campo, donde aprendió que los pastores tozhu domestican a sus animales sin necesidad de encerrarlos en establos, marcarlos a hierro ni lacerarlos, como se suele hacer en los países occidentales con el ganado bovino, equino u ovino. Por el contrario, los dejan moverse libres por las estepas y los bosques, y se reúnen con ellos cuando los animales deciden ir, en pequeños grupos, hacia los humanos. Solo entonces pueden ordeñarlos, montarlos y eventualmente matarlos para obtener su carne, no sin antes ofrecerles disculpas. Para atraerlos y ganarse su confianza, cultivan una relación personal entre individuos, por decirlo de algún modo, de tú a tú. Cada pastor tiene un vínculo con un reno en particular, al cual le pone nombre, le canta una canción y

lo atrae dándole orina humana —una delicia para los renos— y sal con la mano, que dejan langüetear por el rumiante.

Ejemplos como este de relaciones intensas entre animales y humanos (cazadores, pastores, criadores, chamanes, domadores de fieras...) desfilaron a fines de junio del 2011 en el College de France, en el coloquio internacional “Un giro animalista en antropología”, convocado por el prestigioso antropólogo Philippe Descola, autor del libro *Más allá de naturaleza y cultura*, publicado en 2005. En sus cerca de 500 páginas, Descola demuestra que la gran distinción entre naturaleza y cultura, que funda ni más ni menos que a las ciencias sociales como algo distinto de las ciencias naturales, en realidad no es una constante universal, sino que es una creación histórica que solo se encuentra en las culturas occidentales de raíz judeocristiana y grecolatina. Es lo que el autor comenzó a explorar años antes en una etnografía realizada con los achuar, una sociedad indígena de la Amazonía ecuatoriana, y que cristalizó en el libro *La naturaleza doméstica. Simbolismo y praxis en la ecología achuar* (1988). Allí, Descola expone que



Detalle de una ilustración de Miguel Vilca Vargas.

para ellos no hay un corte entre el espacio donde habitan los humanos, la aldea y el resto de la selva, sino que esta es concebida por esa cultura como un jardín, una extensión del hogar, y que sus habitantes pueden ser más humanos que los propios humanos, por ejemplo, de una tribu enemiga.

El dualismo que ubica a los humanos en el compartimento superior y al resto de los seres naturales —plantas, animales, piedras— en una posición inferior, disponible para ser usada a beneficio de los primeros, no sería para las demás culturas algo dado. En el *Génesis*, sin embargo, se dice que Dios al crear al hombre a su imagen y semejanza determina: “Que tenga dominio sobre los peces del mar y sobre las aves del cielo; sobre los animales domésticos, sobre los animales salvajes y sobre todos los animales que se arrastran por el suelo”.

Principios irritantes ya desde el siglo XVI, cuando las potencias coloniales amparadas por la Iglesia pusieron en entredicho la humanidad de las poblaciones no cristianas para justificar la ocupación territorial, la esclavitud y el asesinato, y también durante la

Revolución Industrial del siglo XIX, cuando “las poblaciones colonizadas, relegadas al rango de recurso natural, tenían derecho al mismo trato que el carbón de las minas”, dijo Descola en una entrevista publicada, en 2016, por el periódico *La Nación* de Argentina.

El coloquio contó con la presencia de eminentes investigadores que, como Stépanoff, plantean serios desafíos a las categorías del pensamiento contemporáneo, como la filósofa y etóloga belga Vinciane Despret y el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro. Ambos se conocen y Despret ha declarado en numerosas ocasiones la influencia que Viveiros de Castro y su perspectivismo amazónico han tenido en su propia trayectoria intelectual.

El perspectivismo, noción tomada del filósofo alemán del siglo XVII Gottfried Leibniz (inventor del cálculo infinitesimal, de la teoría de los mundos posibles), plantea que las almas no son unos huevos cerrados al interior de los cuerpos, como un divino tesoro que al llegar la muerte se iría al cielo, al hades o al infierno. Un alma sería más bien una perspectiva arrojada al mundo o un conjunto de proyecciones sobre el

mundo desde el cuerpo hacia afuera, como una especie de linterna que sale de la percepción y que absorbe dentro suyo las imágenes que logra captar. Puede parecer una forma de subjetividad exacerbada, ya que acepta sin rodeos que nadie vería lo mismo que los demás, incluso (o sobre todo) cuando se está delante del mismo objeto o la misma situación, ya sea por una diferencia de ángulo, de distancia o porque los sujetos observadores no tienen nunca la misma experiencia acumulada, y eso condiciona la percepción. Así como existe la memoria selectiva, también está la percepción selectiva: un amante del rock al escuchar a Jimi Hendrix puede distinguir y hasta saborear cada nota de su guitarra eléctrica, allí donde otros no oyen más que un amasijo incomprensible de sonidos estridentes. O por poner otro ejemplo que suelen dar los antropólogos, allí donde uno ve nieve, los esquimales pueden distinguir innumerables tonalidades de blanco, y esas distinciones forman parte de su mundo y les permiten vivir allí.

El perspectivismo amazónico de Viveiros de Castro plantea algo comparable, pero a nivel cosmológico. Allí donde uno ve a un jaguar, un tucán o un caimán, los indígenas amazónicos, según las investigaciones realizadas por él y otros colegas brasileños, ven personas, solo que con otra apariencia, con otra piel, con otra ropa, debajo de la cual se esconde una forma humana. Y hay más: la frontera que diferencia a los humanos de los animales no sería, como para nosotros, el resultado de un proceso de evolución biológica ni un estatuto privilegiado conferido por Dios. La frontera es la muerte. Al terminar nuestras vidas, las almas no se van a un mundo donde viven exclusivamente con otras almas, separadas de sus antiguos cuerpos, sino que cambian de cuerpo: al morir nos convertimos en animales. Por eso hay que tener mucho respeto y cuidado al encontrarse con un animal cuando se anda por la selva, ya que podría ser nuestra hermana, nuestro tío o nuestra madre que todavía nos quiere y que podría llevarnos a su mundo. Para los amazónicos, la muerte llega cuando nos mata un muerto.

¿Pero cómo se ven los animales a sí mismos? ¿Y cómo nos ven a nosotros, los humanos humanos, por decirlo de algún modo, o humanos vivos?

Pues de la misma manera que los vemos a ellos y nos vemos a nosotros. Cuando están entre ellos, se sacan la ropa de jaguar o de tucán y se ven y actúan como personas: celebran matrimonios, cuentan historias, cantan y bailan canciones, viven en aldeas y hacen expediciones por el bosque. Y a nosotros nos ven como animales: el jaguar, que es capaz de comerlos, nos ve como a unos pecaríes (pequeños cerdos

salvajes que viven en piaras y que son una fuente importante de alimento para los indígenas) y los pecaríes nos ven a nosotros como jaguares, los cazadores por excelencia de la selva amazónica.

Estos elementos del perspectivismo amazónico, y otros más, le han servido a Vinciane Despret para profundizar una intuición genial de uno de los fundadores de la etología —ciencia que estudia el comportamiento animal—, el biólogo estonio Jakob von Uexküll (1864-1944) y su teoría del *umwelt*, o mundo circundante, que apela a conocer a los animales no tanto por sus características físicas ni por su comportamiento, sino por algo que se ubica entremedio: el mundo que cada especie es capaz de percibir (selectivamente) según sus capacidades fisiológicas o, por qué no, cognitivas.

Hoy, uno de los enganches más convincentes de la defensa de los animales es el sufrimiento animal. Difícilmente podría negárseles a los animales, al menos a los vertebrados, su carácter de seres sintientes, acondicionados para sentir placer y dolor. Una consecuencia de eso es el malestar que nos invade cuando nos enteramos de que hay gallinas encerradas en jaulas sin poder moverse poniendo huevos día y noche bajo luz artificial, o de cómo funcionan los mataderos. La industria de los alimentos es una fuente inagotable de ejemplos terroríficos. Pero se puede llegar más lejos si aceptamos que los animales tienen un fuero interno donde pueden representarse el mundo en el que viven, que los afecta y al que afectan, que les provoca ya no solo placer y dolor, sino alegrías, tristezas y estados anímicos que pueden ser casi o tan complejos como los nuestros.

En su libro *¿Qué dirían los animales si les hiciéramos buenas preguntas?*, Despret expone decenas de ejemplos de animales que muestran actitudes y capacidades que pueden ser comparadas con las humanas: la vanidad, la mentira, la indecisión, la piedad, la capacidad de suponer intenciones o de gastar bromas con el único fin de divertirse. Uno de estos ejemplos es el de las vacas y de sus criadores que pasan tiempo con ellas, las conocen y afirman que tienen una personalidad, una voluntad, caprichos, gustos, intenciones, preferencias, reacciones singulares a las acciones de los humanos y del entorno, y que no son propias de la especie sino de cada vaca. Son animales que responden, y son esas respuestas la materia de su conocimiento.

A propósito de las exhibiciones de bovinos que suele organizar el gremio ganadero, en que son premiadas las más hermosas, señala que los criterios humanos de valoración son de algún modo interiorizados por las concursantes. Los testimonios de sus criadores acerca de cómo “el animal sabe y participa

activamente de su propia puesta en escena”, son varios y elocuentes. Aquí va uno incluido en el libro de Despret: “Esa vaca era una estrella y se comportaba como una estrella, como si fuera un ser humano participando en un desfile de moda. Sobre el podio, la vaca miraba, estaba en su posición, estaba la tribuna, ella estaba así, y allí estaban los fotógrafos. Miró a los fotógrafos, y lentamente, mientras las personas aplaudían, giró la cabeza y miró a las personas que aplaudían [...]. Ahí, uno hubiera dicho que ella había entendido lo que tenía que hacer. Además era magnífica, porque era natural”.

Y Despret señala la clave (las cursivas son suyas): “Los criadores ven a sus animales como capaces de verse como *nosotros mismos nos veríamos si estuviéramos en su lugar*”.

Para el caso, ese lugar es un lugar de exhibición.

Esto lleva a la filósofa a dar un paso más en el trabajo intelectual de concederle un alma a los animales: La cuestión de la conciencia animal ya no es solo un asunto de reconocerle capacidades cognitivas y una interioridad más compleja que la de un “ser sintiente”, es más bien un asunto que denomina “interrelacional”.

No se trata de reaccionar a un estímulo, como lo ha trabajado de manera rigurosa y repetitiva la psicología conductista, basándose en la alternativa bastante pobre entre castigo y recompensa, sino de mostrarse, de exhibirse ante los otros, incluso más allá de las fronteras entre las especies, y desarrollar así una personalidad, una inteligencia y hasta un estilo. Mostrarse, para los animales —según Despret—, es una forma de pensarse, porque es ponerse en el lugar del otro para ver cómo ese otro nos ve, y eso necesariamente atañe a la capacidad de imaginación y de “definir cierta dimensión de la conciencia de uno mismo”.

¿Pero qué pasa con los animales que no son puestos o no quieren entrar en el juego de la exhibición? ¿Cómo verificar esa autoconciencia?

La exhibición, según la etóloga, tiene un complemento exacto, tal vez menos sofisticado, pero que implica la misma capacidad de “*saber verse como otros lo ven*”: la capacidad de ocultarse, no es lo contrario, sino lo complementario, ya que también indica la posibilidad de adoptar la perspectiva del otro: “Desde el lugar en el que está, no puede verme”, diría el animal si pudiera usar palabras. “Un animal que se oculta sabiendo que se oculta es entonces un animal dotado de la capacidad para el perspectivismo”, concluye Despret.

Llegados a este punto, quisiera invertir el orden de las preguntas y respuestas que pueden surgir entre las especies animales, no ya para encontrar la manera de comprender a los demás animales y sus

perspectivas sobre el mundo, sino para explorar cómo ellos pueden echar luz sobre nosotros. Jacques Derrida, un filósofo críptico, pero que ofrece páginas muy bellas, tiene una en la que habla de su gata, en un libro póstumo dedicado a los animales, *El animal que luego soy*. Al preguntarse lo que tal vez todos nos hemos preguntado, ¿quién soy?, no le sirve mirarse desnudo delante del espejo, delante de sus propios ojos. La pregunta cobra vida ante la mirada del otro, y para él la mirada del otro por excelencia es la mirada del animal, de “*un animal*”. Al salir de la ducha, se enfrenta a la mirada de su gata, que también está desnuda, lo mira sin moverse, “solo para ver, sin privarse de hundir su vista en dirección al sexo”, y lo “inunda una profunda vergüenza”. No es la vergüenza que sentiría cualquiera, por ejemplo, al ir desnudo de una habitación a otra de nuestra casa y encontrarse con una visita inesperada, ni cuando soñamos que salimos a la calle, al trabajo, y se nos olvidó ponernos los pantalones (¿a quién no le ha ocurrido?). Podríamos llamar a esas situaciones una desnudez afirmativa, una desnudez que queda explícita.

La vergüenza de nuestra desnudez ante un gato u otro animal es, por el contrario, la vergüenza de haber perdido nuestra desnudez, “una vergüenza de tener vergüenza”, de vernos en “el espejo de una vergüenza vergonzosa de sí misma”, y concluye en su estilo derrideano con un importante pero: “¿Vergüenza de qué y ante quién? Vergüenza de estar desnudo como un animal. (...) Lo propio de los animales, y lo que los distingue en última instancia del hombre, es estar desnudos sin saberlo. Por consiguiente, no estar desnudos, no tener conocimiento de su desnudez, ni la conciencia del bien y del mal, en definitiva”.

Porque la respuesta a qué es “lo propio del ser humano” (pregunta que ha obsesionado a la filosofía, nos recuerda el autor), en nuestras culturas de tradición europea no sería, como lo ha propuesto la filosofía de esa tradición, la razón, el lenguaje, la capacidad de erguirnos sobre dos de nuestras cuatro extremidades, sino de vestirnos, es decir, de ocultar explícitamente lo que nos une con el resto de los animales, porque estamos conscientes de nuestra desnudez.

Difícil no asociar la respuesta de Derrida con el mito del pecado original, después del cual el hombre y la mujer fuimos expulsados del paraíso, obligados a ponernos ropa y condenados a vivir una vida sufrida, marcada por el hambre, el frío y una deuda infinita con Dios. Pero en ella no hay rasgos de puritanismo, sino que insinúa lo contrario y ubica a los animales no en un plano de inferioridad, y tal vez tampoco de superioridad, pero sí de felicidad, de liviandad, y abre la puerta a un conocimiento a la altura de esa vida. **S**

Lo que les debemos a los animales

Tras la publicación de *Liberación animal* (1975), el libro de Peter Singer que establecía que el único criterio moral importante respecto del trato con los animales era preguntarse por la capacidad de sentir dolor o placer (y no el razonamiento, el lenguaje, etc.), innumerables estudios filosóficos han surgido en torno a este tema tan antiguo como la vida. Y las interrogantes se profundizan: ¿Animales y humanos tenemos el mismo valor? ¿Es correcto comer animales, y si es así, mantenerlos en condiciones terribles? ¿Podemos usarlos o confinarlos o tenerlos como mascotas? ¿Deberían otorgárseles derechos?

Por Patricio Tapia

A presión de siglos, en un milenario sellado al vacío, las relaciones entre animales y humanos son de las pocas experiencias que podemos compartir con el mundo antiguo. Constatar la alegría de nuestro perro cuando llegamos u observar el vuelo de los pájaros, no se diferencian de lo que experimentaba un griego o un romano. No solamente había entonces camaradería o asombro ante otras especies, sino también salvajismo, por razones económicas (en tiempos de Homero, una ley chipriota permitía a los agricultores arrancar los dientes a los cerdos que invadieran sus cultivos) o por diversión (en el s. III a. C., Bión de Borístenes lamentaba que los niños apedrearán ranas por juego, pues ellas morían de verdad). Entre los jóvenes romanos adinerados, aparentemente, las codornices vivas eran accesorios usuales. Los animales servían para servirnos, sin escatimar distintas dosis de crueldad.

La tradición de desprecio a los animales puede remontarse incluso hasta la creación. En el paraíso, la pareja primigenia vivía en completa armonía y rodeada de fieras (todas ellas, herbívoras antes de la caída), a las que nuestros primeros padres no consideraban sus iguales, sino seres a los cuales dominar o usar. Dios

les había dicho que ejercieran su señorío “en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la Tierra” (*Génesis 1:26*).

Pero de creerle a la teoría de la evolución, todos los animales, formidables o miserables, grandes o pequeños, no solamente nos acompañan en nuestra fugaz estadía en el planeta, sino que son —sin exageración ni hipocresía— nuestros semejantes, nuestros hermanos. Darwin planteó la idea de la compasión como un “círculo en expansión” de cada vez más grupos, naciones, razas y especies. No ha sido la regla en el trato entre los humanos ni con los animales.

Pero preocuparse de ellos es menos un ejercicio compasivo que uno de autoconocimiento o cuidado de sí. No somos sino animales. Formamos parte de ese reino, aunque no necesariamente somos sus reyes.

RAZONAR, HABLAR, SUFRIR

De la misma forma que los horrores de la guerra del siglo XX probablemente se deben más a las posibilidades técnicas de destrucción que a una deficiencia moral —si aqueos y troyanos hubieran dispuesto de bombas atómicas nada indica que no las hubieran



Algunas ballenas del Pacífico Sur (2020), de Antonia Reyes Montealegre.

usado—, es en los dos últimos siglos que el alcance y magnitud de la brutalidad con los animales ha superado cualquier escala. En periodos previos, eran sacrificados para comida, pero tras una vida decente. No existía el actual sistema mundial de ganadería intensiva en que viven miles de millones de animales en continuo tormento. Además, por nuestro inmenso nivel de control sobre la naturaleza, ya no hace falta querer matarlos, nuestro modo de vida basta para hacerlo, especialmente por la contaminación y el cambio climático.

Explicar los problemas que supone el uso humano de los animales, es lo que hizo Peter Singer en *Liberación animal* (1975), describiendo las formas macabras en que los criamos, usamos y matamos en granjas industriales, investigación científica o médica. Argumenta que la capacidad de sentir dolor o placer (o “sintiencia”) es el único criterio moralmente importante y que es injusto discriminar a los animales, popularizando el concepto de “especismo”, como un prejuicio contra ellos, en analogía con el racismo o el sexismo.

Aparentemente, el libro de Singer lanzó el movimiento contemporáneo por los derechos de los

animales, aunque no defiende un enfoque de derechos, sino uno utilitarista: el criterio de decisión moral es si las acciones aumentan o disminuyen la cantidad de felicidad en el mundo, incluyendo la de los animales, parte de ese equilibrio. Singer retoma y desarrolla la concepción de Bentham, quien, en el siglo XVIII, considerando la mayor felicidad del mayor número, señaló que respecto de los animales “la pregunta no es: ¿pueden razonar? o ¿pueden hablar?, sino, ¿pueden sufrir?”. Tales preguntas han recorrido, con distintas entonaciones, la reflexión sobre el tema.

Tras la publicación de *Liberación animal*, los estudios han crecido en número y sofisticación, planteando nuevas preguntas. ¿Somos iguales, tenemos el mismo valor, animales y humanos? ¿Es correcto comer animales, y si es así, mantenerlos en condiciones terribles? ¿Podemos usarlos o confinarlos o tenerlos como mascotas? ¿Deberían otorgárseles derechos? ¿Tenemos que evitar su sufrimiento ante depredadores?

Entre publicaciones recientes, tenemos un panorama sinóptico de los animales en aspectos biológicos, científicos, morales y éticos (Mosterín) o un intento de que la filosofía moral kantiana entregue



Establo de vacas lecheras Holstein en Michigan, Estados Unidos.

bases para reconocer deberes directos hacia ellos, contra lo que Kant creía (Korsgaard), o una teoría política de trato justo para ellos con un enfoque de capacidades (Nussbaum), así como otros sobre el lenguaje, la jerarquía o la alimentación animal.

FILÓSOFOS Y OTRAS ESPECIES

En *Compañeros en la creación*, Christine Korsgaard afirma que compartimos el mundo con otros seres vivos, pero nuestras prácticas con ellos plantean cuestiones morales sobre las cuales los filósofos no han dicho mucho. Los tratamientos filosóficos de lo que les debemos a los animales habrían sido pocos y distanciados.

¿Pueden razonar? Según Aristóteles, que escribió más sobre animales que sobre cualquier otro tema, no son capaces. Por supuesto, esto influyó en las teorías posteriores.

¿Y pueden hablar? Los estoicos sostuvieron que carecían de sintaxis. También afirmaron el carácter irracional y utilitario de los animales. Según Crisipo, los ratones sirven para obligarnos a guardar cuidadosamente nuestras cosas y los gallos, para despertarnos e inspirarnos ardor guerrero.

Estas ideas arraigaron en el cristianismo —tomando una parte del más equilibrado debate antiguo— a través, especialmente, de san Agustín, para quien los animales “no comparten nuestra capacidad de raciocinio” y “su vida y su muerte se hallan sometidas a nuestra utilidad” (*La ciudad de Dios* 1.20).

Descartes defendió que ellos son máquinas, incapaces de sufrir. Sus seguidores no tuvieron escrúpulos en maltratarlos (como las infames anécdotas dándoles palizas a perros).

En el siglo XVIII, Hume y Bentham sostuvieron que tenían razonamiento y Bentham puso el foco en

su sufrimiento (cinco siglos antes, Porfirio señaló lo mismo).

En la filosofía del siglo XX surgen defensas animales, como las obras de Singer, quien desarrolla el utilitarismo de Bentham, y la de Tom Regan expuesta en *En defensa de los derechos de los animales* (1983): si se inflige daño a los animales para nuestro beneficio, eso viola sus derechos y no puede justificarse con ninguna consideración de costo-beneficio; al menos algunos animales (mamíferos adultos normales) son “sujetos de una vida”.

CONOCIMIENTO Y JUSTICIA

Con la llegada del siglo XXI, sostiene Dominique Lestel, las culturas occidentales pasaron de la idea del animal-máquina a la del animal-pelucho. Cree que este amor actual en una cultura que los ignoraba y parecía detestarlos, oculta tanto moralismo como desconocimiento.

Para conocer a los animales, en una visión muy amplia, sobresale un par de libros de Jesús Mosterín. En *El reino de los animales* entrega información a la luz de los trabajos científicos más actuales: analiza diversos seres vivos, describe cómo están configurados y cómo funcionan, su aparición y clasificación, funciones vitales (reproducción, locomoción, percepción, nutrición), sus estados mentales, su cultura, su muerte. En *El triunfo de la compasión* aborda problemas éticos y políticos: qué trato merecen, qué obligaciones tenemos con ellos. Postula una ética basada en la empatía y el rechazo al dolor deliberado, propugnando una “moral de mínimos”: no trata de alcanzar un mundo ideal, sino de eliminar “los aspectos más sórdidos y atroces del mundo real”.

Es también a lo que aspira, en principio, Martha Nussbaum en *Justicia para los animales*: evitar o prohibir

las formas más crueles de abuso, aunque, a más largo plazo, quiere un marco legislativo global que reconozca y proteja los derechos animales. Ella cree que nuestro trato a los animales es un crimen moral gigantesco: ballenas, delfines y otras criaturas que se asfixian con plástico o son atrapadas en redes; elefantes cazados por su marfil o como “trofeos”; la tortura de animales en investigaciones y en la ganadería intensiva.

Rechaza el enfoque que llama “tan parecidos a nosotros”, aquel que valora a especies más similares al humano en inteligencia y comportamiento. Impugna el utilitarismo, que considera la capacidad de sentir dolor o placer. Acepta el énfasis en la sensibilidad, pero no el cálculo dolor-placer, porque descuida las vidas individuales y es reductivo: una vida (animal o humana) tiene más dimensiones que evitar el dolor.

Nussbaum rescata la sensibilidad utilitarista y la consideración kantiana de cada criatura como fin, y desarrolla una lista de capacidades que permitan el “floreamiento” humano o animal, una lista tentativa de “capacidades centrales” (vida, salud, integridad, etc.), comunes a humanos y animales, aunque se podrían lograr listas diferentes para cada especie. Requiere una solución política que proteja esas capacidades y comprenda a los animales como “ciudadanos”, considerados legislativamente y capaces de acudir a tribunales (a través de representantes).

COMPAÑEROS EN LA CREACIÓN

Señalaba Kant en “Probable inicio de la historia humana” (1786), que el humano comprendió su privilegio cuando le dijo a la oveja que su piel le había sido dada no para ella, sino para él. Entonces no consideró a los animales “como compañeros en la creación”, sino como instrumentos “para la consecución de sus propósitos arbitrarios”.

De este pasaje toma Korsgaard el título para su libro, donde ella extiende un argumento previo: si se valora algo, se debe valorar a todos los seres racionales, pero también sintientes, como fines.

Compañeros en la creación es una obra refinada y cuidadosamente argumentada, que toca muchas otras cuestiones: si podríamos intentar que los depredadores cambien su comportamiento (o eliminarlos gradualmente), cuándo y cómo deberíamos matar insectos (se refiere a los ácaros del polvo) y si deberíamos tener mascotas.

Sostiene que los animales sintientes son fines en sí mismos. Concuera con los utilitaristas en que esa condición sintiente les da estatus moral, pero, a diferencia del utilitarismo, considera que no podemos construir la moralidad sobre ningún valor absoluto, incluidos placer y dolor. Piensa, además, que los animales pertenecen a “la comunidad moral”, pero como no son

racionales ni participan en la relación recíproca, serían “fines pasivos” a los que los humanos (“fines activos”) podrían otorgar derechos.

Discrepa de las opiniones del propio Kant, quien creía que tenemos el deber de tratar bien a los animales, pero como “deber indirecto” hacia los humanos. Korsgaard considera que, si tratamos bien a los animales por nuestro bien y no el suyo, no los tratamos como fines.

Nussbaum no está de acuerdo con todo lo que señala Korsgaard, como que los animales son “ciudadanos pasivos”. Tampoco con ciertas afirmaciones que califica de “metafísicas”. Pero reconoce: “Es el libro filosófico sobre los derechos de los animales más importante de los últimos años”.

COMIDA, EXPERIMENTOS, COMPAÑÍA Y DEPREDACIÓN

Comer animales es uno de los temas cruciales. Si el problema es el dolor, ¿es aceptable matar animales, de forma indolora, para alimentar humanos? Bentham pensaba que sí. Korsgaard lo rechaza, porque ignora el sufrimiento en las granjas industriales.

Lestel apunta que toda cultura tiene prohibiciones: comer o no animales podría ser una. Le molesta en la “postura vegana” su dimensión moral militante en la dicotomía veganismo-carne, como bueno-malo. El problema no es el moral del consumo de carne, afirma, sino el político de los criaderos industriales.

En ellos, la muerte es el mejor momento de animales que pasan toda su corta vida hacinados y aislados, bajo una mezcla de angustia, monotonía y dolor, en cantidades inimaginables. Según Singer (*Liberación animal*, edición 2008), cerca de 10 mil millones de aves y mamíferos son sacrificados anualmente en Estados Unidos (no incluye peces). Según Lestel, en términos mundiales, se mataron mil millones de vacas y más de eso de ovejas en 2018, y 19 mil millones de pollos en 2017. Los pollos sufren inmensamente: encerrados en lugares sin poder moverse, ciegos por los gases que producen, se pican a sí mismos de desesperación y los llenan de antibióticos para que no se infecten sus heridas.

Experimentar con animales también supone someterlos a espantosas ordalías, que suelen ilustrar la diferencia entre utilitarismo y enfoques de derechos. Si 10 ratas pueden salvar a mil humanos de morir de cáncer, entonces, “el mayor bien para el mayor número”, haría que ese experimento sea aceptable para un utilitarista. Pero un enfoque de derechos —o de fines— argumentaría que esas ratas no deben ser usadas como medios para nuestros fines.

Los “animales de compañía” Korsgaard los acepta, lo mismo que Nussbaum (cuando no se tratan como

“mascotas”). Lestel los considera una “forma perniciosa de apropiación”.

En cuanto a los animales salvajes, el conflicto es entre el cuidado del individuo y el cuidado de la especie. Korsgaard y Nussbaum piensan que importan los animales individuales, no las especies. Entonces importaría la extinción en la medida en que implica el sufrimiento de individuos. Ahora, el problema no es la extinción, sino la masacre deliberada de una especie, como las ballenas (actualmente en peligro de desaparecer). Señala Nussbaum que su caza no es una práctica del pasado, aunque algunos de sus productos ya no sean necesarios (como su aceite). Su carne sigue siendo codiciada y los métodos, crueles (el antiguo arpón era una muerte larga, lenta y dolorosa; ahora existen con explosivos). Ejemplifica su enfoque de capacidades con ellas: una sentencia estadounidense (2016) declaró ilegal un sonar de la Marina porque, aunque sin dolor, interrumpía su reproducción y migración.

IGUALDAD O JERARQUÍA

“Todos los animales son iguales”, inicia *Liberación animal*, entendiendo la igualdad como una idea moral de igual consideración. Nussbaum podría concordar.

Según Korsgaard, deberíamos rechazar que los humanos son más importantes que otros animales, porque tendríamos que serlo para todos (más que ellos para ellos mismos).

Sin embargo, Shelly Kagan en *Cómo contar a los animales* defiende un enfoque jerárquico: los humanos tienen un estatus moral más alto que los animales (y algunos animales tienen uno más alto que otros). No justifica nuestro trato atroz a los animales, sino atacar lo que llama “unitarismo” (todos los seres tienen el mismo estatus moral).

Enfrentados a salvar a un humano o a una rata, intuitivamente se salva al humano. El “unitarismo” lo justifica porque tenemos mayor capacidad de bienestar y perdemos más con la muerte (en lo que estarían de acuerdo Singer y Regan). Pero a Kagan no solamente le interesa el bienestar, sino también cómo se distribuye, y los enfoques distributivos que considera, combinados con el “unitarismo”, producen resultados contradictorios.

Kagan es un filósofo brillante y, a través de una serie de movimientos, consideraciones terminológicas y cálculos, presenta argumentos muy convincentes. Pero distintos grados de estatus moral significa considerar que individuos puedan tener uno más alto o más bajo no solamente entre especies, sino también dentro de ellas, incluida la nuestra. ¿Qué significaría sostener que humanos y hormigas tienen el mismo estatus moral? ¿O que algunos humanos tienen uno más alto que otros (lo que Singer parece sostener en

Ética práctica, 1979)? ¿Se podrían asumir las consecuencias?

Si los humanos no somos más valiosos que los animales, a veces somos parciales con nuestros semejantes o familias. Mosterín señala que nos compadecemos más de los que sentimos más cercanos: humanos antes que animales o un perro antes que un pez. Korsgaard y Nussbaum consideran la posibilidad de que, en situaciones de emergencia, de vida o muerte (ratas propagando la peste), estaríamos justificados a anteponer nuestros intereses o los de nuestro grupo.

SINTIENCIA, CONCIENCIA

Hay un mundo objetivo, pero cada animal tiene su propio mundo subjetivo, según sus receptores sensoriales. Cómo es ser un murciélago (en la fórmula de Thomas Nagel) es una manera de preguntar por la conciencia. Las investigaciones de las últimas décadas han revelado complejidad e inteligencia no solamente en vertebrados como peces o aves, sino en invertebrados como el pulpo (y afirmaciones precavidas sobre los insectos). La conciencia sería un fenómeno mucho más extendido de lo supuesto.

El gran error en el trato a los animales ha sido pensar que eran “bestias brutas”, carentes de “sintiencia”, ya sea una sensibilidad básica (percibir un color), ya sea sentir placer o dolor (como plantea el utilitarismo). Korsgaard y Nussbaum consideran tal tener un punto de vista subjetivo sobre el mundo. De ahí que para ellas deberíamos rechazar no únicamente las granjas intensivas, sino también las “felices”.

Pero la ampliación de la conciencia podría llevar también a pensar en la dificultad (si la tienen) de comer peces o insectos. ¿Y qué pasaría si se muestra que vegetales y hongos tienen una complejidad cercana al animal? Una solución que avizoran varios autores es, en el futuro, la producción de carne sintética, que no implicaría matar en absoluto.

AMOR Y RESPETO

En las páginas que Montaigne dedica a asimilar humanos y animales (*Ensayos* II, 12, “Apología de Ramón Sibuida”), les atribuyó razón y muestra lo parecidos que somos, que logramos relaciones de afecto: “Lloramos a menudo la pérdida de los animales que amamos; también ellos lloran la nuestra”.

Tal afecto a ratos se trasluce en estos libros que pretenden entregar razones y no emociones (las que, sin embargo, juegan un papel en nuestra vida moral). Al describir Mosterín los cambios físicos al morir un mamífero, anota: “Algunas veces he tenido que llevar en brazos el cadáver de un perro que ya había llevado en brazos estando vivo”; la devastación que calla la conoce quienquiera que haya sentido enfriarse el

cuerpo de un cercano, humano o animal. Asimismo, Korsgaard, al tratar las mascotas, las justifica y acepta de una manera que no cuadra del todo con su argumento principal: nos informa que ama a sus gatos, a quienes está dedicado su libro.

Hay que distinguir entre el amor y el respeto, dice Mosterín. El primero solamente se puede dar a unos pocos seres que conocemos bien. Pero la moral de mínimos promueve no el amor sino el respeto: no dañar ni torturar animales.

El sufrimiento animal es enorme y somos responsables de una gran parte. Posiblemente sea apresurado pensar en la carne sintética y poco realista, en la abolición completa de la ganadería o la experimentación animal. Quizá no lo sea pensar en eliminar las formas más innecesarias o lacerantes de tratar a animales que sabemos que pueden sentir dolor. Es, tal vez, algo que les debemos. **S**



Justice for Animals
Martha Nussbaum
Simon & Schuster, 2022
372 páginas
US\$28.99



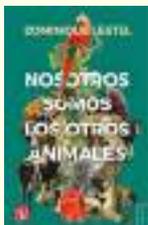
En defensa de los derechos de los animales
Tom Regan (Trad. A. Tamarit)
FCE/UNAM, 2016
502 páginas
\$24.900



Animales habladores
Eva Meijer (Trad. P. Hermida)
Taurus, 2022
274 páginas
\$18.000



El triunfo de la compasión
Jesús Mosterín
Alianza, 2014
354 páginas
€19.95



Nosotros somos los otros animales
Dominique Lestel (Trad. H. Pons)
FCE, 2022
122 páginas
\$19.900



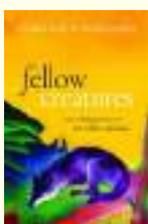
El reino de los animales
Jesús Mosterín
Alianza, 2013
408 páginas
€19.50



How to Count Animals
Shelly Kagan
Oxford University Press, 2019
320 páginas
US\$36.95



Liberación animal
Peter Singer (Trad. C. Sanz)
Taurus, 2011
384 páginas
€18.90



Fellow Creatures
Christine Korsgaard
Oxford University Press, 2018
252 páginas
US\$24.95

Isabel Behncke:

“Los humanos vivimos como monos y, al mismo tiempo, como hormigas”

La destacada primatóloga afirma que debido a que tenemos cerebros de primates que evolucionaron en grupos pequeños, pero que ahora viven en comunidades gigantescas, hemos desarrollado mecanismos de interacción similares a los de los insectos. “La paradoja es inherente a nosotros e ilustra la complejidad que implica ser humano”, sentencia.

Por Juan Cristóbal Villalobos

Cuando era niña, Isabel Behncke adoptó a una singular mascota que le enseñó cómo actúan y sienten los animales sociales. Su loro Tuk se le paraba en el hombro y la acompañaba al colegio, a la casa de sus amigas e incluso al viajar en avión. “A través de esas experiencias tempranas se aprenden cosas fundamentales. Esa interacción tan cercana me mostró que los animales poseen personalidad, inteligencia y distintas preferencias. A mí hasta me parecía que Tuk tenía un incipiente sentido del humor”, cuenta con entusiasmo esta primatóloga y etóloga chilena, el mismo que transmite cuando habla de la naturaleza y los animales.

Esa pasión fue la que la impulsó a recorrer más de tres mil kilómetros caminando por la selva del Congo estudiando el juego en los bonobos, uno de los cuatro tipos de “grandes simios” que existen. Estos primates comparten el 98% del genoma con los humanos.

Antes, Behncke había recorrido Asia y África del Este observando el comportamiento de los animales

en su hábitat natural e investigando el origen del ser humano. Esa experiencia en terreno, además de sus estudios en las universidades College of London, Cambridge y Oxford —donde obtuvo su doctorado—, su trabajo en los más prestigiosos centros académicos del mundo y sus diálogos con los principales pensadores del momento, la llevaron a formular una conclusión intrigante: “Somos monos y hormigas”.

A simple vista, esa idea parece contradictoria...

Somos animales complejos: tenemos lenguaje, dominamos el fuego, caminamos erguidos, crecemos lentamente, formamos vínculos y transmitimos conocimiento de una generación a otra. Pero a pesar de esto, aún nos cuestionamos cómo funciona nuestra cognición. Esta complejidad se puede ilustrar con la metáfora de ser como “monos y hormigas”. ¿Qué quiere decir esto? El ser “como monos” hace referencia a que indudablemente somos un primate social. Existe



una herencia tanto biológica como psicológica en donde las interacciones cara a cara y el contacto con el otro son fundamentales. Al igual que primates como los chimpancés y los bonobos, evolucionamos en grupos pequeños viviendo en “tribus”. Pero estas agrupaciones hoy están insertas en una sociedad gigantesca y en permanente expansión. Se podría decir que existe un paralelo entre las colonias de insectos como las hormigas y los humanos, por el gran número de individuos que componen la población.

Estos insectos —al igual que los primates— cooperan y compiten, tienen guerras, pero no funcionan con relaciones individuales como las que se encuentran en los grandes mamíferos. Las hormigas utilizan distintos mecanismos para identificar quiénes pertenecen a su grupo social; en cambio los primates usan símbolos tanto geográficos como culturales. Entonces es verdad que somos monos, ya que tenemos una historia evolutiva de nuestros orígenes, pero es una paradoja que,

pese a ser tantos, actuemos como las hormigas. Esto no es algo que se pueda cambiar, no hay vuelta atrás, ya que somos multitudes. La paradoja es inherente a nosotros.

¿Qué luces da esto sobre nuestro comportamiento?

Al estudiar la paradoja de vivir en tribus “como monos” y, al mismo tiempo, ser multitudes “como las hormigas”, se logra entender varios fenómenos. Si bien se interactúa con muchas personas, más de las que nos imaginamos, se están utilizando emociones sociales que son propias de grupos pequeños. La complejidad inherente de ser un ente social radica en que, aunque seamos individuos, nuestra existencia se entrelaza con un entorno social, a su vez enraizado en un contexto natural mucho más amplio. Esta interconexión revela la importancia de los sistemas complejos y las relaciones entre sus componentes. La naturaleza misma se organiza en sistemas complejos, un aspecto que



Fotografía: Emilia Edwards

resulta valioso al considerar sistemas sociales, económicos o ambientales.

Al habitar en ciudades gigantescas, por ejemplo, no hay tiempo ni capacidad para interactuar con tantos individuos. Para resolver el no tener mecanismos de apego directo, al crecer la población, las hormigas aumentan la especialización dentro del grupo de individuos. Un animal social que tiene un cerebro grande, que vive largo tiempo y que se organiza en grupos, se encuentra con patrones en los que se ilustra un problema similar. En este contexto, existen mecanismos de compensación conocidos como *trade-off*, lo cual implica que existe una pérdida para obtener un beneficio. En grandes ciudades se forman barrios con tipos de personas distintivas, donde para interactuar articulamos categorías.

Pensemos en el caso de un profesor. Si vive con más personas, en la mañana se relaciona con los miembros de su familia, pero no permanece con ellos durante todo el día. Luego debe ir a enseñar a la universidad y utiliza el transporte público. Ahí se encuentra con el conductor del transporte y con personas distintas. Al llegar al destino donde realiza clases, interactúa con sus colegas y alumnos. Dentro de un día, esta persona no está en cada momento con todos los que se va cruzando. Ocurre una separación y también un encuentro con diversa gente. Paralelamente, el tamaño y la composición de los círculos con los que se relaciona varían. Cuando estos se subdividen en subgrupos se habla de fisión y cuando estos se unen se denomina fusión.

¿Al estudiar a los bonobos observaste esta fisión y fusión?

Diariamente. Este término fue aplicado por primera vez para describir los cambios en el tamaño de subgrupos en primates no humanos, los cuales se rigen respondiendo a las actividades y disponibilidad de recursos. Hoy se utiliza el concepto de fisión-fusión para hacer alusión al grado de variación en la cohesión especial y al sentido de pertenencia individual dentro de un grupo a lo largo del tiempo.

En el caso de los chimpancés, una comunidad puede alcanzar un total de 200 individuos. Uno no está junto a los 199 en cada momento, sino que anda con otros dos o tres. Al cabo de dos horas se encuentran algunos miembros en un árbol junto a otros 15 individuos. Luego, los chimpancés se vuelven a repartir en grupos y, dependiendo de la cantidad de comida, se vuelven a juntar en uno más grande. Hay veces que incluso distintas comunidades se encuentran. Pero prevalece la dinámica de pequeños grupos que se juntan y se separan. Así es también nuestra manera de socializar con los círculos familiares, de amistades o profesionales a los que pertenecemos.

La gran diferencia entre nosotros y otros animales es que, al ser una población tan grande, somos "insectos sociales". Sin conocer a quienes trabajan en PayPal, confiamos en la institución y realizamos transacciones de dinero. Sin embargo, tenemos una cabeza que está forjada por haber evolucionado en comunidades pequeñas, es decir, grupos de personas que se conocen cara a cara. Estos se caracterizan por funcionar sobre la base de la confianza, la reputación y la proyección de una interacción a futuro.

En contextos donde se producen juegos sucede algo interesante, ya que estos surgen cuando existe un nivel de confianza básico entre los animales. En un comienzo, se pensaba que el juego se producía solo en cautiverio y en condiciones protegidas, donde no existía un gran riesgo. Esta noción motivó que se realizaran observaciones de comportamientos en el hábitat natural de los animales, lo que demostró que también existen instancias lúdicas en la naturaleza.

¿Cuál es la importancia del juego y la cooperación en el desarrollo de los primates?

Los bonobos presentan rasgos inusuales de conducta, como ser relativamente pacíficos. No obstante, el conflicto existe en todas las especies y en múltiples niveles de organización biológica, tanto entre individuos e incluso dentro de los mismos, como en su expresión genética. Este fenómeno, entre conflicto y cooperación, es fundamental en la naturaleza. No solo coexisten, sino que también interactúan, y se

evidencia en la naturaleza humana, ya que cooperamos para competir, lo que permite lograr grandes avances. Por ejemplo, la colaboración en la investigación científica para el desarrollo de vacunas, donde diferentes laboratorios compiten, pero también cooperan en un contexto más amplio.

Estos patrones fundamentales se observan en diferentes juegos presentes en el reino animal, donde la relación entre riesgo, confianza y la voluntad de participar son claves. Asimismo, el juego en sí contribuye a la construcción y fortalecimiento de los lazos de confianza. Es un proceso que parte de la seguridad relativa y desemboca en una mayor confianza a medida que se juega y se cumplen las reglas acordadas. Los juegos, al igual que compartir una comida, se convierten en actividades que generan vínculos y confianza, siempre que se mantengan las reglas y exista un mínimo de confianza entre los participantes.

De este modo, pese a que jugar implique correr riesgos y gastar tiempo y energía, se logra un nivel básico de confianza donde existe un nivel relativo de seguridad. Cuando un primate está colgando de otro a 15 metros de altura, confía en que este no lo soltará. De igual manera, cuando uno va a comer con un colega, se forman vínculos, pero se requiere de un grado mínimo de confianza, una seguridad de que no me van a atacar.

¿Qué pasó con estos “monos y hormigas” durante la pandemia?

Aquí se vio claramente la paradoja de nuestra complejidad. Por un lado, fuimos como insectos, ya que en un tiempo récord nueve billones de individuos se movilizaron y organizaron. En tan solo un par de días, el *Homo sapiens* se confinó por un bien mayor, que era evitar que el virus se continuara propagando. Pero esto tuvo un costo. Estar en cautiverio implicó un quiebre en esta dinámica tan arraigada en nuestra historia evolutiva como es la fusión-fisión. Pasamos de interactuar con diversos tipos de gente en un mismo día, a estar meses con las mismas personas, teniendo una sobre simplificación del ambiente. Disminuyó la complejidad al no interactuar —intercambiar información— con diferentes grupos. La información que recibimos fue principalmente a través de las redes sociales y de las noticias.

Lo que se observa en la complejidad del ambiente físico tiene un correlato en la complejidad de la cognición, ya que los cerebros son plásticos. Pero eso varía en el tiempo. Los primates adultos e infantiles tienen cerebros plásticos, que responden a variaciones en la complejidad de su ambiente. Si complejizas o simplificas el ambiente de un mono, eso tiene correlato en

su sistema nervioso. Mientras estudiaba tuve oportunidad de encontrarme con animales enjaulados en solitario, que tenían comida, un ambiente seguro sin depredadores, y los pude comparar con la misma especie de animal enjaulado con otros animales y objetos. Es decir, en un ambiente más complejo se encuentran diferencias en el desarrollo.

¿Qué opinas respecto del avance de los derechos de los animales? ¿Cuáles son los límites?

Frente a este tema se nos desordenó la cabeza. Es obvio que los animales son seres sintientes, pero ¿tenemos que tratarlos como nuestros hijos?, obviamente que no. Debido al cambio climático, más que darles toda la atención y recursos a los centros de rescate de perros, por ejemplo, debemos preocuparnos de la pérdida de biodiversidad. De ella depende la vida en el planeta y de todos los animales, por eso hay que mirar la *big picture*.

El animalismo es una proyección de las buenas intenciones de cierta gente, pero está muy mal pensada, ya que incluso ha causado grandes daños a la naturaleza, como cuando se prohíbe controlar a los perros y gatos ferales que cazan la fauna nativa. No hay duda de que hay que hacerlo porque significan una amenaza directa a la biodiversidad. Es muy ridículo y perjudicial —y esto lo dice alguien que es muy “perruna”— que solo proyectemos el amor hacia nuestras mascotas, sin ver el resto de la naturaleza.

Hoy existe mucha especulación —y temor— sobre los efectos de la inteligencia artificial y de la robótica en el ser humano. ¿Compartes esa preocupación?

Vivimos en un periodo emocionante de transformación tecnológica y coevolución con la tecnología, y obviamente, surge la inquietud ante los cambios. Sin embargo, es crucial organizar las ideas sobre qué aspectos cambiarán y cuáles permanecerán constantes. Me parece arriesgado y poco efectivo hacer predicciones sobre el futuro, ya que la futurología frecuentemente incurre en errores. Es importante recordar que frente a un futuro tan incierto hay algunas cosas que permanecerán. No va a cambiar el que somos primates sociales y como tales, creamos coaliciones, modificamos tecnologías, formamos amistades, narramos historias, tenemos capacidad para imaginar y compartimos música. Nuestra mente, cognición y nuestras emociones son sociales. La mejor opción que tenemos es aceptar esa complejidad, enfrentarla y tratar de entenderla lo mejor posible. Como diría Nicanor Parra: “Tarea para la casa, aprender a vivir la contradicción sin conflicto”. **S**

Sobre el poder y la belleza en los chimpancés

El pensamiento político moderno —la línea que nace de Rousseau— se imagina una sociedad natural plácida, unos orígenes satisfechos, un animal social traicionado y engañado por las máquinas, el dinero, el lujo, la corrupción. Es un mito que nos sigue enganando. Somos puros, podremos ser puros, porque alguna vez lo fuimos. Sin embargo, una miniserie de Netflix en la que dos grupos de chimpancés se enfrentan entre sí, muestra que la violencia y el disimulo, al igual que la consideración del poder como fin en sí mismo, caracterizan también la existencia de estas sociedades naturales.

Por Miguel Saralegui

Una frase evolutivamente proselitista, que anima el espíritu de todo primatólogo *amateur*, inaugura la narración de la miniserie *El imperio de los chimpancés*: “Si conocemos mejor a los chimpancés, nos conoceremos mejor a nosotros mismos”. No hace falta ver el documental entero para que el proselitismo haya surtido efecto. Más que conocernos mejor, el documental obliga a dejar de ver ciertos comportamientos como específicamente humanos; incluso también algunos que se pueden considerar patológicos, como la mentira, el disimulo, la obsesión por el poder y el ascenso social. Adolescentes que se comportan de modo exageradamente violento porque no saben cuál es su lugar en el grupo, jóvenes que juegan a ser más con las crías de otras hembras —quizá un poco anticuadas para las últimas generaciones humanas—, manos ajadas por las lianas como si fueran las de jugadores de balonmano o de estibadores, antes de que los puertos mecanizaran la descarga, largas travesías por el bosque en fila de a uno, como si estos chimpancés fueran socios de un club de montaña que los

domingos organiza paseos por el bosque. El parecido resulta a veces cómico. Cuando se preparan para la guerra, los chimpancés se yerguen, sus pelos se erizan y el espectador sospecha de un humano de carnaval, disfrazado con un vestido barato de pelo sintético.

Otras veces, las similitudes son inquietantes: un gesto idéntico acompaña situaciones para las que los humanos jamás lo habrían empleado. El rostro del chimpancé puede adquirir el aire parsimonioso y resignado de quien espera el autobús, cuando, en cambio, este experto en enmascararse se prepara para el ataque de un vecino temible.

La serie documental está estructurada sobre una guerra entre dos grupos de chimpancés de las selvas de Ngogo, en Uganda, al este de África. A pesar de que en lengua castellana la palabra imperio —la traducción de *Chimp Empire* es literal— hace referencia a comunidades políticas muy habitadas y sobre todo muy extensas, las sociedades de chimpancés son numéricamente escasas. El documental sigue principalmente al primer grupo: el central, el más numeroso conocido



de toda la Tierra, de 120 miembros, liderado por el macho alfa Jackson, a quien oficiosamente se le puede considerar el protagonista de la película. El segundo grupo, el occidental, es más pequeño, compuesto por unos 60 ejemplares, surgido como una segregación del primero y su macho alfa se llama Hutcherson. Ambos grupos conocen la misma y casi única división del trabajo: la que existe entre los guerreros y los patrulleros, encargados de saber que en el propio territorio no se han introducido chimpancés del grupo rival. Posiblemente, el objetivo bélico de la narración hace que otros “oficios” o labores apenas aparezcan, aunque se escurran en el relato, como el que practica un chimpancé adulto que parece conocer qué árboles de la selva son los más útiles y alimenticios.

El narrador asegura que el segundo grupo está más cohesionado que el central, porque machos y hembras colaboran en la guerra, lo que le permite sobrevivir frente a un grupo muchísimo más numeroso (y sobre todo, con muchos más machos adultos). La causa de esta mayor cohesión residiría en el carácter comprensivo y auxiliador de su líder, Hutcherson.

Respecto de esta afirmación, como de tantas otras, el espectador debe hacer un acto de fe, pues las imágenes no permiten extraer esta conclusión: ambos grupos parecen comportarse de modo muy similar y la unión parece inestable, más cercana a la de los grupos humanos que a otros animales sociales, como las hormigas. En ningún caso la autoridad es tan grande como para determinar el comportamiento de los individuos. De hecho, a Jackson —el líder desconsiderado para el narrador— sus chimpancés van a rescatarlo cuando se encuentra a merced del otro grupo. A partir de estas cuatro horas, la reconstrucción del comportamiento de los chimpancés no resulta sencilla. El mismo dimorfismo de los chimpancés —la diferencia de constitución física entre los sexos— es menos evidente que en los humanos, de tal manera que la mayoría de las veces solo se podrá distinguir un macho de una hembra cuando esta lleva colgada una cría.

Pero el documental —y este es un logro— suministra la cantidad de información suficiente como para no creer todos los juicios morales y sociales de los guionistas. Después de que uno de los machos del primer grupo (Pork Pie) haya sido asesinado por el grupo rival, la voz apologética del narrador admite que esta violencia intergrupala es el principal defecto de los chimpancés. Se lamenta de que sean territoriales, tan buenos amigos de sus amigos, como fieros enemigos de quienes invaden su espacio. El chimpancé sería un doctor Jekyll con su grupo, un animal juguetón y dócil, hasta que, fuera de sus fronteras, estallara como un temible mister Hyde.

Sin embargo, a lo largo de estas cuatro horas, los chimpancés no solo son incómodos y peligrosos en el extranjero, sino también en su propia casa. Es cierto que los chimpancés se están preparando continuamente para la guerra, para hacerse con la propiedad exclusiva de un árbol especialmente nutritivo que crece en la frontera entre ambos territorios. Pero esta no pasa de escaramuzas, de peleas y empujones, parecidos a los de los conciertos de grupos punks. Los conflictos intergrupales solo causarán una muerte más, precisamente la de Jackson.

Y los empujones y saltos sobre los rivales se producen no solo en las peleas entre diferentes grupos, sino también dentro del propio grupo. La única diferencia entre ambas violencias estriba en que, dentro del grupo, resulta mucho más frecuente.

Sobre todo cuando no se enfrenta a sus enemigos, la sociedad de los chimpancés es obsesivamente violenta. La violencia ya no se dirige contra quien amenaza su supervivencia —territorio, comida—, sino por el poder dentro del grupo, por un poder que es un fin en sí mismo.

Los chimpancés no quieren ser poderosos para conseguir algo, simplemente quieren ser poderosos.

El ansia por el poder es capaz de generar comportamientos bellos, extraordinariamente barrocos, en ningún caso directamente conectados con el incremento del éxito sexual, reproductivo o alimenticio. Cuando llueve y el resto de los chimpancés se protege de la humedad en la copa de los árboles, algunos jóvenes ambiciosos realizan una impresionante danza de liana en liana, de rama en rama, de árbol en árbol. Se trata del baile de la lluvia. Este poder como fin en sí mismo se reproduce en los comportamientos sociales más prototípicos y repetitivos de los chimpancés. El poderoso quiere ser acicalado, pero no acicalar de vuelta, incluso si se trata de un comportamiento que sirve para la higiene y la salud. Por la misma consideración jerárquica, el jefe podrá determinar que unos miembros del grupo no coman de la caza conseguida. Por último, el poderoso intentará evitar la conversación entre los miembros masculinos del grupo, sobre todo entre aquellos cuya alianza podría desbancarlo de la posición máxima de la jerarquía.

Esta preocupación no se traduce necesariamente en la obtención de ventajas asociadas a los poderes sólidos. Que el grupo se organice jerárquicamente no implica que sea estable, ya que todos los miembros disputan continuamente por ascender en la jerarquía. A los primatólogos profesionales les gusta afirmar que el poder en esta sociedad está estructurado de manera muy sofisticada. Si la sofisticación se define por la continua agresión al poder establecido, entonces los chimpancés viven en la más refinada de las

comunidades. En mi opinión, más que sofisticación, se trata de miles de variantes de un mismo comportamiento repetitivo. Todos los jóvenes fuertes quieren ser machos alfa y, de modo bastante descarado, intentan serlo. Por este motivo, la jerarquía es mucho más inestable que las fronteras: los chimpancés son mucho más arribistas que imperialistas, en su vida cotidiana están más interesados por ascender que por defenderse; más preocupados por ocupar un puesto superior en la escala, independiente de que estén preparados para organizar la defensa contra el grupo rival.

Al igual que el sexo, el poder es poco evidente. No podemos estar seguros de quién es el macho alfa. En ningún caso corresponde al chimpancé más vigoroso, así que ni siquiera las sociedades de chimpancés cumplen el tópico de “el poder del más fuerte”, como posiblemente tampoco se aplica de modo correcto a los subgrupos humanos que suelen ser descritos con esta frase hecha: seguramente el líder mafioso o el narco no son los individuos más fuertes. Este tipo de poder, sin duda, requiere de habilidades lingüísticas o técnicas, de acuerdos, de consensos, de simpatías. En cualquier caso, el hecho de que la jerarquía, ni en su punto más elevado ni en sus escalones inferiores, sea determinada por las diferencias físicas, hace aumentar la inestabilidad de la sociedad. Muchos pelearán por llegar al puesto más alto.

Durante los cuatro capítulos, al macho alfa lo retan competidores: primero Abrams, luego Wilson. La rivalidad para el macho alfa parece potencialmente total. Más insoportables que las agresiones del grupo rival, en cualquier caso más frecuentes, son los ataques de sus compatriotas. Los chimpancés aparecen retratados como grandes disimuladores. El macho alfa Jackson ejerce sus habilidades para el despiste y la insinuación, sobre todo frente a sus rivales internos. Es verdad que el carácter opaco de la selva permite que el grupo grite —y en cierto sentido mienta— para que los enemigos se los imaginen como más numerosos. Pero si grita una vez para ahuyentar a los enemigos, Jackson disimula mil veces para desincentivar las ansias de sus rivales más próximos, de los mismos chimpancés a los que ha protegido. Esconde sus heridas y su debilidad, también después de que haya hecho una defensa victoriosa y solitaria contra los occidentales. El heroico alfa Jackson se retira por varios días a lo profundo de la selva después de haber sido herido en la primera batalla. La sociedad de los chimpancés no respeta a sus héroes ni a sus protectores.

Pero la inestabilidad se multiplica por otro factor: un alfa puede seguir siendo alfa, incluso después de haber perdido algún reto contra los inquietos competidores. En este reinado al borde del abismo, en el que el rey lucha por su jerarquía las 24 horas

del día, solo él decidirá dejar el reinado, en el momento en que rehúya el combate con los jóvenes en ascenso y se incline ante ellos. Si da la pelea, seguirá siendo el alfa.

En esta historia de cuatro horas, el alfa protagonista se esconderá, resistirá, pero finalmente morirá como alfa, solo como consecuencia de las heridas causadas por el grupo occidental, no por las muchas molestias y empujones de los dos arribistas principales. Hasta en esta sociedad, si no revolucionaria, por lo menos rebelde, el poder es conservador. Aparece como una constante que, si permite el atentado y la insumisión, solo acepta que el poder cambie de manos cuando el dueño de la casta se inclina y renuncia. A pesar del carácter contestatario y maquinalemente burión de los jóvenes chimpancés, esta sociedad también conoce peculiares consensos intergeneracionales.

El pensamiento político moderno —por lo menos la línea que nace de Rousseau en *El discurso sobre los orígenes y los fundamentos de la desigualdad*— se imagina una sociedad natural plácida, unos orígenes satisfechos, un animal social traicionado y engañado por las máquinas, el dinero, el lujo, la corrupción. Es un mito que nos sigue enganando. Somos puros, podremos ser puros, porque alguna vez lo fuimos. Existe una gran caída, posiblemente un gran culpable de esa gran caída: capitalismo, neoliberalismo, comunismo... hay para todos los gustos ideológicos. En ningún caso la convivencia grupal de este primate superior confiere historicidad y concreción a esta ensoñación acerca de los orígenes. Por el contrario, la hace más abstracta y lejana, más presuntuosa, la convierte en una nostalgia fingida. Al menos en este sentido, los primates nos ayudan a conocernos mejor: si existió la caída humana, esta no la compartimos con nuestros familiares que no necesitaron ni dinero ni contrato para comportarse de modo egoísta. No hace falta industrialismo, no hace falta una compleja división del trabajo, no son necesarias sociedades multitudinarias y anónimas, no hace falta modernización ni consumismo, ni siquiera hace falta el pecado original para que un grupo genere parias y semiparias, poderosos que solo reparten la comida entre sus amigos, que matan especialmente a seres más débiles cuando menos hambre tienen, que escogen la guerra en vez de la paz. **S**



El imperio de los chimpancés (2023)

Dirigida por James Reed

4 capítulos

Disponible en Netflix

Todo lo que hay en la Tierra morirá

Desde el 1900, el número de especies desaparecidas se ha multiplicado por 100, algo no registrado desde la extinción de los dinosaurios. Algunas estimaciones hablan de la completa desaparición de la mitad de las especies hoy conocidas hacia el 2100; otras calculan que un 41% de los anfibios, un 26% de los pájaros y un 60% de los corales podrían extinguirse de aquí al 2050. Como un arca de Noé sin diluvio, solo sobrevivirá lo que se decida preservar, es decir, aislar. Con la muerte de cada especie o con su confinamiento en reservas o parques, lo que se pierde es una posibilidad de interacción, de conformar un mundo, varios mundos con ellos y entre ellos. No solo con nosotros los humanos, sino entre ellos mismos.

Por Luis Felipe Alarcón



Ilustración del siglo XIX de dos alcas gigantes.

La extinción también tiene una historia y se remonta a principios del 1800, cuando comenzó a tener un estatuto científico. Antes de eso, la idea de que muchas especies habían desaparecido —y de que otras tantas lo harían en el futuro— no pasaba de ser una especulación controversial. Si se sigue la opinión mayoritaria, es en el discurso preliminar a *Investigación sobre las osamentas fósiles de cuadrúpedos, donde se reconstruyen los caracteres de diversas especies de animales que las revoluciones del globo parecen haber destruido*, de Georges Cuvier, donde se encuentra por primera vez formulada, de manera más o menos rigurosa, la noción que hoy es simplemente una evidencia. El título es ya decisivo, pero lo fundamental es que allí se cruzan por primera vez la historia del planeta y la historia de los seres vivos. “Mi objetivo será mostrar cómo se liga la historia de los huesos fósiles de animales terrestres con la teoría de la Tierra, y por qué estos tienen una particular importancia para ella”, leemos apenas comenzado el discurso.

Poco a poco, con el paciente tono de su época, Cuvier da a conocer que los estratos más superficiales del planeta contienen fósiles de animales similares a los que todavía la pueblan, pero a medida que se entra más y más, las especies se vuelven menos reconocibles. Se llega finalmente a un punto en el que ya no hay fósiles. La vida comenzó entonces en un momento determinado y fue diversificándose hasta llegar a nosotros. ¿Qué pasó con esas especies intermedias, de las que solo se conocen fósiles, pero no ejemplares vivos?

Tuvieron que ser destruidas, deduce Cuvier, por grandes catástrofes.

La tesis estaba lejos de ser aceptada por todo el mundo. Jugaba en contra la religión, por cierto, pero también el entusiasmo: Thomas Jefferson, al enterarse del descubrimiento de los huesos del mastodonte, les encargó a dos exploradores del Pacífico que estuvieran atentos, pues el animal podría estar todavía rondando por esos parajes. Lo había hecho, claro, pero hace unos 10 mil años. La idea de que una especie se extinguiera simplemente no le cabía en la cabeza.

Suena increíble, pero es cierto: lo que hoy parece no solo evidente, sino inevitable, era hasta hace no tanto inconcebible.

Sea como sea, mientras Cuvier identificaba los estratos de la Tierra gracias a los fósiles, más de una especie desaparecía para siempre. El antílope azul de El Cabo, por ejemplo, el primer gran mamífero africano en ser víctima del humano. Unos años después fue el turno del alca gigante, también conocido como gran pingüino. Su historia ejemplifica bastante bien la lógica que llevó a la desaparición de muchas especies durante el siglo XIX. Si bien había sido cazado y

utilizado como alimento desde el paleolítico, la temprana sobreexplotación pesquera lo fue despojando de su alimento, hasta hacerlo desaparecer de Europa. Hacia el siglo XVI solo quedaban especímenes en Norteamérica. Desaparecido también allí, se refugió en Islandia, donde recibió cierta protección gracias a los altos impuestos a la caza implementados por las iglesias escandinavas. Las Guerras Napoleónicas terminaron con ese dominio eclesiástico, lo que no hizo más que acelerar su desaparición.

Su rareza lo volvió codiciado, ya no para la alimentación sino para el confort. Como escribe Michael Blencowe: “Sus suaves y sedosas plumas eran el último grito de la moda en lo que a rellenos de cubrecamas, colchones y almohadas se refiere. Los hombres se trasladaban ahora cada verano a las islas Funk, donde instalaban campamentos para poder cazarlos a escala industrial”. Su inminente extinción lo puso en la mira de coleccionistas de todo el mundo, que queriendo hacerse de un ejemplar disecado, no hicieron más que aumentar su precio: “El alca era ahora buscado no por su carne o sus plumas, sino como objeto de museo”, sentencia Blencowe. El último par de alcas gigantes de las que tenemos noticia fue cazado en 1844: se comentaba que en Dinamarca ofrecían 100 coronas por su piel y un pescador estuvo dispuesto a un último esfuerzo por cobrarlas. En 1852, al parecer, se avistó un solitario alca en Terranova, tal vez el último.

El alca gigante es apenas un ejemplo. Desde el 1900, el número de especies desaparecidas se ha multiplicado por 100, algo no registrado desde la extinción de los dinosaurios. Algunas estimaciones hablan de la completa extinción de la mitad de las especies hoy conocidas hacia el 2100; otras calculan que un 41% de los anfibios, un 26% de los pájaros y un 60% de los corales podrían desaparecer de aquí al 2050. Si no se hace algo pronto, solo el 25% de las especies hoy conocidas seguiría habitando el planeta el 2200. Estos números son preocupantes, pero siguen siendo abstractos. Cada especie tiene historias, modos de vida e interacción particular. Lo que desaparece es la singularidad de un canto, un modo de nadar, de volar, organizarse, desplegar colores e incluso de mirar. Nombrarlas, hacer su historia, es una manera de devolverles su singularidad, de no dejar que se diluyan en una estadística.

Esa tarea se dio Michael Blencowe en *Gone. Stories of Extinction*, libro que repasa la historia de la desaparición de 11 especies, desde el alca gigante a la anémona de mar de Ivell, pasando por el dodo, la huia y la xerces azul, primera mariposa norteamericana en extinguirse debido a la pérdida de su hábitat. Son historias tristes, pero Blencowe se las arregla para hacer aparecer la ternura y hasta el humor. La pregunta que,

Jean-Christophe Bailly, en *El animal como pensamiento*, dice: “Todo animal es un comienzo, una puesta en marcha, un punto de animación y de intensidad, una resistencia. Toda política que no tome en cuenta esto (es decir, la casi totalidad de las políticas) es una política criminal”.

tal vez sin quererlo, atraviesa todo su libro es cómo nos relacionamos con esas especies que ya no están. Lo que se dibuja es una historia personal, la de sus obsesiones, sus sueños, sus cariños particulares por tal o cual animal que nunca pudo conocer. En la primera historia, relata: “Los sábados de mi infancia los pasé con los binoculares colgados al cuello, buscando aves en los parajes salvajes de Devon. Tachaba con aire triunfal cada nuevo descubrimiento de la ‘Lista de las aves de Devon’, colgada en la pared de mi pieza junto al póster de *La guerra de las galaxias*. En esa lista, entre charranes y palomas, había un grupo de aves marinas aerodinámicas: los alcas. Y entre ellos, en esa lista de aves de Devon, había dos palabras que me dejaron boquiabierto: gran alca. No aparecía en mis guías de aves de Gran Bretaña, Europa o ningún otro lugar. Residía en mis libros sobre animales extintos: el último pájaro británico en extinguirse a escala global”.

¿Qué significa ese paso de las guías de campo a este otro libro, cada vez más voluminoso, de los animales extintos? Ciertamente una tragedia, pero también el fin de una posibilidad de contacto, de interacción con ellos. En el capítulo dedicado al cormorán brillante, escribe: “De pronto me doy cuenta de que estoy tocando por primera vez en mi vida a un animal extinto”. Y es que Blencowe no solo repasa la historia de la desaparición de esos 11 animales, también relata sus visitas a museos, colecciones y reservas, su búsqueda de un imposible contacto.

Pero que se agreguen páginas al gran libro de los animales extintos encierra algo más. Lo que Cuvier describió son las grandes extinciones masivas ligadas a catástrofes o, en su vocabulario, a las “revoluciones de la Tierra”. La primera de la que se tiene registro es la

del Cretácico-Paleógeno, ocurrida hace 66 millones de años. Se calcula que en solo 66 días desapareció el 76% de las especies. La última fue la del Ordovícico-Silúrico, en la que en aproximadamente mil millones de años desapareció el 85% de las especies. En ambos casos, las causas, aunque discutidas, son “naturales”: meteoritos, erupciones, glaciaciones, supernovas.

Lo que Blencowe describe, en cambio, son extinciones “de fondo”, que se caracterizan por ser progresivas. Eso es lo que permite que cada extinción sea única y tenga una historia particular. A diferencia de las cinco extinciones masivas anteriores, esta vez podemos hacer algo para evitarlo. Ese algo ha sido, en la mayor parte de los casos, la implementación de programas de conservación.

Esto encierra otra tragedia: esa pérdida de contacto que cruza el libro de Blencowe no la vivimos hoy solo con los animales extintos. La necesidad de proteger a las especies se ha vuelto, como en el caso del alca gigante o la huia, una sutil manera de hacerlos desaparecer. En *El animal como pensamiento*, reflexionando sobre las reservas y la desaparición de la vida salvaje, Jean-Christophe Bailly escribe: “Evocar un mundo como ese es evocar lo que fue durante milenios una regla no escrita, un reglamento espontáneo. Es evocar una forma que solo ha tambaleado hace algunos siglos en Europa y hace algunos decenios en el resto del mundo. Pero el movimiento parece irreversible, al punto de que al atravesar las reservas se tiene forzosamente la impresión de estar confrontado a los vestigios de un mundo que pronto desaparecerá. La posibilidad de que ya no haya animales salvajes, o de que solo existan subyugados o en parques, la vemos dibujarse día a día”.

Es posible que ya no tengamos ninguna relación con los animales ni con los extintos ni con los que todavía sobreviven. En ciudades como Santiago o Valparaíso todavía podemos acercarnos a un perro, acariciarlo, mirarlo a los ojos. Esa posibilidad se reduce drásticamente en otras metrópolis del mundo, y de todos modos, el perro es una especie ya modificada, domesticada. Si bien la situación mejora en las zonas rurales, poco queda de un contacto salvaje. Como un arca de Noé sin diluvio, o un caldero si se toma en cuenta el aumento de las temperaturas, solo sobrevivirá lo que se decida preservar, o sea, aislar. Con la muerte de cada especie, o con su confinamiento en reservas o parques, lo que se pierde es una singularidad, es decir, una red de interacciones posibles que da pie a nuevos mundos, todavía no imaginados, con ellos y entre ellos.

Tal vez no sea casual que Cuvier haya sido, al mismo tiempo, el precursor de la idea misma de extinción y quien clasificó el reino animal en especies. Algo



Ilustración del siglo XVIII del antilope azul.

fundamental de nuestra relación con ellos se juega allí, en la manera que aún tenemos de verlos como algo fijo, como un objeto susceptible de ser descrito de una vez y para siempre, engrosando una cuidadosa lista o una enorme estadística.

Pero lo cierto es que si, como lo hizo Blencowe, se emprende la crónica de una extinción, lo que vemos desplegarse no es la trágica historia de una especie aislada, sino la red de interacciones que la llevaron a desaparecer. Lo mismo puede decirse de las especies que aún pueblan la Tierra: su historia es la historia de sus interacciones. Y eso es lo que la hace singular, pues la singularidad no es un atributo que se posea, es al mismo tiempo, el fruto de interacciones pasadas y la posibilidad de crear maneras nuevas de ser, formas inéditas de habitar y relacionarse con el mundo. Así, nada ni nadie es por sí mismo singular, lo que hay son procesos de singularización que dependen de la interacción con el medio, con otros individuos y otras especies. Lo que está en juego en la extinción no es entonces solo el destino de una especie en particular, sino la posibilidad misma del mundo, entendido como el horizonte de posibilidades abiertas por la interacción, posibilidades siempre inéditas, imposibles de anticipar. Jean-Christophe Bailly, en *El animal como pensamiento*, lo dice así: “Todo animal es un comienzo, una puesta en marcha, un punto de animación y de intensidad, una resistencia. Toda política que no tome en cuenta esto (es decir, la casi totalidad de las políticas) es una política criminal”. **S**



Discours sur les révolutions de la surface du globe

Georges Cuvier
Christian Bourgois, 1985
335 páginas
€10,67



Gone. Stories of Extinction

Michael Blencowe
Aurum Press, 2022
208 páginas
US\$15



El animal como pensamiento

Jean-Christophe Bailly
Metales Pesados, 2014
100 páginas
\$16.300

La prueba del espejo

Ponerse en la piel del otro: ese desafío consustancial a la literatura llega a su máxima expresión cuando se adopta la voz de un animal, no solo para sentir como él, sino para mirar el mundo a través de sus ojos. ¿Y qué reflejan los animales en autores como John Berger, Sylvia Molloy, Diamela Eltit, María Sonia Cristoff o Claudia Ulloa Donoso? A veces tienen aspectos casi míticos que se complementan con una imaginación alucinada; en otros, nos recuerdan la mortalidad que compartimos y el pasado remoto en que fuimos iguales.

Por Sebastián Duarte Rojas

“En cada nueva ocasión, Sultán se ve obligado a formular el pensamiento menos interesante (...), ya que sobre sus hombros descansa la responsabilidad de representar a la simiedad”.

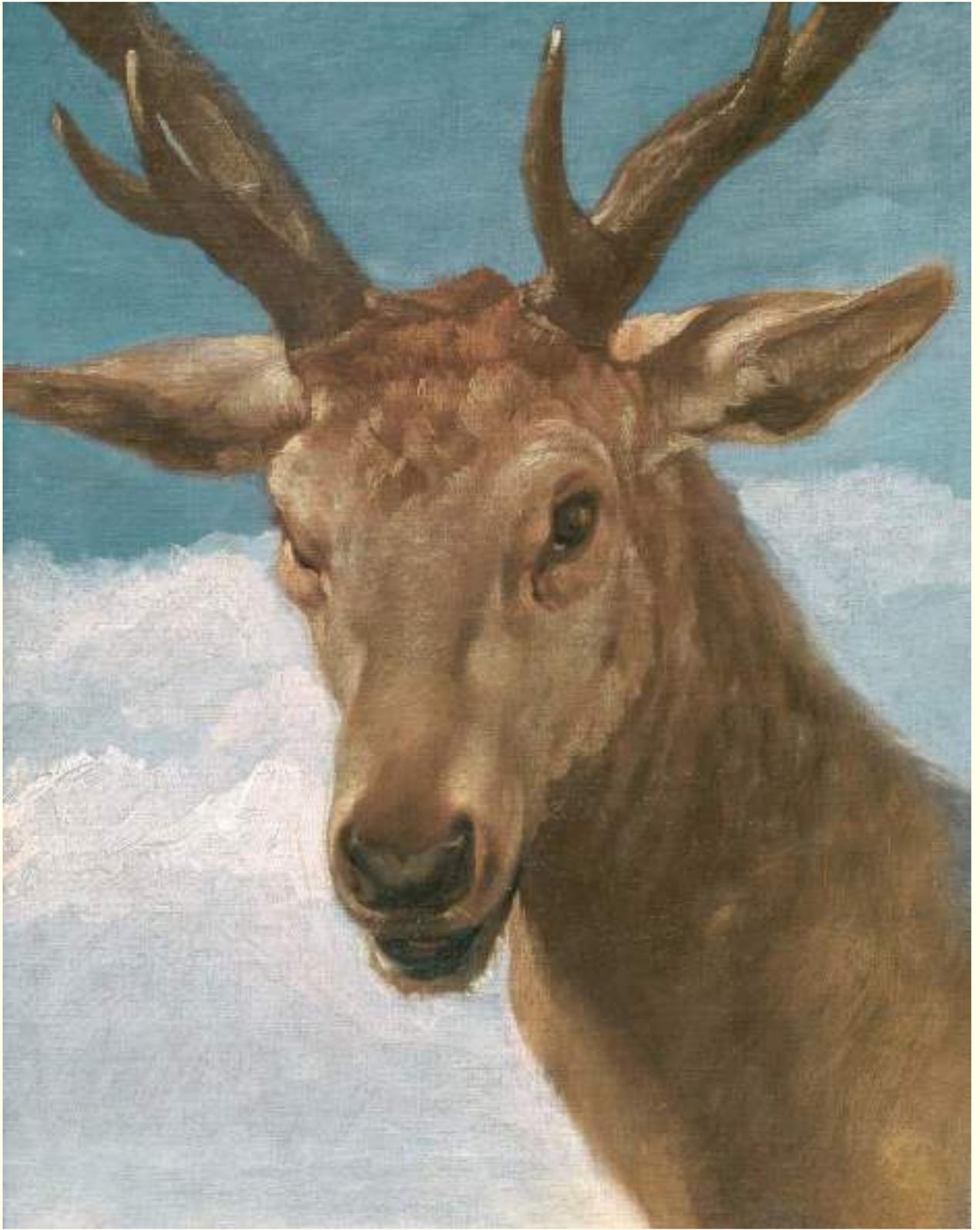
J. M. Coetzee

Los animales siempre han estado presentes en la literatura y, en más de un sentido, se vinculan con sus comienzos: aparecen en los primeros relatos míticos de casi todas las civilizaciones, en que fueron nuestros dioses, mensajeros, guías; pero también están en los cuentos, películas y juegos infantiles y, dado que sus onomatopeyas son algunas de las primeras palabras que aprenden los niños, con ellos descubrimos la magia de la sonoridad verbal. Pero ciertamente hay épocas —y esta parece ser una de ellas— que llaman a la reflexión sobre la animalidad.

En el ensayo “Por qué miramos a los animales” (1977), incluido en la antología homónima recién editada en español, John Berger recorre la historia de nuestra relación con otras especies, desde las primeras pinturas, de tema animal y hechas con su sangre, o incluso desde antes, pues “no es irrazonable suponer que la primera metáfora fue animal”. Aunque ese sería también el inicio de nuestro distanciamiento: “Lo que apartó al hombre de los animales fue una capacidad humana inseparable de la evolución del lenguaje, la capacidad para el pensamiento simbólico”.

Con todo, la separación no fue abrupta. El autor analiza, por ejemplo, cómo en la *Iliada* la muerte de un guerrero y de un caballo son descritas en un mismo nivel, lo que da cuenta de una cercanía que aún era visible en los primeros textos literarios. Pero en el siglo XIX inició “un proceso, hoy prácticamente consumado por el capitalismo del XX, que llevaría a la ruptura con todas aquellas tradiciones que habían mediado entre el hombre y la naturaleza”. Así, con el zoológico como la señal más clara para Berger, los animales fueron eliminados de la esfera cotidiana y reducidos a imágenes.

Antiguamente, la humanidad tenía cerca a los animales que utilizaba para movilizarse, trabajar o alimentarse —lo que ahora solo ocurre en zonas rurales—, pero los que hoy en día son criados para su uso en la industria (cárnica, peletera, farmacológica, cosmética) quedan fuera de la vista de quienes, en todo sentido, los consumen. Al mismo tiempo se ha masificado la tenencia de animales sin utilidad, las mascotas, un fenómeno que para Berger también es parte del problema, ya que, como en el zoológico, el



Cabeza de venado, de Diego Velázquez.

En el ensayo “Por qué miramos a los animales”, John Berger recorre la historia de nuestra relación con otras especies, desde las primeras pinturas, de tema animal y hechas con su sangre, o incluso desde antes, pues “no es irrazonable suponer que la primera metáfora fue animal”.

animal es sacado de su ambiente para ser observado “como un espejo en el que se reflejara una parte, nunca reflejada, de su dueño”, una relación en que “ambas partes han perdido su autonomía (el dueño se ha convertido en aquella-persona-especial-que-solo-es-para-su-animales y este ha pasado a depender del amo para todas sus necesidades físicas)”.

En *Animalia*, un conjunto de breves relatos autobiográficos publicados de manera póstuma, Sylvia Molloy toma una posición muy diferente, ya que su foco está puesto en la intensidad del vínculo con las mascotas. Luego de “una infancia desprovista de animales, salvo los que aparecían en los libros”, y tras años de vivir sola y en distintos países, la escritora argentina cuenta cómo empezó a tener cada vez más mascotas, especialmente gatos.

Incluso sus relaciones con otras personas están marcadas por los animales, como su amistad con un escritor que compartía su afición por los felinos, por lo que ambos siempre falseaban la cantidad que tenían. Pero su relación más cruzada por las mascotas es la que tuvo con su pareja: cuenta, por ejemplo, cómo su gato se impuso elegantemente sobre el perro de Geiger cuando empezaron a vivir juntas, y en la medida en que ambas adoptaron más y más animales, aparece reiteradamente el tema de la elección de los nombres, inspirados en primeras damas, cantantes, una paciente de Freud, etc.

Pese a los momentos en que asoman ciertas diferencias entre los animales y nosotros, Molloy les atribuye una conciencia (y una voz) similar a la humana: “Me impaciento, la reto, le digo que no se distraiga, mirá quién habla, parece decirme. Después pienso que no importa que no mee, no fue esa la razón del paseo, salimos porque estábamos aburridas las dos y no queríamos pensar”. Mientras Berger podría decir que aquí solo está confirmando y reflejando en su mascota su propio pensamiento, Molloy confía en sus interpretaciones: “Quedó para siempre agradecida (esas cosas con los animales se saben)”.

Según Berger, si bien el zoológico está hecho para que observemos a los animales, al estar enjaulados, ellos no nos ven, no de verdad, así que la “mirada entre el hombre y el animal, que probablemente desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la sociedad humana (...), esa mirada se ha extinguido”. Pero aunque él entiende a las mascotas de manera similar, en el libro de Molloy la mirada animal es algo que el ser humano solo se gana bajo ciertas condiciones: “Por primera vez me pareció que estaba contenta. Por primera vez me pareció que me miraba”. La compañía y la felicidad mutua que esta provee, eso era lo más importante para ella, que creía que “para ser uno mismo es siempre mejor estar con otro, sobre todo si el otro pertenece a una especie distinta, es decir, si es totalmente no uno”.

LOS OTROS ANIMALES I

Para Berger, la otredad de los animales está garantizada “por la falta de un lenguaje común, su silencio”. Pero en la misma época en que se aceleró nuestra separación, apareció una idea paradójica: “La teoría de la evolución de Darwin, indeleblemente marcada como está por las concepciones del siglo XIX europeo, pertenece, sin embargo, a una tradición casi tan antigua como el propio hombre. Los animales mediaban entre el hombre y su origen porque eran al mismo tiempo parecidos y diferentes de él”. Esta teoría, que en un sentido recalcó nuestra diferencia, también nos recordó que somos animales. De este modo, frente al animal humano, se encontrarían los otros animales, la frase que da título al ensayo “The Other Animals” (1908), de Jack London.

El autor de *El llamado de la selva* y *Colmillo blanco* decía haber escrito estos relatos como “una protesta contra la ‘humanización’ de los animales, de la que me parece que muchos ‘escritores de animales’ han sido profundamente culpables. Una y otra vez (...) escribí: ‘Él no pensó estas cosas; solo las hizo’, etc. Y lo hice (...) de manera de instalar en el entendimiento

humano promedio que mis héroes-perros no eran dirigidos por un razonamiento abstracto, sino por instinto, sensación y emoción, y por un razonamiento simple". Pero todo este ensayo es una respuesta contra quienes reducen a los animales al instinto, negándoles cualquier forma de raciocinio y, en el fondo, negando la evolución, por lo que London les advierte: "No debes negar a tus parientes, los otros animales. Su historia es tu historia (...). Junto a ellos te alzas o caes. Lo que repudias en ellos, lo repudias en ti mismo".

Casi dos décadas después, el escritor inglés E. M. Forster usó esta expresión en su libro *Aspects of the Novel* (1927), al explicar por qué en el capítulo dedicado a los personajes novelísticos se enfocaría solo en los seres humanos: "Otros animales han sido introducidos, pero con éxito limitado, dado que hasta ahora sabemos demasiado poco sobre su psicología". No obstante, predecía que, en unos 200 años, posiblemente "tendremos animales que no sean ni simbólicos, ni hombrecillos disfrazados, ni mesas de cuatro patas andantes, ni trozos de papel pintado que vuelen. Es una de las maneras en que la ciencia podría ampliar la novela".

El antropomorfismo y la ciencia siguen presentes en la discusión contemporánea sobre el tema, como ocurre en el libro *El otro radical: la voz animal en la literatura hispanoamericana* (2015), del académico mexicano Alejandro Lámbarry, que identifica tres voces animales: satírica, política y posmoderna. Pese a los problemas que puede presentar esta nomenclatura y algunas de las premisas que la sostienen —como que cuando se da voz a un animal es necesariamente para hacer una crítica unidireccional, ya sea hacia algún aspecto de la sociedad humana (el animal satírico) o a nuestra relación con los animales (el animal político)—, su división tripartita es de cierta utilidad.

Los primeros dos tipos que distingue Lámbarry se vinculan con los aspectos mencionados anteriormente: el primero es un animal antropomorfo, un humano enmascarado de animal, que solo utiliza el disfraz de otra especie por lo que esta simboliza para nosotros —uno de sus ejemplos es el cuento "El policía de las ratas", de Roberto Bolaño, aunque históricamente el grueso de las narraciones animales entraría aquí—; el segundo, en cambio, sí se basa en lo que sabemos (o creemos saber) sobre los animales, su conciencia y su mundo, como Lámbarry ejemplifica con la novela *El portero*, de Reinaldo Arenas, donde cada animal habla desde el modo en que su especie percibe la realidad.

El autor bautiza al tercer tipo como posmoderno, aunque quizás sería más apropiado llamarlo poético, ya que, como planteó Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, "el pensamiento del animal, si lo hay,

depende de la poesía", y en esta categoría propuesta por Lámbarry "existe una intención autoral que imagina al animal como un dispositivo de pensamiento poético". Este es el tipo de animal que aparece en varias novelas latinoamericanas recientes, uno que "no sustenta su animalidad con base en la ciencia, pero tampoco se trata de un animal antropomórfico. Se trata (...) de un animal humanizado. (...) El animal puede ser todo lo que desee, en tanto que su selección se justifique dentro de la trama y no tanto en relación con su supuesta naturaleza animal o su estereotipo histórico".

BESTIARIO

La novela *Derroche*, de María Sonia Cristoff, gira en torno a Vita, la hija de una pareja de anarquistas que logra lo que sus padres nunca pudieron, una especie de microrrevolución en que extorsiona a los ricos de su pueblo. O eso dice, al menos. Por medio de su habla barroca e incontenible, Vita influye en su sobrina Lucre, quien al recibir sus cartas y herencia deja de creer ciegamente en el trabajo y el éxito, y en Bardo, el jabalí cuya crónica de viaje cierra el libro.

Bardo se sabe distinto: "Yo no soy un chanco salvaje más (...), sino que, en una de las tropelías de la vida, aprendí a decodificar la lengua de los humanos. A escribirla también, como consta en esta crónica, como consta en mis canciones". Mientras recorre la pampa argentina, compone temas inspirados en las lecturas que Lucre compartía con él. Su lenguaje proviene de distintas influencias humanas: de Vita, de su sobrina, de los libros y, a causa de una amiga que conoce en su travesía, de los linyeras (anarquistas que se movían por la pampa propagando sus ideas) y sus refranes.

Y como respondiendo a las expectativas sobre su animalidad, Bardo dice: "Creyeron que un chanco salvaje solo puede reaccionar frente a la sangre, frente a la carne, frente a algo tan básico como la reproducción, frente a lo que corre por sus entrañas y nada más. Un gesto de superioridad que ya les conocemos a los pobres bípedos. Una muestra más de su ignorancia, de su estrechez de miras. Una incapacidad para ver que a un chanco salvaje lo mueve lo que corre por sus entrañas, sí, pero también lo que sus lecturas y sus andanzas lo llevan a imaginar, a desear, a pergeñar, a componer".

Yo maté a un perro en Rumanía, de Claudia Ulloa Donoso, cuenta la historia de una mujer latinoamericana que reside en Noruega, donde enseña la lengua local a inmigrantes, pero vive aletargada por el clonazepam. Cuando Mihai, un exalumno rumano, la invita a su país, este viaje la lleva a perderse entre

La búha de Eltit, junto al jabalí de Cristoff y el perro de Ulloa, son tres animales extraordinarios y, en el fondo, puramente literarios. Son constructos narrativos que, si bien toman algunos elementos de las especies a las que aluden, funcionan sobre todo como el punto de observación desde donde las autoras desarrollan la poética particular de sus novelas.

las distintas lenguas y a descubrir una cercanía cada vez mayor con los animales, sobre todo con el perro que adopta.

El primer capítulo de la novela es narrado por ese cachorro, con una explicación del habla animal que alcanza dimensiones míticas: “Todos los animales, absolutamente todos recuperamos el lenguaje en el momento de la muerte”. El perro afirma: “Si en vida nos la hemos pasado graznando, chillando o ladrando no es porque no hayamos podido entender las palabras de los hombres y las mujeres, sino porque es así como nos mandaron a la Tierra; con una inteligencia superior para entender, pero con aparatos fonadores que limitaban nuestra posibilidad de expresarnos”.

Con esa capacidad de comprender todo en vida, pero solo expresarse verbalmente tras la muerte, este perro se atribuye la autoría de la novela, pese a ser el narrador explícito de solo una parte. “Te preguntaré cómo yo he podido escribir todo esto y, sobre todo, cómo he logrado que mi relato llegue a la Tierra, se escriba y se lea”, dice, y lo explica de manera bastante metaliteraria, ya que el primer capítulo termina con un diálogo entre una escritora (que el libro sugiere que es la autora) y su terapeuta, una escena en que ella comenta que quiere escribir esta historia de un perro que va a terminar muerto.

En *Falla humana*, la narradora animal de Diamela Eltit funciona, en un estilo muy propio de la autora, como un dispositivo de vigilancia panóptico, pero que en vez de servir al poder tiene un objetivo antisistémico. “Soy la búha guardiana de la cuadra. La búha que relatará las partículas de la noche”, parte diciendo esta ave, que de su especie solo tiene la morfología (como las vértebras adicionales que le permiten mirar en todas direcciones), el carácter nocturno (la noche contra la iluminación totalizadora, un elemento central en las novelas de Eltit desde *Lumpérica*) y la sabiduría que le hemos atribuido.

Este relato sin localización ni época definida, pero con guiños que aluden a la Villa San Luis y la Unidad Popular, gira en torno a los vecinos de una cuadra de casas pobres emplazada en un territorio más rico, por lo que la Compañía que domina el mundo da la orden de expulsarlos y levantar un edificio en la zona. Frente a aquello, la búha es una especie de Sherezade que cuenta esta historia, arquetípica en su falta de especificidad, para “retardar o desplazar el final definitivo de la (última) cuadra”.

Más que representar a un animal verdadero, la búha de Eltit parece una deidad milenaria que busca traer justicia social. Junto al jabalí de Cristoff y el perro de Ulloa son tres animales extraordinarios y, en el fondo, puramente literarios. Son constructos narrativos que, si bien toman algunos elementos de las especies a las que aluden, funcionan sobre todo como el punto de observación desde donde las autoras desarrollan la poética particular de estas novelas.

LOS OTROS ANIMALES II

“No solo para Kafka aparecen los animales como recipientes de olvido”, escribió Walter Benjamin. Y quizás por ese vínculo con nuestro origen olvidado, en todos estos libros hay un punto en que la frontera entre los animales y nosotros se disuelve, lo que siempre está ligado a la mortalidad. Incluso Berger afirmaba algo en esta línea al decir que la vida de los animales corre en paralelo a la nuestra, pero “en la muerte convergen las dos líneas paralelas, y, tal vez, después de la muerte se cruzan para volver a hacerse paralelas: de ahí la extendida creencia en la transmigración de las almas”.

Uno de los temas que explora *Derroche* es la similitud entre la explotación de la naturaleza y de las personas, enjauladas por el trabajo. Vita logra encontrar una alternativa y su habla es tan poderosa que trasciende la muerte: no solo lleva a su sobrina a cuestionarse su cautiverio laboral, sino que también resurge en otros personajes (como en un joven que ayuda a Bardo cuando es capturado), y se sugiere en más de una ocasión que fueron sus susurros los que

permitieron que Bardo accediera a nuestro lenguaje, la herramienta que luego él usó en sus canciones para llamar a la liberación.

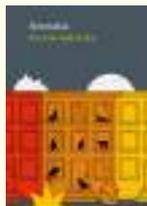
En *Falla humana*, otra novela marcadamente política, la búha busca postergar, detener, retroceder el tiempo para salvar a los vecinos de la Compañía, que “decía que parecían animales, o que vivían como animales”. Sus personajes humanos suelen compararse mutuamente o a sí mismos con otras especies, y algunos se vuelven animales, una metamorfosis que casi siempre conlleva su muerte. Incluso aparece una mujer que se sabe destinada a convertirse “en la búha de este siglo nuevo” durante unas barricadas multitudinarias: “Piensas que quizás vas a morir esta noche (...). Pero de inmediato te dices que no vas a morir, que eso no va a suceder pues esta noche te entregarás a la experiencia de una fusión orgánica extraordinaria”.

En la novela de Ulloa, aún más repleta de comparaciones animales, el narrador canino explica que al morir, las personas pierden el habla “y se reúnen con nosotros aquí, solo les queda recrearse en la cháchara de todas las especies animales”. Y los dos personajes humanos centrales, al tener experiencias que los acercan a la muerte, empiezan a entender lenguas desconocidas y, después, a las demás especies. El libro insiste en que podemos recordar lo que supieron nuestros antepasados, incluso los animales que alguna vez fuimos, porque la palabra, esa que probablemente surgió de la metáfora animal según Berger, viene de nuestro pasado arcaico: “El aire que salía de nosotros, y vibraba entre nuestras pieles y cartilagos, era (...) el mismo aire que abría las branquias de los peces e hinchaba el pecho de los pájaros, el de la oscuridad del principio, el aire que se volvió palabra y fue luz”.

Y “Réquiem”, el último relato de *Animalia*, que fue a su vez el último libro que Molloy escribió antes de morir, habla sobre la mecenas Peggy Guggenheim, que está enterrada en su jardín, en el cementerio de sus perros. Molloy cuenta que ella y su pareja no dejaron instrucciones de ser enterradas junto a sus mascotas, aunque más que nada por lo difícil que se había vuelto ubicar todas esas tumbas. “Pero igual estaremos con ellos”, concluye esta autora que se buscaba a sí misma en compañía de otras especies.

“Sus ojos eran dos espejos negros y esféricos donde me veía a mí misma”, dice la protagonista de *Yo maté un perro en Rumanía*. En todos estos libros, al mirar a los animales e intentar descifrar lo que ven en nosotros, lo que hacemos es mirarnos. La prueba del espejo, un test que venimos aplicando hace medio siglo para determinar si los animales tienen autoconciencia —la clase de experimento que Coetzee critica en *Las vidas de los animales*, porque dice más sobre

nosotros que sobre ellos—, intenta evaluar si el sujeto de prueba se reconoce a sí mismo en el reflejo o cree ver a otro. En estos espejos literarios, al osar la traducción imposible de la voz animal (aunque queda un siglo para que se cumpla el plazo que predijo Forster), vemos en los animales la mortalidad que compartimos, el pasado remoto en que fuimos iguales, y nos damos cuenta de que los otros animales somos nosotros. **S**



Animalia
Sylvia Molloy
Eterna Cadencia, 2022
80 páginas
\$13.000



Derroche
María Sonia Cristoff
Literatura Random House, 2023
256 páginas
\$14.000



Falla humana
Diamela Eltit
Seix Barral, 2023
204 páginas
\$17.900



Por qué miramos a los animales
John Berger (Trad. Pilar Vázquez y Abraham Gragera)
Alfaguara, 2023
168 páginas
\$15.000



Yo maté a un perro en Rumanía
Claudia Ulloa Donoso
Almadía, 2022
368 páginas
€21

¿Qué saben los animales de Kafka?

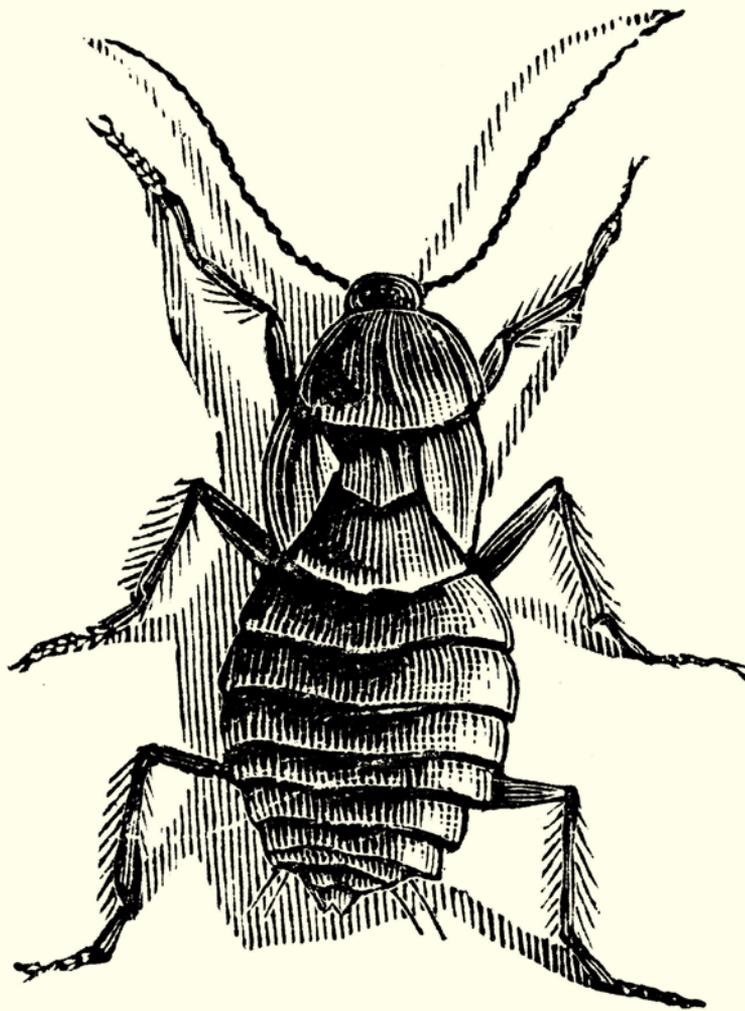
En sus narraciones protagonizadas por animales, el escritor checo se nutre de la literatura infantil, la fábula y de esa variante que en alemán se denomina *Märchen* (“cuento maravilloso”), pero lo que lo vuelve original es que en ellas no hay rasgos épicos ni moralizadores. Muy por el contrario, son historias desprovistas de sabiduría, enseñanza o consejo, cuentos que ni siquiera entregan un consuelo. En vez de buscar la libertad, sus personajes (sean perros o monos o insectos o humanos), solo aspiran a encontrar una salida.

Por Diego Fernández H.

Aunque es imposible reconducir a una única idea el uso que Kafka hizo del animal a lo largo de su obra, existe una verdadera saga de interpretaciones acerca de la función literaria, filosófica, incluso teológico-política que cumple el animal en varias de sus narraciones. Cual sea la interpretación, estas harían bien en partir de un hecho simple, recordado por Reiner Stach en un breve ensayo que se adjunta a una compilación reciente sobre el asunto: Kafka se aferra a una tradición, para continuarla, reanimarla y a su modo subvertirla, al conferirle voz narrativa a un animal.

El interés de Kafka por los animales es puramente literario: solo en algunas ocasiones respeta mínimas reglas zoomórficas, mientras en otras se aparta decididamente de ellas para ofrecer alimañas anfibias (“Una cruz”) o directamente “cósicas” (Odradek en “La preocupación del padre de familia” o las bolas que perturbaban la tranquilidad del solterón “Blumfeld”). El carácter literario de este interés proviene, en lo fundamental, del hecho de que —salvo el caballo, y ni siquiera siempre— las alimañas kafkianas pronuncian discursos, cuentan su historia y, por sobre todo, dan testimonio de su existencia en la medida de sus modestas

posibilidades: En “Informe para una academia”, el simio puede recordar apenas su vida anterior de simio, porque es el olvido el que media entre su anterior existencia simiesca y su presente, cuando pronuncia su discurso. A su modo, la posición del simio en el “Informe” es la posición del animal humano en cuanto tal: ingresar en la lengua es adquirir la posibilidad de una historia, pero con ello un pasado irrecuperable queda a nuestras espaldas. Las alimañas kafkianas están transidas por esta paradoja: pronuncian el discurso imposible que narra la historia de aquello que nunca se puede contar, y lo hacen recusando toda floritura, toda tentativa que haga pensar que hay algo del orden de la invención o de “literatura” (en el peor sentido de la palabra). Muy sobriamente, el discurso toma la forma de un reporte, un informe. “Señores míos —dice el simio—, en la medida en que ustedes puedan tener algo semejante en su pasado, no les puede resultar más lejano que a mí el mío”. El animal, digo, se sitúa en la imposible posición de ofrecer testimonio sobre aquello que no puede ser recordado. En otras ocasiones (“La transformación”), el animal inquiere reflexivamente acerca de su propia condición (¿humana?, ¿animal?), lo que tiene



algo de paródico y risible (“¿Era realmente un animal puesto que la música lo emocionaba tanto?”).

El conjunto de los efectos literarios que desatan las narraciones de Kafka protagonizadas por animales tiene, no obstante, un antecedente insoslayable en la tradición. Stach remite a E. T. A. Hoffmann y a Marie von Ebner-Eschenbach, pero es probable que estos apelaran a un trasfondo todavía anterior: la literatura infantil, la fábula, y la variante única de estos que en alemán se denomina *Märchen* (traducido a menudo como “cuento maravilloso”). Todos nos hemos acercado de alguna manera a esta tradición, y a ella apelan en buena medida las narraciones de Kafka. Varios de estos relatos portan los rasgos fundamentales de los viejos cuentos infantiles. Antes que “literatura” —una palabra que Kafka siempre administra con extraordinaria reticencia, como si su pronunciamiento lidiara con lo sagrado, lo prohibido o lo imposible—, estas formas narrativas tienen por rasgo distintivo hacer reposar la expectativa del oyente o del lector en la obtención de consejo o enseñanza. La imaginación de quien la recibe se tensa para ponerse en disposición de obtener de esa historia un mínimo botín de sabiduría, incluso cuando

la enseñanza es velada o debe terminar de ser elaborada por el que la escucha. Varias de las narraciones de Kafka protagonizadas por animales, especialmente las tempranas y a las que les llamamos —no sin cierta incomodidad— “cuentos”, adoptan deliberadamente el tono de la fábula. Más tarde, cuando las historias de animales tiendan a disminuir, Kafka se valdrá de las parábolas bíblicas, por regla general muy breves, con idéntico propósito.

Desde tiempos inmemoriales, se diría, un repertorio de fábulas y narraciones más o menos anónimas y protagonizadas por animales ofician de transmisores de la cultura de un pueblo y abonan, así, a su patrimonio y su linaje.

Esto tiene, además, rasgos únicos en Kafka, que apenas cabe comentar acá: escritor judío en Praga, en lengua alemana (por vía materna) en una Bohemia en la que el checo es la lengua mayoritaria, y el catolicismo y el protestantismo prevalecen con un marcado antisemitismo. Viejas historias se transmiten de manera más o menos clandestina, ajena a la cultura oficial y son preservadas en la memoria de quienes más tarde vuelven a contarlas.

Kafka adopta deliberadamente estas formas mínimas de transmisión, pero no ya para acentuar su “costado épico” (la sabiduría) —es acá donde tantas cabezas brillantes del siglo XX se dejaron caer en tentación—, sino para, apelando al trasfondo inmemorial de las historias anónimas, desproveerlas de toda forma de sabiduría, enseñanza o consejo. En una palabra, Kafka se vale de esa tradición, pero para subvertirla: la función psicopedagógica y sociopolítica que por regla general define a la fábula es vaciada de todo contenido en la apropiación que Kafka hace de ella. La sabiduría que es dable esperar de su forma se desplaza y se sustrae con la misma intensidad con la que se la busca, y con mayor razón ahí donde se cree haberla encontrado. No pocas cabezas sesudas creyeron hallar un sentido oculto en las narraciones kafkianas (la burocracia, el judaísmo, la alienación en la gran ciudad). “Kafkología” llamó Kundera a la dudosa ciencia destinada a traer a la superficie motivos latentes que subyacen a una prosa límpida, clara, a veces resplandeciente. Kafka dejó tendida una trampa mortal a sus lectores: hacerles creer que sus narraciones funcionan como metáfora de la sociedad contemporánea. Con la metáfora, interpretan, pero es justamente contra la interpretación que esta obra ha sido cuidadosamente diseñada. La ironía, no obstante, es que cada nueva interpretación confirma negativamente ese proyecto: su infinitud, su persistencia y su indestructibilidad. La “radiante serenidad” de Kafka —como Benjamin la llamó— emana de esta constatación: que no hay consuelo, o que la literatura al menos no está en posición de ofrecerlo, y consecuentemente, que el consuelo rara vez es otra cosa que “interpretación”. Y por eso “literatura” e “interpretación” a su modo se oponen.

Este mismo gesto se reproduce en la apelación kafkiana a la fábula, como un cierto repertorio de escucha o de legibilidad de sus narraciones. Si en la fábula el animal es un recurso destinado a abstraer ciertos rasgos morales (astucia, egoísmo, vanidad), en Kafka el mismo recurso es subvertido para expulsarnos fuera de la esfera de la moralidad. La “literatura” —esa palabra acaso impronunciable para Kafka— expresa por regla general una pura vocación de salida. A diferencia de los animales de la fábula, las alimañas kafkianas nunca tramitan una resolución moral (como sí es el caso del hijo en “La condena”), ni interpelan algún rasgo específico de la comunidad política. Por esto, en su vocación de “salida” la literatura contiene algo anárquico. Así, la voz del simio en el “Informe para una academia”: “No, no quería la libertad. [Quería] solamente una salida; a la derecha, a la izquierda, a cualquier lado; no planteaba otras exigencias; aunque la salida solo fuera una ilusión”.

En “La partida”, el señor que luego de haber ordenado ensillar su caballo responde a la interpelación de su criado acerca del destino de su viaje:

—¿Adónde se dirige el señor?

—No lo sé, dije, solo fuera de aquí, solo fuera de aquí. Siempre y decididamente fuera de aquí.

Aunque Stanley Corngold propuso dos momentos de la obra de Kafka —uno temprano, caracterizado por las “historias oníricas” (*dream stories*), y uno tardío, caracterizado por las “historias que piensan” (*thought stories*)—, toda su narrativa converge en una dimensión irrenunciable a la idea que este se hiciera, entonces, de lo literario y de la “literatura”: la experiencia de un radical extrañamiento, es decir, una “salida” (de sí, de la familiaridad y de la comunidad política); una salida que jamás se dejaría confundir con la chapucera idea de libertad.

La libertad, vieja cuestión kafkiana, porta en cambio los rasgos del pecado original. Aunque imposible, la “salida” en cambio es lo único por lo cual se podría acaso luchar: es lo que sabe el simio y que a su modo nos delega como testimonio en su “informe”.

El extrañamiento, la enajenación (Deleuze se valió de un término más enrevesado: “desterritorialización”), es así el hecho literario eminente. “Toda la obra de Kafka es un ejercicio sobre las numerosas gamas de la extrañeza”, sentenció Calasso.

Bajo un gesto similar observó Benjamin las narraciones kafkianas en torno al animal. Planteó que esa forma ancestral de narración (los *Märchen* o “cuentos maravillosos”), de la que Kafka es acaso el último exponente, reanimaba unas fuerzas capaces de contrarrestar el poder del “mito”. Y el mito no es otra cosa que el poder que se ejercita como domesticación de la vida: “Los poderes del mito —escribió Benjamin— han dejado de ser invencibles, y el cuento maravilloso (*Märchen*) es la transmisión del triunfo sobre esos poderes”. El animal kafkiano es portavoz de esa fuerza mínima procedente de un tiempo inmemorial, capaz de disolver el poder corrupto que liga a una comunidad política: “Casi cinco años me separan de mi existencia simiesca, un periodo quizá breve si se mide por el calendario, pero infinitamente largo para recorrerlo al galope”.

No hay manera de remontar el origen, porque este no tiene nada que ver con el tiempo cronológico. De ese origen solo queda la mácula, la cicatriz o la espuma, y por supuesto, la palabra del animal para aquel que pueda escucharla. **S**

¿Qué hacemos?

Por Cynthia Rimsky

En el fondo del terreno dejamos que crezca lo que quiera, ahí tenemos el compost, el cordel para secar la ropa, un invernadero pequeño, troncos pudriéndose. Un amigo de mi pareja que nos visita les toma fotos. Me intriga lo que ve y yo no. Antes de jubilarse trabajó en diarios y montó un par de exposiciones. Me pregunto qué hace ahora con las que toma: ¿las deja en la cámara?, ¿las archiva?, ¿sabe la brizna de pasto que no será vista por otros ojos? ¿Modifica su mirada este cambio de estatus de las cosas? Desde la pandemia que pienso en la interrupción. ¿Recuerdan el silencio en la ciudad?, ¿la sensación de que sí es posible parar y hacerse a un lado?

No sé quién lo ve primero. Es muy pequeño, aunque ya tiene plumas. Se aleja de nosotros a pasitos. Miramos hacia arriba a ver si damos con el nido. Tampoco. Vivimos con dos gatos. Cuando vengan para atrás, adiós pajarito. Acercó mi mano para cogerlo, me da resquemor tocar un cuerpo tan distinto, palpo los huesitos, mi dedo se hunde, busco una postura para retenerlo sin hacerle daño. A simple vista no se entiende por qué no vuela.

¿Qué hacemos?, pregunto. Los amigos de mi pareja mantienen silencio, como si por estar en nuestra propiedad, nos correspondiera a nosotras decidir. Lo coloco dentro del invernadero, se esconde entre los plantines de tomates. Le llevo un gusano californiano. Nada. Agua, nada. Nos distraen los chillidos de una pareja de benteveos que sobrevuelan nuestras cabezas. Deben ser sus padres, opina mi pareja. Ella también está jubilada. Los tres comparten un tiempo que no sé describir.

Los benteveos vinieron a buscar a su pichón perdido, les digo. Y lo dejo en el suelo. ¿Imaginé que iban a cogerlo por el pico, subirlo al árbol, obligarlo a volar? Nadie viene por él. ¿Qué hacemos?, pregunto. Los amigos de mi pareja mantienen silencio. Me resulta extraño que él tome fotografías de tantas cosas y ni

una del pichón. Lo alzo hasta una rama de la morera. Es un blanco tan visible como en el pasto. Vamos a la casa. Los jubilados, a conversar. Me alejo irritada de ese tiempo que comparten. El pichón no está en la morera, lo encuentro detrás de las briznas de pasto que el amigo de mi pareja estuvo fotografiando. Apenas lo tomo, los benteveos se ponen a chillar. Recuerdo la jaula que le compramos al cachurero de Vagues. Mi pareja se niega a encerrarlo. Solo hasta que se recupere, sugiero sin saber de qué tendría que recuperarse. Pobrecito, está muy asustado, dice por única vez la compañera del fotógrafo, cuando lo dejo nuevamente en el invernadero. Ella jubiló de sicóloga.

Las buenas personas que rescatan animales en los videos de las redes no se preguntan como yo qué hacer. Los llevan a su casa, les dan de comer y de beber en jeringuillas o pinzas, duermen con ellos, les dan nombres, los arropan.

Para protegerlo de los gatos tendría que bajar la tapa del invernadero. En ese caso, la pareja de benteveos y su pichón dejarían de tener contacto visual y él quedaría encerrado en el bosque de tomates. No puedo hacerlo. Al mismo tiempo tengo la sensación culposa de haberme apresurado. Debí dejarlo en el invernadero, acercarle el gusano con una pinza, esperar a que pudiera volar y solo entonces devolverlo a la corriente de la naturaleza.

Hay un ensayo, el autor es francés, no recuerdo su nombre; dice que a ciertas personas que pierden su puesto o que les va mal o toman decisiones que no resultan o se detienen a pensar si quieren seguir en la fila, se les hace difícilísimo volver a la circulación; como en una pesadilla, la fila los repele. Si dejara de producir y me hiciera a un lado... pienso en el pichón, en los tres jubilados, en la brizna de paja, en el limbo en el que podríamos quedar.

Mi pareja trae la noticia de que el pichón está vivo bajo los troncos. Es difícil que los gatos lo saquen de allí, advierte feliz. De camino hacia el fondo escuchamos unos gritos desgarradores que vienen del cielo. Uno de los gatos se aleja corriendo. Alrededor de los troncos podridos quedan dispersas las plumas.

Casi un mes después encuentro un video donde un rescatador de aves explica que, al final de su ciclo natural, algunos pichones que ya desarrollaron plumaje, aunque todavía no vuelan, se tiran al piso. Durante ese periodo los padres los siguen y alimentan. Se le llama *volantón*. El rescatador pide a las personas que no los levanten. En su mayoría, sobreviven. Otra parte serán comidos por zorros, comadreja, serpientes, gatos, como parte de la cadena alimentaria. Sepamos no interferir, estamos atochados de llamados, déjenlos donde los encontraron, ruega. **S**

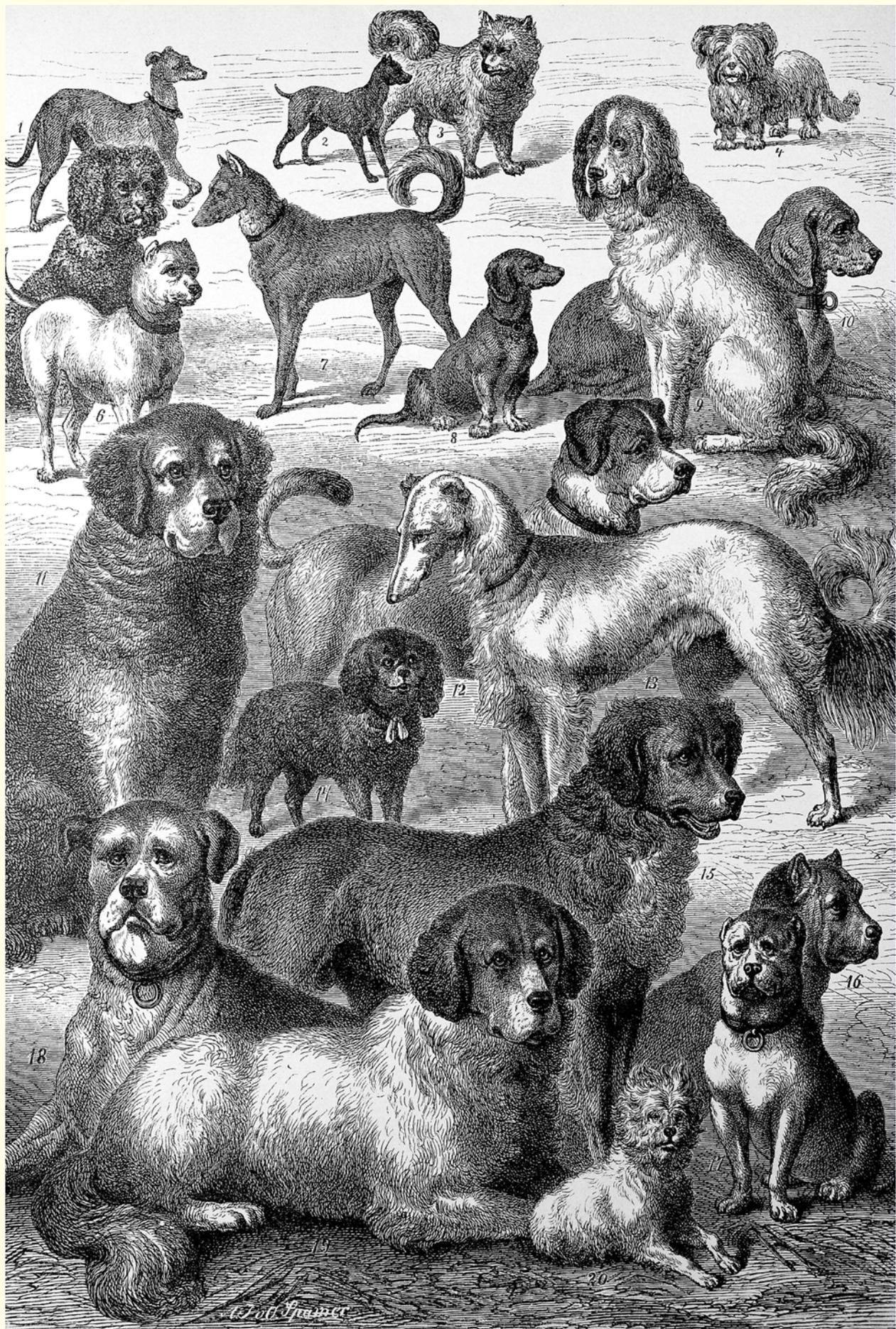
Historias verdaderas de perros

Por Walter Benjamin

Ustedes seguramente creen que conocen a los perros. Pero yo creo que si ahora les leo la descripción más famosa del perro, les pasará lo mismo que a mí cuando la descubrí. Lo que me dije en ese momento fue que si en esa descripción no hubiese aparecido la palabra “perro” o “perra”, tal vez no hubiera adivinado a qué animal se refería. Así de nuevas y extrañas se ven las cosas cuando un gran científico pone en ellas su mirada tal como si nadie lo hubiera hecho antes. Ese científico es Carl Linneo. El mismo que conocemos de la botánica y según cuyo sistema se siguen clasificando las plantas aún hoy. Esto es lo que dice él sobre los perros:

“Come carne, carroña, harinas, pero hojas no; digiere huesos, vomita tras ingerir pasto; defeca sobre piedra: blanco griego, extremadamente ácido. Bebe a lengüetazos; orina de lado, en buena compañía a menudo cien veces; olfatea el ano ajeno; nariz húmeda, olfato excelente; corre en diagonal, anda en puntillas; transpira muy poco, deja colgando la lengua cuando hace calor; antes de dormir da vueltas alrededor del

lugar; dormido escucha con bastante agudeza, sueña. La perra es cruel con los pretendientes celosos; durante el celo se aparea con muchos, a los que muerde; en el apareamiento es profundamente unida; está preñada nueve semanas, alumbra camadas de cuatro a ocho cachorros, los machitos se parecen al padre, las hembritas a la madre. Fiel por sobre todas las cosas; compañero del ser humano; menea la cola con la aproximación del amo, no deja que le peguen; si el amo se va, corre delante de él, en el cruce de caminos se da vuelta a mirar; aprende fácil, rastrea las cosas perdidas, patrulla por las noches, avisa si alguien se aproxima, cuida los bienes, aleja al ganado de los campos, mantiene juntos a los renos, resguarda al ganado y a las ovejas de los animales salvajes, mantiene a los leones a raya, encuentra venados, captura patos, avanza a hurtadillas antes de saltar sobre la red, trae lo que mató el cazador sin comérselo. En Francia le da vueltas al asador, en Siberia tira de los trineos. Mendiga junto a la mesa; si robó



"¡Cada dueño tiene el perro más listo! Pero si alguno cuenta de su perro alguna travesura perruna, entonces cada perro se convierte en tema para un estudio de carácter, y si ha vivido alguna experiencia curiosa, sirve para una historia de vida. Incluso en su muerte aparecen particularidades".

algo, mete temeroso la cola para adentro; come ávidamente. En casa es el rey entre los suyos. Enemigo de los mendigos, ataca a los desconocidos sin que lo provoquen. Lamiendo cura las heridas, la gota y los cánceres. Aúlla con la música, muerde la piedra que le tiran; cuando se aproxima una tormenta, se indispone y huele mal. Tiene sus problemas con la tenia. Propaga la rabia. Termina ciego, royéndose a sí mismo".

Hasta ahí Linneo. Después de una descripción como esta, la mayoría de las historias que se cuentan cotidianamente sobre perros parecen un poco aburridas y comunes. En todo caso, no pueden competir con este relato ni en extravagancia ni en lo memorable, y mucho menos se compara con la mayoría de las historias con que la gente busca demostrar la inteligencia de los perros. ¿No es una ofensa para los perros que solo se cuenten de ellos historias que buscan demostrar algo? ¿Es que son interesantes únicamente como especie? ¿No será que cada uno de ellos es un ser único y especial?

"Ni un solo perro es igual a otro, ya sea corporal o espiritualmente. Cada uno tiene sus propias costumbres o malas costumbres. A menudo son lo exactamente opuesto el uno del otro, por lo que constituyen un tema inagotable de conversaciones sociales para sus dueños. ¡Cada dueño tiene el perro más listo! Pero si alguno cuenta de su perro alguna travesura perruna, entonces cada perro se convierte en tema para un estudio de carácter, y si ha vivido alguna experiencia curiosa, sirve para una historia de vida. Incluso en su muerte aparecen particularidades".

De estas particularidades oiremos algunas ahora. También los otros animales tienen sin dudas muchas cosas curiosas, cada uno por separado, cosas que no se encuentran de esa misma manera en toda la especie. Pero el hombre no puede observarlas con tanta claridad y variedad como en los perros, porque con ningún animal se ha relacionado tan estrechamente

(salvo tal vez con los caballos). Antes que nada, está eso: la gran victoria que consiguió el hombre hace miles de años frente el perro, o mejor dicho frente al lobo y el chacal. Pues a partir de que ellos se dejaron someter y domesticar se desarrollaron los primeros perros.

Claro que, al referirnos a estos perros antiquísimos, que aparecieron a fines de la Edad de Piedra, no podemos pensar en nuestros perros domésticos o de caza. Debemos pensar más bien en los perros semisalvajes de los esquimales, que durante meses se procuran la comida por sí mismos y se parecen en todo sentido al lobo ártico. O debemos pensar en los temibles perros siberianos de los kamchatkas, maliciosos y mordedores, que según la crónica de un viajero no le tienen el menor amor ni fidelidad a su amo, sino que todo el tiempo intentan matarlo. De este tipo debe haber sido el perro doméstico en sus inicios. Más tarde, por efecto de los castigos, los perros volvieron en algunos casos a su antiguo salvajismo, sobre todo los dogos, y su sed de sangre llegó a recrudecer respecto de la que tenían en su estado primitivo.

Aquí la historia del más famoso entre los perros sanguinarios, el así llamado Becerrillo. Lo encontró el español Hernán Cortés en su conquista de México y lo adiestró de la forma más abominable.

"En el pasado se utilizaba al bulldog mexicano de manera atroz. Se lo adiestraba para atrapar hombres, derribarlos e incluso matarlos. Ya en la conquista de México los españoles utilizaron este tipo de perros, y uno de ellos, llamado Becerrillo, cobró fama, o mala fama. Si pertenecía a los auténticos dogos cubanos, a los que se consideraba un bastardo del bulldog y del perro de presa, es algo que ya no podemos determinar. Se lo describe como de tamaño mediano, de color rojo, pero negro alrededor del hocico negro y hasta los ojos. Su temeridad e inteligencia eran extraordinarias. Gozaba de un alto rango entre todos los perros y recibía el doble de comida que los demás.

Durante los ataques solía precipitarse sobre la parte más densa de la masa de indios para tomarlos del brazo y llevárselos. Si le obedecían, el perro no les hacía nada, pero si se resistían a ir con él, al instante los tiraba al suelo y los estrangulaba. Sabía distinguir perfectamente a los indios enemigos de los que habían capitulado, a los que no tocaba nunca.

Pero por muy cruel y furioso que fuera este perro, a veces se mostraba mucho más humano que sus amos. Una mañana, según se cuenta, el capitán Jago de Senadza quería darse el cruento gusto de hacer que Becerrillo destrozara a una vieja prisionera india. Le dio a ella una carta con el encargo de llevársela al gobernador de la isla. Presuponía que el perro, al que soltaría no bien la vieja se marchara, atraparía a la anciana mujer y la despedazaría. Cuando la pobre y débil india vio al furioso perro lanzándose sobre ella, se sentó sobre la tierra y, presa del miedo, le rogó con palabras conmovedoras que le perdonara la vida. Le mostró la carta, asegurándole que debía llevársela al comandante para cumplir con su encargo. El furioso perro quedó desconcertado ante estas palabras y, tras reflexionar brevemente, se acercó cariñoso a la vieja.

Este suceso llenó de asombro a los españoles y les pareció sobrenatural y misterioso, lo cual explica probablemente por qué el comandante liberó a la vieja india. Becerrillo terminó su vida en combate contra los caribes, que lo mataron mediante una flecha envenenada. Es fácil entender por qué a los pobres indios esos perros les parecían los asistentes cuadrúpedos de los diablos de dos piernas”.

De un tipo de dogo que vagabundea en manadas salvajes por Madagascar se cuenta la curiosa historia que sigue:

“En la isla de Madagascar vagan grandes manadas de perros salvajes. Su enemigo acérrimo es el caimán, por el que solían ser devorados muy a menudo cuando nadaban de orilla a orilla. En años de lucha contra la bestia, los perros inventaron un truco que les permite mantenerse a distancia de sus fauces. Antes de emprender sus excursiones a nado, se reúnen en grandes cantidades en la orilla y alzan un fuerte ladrido conjunto. Atraídos por ello, todos los aligátores que se encuentran en la proximidad emergen del agua con sus enormes cabezas en el sitio donde se encuentra la jauría. En ese instante, los perros galopan un trecho junto a la orilla y cruzan el agua sin peligro, pues los pesados

aligátores no logran seguirlos con la misma velocidad. Es interesante observar que los perros foráneos, que llegaron a la isla con los colonos, cayeron presa de los caimanes, pero que más tarde también su descendencia se salvó de esa muerte segura mediante el truco de los perros vernáculos”.

Así es como los perros salen del paso. ¡Y cuántas veces han ayudado a salir del paso a las personas! Pienso en los antiquísimos quehaceres humanos, en la caza, las guardias nocturnas, las migraciones, la guerra. En todo eso el perro ha colaborado con el hombre en las más variadas épocas de la historia y en los países más apartados de la tierra. Tenemos, por ejemplo, algunos pueblos primitivos, como los habitantes de la ciudad griega de Colofón, que mantenían grandes manadas de perros debido a las guerras. En todas sus batallas, los perros eran los primeros en atacar.

Pero pienso no solo en el papel heroico de los perros en la historia, sino también en su rol dentro de la sociedad o en la ayuda que le brindan al hombre en mil cosas de la vida cotidiana. Ahí las historias no tienen fin. Les contaré solo tres muy breves: la del perro con botas, la del caniche del coche y la del perro funerario.

“En el Point-Neuf de París había un pequeño lustrador de botas que le había enseñado a una perra caniche a hundir sus patas gordas y peludas en el agua para luego apoyarlas sobre los pies de los transeúntes. Si la gente gritaba, el lustrador de botas se presentaba y de esta forma conseguía aumentar sus ingresos. Mientras el taburete estaba ocupado por alguien, la perra se mantenía tranquila, pero cuando se liberaba, empezaba la historia desde el principio otra vez.

Brehm cuenta que conoció un caniche cuya inteligencia daba verdadero gusto. Estaba adiestrado para todo lo posible y entendía cada palabra, por así decirlo. Su amo podía mandarlo a buscar diversas cosas, y él siempre se las traía. Si le decía: ‘Ve, busca un coche’, el perro corría a la parada de los carruajes de alquiler, saltaba dentro de uno de ellos y ladraba hasta que el cochero se dispusiera a partir. Si el cochero no iba en la dirección correcta, el perro empezaba de nuevo a ladrar y llegado el caso corría delante del coche hasta la puerta de su amo.

Un periódico inglés cuenta lo siguiente: en Campbelltown, en la provincia de Argyllshire, todos los cortejos fúnebres que marchan desde



la iglesia hasta el cementerio van acompañados, con muy pocas excepciones, por un silencioso deudo en forma de un enorme perro negro. Siempre ocupa su lugar junto a las personas que marchan directamente detrás del féretro y escolta el cortejo hasta la tumba. Una vez arribados, permanece allí hasta que se extinguen las últimas palabras de las oraciones fúnebres, luego da la vuelta solemnemente y abandona a paso lento el camposanto. Este curioso perro parece saber instintivamente cuándo y cómo tienen lugar las exequias, pues siempre se presenta en el momento justo. Como hace ya años que cumple con este deber, que él mismo se impuso, su presencia se considera algo de lo más normal; incluso llamaría la atención si no participara. Al principio siempre lo echaban de la tumba abierta junto a la que se apostaba, pero él igual aprovechaba la próxima oportunidad

para juntarse otra vez con los que iban de luto. Al final desistieron de intentar ahuyentar al silencioso can que traía su pésame y desde entonces participa oficialmente de todo cortejo fúnebre. El caso más extraño fue la vez en que arribó al puerto un vapor con un cadáver y con los que asistían al funeral, y el perro funerario acudió al lugar correcto a esperar el desembarco para luego acompañar el cortejo hasta el cementerio”.

¿Sabían, dicho sea de paso, que existe un diccionario de perros famosos? Lo hizo un hombre que siempre se ocupa de las cosas más chifladas; por ejemplo, compuso un diccionario de zapateros famosos, un libro entero con el título *La sopa* y otros textos igual de estafalarios. El libro de los perros es muy útil. Allí están todos los perros de los que se ha hablado en la historia, además de los que inventaron los poetas. En este libro encontré la bella y auténtica historia del

perro Medoro, que participó de la revolución parisina de 1831 y la toma del museo del Louvre, donde perdió a su amo. La contaré ahora para finalizar, tal como la escribió el poeta Ludwig Börne:

“Pasé de la coronación de Napoleón a otro espectáculo, que le dio más satisfacciones a mi corazón. Visité al noble Medoro. Si en esta tierra se recompensara la virtud con títulos honoríficos, entonces Medoro sería el rey de los perros. Escuchen su historia.

Tras la toma del Louvre, en julio, los ciudadanos que murieron en la batalla fueron enterrados en la plaza delante del palacio, del lado donde están las maravillosas columnas. Al colocar los cadáveres sobre carretas, con el fin de llevarlos hasta la tumba, un perro saltó sobre uno de los carros emitiendo lamentos que partían el alma. Siguió sobre el vehículo hasta la gran fosa donde se arrojaban los cadáveres. Solo con mucho esfuerzo lograron sacarlo, pues ahí dentro lo hubiera quemado la cal esparcida, antes aun de que lo tapara la tierra.

Ese era el perro al que luego el pueblo le puso el nombre de Medoro. Durante la batalla permaneció siempre junto a su amo y sufrió heridas. Desde la muerte de su amo, no volvió a abandonar la tumba, gimiendo día y noche alrededor del tabique de madera que cercaba al estrecho cementerio, o lloriqueando de un lado al otro frente al Louvre. Nadie le prestaba atención a Medoro, pues no lo conocían ni adivinaban su dolor. Su amo era seguramente un forastero que había llegado a París por aquellos días, había luchado desapercibido por la libertad de su patria, había muerto desangrado y lo habían enterrado sin nombre.

Solo después de algunas semanas se fijaron en Medoro. Había enflaquecido hasta lo esquelético y estaba cubierto de heridas supurantes. Le dieron alimento, pero por mucho tiempo no lo tomó. Finalmente, la insistente compasión de una buena ciudadana consiguió aliviar la aflicción de Medoro. Lo llevó consigo, lo vendó, curó sus heridas y le restableció sus fuerzas. Medoro se tranquilizó, pero su corazón yacía en la tumba junto a su amo. Allí lo llevó su enfermera tras su restablecimiento, y él no ha abandonado ese sitio desde hace siete meses.

Varias veces personas codiciosas lo han vendido a gente adinerada y amiga de las curiosidades; una vez se lo llevaron a treinta horas de París; pero él siempre volvió. A Medoro se lo

ve escarbar frecuentemente un pequeño pedazo de lienzo de la tierra, alegrarse al encontrarlo y volver a cubrirlo con tristeza. Es probable que sea un trozo de la camisa de su amo. Si se le da un pedazo de pan o torta, lo entierra, como queriendo alimentar a su amigo en la tumba, y luego lo vuelve a sacar, cosa que se lo ve repetir varias veces por día. En los primeros meses, los centinelas de la Guardia Nacional junto al Louvre se llevaban a Medoro a su garita todas las noches. Más tarde le hicieron construir una cucha propia sobre la tumba.

Medoro ha encontrado ya a su Plutarco, sus rapsodas y sus pintores. Cuando yo llegué a la plaza del Louvre, me ofrecieron venderme la historia de vida de Medoro, canciones sobre sus proezas y retratos de su figura. Por diez centavos compré la inmortalidad entera de Medoro.

El pequeño cementerio estaba rodeado por una gruesa pared de personas, toda gente pobre del pueblo. Aquí yace enterrado su orgullo y su alegría. Aquí está su ópera, su baile, su corte y su iglesia. Poder acercarse lo suficiente como para acariciar a Medoro ya los ponía felices.

También yo logré finalmente abrirme camino. Medoro es un caniche grande y blanco; me agaché para acariciarlo; pero él no me prestó atención. Mi chaqueta era demasiado buena. En cambio, si se le acercaba un hombre con un chaleco o una mujer harapienta y lo acariciaba, entonces contestaba amistosamente. Medoro sabe muy bien dónde debe buscar a los verdaderos amigos de su amo.

Se acercó a él una muchacha joven, completamente andrajosa. A ella le saltó encima, se aferró a su ropa, no la quería soltar. Estaba feliz, se sentía cómodo con la niña. Para pedirle algo no necesitaba antes echarse y tocarle el borde del vestido, como hubiera sido el caso ante una acicalada dama. No importa de qué parte del vestido tirase, siempre había un trapo que le cabía en la boca. La niña estaba muy orgullosa por la confianza que le tenía Medoro. Me escabullí a hurtadillas, avergonzado por mis lágrimas”.

Bueno, por hoy hemos terminado con los perros. **S**

Este texto forma parte del libro *Juicio a las brujas* (Hueders, 2019), que reúne las crónicas que Walter Benjamin leyó para la radio alemana.

Vianden, una araña

Por Suzanne Doppelt

un hueco de aire o de luz, uno basta para comenzar a ver y a pintar una parte reducida del mundo, una pila mal amontonada, un marco confuso y provisorio sin borde ni bastidor trabajando continuamente abre al pleno día, el 13 agosto 1871 hacia el Luxemburgo, un modelo que tanto se complejiza cuando la forma en otra se va. Es el recuerdo de una ventana más ancha que alta que ha sido perforada al centro de una pared redoblada por su vidrio espejo espuma, rico en helechos o dúplex, una hoja de aire solidificada arrancada de un libro de viaje que ahora deja pasar los olores, los ladrones y los ruidos, arriesgado para los somnámbrulos y los gatos, preciados por las arañas de todo tipo

un solo hilo removido la hace salir y su naturaleza es tal que se esconde en un rincón su tela definida pero en la hoja colorida y raspada con arte se aloja en pleno centro expuesta como nunca al contraluz, silenciosa se agazapa, *verdadera labor de un 13*, hay ahí una araña común y corriente, podría estar en cualquier lugar salvo en los polos, no escucha nada no siente salvo los vibratos de su red, tiene ocho ojos pero no ve nada más que pálidas variaciones. En el umbral memoriza las cosas pensadas a medias, historias para morir de aburrimiento, sobre todo la de un hombre que llegó ahí y le da vida al fondo de un rectángulo invariable de 25 centímetros por 30

el 13 de agosto del 1871 Victor Hugo dibuja a color en su libro de viaje “una gran tela de araña a través de la cual se divisa como un espectro la ruina de Vianden”, una silueta vaga, apenas un esquema, manchas de sombra y esa inquietante calma, es un fantasma de imagen figurando el lugar vacío de materia y de relieve, un no lugar después de su doble escapada donde permanece un poco todavía. Una tela sin fondo que forma un excelente puesto de vigilancia ahí ve el mundo y sus historias, su ciudad sobresaltada en continuo movimiento, un paisaje decolorado en ese recuerdo de ventana que contiene otra y otra más, su motivo exterior, la gran tela de un maestro

la araña no aprende este arte, lo posee por derecho de naturaleza dice Séneca y la teje dependiendo, como tubo campana zigzag tela o luna creciente,

temprano por la mañana flota entre la hierba, un hilo le sirve a veces de puente aéreo pero ahí está fijísima ante un hueco de aire y de luz, un poco agotada sin embargo un espectro gráfico tan sorprendente como la escena que la envuelve, vibran lentamente ahí las ondas y el silencio. El de la noche, los bosques, los templos, el de la pintura mostrándola en el centro de su red, negra carnosa y común, podría estar en cualquier lugar salvo en los polos, en París donde se surge en Roma que se vuelve capital

el 13 agosto 1871 Hugo dibuja a color, tira de los hilos, uno solo hace que venga la araña o bien un paisaje lunar, al menos tres siglos antes Durero hacía lo mismo en un marco de madera más un vidrio cuadrulado, inventa una ventana para poder reproducir lo que tiene ante los ojos, la vista es solo cuestión de ajuste y la geometría es la verdadera ciencia de los ciegos, o casi, la araña tiene ocho pero no ve nada fuera de las pálidas variaciones. Un bonito trabajo, el de un hombre afligido y en viaje forzado y de un pequeño animal tranquilo que ha trazado con finura los planos de la ciudad, París, Bruselas o Vianden, un famoso testigo, no muere, solo cambia de piel

cuando de especie tarántula se asocia con un hombre por ejemplo infundiéndole su veneno melancólico camina y baila entonces a su manera varios días seguidos los pies cansados, un furor bello un bello descarrilamiento general, para figurarse cómo las cosas ausentes imponen su presencia y cómo una forma en otra se va, *verdadera labor de un 13* que hace correr el mundo y lo pone de través, una experiencia única —la araña lo hizo araña— dando el color y el tono **S**

Suzanne Doppelt es escritora, editora y fotógrafa, y este poema forma parte del libro inédito *Un beau masque prend l'air*, que publicará próximamente editorial POL. Entre sus libros destacan *Quelque chose cloche* (2004), *Le pré est vénéneux* (2007), *Lazy Suzie* (2009), *Vak Spectra* (2017) y *Meta Donna* (2020). En castellano está disponible *Divertimentos mecánicos* (Forastera, 2022). Sus fotografías han sido expuestas en el Centre Pompidou y el Museo del Louvre. Traducción de Aïcha Liviana Messina y Luis Felipe Alarcón.

Yo entrevisté a 253 mascotas

Por Cristóbal Bley

En la escuela de periodismo, aunque con poca insistencia y mucha menos convicción, se promovía el cliché de que este es un oficio para “darles voz a los sin voz”. Nunca me lo creí e incluso llegué a olvidarlo, hasta que una mañana de noviembre, con la grabadora en la mano, me encontré sentado frente a un gato plomo.

A fines de 2014, cuando apenas llevaba unas semanas en la desaparecida revista *Viernes*, que circulaba junto a *La Segunda*, me encargaron hacer algo que nunca antes se había hecho: entrevistar a una mascota. No me explicaron mucho más, solo que necesitaban el texto para el siguiente número y que debía conseguir que un animal, ojalá de alguien conocido o importante, dijera cosas.

De los animales siempre me fascinó su silencio, ese misterio que, como decía Schopenhauer sobre su perro, es transparente como el cristal. Ahora, lamentablemente, mi misión era desactivarlo. El mecanismo no podía ser periodístico, puesto que no se sustentaba en la realidad —la realidad es que las mascotas no hablan—, pero tampoco ficcional, ya que estos animales tenían dueños y debían, de alguna retorcida manera, reflejar su verdad.

El resultado, que se repitió casi sin interrupciones durante 253 semanas, fue una entrevista en la cual trataba a la mascota de usted, con preguntas que yo mismo respondía, haciéndome pasar por ella. Si bien me basaba en las anécdotas que contaba su dueño y en lo que podía averiguar sobre su raza o especie, principalmente me dediqué, quizá como desquite ante esta ridícula misión, a revelar el absurdo que significa tener un animal en casa.

Por esta sección pasaron perros de ministros y rectores, gatos de escritores y actrices, el gallo de Lucho Jara y el caballo de Manuel José Ossandón, así como también cacatúas, serpientes, erizos y hurones. Todos ellos, unos más que otros, reflejaban en sus callados ojos una particular tensión: la contradicción, me parecía a mí, de vivir en esa cómoda reclusión, de tener que atrofiar sus instintos e inutilizar sus garras y colmillos, a cambio de calma, cariño y cuidado.

“No me gusta vivir encerrado, pero encerrado es como he podido vivir”, dije que dijo el perro de un músico pop, que había sido recogido de la calle tras sufrir un accidente. Incluso la mascota más doméstica y

urbanizada, como el gato de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, proyectaba esa resignación, un precio que los humanos, sin preguntarles, les obligamos a pagar por su compañía.

¿Qué hace un conejo en un departamento estudio de Santiago Centro, un gran danés en Providencia o un cocodrilo viviendo en Renca? Por muy rescatado que sea, ¿es plena la vida de un galgo en un *living* ñuñoíno, la de una tortuga en el dormitorio de un niño o la de un persa que solo experimenta el mundo a través de una ventana?

No es que estas entrevistas me convirtieran en animalista; más bien me confirmaron el estado afectivo de nuestra cultura: mientras la voluntad de querernos y comprometernos entre humanos, y más aún la de criar y responsabilizarnos por un hijo, va en caída libre, la necesidad de establecer un vínculo con las mascotas y llenar ese vacío con ellas no deja de crecer.

En Chile la tasa de fecundidad es de 1,3 hijos por mujer, la más baja de la historia. En cambio, en promedio hay casi dos mascotas en cada hogar, solo contando perros y gatos (Subdere, 2022). Es cierto que el mundo, con sus inflaciones, algoritmos y cambios climáticos, no ofrece muchos incentivos para reproducirse, y que convivir con un animal, al menos, parece más sustentable.

Un cálculo de los investigadores ingleses Brenda y Robert Vale, publicado en su libro *Time to Eat the Dog* (2009), demostró que no es así: para alimentar un año a un perro mediano se necesita el equivalente a 0,84 hectáreas, bastante más que la huella de carbono de un ciudadano vietnamita —0,76 ha—, y el doble de lo que gasta una camioneta que recorre 10 mil kilómetros al año.

Contra mi intuición —y también la del periodismo “serio”, que las vio como una ofensa a la profesión—, estas entrevistas lograron funcionar, seguramente porque el vínculo de los dueños con sus animales, más allá de los sombríos argumentos que los explican, nunca dejó de ser genuino. La soledad aumenta, también el ensimismamiento, pero visitando a estos cientos de mascotas comprobé que estamos condenados al cariño. Y que hace falta dejarlo hablar. **S**

El llamado de la selva

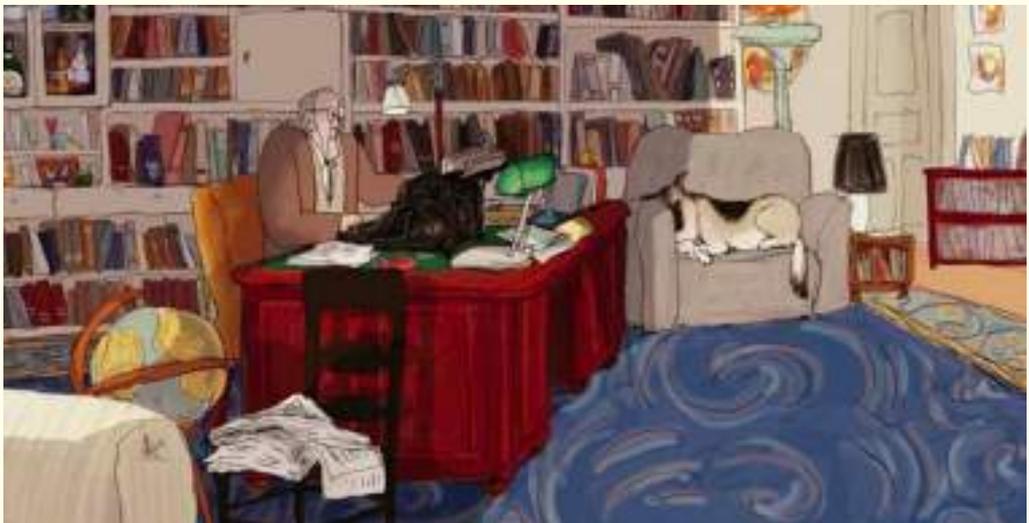
J. R. Ackerley fue un gran editor literario, un escritor de pocos pero buenos libros y un personaje que, adicionalmente y metiéndose en camisas de once varas, quiso entender las lógicas de la vida sexual de los perros. *Mi perra Tulip*, por lo mismo, no es el libro que espera el público acostumbrado a regalonear mascotas, sino la crónica obsesiva e interminable de un sujeto que al comienzo se ve sobrepasado por la conducta de un animal que lo supera, que ignora la letra chica de lo que significa criar a una perrita y que pone lo mejor de sí para que la vida de Tulip no sea el infierno de frustración, fracaso y represión que es para los ejemplares, machos y hembras, que viven a la sombra de un amo.

Por Héctor Soto

No está muy claro cómo y en qué momento el escritor inglés J. R. Ackerley, hasta entonces sin mayor experiencia en la tenencia y cuidado de mascotas, quedó a cargo de Tulip, una perra alsaciana particularmente inquieta, de apenas un año, que por espacio de década y media fue parte de las plenitudes, paranoias, obsesiones y desvelos de su amo. Lo que se sabe es que el animal perteneció a uno de los jóvenes con los cuales Ackerley se involucró afectivamente en esa época. Era un marinero con el cual se relacionó por años, aunque con largos intervalos de ausencia. Fue una relación, como todas las suyas, que terminaría diluyéndose con el tiempo, no sin antes —eso sí— quedar a cargo del animal. Cuando lo hizo, seguro que pensó que estaba salvando a una perra. No tardaría mucho en darse cuenta después de que en realidad se estaba salvando él. La relación que tuvo con Tulip —que a todo esto

no se llamaba así en la vida real, sino Queenie— fue posiblemente, en términos afectivos, la más intensa, estable, gozosa y recompensada de todas cuantas tuvo en vida.

Tulip, por su parte, tenía su carácter. Lo tenía por genética y lo tenía por las inestables circunstancias que encontró al nacer. La perrita salió particularmente inquieta. Un alsaciano, un ovejero alemán para nosotros, es un perro que, aparte de una gran inteligencia, tiene mucha energía. En el caso de Tulip, era tanta que no está de más recordar que los que saben de este tema suelen recomendar esta raza más para el campo que para la ciudad. Por tamaño, fuerza y corpulencia, el ovejero alemán se comporta mejor en espacios abiertos que en lugares estrechos y cerrados, y eso le quedó claro al escritor a los pocos días de tenerla a su cuidado. En su departamento londinense,



Imágenes de la película *Mi perra Tulip* (2010), dirigida por Sandra y Paul Fierlinger.



J. R. Ackerley junto a Queenie.

por supuesto. El tema es que la perra desarrolló con él una relación francamente posesiva, que se traducía en ladridos y señales de agresividad respecto de todos quienes se acercaran o interfirieran en el nexo y espacio que el animal considerara privativo de ambos. Le costó civilizarla, por decirlo diplomáticamente. Poco a poco la perrita, no obstante, fue puliendo su agresividad, aunque nunca dejó de ser una bestia ingobernable, brava y muy nerviosa. Era una mala combinación. Por de pronto fue un dolor de cabeza para varios veterinarios que, incapaces de doblarla y a menudo en estado de pánico, terminaron echándola (echándolos) de la consulta. Ni ellos ni el amo podían controlarla.

Quien vino a introducir certeza y algo de serenidad a ese cuadro de crispación y caos fue Mrs. Blandish, una veterinaria hartamente más sabia que el promedio

de su gremio y que dio en el clavo cuando sentenció que el problema era que la perra estaba enamorada de Ackerley, y que era este el factor que la convertía en un atado de celos, ansiedades y descontrol cuando el amo estaba a su lado. Sin él, curiosamente, la perra pasaba a ser otra.

Ese diagnóstico no solo le hizo sentido al escritor; en realidad, fue la base de la relación —muy consentida, por un lado, y súper culposa, por el otro— que establecería en los 15 años siguientes con su incondicional compañera. La perra tuvo la suerte de morir antes que su amo.

Aunque en el libro, al menos inicialmente, la mesa pareciera estar puesta para desplegar otra historia edificante más sobre el cariño, las travesuras y la inteligencia de las mascotas, *Mi perra Tulip* no tiene nada que ver con la retórica y sensiblería del género. El que llegue a este libro queriendo encontrar un antecedente más o menos remoto de *Marley y yo*, tendrá todo el derecho de aducir no solo frustración sino también escarnio. Tulip no trata de la luz que la perra introdujo en la vida de Ackerley, sino más bien de los sinsabores y oscuridades que el escritor se ganó intentando que su mascota cumpliera del mejor modo posible los dictados tanto de su naturaleza perruna como del irrestricto apego y cariño que siempre le profesó a su amo.

Mi perra Tulip no es el libro que espera el público acostumbrado a regalonear mascotas. Al revés, es la crónica obsesiva, recurrente, maniática e interminable de un sujeto que al comienzo se ve sobrepasado por la conducta de un animal que lo supera, que ignora la letra chica de lo que significa criar a una perrita, que nunca ha tenido la menor idea de lo que implican los ciclos y las regularidades de la fecundación (entre otras razones, porque a él siempre le interesaron los hombres y no las mujeres) y que pone lo mejor de sí para que la vida de Tulip no sea el infierno de frustración, fracaso y represión que es para el resto de las perras y perros de este mundo. O, mejor dicho, que Ackerley se imagina que es para la especie como un todo. Muy en particular, para los ejemplares, machos y hembras, que viven a la sombra de un amo.

Si alguien piensa que la vida sexual de los perros es sencilla, porque ahí todo se resolvería rápido y bien según las leyes del instinto, lo primero que tendrá que hacer después de leer este libro es poner sus impresiones en remojo. Porque este es un terreno de muchas fatalidades. De hecho, tienen que darse tantas condiciones para que los perros se crucen, que la gran mayoría de los machos debieran darse por satisfechos si logran hacerlo una o dos veces en la vida. Tal cual: según Ackerley, la vida sexual de los perros y perras

no guarda relación alguna con el imperio orgiástico de Calígula o, para no llevar las cosas tan lejos, con la imaginería cándida y *millennial* del poliamor.

El corazón del libro está en los sinsabores y sobresaltos del amo para acompañar a su perra en los días de celo, en los resguardos que toma para protegerla de la gente y otros animales, en las mil hebras que toca para cruzarla con un perro de su categoría (y no con un quiltro, que es lo que finalmente Tulip quiso, en una conducta por lo demás muy congruente con el historial de su amo), en el desgaste anímico intolerable que le genera el fracaso de Tulip con los sucesivos pretendientes que le consigue y, en fin, en su obstinada pertinacia de convertir un problema que era de la perra, en un problema suyo.

Es obvio que, en este proceso, por muy distorsionado que fuera, sus sentimientos respecto de la perra llegaron a la plenitud. Es cierto también que en el camino más de algo el amo fue aprendiendo, hasta encontrar la manera de tomarse las cosas más serenas y menos aprensivamente. Ya era un poco tarde, claro, porque en cada ciclo de fecundidad de Tulip, dos veces al año hasta que la edad de la perra dispuso otra cosa, Ackerley se dio un cabezazo tras otro contra los impenetrables dictados de la naturaleza animal. Sí, era el recurrente llamado de la selva. Fue siempre lo mismo y nunca supo muy bien cómo manejar las fases de ardor y celo de su mascota, los periodos de hinchazones y fiebres, de malestares, olores y goteos que eran incómodos para la mascota, para él y para todos los demás (dado que la idea pareciera haber sido complicarse la vida a como diera lugar, no hay una sola línea en el libro que tome en serio la opción de la esterilización).

J. R. Ackerley fue un escritor que escribió poco. Siempre tenía “otras cosas que hacer”. Y vaya que las hizo en busca de lo que irónicamente él llamaba el Amigo Ideal que nunca encontró. Cuando publicó *Mi perra Tulip*, el año 56, solo había publicado una obra de teatro y una crónica del tiempo que vivió en la India, gracias al contacto con un maharajá que le facilitó E. M. Forster, su gran protector. Cuatro años después, publicó una novela y al año siguiente de su muerte, en 1968, apareció *Mi padre y yo*, considerada una de las mejores autobiografías del siglo XX. Es un libro sincero, inteligente, original, desinhibido. Trata de dos vidas dobles, la de su padre, que mantuvo dos casas y dos familias sin que ellas acusaran la menor sospecha al respecto, y la vida suya, que era luminosa y recatada de día y bastante menos contenida a partir del crepúsculo.

Si *Mi perra Tulip* es un libro que se deja leer con cierta incomodidad —aunque con indudable interés—,

es porque detrás de este relato Ackerley comprobó por la vía de la experiencia algo que no es menor: que la línea de defensa final de la naturaleza no es otra que el sexo y que esta es una verdad ineludible, que vale tanto para los perros y el resto de los animales, como para todos los humanos. Quién mejor que él para comprobarlo, teniendo presente que había asumido su homosexualidad desde muy temprano, en una época en que eran pocos los valientes que lo hacían, y atendido, además, que siendo en su juventud un muchacho talentoso, apuesto y decididamente viril, nunca consiguió estabilizarse en relaciones cariñosas y duraderas, tal vez porque rechazaba el afecto entre pares, tal vez porque prefería involucrarse con jóvenes proletarios, tal vez porque ni siquiera él mismo llegó a entenderse del todo.

Como quiera que fuera, sin ser un reprimido y mucho menos un desdichado, en el plano emocional las cosas no se le dieron como hubiera querido. Terminó sus días solo, compartiendo el departamento con su hermana mayor, a quien siempre había detestado, recluido en su habitación con su perra y entretenido con la esporádica visita de algunos amigos, extrañando los 24 años en que se desempeñó como editor de *The Listener*. Fue una gran revista literaria semanal de la BBC, que estuvo a cargo suyo desde 1935 a 1959, que fue importante para consolidar el prestigio de escritores ya destacados, como E. M. Forster, Virginia Woolf, W. H. Auden o Leonard Woolf, pero que además fue decisiva para abrirles camino a valores literarios que por entonces recién comenzaban a emerger, como Christopher Isherwood, Stephen Spender o Philip Larkin, entre otros.

No solo Tulip, entonces, generó con él una enorme deuda de gratitud. **S**



Mi perra Tulip
J. R. Ackerley
Anagrama, 2011
192 páginas
\$40.000

El más allá de las mascotas

A partir del pionero documental *Gates of Heaven* (1978), de Errol Morris, la autora de este artículo indaga en la muerte de las mascotas, desde qué hacer con su cuerpo a cómo sobrellevar el duelo. Solo en Chile hay, aproximadamente, 12 millones de mascotas —contando únicamente perros y gatos— y los cementerios van de Arica a Punta Arenas. Hoy incluso existen terapias orientadas a veterinarios, consejeros, dueños de cementerios y de crematorios, para que puedan manejar el estrés y los estados angustiosos después de contener a los deudos.

Por Viviana Flores Marín

“La píldora, probablemente, es en gran medida la responsable de la explosión de las mascotas, más que cualquier otro factor. Es muy simple. El viejo estilo era que el marido se ganaba la vida y la madre se quedaba en casa. Hoy, el marido y la mujer trabajan, quieren tener un hogar y comprar todas las cosas que les gustan antes de formar una familia. Esto está bien desde el punto de vista de la planificación, pero la naturaleza no se puede dejar de lado, así que cuando la joven mujer llega a casa tiene que tener algo que acariciar, algo para ser madre, algo que amar, entonces tendrá una mascota”. Estas palabras corresponden a uno de los entrevistados principales del documental *Gates of Heaven* (1978), Cat Harberts, pastor y dueño del parque memorial para mascotas Bubbling Well, ubicado en el Valle de Napa, Estados Unidos.

Errol Morris vio hace ya 45 años la humanización de las mascotas y el mercado inherente a ese sitio. Pero también indagó en el sentido de la vida, las relaciones familiares, qué hacemos y cómo reaccionamos cuando se muere un ser querido —porque los temas que subyacen son el duelo y la muerte—. El cineasta, antes detective privado, comenzó así su carrera, con la dirección de este curioso documental, tan extravagante como visionario. Tenía 19 años y su amigo Werner Herzog le apostó que si lograba filmar esta película se

comería uno de sus zapatos en público (y eso quedó registrado en el cortometraje *Werner Herzog: Eats His Shoe* (1980), donde, entre mordiscos, Herzog alaba la obra de Morris).

Ganador del Oscar en la categoría mejor largometraje documental con *The Fog of War* (2004), una elocuente entrevista a Robert McNamara sobre la guerra de Vietnam, Morris ha dicho que el chispazo de *Gates of Heaven* provino de una noticia que leyó en mayo de 1977 en el *San Francisco Chronicle*: “450 mascotas muertas se van al Valle de Napa”, decía el titular, y luego: “Desalojan a mascotas muertas de los Altos Graves”.

Morris reclutó de inmediato a un pequeño equipo y se internó en California.

Floyd McClure, un agricultor amante de los animales, había encontrado su razón de vida dándoles una digna sepultura a las mascotas, las que consideraba enviadas por Dios para dar compañía y aliento a los seres humanos. A su cementerio llegaban serpientes, ratas, pollos, monos, roedores, pero lo que más había eran gatos. El escaso personal y problemas administrativos lo obligaron a declararse en quiebra, quedando más de 450 tumbas de mascotas a la deriva. Como dice McClure, “no solo estoy en la bancarrota, también se me rompió el corazón”. Una de sus



Vista general del cementerio de mascotas en el sector de Agua Clara en Punta Arenas, a las orillas del Estrecho de Magallanes. Fotografía: *La Prensa Austral*.

épicas, y uno de los paralelos notables de la película, era evitar que las mascotas fueran a parar al camión de la empresa de reciclaje de animales, con quienes en un momento llega a disputar el cadáver de un cordero. Como explica displicentemente el dueño de esta empresa, su negocio era el sebo, por lo tanto, procesaban a los animales completos. Cuenta además cómo llegó un elefante a sus hervideros y se jacta, incluso, de haber hecho un pacto secreto con el zoológico local para aprovechar cada kilo de jirafas, osos y leones.

En este documental la narración está solo cimentada en decenas de testimonios, sin una voz en *off*. En los análisis actuales de su cinematografía se lo describe como un epistemólogo del testimonio. Desde ese momento entonces, Morris instauro la entrevista como su dispositivo central, donde las personas están en medio del plano y hablan directamente a la cámara. A esas personas que toman un rol protagónico, a las que deja profundizar en sus cosmovisiones, deja sus silencios y las deja ser. En *Gates of Heaven* aparece una mujer en su cocina cantando, por varios minutos, al unísono con su perro. Y una pareja reflexiona:

—Tu perro está muerto.

—¿Pero dónde está lo que lo hizo moverse?

—Tenía que ser algo, ¿no? Ahí está su espíritu, ahí está.

Este cine testimonial de Morris no tiene una cámara improvisada. Tanto en los grandes planos generales como en los planos medios de las entrevistas, manda la simetría, una cuidada dirección de arte donde se les hace tributo a las escenografías de la vida cotidiana: vitrinas atiborradas de recuerdos, platos pintados en las paredes, cuadros de fondo con una pintura de un difunto *poodle*...

Las mascotas exhumadas del cementerio de McClure fueron a parar al exitoso Parque Conmemorativo de mascotas Bubbling Well. Morris se queda en este micromundo por el resto de la película. A este lo presenta como una pyme o emprendimiento familiar. El padre, una mezcla de empresario y guía espiritual, oficia como pastor en estos entierros no humanos, mientras sus dos hijos aprenden, cada uno a su estilo, el oficio familiar. El mayor, que viene del mercado de la venta de seguros, tiene el impulso de incorporar sus estrategias en el cementerio, y el segundo, con más experiencia en este mundo necrológico, pero más tímido, intenta buscar su destino entre los pequeños ataúdes, componiendo canciones, las que toca con su guitarra eléctrica en una colina con vistas a este particular campamento donde flamea una bandera norteamericana.

Bubbling Well, como explica su dueño, está basado en una sólida estrategia comercial. Un cementerio



La tumba de Copito en dos momentos distintos, con el Estrecho de Magallanes de fondo. Las piedras de colores se extienden en todos los cementerios de Chile. Fotografía: archivo personal de Mónica Canto.

parque, con cuidadas praderas, donde las mascotas son sepultadas por orden alfabético. Ofrecen variados diseños de lápidas y los servicios fúnebres son con un toldo, prédica y los recuerdos de sus dueños o amos. “Este cementerio estará en funcionamiento dentro de 50, 60, 70 o 100 años, seguramente más allá de la vida de cualquiera que haya enterrado una mascota aquí”, sentencia Cat Harberts, el padre en el documental. Actualmente, diciembre de 2023, su nieto está a cargo de esta necrópolis que ya cuenta con los restos de más de 20.000 mascotas. También existe una capilla, servicios de cremación, grupos de apoyo para la pérdida de mascotas y una línea de atención telefónica: *Pet Compassion*.

AL SUR DEL MUNDO

Con la vuelta a la democracia, en marzo de 1989, un perro siberiano fue el primer animal en ser enterrado en Chile en un cementerio de mascotas, el Parque de Asís, creado como una manera de obtener fondos para la Fundación Zoológica Buin Zoo.

En palabras de su fundador, Ignacio Idalsoaga: “Es un lugar sencillo, en el que está prohibido todo tipo de sofisticaciones, nada que haga pensar en la humanización de la muerte de un animal”. De todas maneras, existe un lugar de recepción para las mascotas en su último adiós, en el que están distribuidas en forma

de velatorio antiguas bancas del teatro municipal, para crear un espacio de recogimiento. Con los años, el Parque de Asís amplió la posibilidad de la sepultura en tierra incorporando la cremación, cuyas ánforas pueden además quedar depositadas en el llamado columbario, bastante parecido a los nichos de un cementerio cualquiera. Más de tres mil mascotas alberga este lugar, desde pequeños roedores hasta perros San Bernardo, la mascota más grande que se admite.

El Parque de Asís, junto al Cementerio y Crematorio de Mascotas Del Pilar, en la zona de Rungue, son de los escasos cementerios de mascotas que hay en nuestro país y que cumplen con las normativas (es la misma legislación para el de los seres humanos). Y este es un tema en crisis también: la Ley de Tenencia Responsable de Mascotas y Animales de Compañía (Ley Cholito) no señala qué hay que hacer tras la muerte de una mascota. Y con la explosión de perros, gatos, tortugas, pájaros, hurones, ardillas y un cuanto hay, la proliferación de cementerios ilegales, en tomas de terreno, se ha incrementado considerablemente. Un tema que divide a las comunidades. Enfrenta a las municipalidades con sus vecinos o a estos con las autoridades. Para algunos, es el Ministerio de Salud el que tendría que afrontar el tema; para otros, la Subdere. Por lo general, estos repositorios se ubican a unos pocos kilómetros de las ciudades y a los costados

de la carretera o caminos interiores. Los lugares más emblemáticos por su masividad son Arica, Calama y Copiapó, con dos cementerios, y con uno están Alto Hospicio, Calbuco, San Pedro de la Paz, en Concepción; Colina, Puerto Montt y Punta Arenas.

La Agrupación Pro Defensa del Cementerio de Animales San Francisco de Asís de Magallanes se constituyó legalmente el 9 de enero de este año, con unos 30 socios y hoy son más de 100. Su misión es lograr que este cementerio, ubicado literalmente a las orillas del estrecho de Magallanes, en el sector de agua fresca, sea legal, según cuenta su presidenta Elizabeth González Vivar. En 2020, cinco animales yacían en este lugar. La agrupación reconoce que a noviembre de este año habían superado las 200 pequeñas tumbas de perros, gatos, tortugas, hámsteres y hasta un ternero.

Mónica Canto (66), tesorera de la Agrupación y asistente educacional de un colegio, es madre —así se define ella— de cuatro perros: Pilila, Princesa, Chispa, Mayra, y de dos gatos: Mini y Perla. Cuando conversamos, Mónica estaba de luto hace pocas horas. A las siete de la mañana del 30 de noviembre falleció Kissi en Punta Arenas, una *poodle* negra de 15 años, aproximadamente. Estaba ciega, no veía ni su comida, y tampoco escuchaba. Su última noche comió pollo con arroz. “La fui a ver en la mañana y agonizaba. Nos tendimos en el piso, al lado de su camita, mi marido, mi hijo y yo, él le pasaba un algodoncito con agua por sus labios. A mí me pasan a buscar antes de las ocho para ir al trabajo. Yo no quería moverme de su lado. Le pedía al Señor: ‘Señor, por favor, llévatela’”.

Cuando el furgón tocó la bocina, ella dio su último suspiro. Después la prepararon rápido para llevarla al cementerio. Primero le pusieron su parka de polar para que no pasara frío. Luego, pusieron cal en su cuerpo, después una frazada y cal nuevamente. “Mi hijo —relata Mónica— partió rápido al cementerio porque ahora nos tienen prohibido enterrar a nuestros hijitos ahí. Pero nosotros ya le habíamos reservado su terreno al lado de Copito, que falleció el año pasado”.

Este cementerio, que tiene unos 700 metros de costa, es de propiedad de la Marina, que al igual que las autoridades locales y parte de la comunidad están en contra de esta toma. Héctor Díaz, presidente de la Junta de Vecinos del sector de Agua Fresca, cuenta que en tres años ha sido una explosión, que hay cruces de un metro y medio, capillas, emprendimientos de lápidas hechas en mármol y se ha creado un negocio a su alrededor: “Los globos y decoraciones de las tumbas se las comen las gaviotas, los caranchos se van en picada sobre los cuerpos mal enterrados, y otras aves marinas se comen los peluches que son arrastrados por los fuertes vientos propios de la zona.

Los líquidos percolados caen al mar, afectando a los peces. Habiendo tantos terrenos en Punta Arenas, tienen que buscar otro lugar”. Héctor espera que Bienes Nacionales y el departamento de medio ambiente trasladen el cementerio.

Para otros la solución es la cremación, más aún ahora que se instaló el primer crematorio en la ciudad. Pero como advierte la Agrupación, los precios parten en los 90 mil pesos, sin contar las ánforas. “Imagínate yo que tengo tantas mascotitas, no puedo pagar eso. Últimamente me he dado cuenta de que este mundo está girando alrededor del monopolio de la plata. Todo es plata”, advierte Mónica.

POLVO ERES Y POLVO SERÁS

Los crematorios para mascotas en el mundo son un negocio asentado y bullente, aunque también deben cumplir con normas sanitarias, por ejemplo, estar alejados de las zonas urbanas. Cada vez son más sofisticados sus servicios anexos. Retiro del cuerpo en la casa. Posibilidad de asistir a las cremaciones o envío de un video para corroborar que sea solo esa mascota la que ingresa al horno. Los diseños de ánforas desafían la creatividad, con patitas, con la forma del animal, distintos materiales, con fotos y la última inclinación va por las joyas que contienen las cenizas. Hasta colgantes y anillos de oro y plata. Las plataformas de ventas *online*, de China sobre todo, ofrecen catálogos interminables.

Considerando que en Chile existen 12 millones de mascotas solo entre perros y gatos, de acuerdo con un estudio realizado por la Subsecretaría General de Gobierno en 17.458 hogares, de 35 comunas del país, el año 2022, no es de extrañar que el mercado relacionado con todo el proceso vital de los animales se haya más que duplicado en la última década. Hoy no es extraño escuchar hablar de ecografías, partos, yoga, pilates, música, ropa, zapatos y, por cierto, de los trámites vinculados con la muerte. Hoy incluso existen terapias orientadas a veterinarios, consejeros, dueños de cementerios y de crematorios, para que puedan manejar el estrés y los estados angustiosos después de contener a los deudos. Y el lenguaje, que sabemos que es el espejo de cómo miramos el mundo, viene registrando cambios significativos: a las mascotas ahora se les debería llamar compañeros(as), porque no son un amuleto ni un fetiche. Es la propuesta de quienes ven a los animales como individuos con sentimientos e intereses, agrupaciones como Personas por el Trato Ético de los Animales (People for the Ethical Treatment of Animals, PETA), más los colectivos antiespecistas y veganos. Tutor o amigo reemplazarían los posesivos conceptos de dueño o amo. **S**

Temporada de caza

Por Manuel Vicuña

Cosas de la realeza, exquisiteces del poder cuando puede disponer de la vida ajena y explorar todas las posibilidades del ejercicio de la soberanía —en el caso de las monarquías— que brinda la teoría del origen divino de la autoridad. En el siglo XVI, Luis XI se dispuso a pasar un buen momento, a celebrar un día distinto. Me imagino a un séquito de aristócratas, todavía no domados por los rituales cortesanos de Versalles, montados en caballos soberbios, rodeando al rey francés, mientras la jauría se apronta para una nueva incursión en el parque de Amboise. En esta ocasión, el panorama consiste en dar caza a un hombre, al cual se recubre con la “piel de un ciervo recién cazado”. Largan al terreno al pobre tipo, aterrado por lo que anticipa una muerte atroz, y los perros no tardan en alcanzarlo y despedazarlo con la furia antes reservada a los jabalíes. Encuentro la anécdota y todo un tratado sobre el tema en un libro del filósofo francés Grégoire Chamayou, un libro donde la sed de sangre abunda, abundan también las citas espeluznantes, y el clamor de las víctimas se eleva entre líneas.

La caza de hombres no fue una extravagancia re-nacentista. Tiene una larga historia. Platón y Aristóteles legitimaron la práctica, haciendo esfuerzos por pulir un criterio que distinguiera entre la humanidad de los cazadores y la animalidad de las presas. La guerra solía ser el escenario más idóneo para la captura de hombres y, de esta manera, reforzar la institución de la esclavitud, en la cual reposaba la vida material de la *polis*. Los esclavos por naturaleza carecían de razón y eran víctimas, supuestamente, del imperio de los caprichos del cuerpo. Tenían algo de bestias salvajes a las cuales había que domesticar, por su propio bien. Se les llamaba “bueyes bípedos”. Atraparlos con vida, decía Aristóteles, es un arte.

Se comenta que el mismo Platón padeció la esclavitud durante un periodo de su vida, y que Sócrates, ya caído en desgracia en Atenas, prefirió permanecer en la ciudad, con todos los riesgos que eso implicaba para su vida, antes que aceptar la propuesta de exiliarse en Tesalia, una región repleta de *andrapodistes*, que es como les llamaban a los cazadores de hombres.

Los espartanos practicaban este arte como medio de intimidación, rito de iniciación a la masculinidad guerrera, entrenamiento militar y goce sin reservas de la condición de amos. A diferencia de los atenienses, mataban a sus presas, sacadas de la población servil de los ilotas. Llegada la noche, los jóvenes espartanos se lanzaban a los caminos de Lacedemonia y degollaban a todos los ilotas que encontraban a su paso. Sentían preferencia por los hombres fuertes y con capacidad de liderazgo, cortando de raíz, por este medio tan expedito, la posibilidad de una revuelta de la población. Los ilotas se vestían con pieles de perro. Los espartanos, en el contexto de esta ceremonia sangrienta, se cubrían con pieles de lobo.

La expresión caza de brujas es un clásico del lenguaje popular y se utiliza en distintos contextos, no solo para designar la compulsión cristiana por localizar y eliminar a los herejes, tal como aconsejaba Tomás de Aquino. Durante la conquista de América, los indígenas eran cazados con dogos, que les seguían el rastro por las selvas donde se habían refugiado. Otro tanto podría decirse de los esclavos fugitivos de las economías de plantación de Brasil o de Estados Unidos, y de las operaciones de captura emprendidas originalmente en África. En todos estos casos aparece la sombra de la animalización (la del sexo con el macho cabrío, la de la fiera o la del sujeto sin alma) y a la vez se encuentra un resquicio de humanidad, que hace de la caza un placer por partida doble: la presa es animal y hombre, dualidad que le otorga al poder una euforia más intensa.

Añado: los deportados a Siberia por los zares a veces se fugaban, caminaban por la Taiga, hundiéndose en la nieve, temiendo lo más crudo del invierno y el ataque de los cazadores de hombres, que existían en cada pueblo de esas rutas señaladas por los huesos de los prófugos que no habían logrado salir con vida de la aventura.

Los antiguos agentes de policía que se infiltraban entre las multitudes, operaban sobre la base de este mismo imaginario: la caza de criminales emboscados en las grandes ciudades de la modernidad temprana.

La introducción de los perros policiales, de los sabuesos, como se dice, inserta este tipo de caza en una larga tradición de complicidad entre humanos y animales domesticados, en procura de presas cuyos rastros se pierden en terrenos accidentados.

Disgrego un poco, solo para volver a lo mismo, en circunstancias insospechadas: justo por estos días de primavera inestable pienso en los magnates rusos, fascinado por los testimonios que Svetlana Aleksíevich, en una orquestación coral de testimonios fuera de serie, reúne en su mejor obra: *El fin del "Homo soviético"*. Es sabido: esos potentados se enriquecieron hasta decir basta, apropiándose del gas, del petróleo, y haciendo negocios al amparo de la polvareda que levantó el colapso de la Unión Soviética, con su seguidilla de nostalgia por la grandeza del imperio rumiada en las cocinas, de esperanzas frustradas en la democracia, de proliferación de mafias, de tráfugas, de intentos comunistas de golpe de Estado, de líderes grandilocuentes con debilidad por el vodka y de delirios nacionalistas y étnicos, de pogromos entre antiguos vecinos y de degüellos convertidos en rituales comunitarios para celebrar en familia.

Aleksíevich entrevista a mucha gente que, pese a haber sufrido persecución en tiempos de Stalin, esposas e hijos de hombres enviados al Gulag, sienten orgullo por la Unión Soviética y, en particular, por la guerra victoriosa contra los nazis. Otras personas repudian el pasado comunista, totalitario, y abrazan el ideal de la libertad, sin percatarse de que sus promesas carecen de sustento hasta que ya es demasiado tarde, y todo se desmorona sobre sus cabezas llenas de desconcierto.

Pero de pronto emerge un testimonio distinto. Lo da una joven que celebra la efervescencia de los 90, cuando los fuertes aprovecharon la oportunidad de comerse el mundo con una voracidad sin escrúpulos. Admiradora de esos mercaderes, de la seguridad que transmiten, ella quiere triunfar, ser rica, gozar de su independencia y usar a los hombres sin incurrir en los costos del amor ni en cualquier desliz de sentimentalismo. Trabaja en publicidad y se desplaza por

las autopistas del capitalismo con el pelo al viento. Es ambiciosa en extremo y lo confiesa con orgullo. Aunque no solo habla de sí misma en párrafos torrenciales; también cuenta cosas sobre los nuevos ricos que, agotados de los placeres convencionales, hartos de hundir la cara en fuentes de caviar negro y de navegar en yates con grifería italiana de oro, de repente buscan nuevas experiencias en una industria de la entretención bastante imaginativa: los pobres ricos se aburren, nada los consuela, el tedio vital aplana sus días. La grisura de la vida se cuele en sus mansiones vigiladas por matones, y hasta enrarece el aire de sus jets privados rumbo a Londres.

Qué hacer, se preguntaba Lenin pensando en la revolución. Qué hacer, se preguntan los magnates, y el mercado, con su plasticidad infinita, responde con ofertas insólitas.

Las agencias de viajes diversifican sus servicios. Organizan estadías de dos días en cárceles siniestras, para sentir en carne propia las tribulaciones de los presos. Los guardias golpean a los clientes, les tiran a los perros, los tratan como reos comunes, sin miramientos, los encierran en celdas mugrientas, con raciones de porquería. Otros pagan hasta cinco mil dólares por llevar la vida de un indigente, por vestir ropas roñosas y pedir dinero en tono lastimero, si bien se hacen acompañar de guardaespaldas. Tampoco se excluye la posibilidad de jugar al Marqués de Sade, satisfaciendo cualquier fantasía perversa. Las propuestas no se quedan ahí, sin embargo. Para los matrimonios cansados de la rutina, se promueve esta experiencia en los folletos turísticos: la mujer se prostituye a destajo y el marido, para no perderse detalle, se transforma en su cafiche.

Pero todo no queda ahí. Se dispone de ritos más atrevidos aún. Son clandestinos, eso es parte de su atractivo, y también explica lo elevado de los precios: los iniciados participan en la caza de un hombre, de un indigente desprevenido al cual se recluta para que actúe como un animal salvaje. Solo por unas horas, a cambio de un fajo de dólares... si sobrevive, claro. Porque la idea es matarlo, jugar a ser un semidiós cuando el poder del dinero ya no basta. **S**

Un fantasma recorre el continente

Con Javier Milei en Argentina, el libertarianismo cobró vida más allá del Estados Unidos de Trump o uno que otro reducto académico. Hasta hace muy poco, solo se tenía en mente en la discusión política a “otros” neoliberales: los arquitectos del modelo chileno o de la revolución de Reagan o Thatcher, como Hayek, Friedman, Becker y los monetaristas. El libertarianismo, que proclama superioridad moral, económica y estética, instaló la idea de que los impuestos son un robo, de que la justicia social es un “verso empobrecedor” y que favorece a los “parásitos”. Son ideas, por cierto, que desafían abierta y desenfadadamente las verdades oficiales del *establishment* político, social y económico, y al parecer han llegado para quedarse.

Por Felipe Schwember

La irrupción de Javier Milei en la política argentina y, de paso, en la latinoamericana, ha despertado el más alborozado entusiasmo entre ciertos grupos políticos de derechas. La razón es pública y notoria: Milei ha puesto en el foco de la atención pública un conjunto de ideas y teorías políticas cuyo interés, fuera de Estados Unidos, era hasta la fecha muy marginal. En Latinoamérica en general —y en Argentina en particular—, tales ideas malvivían en la academia, donde generalmente se las conoce de oídas y se las despacha sumariamente bajo el mote de “neoliberalismo”. Fuera de la academia, podían ser cultivadas con tanto ahínco como futilidad política: los devotos lectores de Ayn Rand, Robert Nozick o Murray Rothbard difuminados por aquí y por allá, podían preservar la preciosa

verdad *libertaria*, pero con muy escasas —por no decir inexistentes— posibilidades de conseguir algún tipo de repercusión en la discusión política cotidiana. El privilegio de dicha repercusión lo tenían otros neoliberales, los arquitectos del modelo chileno o de la revolución neoliberal de Reagan o Thatcher: Hayek, Friedman, Becker, los monetaristas... es decir, el neoliberalismo *mainstream*, bienintencionado, pero, en último término, solo parcialmente correcto.

Sin embargo, gracias a Milei, el libertarianismo, esa teoría académicamente marginal y políticamente irrelevante, cobró vida y, además, lo hizo con una fuerza arrolladora: por medio de su adalid, proclamaba su superioridad moral, económica y estética. De pronto, las ideas de que los impuestos son un robo,



Llewellyn Rockwell Jr., Murray Rothbard y Robert Nozick.

de que la justicia social es un “verso empobrecedor” y que favorece a los “parásitos”, desafiaban abierta y desenfadadamente las verdades oficiales del *establishment* político, social y económico. En una demostración de fuerza hercúlea, Milei movió el eje de la discusión política de la arruinada Argentina. Y las ondas del sismo ya se sienten también en otras partes de Latinoamérica. El terremoto Milei sacude el continente. Sus admiradores están exultantes.

¿QUÉ ES EL LIBERTARIANISMO?

El libertarianismo es una de las tantas teorías políticas que conforman el liberalismo. Como eso no nos dice mucho, dada la amplitud del mismo liberalismo, que comprende autores tan disímiles como Hayek,

Rawls, Berlin o Popper, lo mejor para caracterizarlo es recurrir a su principal exponente: Robert Nozick.

Es un lugar común decir que la filosofía política anglosajona estaba muerta hasta que John Rawls la resucitó con la publicación, en 1971, de *Teoría de la justicia*. Ese lugar común se funda, por cierto, en la calidad de la obra del propio Rawls, pero también en las respuestas que motivó. La obra de Nozick, *Anarquía, Estado y utopía*, publicada tres años más tarde, es la respuesta libertaria a *Teoría de la justicia*, que se orienta más bien por el modelo de una socialdemocracia.

Nozick defiende, a partir de una teoría de los derechos naturales, un *Estado mínimo*, es decir, un Estado que se ocupa únicamente de la defensa de los derechos de propiedad, del cumplimiento de los contratos y de

La aspiración de resolver los problemas políticos mediante su privatización refleja el poco aprecio que los libertarios tienen por los derechos y libertades *políticas*. Después de todo, si todo fuera privado, ¿para qué querríamos tales derechos y libertades? En tal caso no serían necesarios. Y es este engañoso cálculo el que lleva a los libertarios a subestimar las libertades políticas propias de la democracia.

la defensa contra la agresión externa. En términos concretos, el Estado defendido por Nozick tendría un poder judicial, un ejército, un ministerio del Interior y poco más. Tendría un gobernante cuyas funciones Nozick no se encarga nunca de aclarar. Esto, que podría parecer un defecto del libro, es intencional: Nozick es lo suficientemente inteligente como para dejar asuntos sin definir: aquellos cuya descripción podrían hacerle perder encanto a su propia utopía. De cara al éxito de la teoría es mejor no adentrarse en detalles. O dar solo los indispensables.

¿Pero cuál es el encanto de las ideas de Nozick? ¿Cómo puede ofrecer una utopía una teoría política que dice que el único Estado legítimo es el Estado mínimo y que cualquier otro Estado mayor (¡incluyendo el subsidiario!) es inmoral?

La respuesta es mucho más sencilla de lo que parece: el Estado mínimo puede ser una utopía porque es el único que asegura a todos y cada uno de sus ciudadanos vivir según las elecciones que han hecho. Dicho de otro modo, el Estado mínimo promete que su vida va a ser el reflejo perfecto, sin residuos ni distorsiones, de sus opciones de vida. En consecuencia, no hay detallados programas educativos, ni excesivas regulaciones sobre las relaciones entre los sexos, ni sobre las drogas, ni sobre la religión, ni nada de eso. En ese sentido, no se parece a *Utopía*, de Moro, ni a *Viaje a Icaria*, de Cabet, ni a ninguna de las abundantes utopías socialistas, tan dadas a regular todos los aspectos de la vida, hasta en sus detalles más exasperantes.

Pero... ¿y si escojo mal? ¿Qué pasa con los yerros en la utopía libertaria?

Cada uno carga con ellos, como es justo. La ventaja de la utopía libertaria es que nadie les impone costos a otros y nadie asume más costos de los que quiere asumir. Tal vez haya gente como el Padre

Hurtado o la Madre Teresa, que dediquen sus vidas a otros (a los desamparados, los marginados, los criminales, etcétera), pero nadie los obliga a ello. Las otras teorías políticas pueden distinguirse del libertarismo porque imponen arbitrariamente sobre unas personas los costos de las decisiones de otras. Así, la máxima libertaria de Nozick queda resumida en el siguiente aserto: “A cada quien como escoja, de cada quien como es escogido”.

I LOVE SINGAPUR

Milei suele repetir la siguiente definición de liberalismo, que atribuye a Alberto Benegas Lynch: “El liberalismo es el respeto irrestricto del proyecto de vida del prójimo”. ¿Incluye esta definición la democracia? O, más aún, ¿es posible en ella? ¿Qué sistema de gobierno debemos entender que se sigue de ella? ¿Supone alguna concepción de ciudadanía?

Los defectos de esta definición ponen de manifiesto uno de los problemas más generales del libertarismo, que es su ambigüedad frente a la democracia.

El liberalismo ha adoptado la causa de la democracia porque, como ha explicado Giovanni Sartori, la democracia representativa es una garantía de la libertad política, al punto de que, como dice el mismo autor, liberalismo y democracia representativa han llegado a ser una y la misma cosa: la democracia liberal.

El libertarismo es una excepción a esta síntesis. Ello tiene que ver, fundamentalmente, con el hecho de que es un intento de solucionar los problemas políticos por medio de su privatización. Pero la democracia presupone que hay cosas y problemas comunes (lo que los romanos llamaban *res publica*) que no pueden reducirse a asuntos y problemas privados. Tales cosas y problemas no pueden ser tratados más que de modo conjunto. Esta incongruencia entre los propósitos libertarios y los presupuestos de la democracia

explican tanto la incomodidad que los libertarios tienen a la hora de discurrir acerca de la democracia como la afinidad que tienen con el mercado. La razón es que mientras el mercado permite desagregar las preferencias, posibilitando que cada uno satisfaga la suya, la democracia obliga a tratarlas de modo conjunto, evitando que todos puedan satisfacerlas simultáneamente. Las discrepancias en un grupo acerca de qué comer pueden resolverse permitiendo que cada uno vaya por su cuenta a comer donde quiera. Sin embargo, esa solución no es posible si los miembros del grupo no pueden separarse. Como este ejemplo pone de manifiesto, en la democracia las minorías siempre pierden. Y a ello todavía hay que añadir que las decisiones de las mayorías no tienen por qué ser las mejores ni las más racionales.

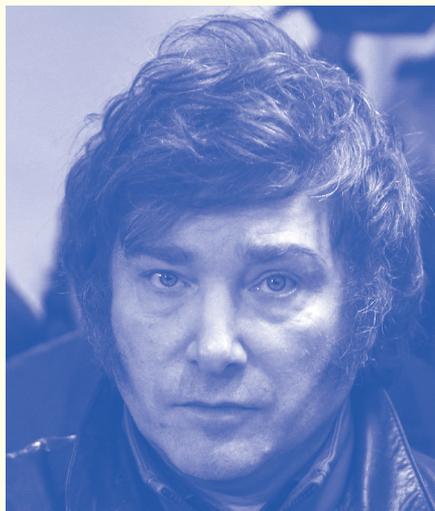
Dificultades como estas explican que autores libertarios —como Jason Brennan (*Contra la democracia*) o Bryan Caplan (*El mito del votante racional*)— sean sumamente críticos de la democracia. Pero, además, la aspiración de resolver —o *diluir*— los problemas políticos mediante su privatización refleja el poco aprecio que los libertarios tienen por los derechos y libertades *políticas*. Después de todo, si todo fuera privado, ¿para qué querríamos tales derechos y libertades? En tal caso no serían necesarios. Y es este engañoso cálculo el que lleva a los libertarios a subestimar las libertades políticas que son propias de la democracia.

Todo lo anterior explica que los libertarios (al menos los latinoamericanos) toleren de buena gana gobiernos autoritarios económicamente exitosos o los prefieran a democracias caóticas y con un mal desempeño económico: los primeros están más cerca de la privatización total, mientras que los segundos se enredan en las complejidades del sistema de decisión conjunta que es la democracia. Singapur, entonces, es preferible a Brasil o a Ecuador.

LAS DERIVAS DISTÓPICAS DEL LIBERTARIANISMO

Nozick es un hereje de la misma doctrina que ayudó a perfeccionar: aunque *Anarquía, Estado y utopía* contiene la forma más sofisticada de libertarianismo, años después, Nozick declaró en más de una oportunidad la insatisfacción con su propia doctrina. La razón estriba en que, al orientarnos por el concepto de propiedad para definir los derechos y la justicia, no hay nadie ni nada que escape a una posible instrumentalización: la ciudadanía, la libertad y hasta los niños son bienes potencialmente transables según las premisas libertarias. Varios autores libertarios y anarcocapitalistas (libertarios “de derechas”) dan ejemplo de esto.

En su libro *Ética de la libertad*, Murray Rothbard, por ejemplo, no solo defiende el aborto libre hasta los



Javier Milei, Donald Trump y Jair Bolsonaro.

Es difícil subestimar la influencia de Rothbard y Rockwell, ambos cofundadores del *think tank Mises Institute*.

El “derecho a discriminar”, el “derecho a ofender”, la reivindicación instrumental del cristianismo, la definición *ad hoc* de “Occidente” y “cultura occidental” (con la exclusión *a priori* de Marx, Foucault y Butler) o el peligro de las minorías para la integridad cultural occidental responden al credo paleolibertario formulado por ellos.

nueve meses de gestación en virtud del derecho de propiedad que la mujer tiene sobre el propio cuerpo, sino también la compraventa de niños en virtud del presunto derecho de propiedad que los padres tienen sobre sus hijos. Por lo demás, dice, un “florecente mercado de niños” permitiría resolver difíciles conflictos paternofiliales.

Por su parte, Walter Block —otro ícono del libertarismo— sostiene en una serie de libros convenientemente titulados *Defendiendo lo indefendible*, que el chantaje, el tráfico de favores, el tráfico de órganos, el proxenetismo, el trabajo infantil y el soborno policial, entre otras prácticas similares, son (o deberían ser) acuerdos legítimos en una sociedad libre.

Como cualquier otra utopía, la libertaria alberga las semillas de su propia distopía. La interpretación

de todas las categorías e instituciones políticas a partir de la propiedad obliga a adherir a tesis absurdas o chocantes: que los niños son propiedad de los padres, que los contratos de esclavitud son jurídicamente posibles, que la libertad de expresión —en tanto prolongación de la propiedad sobre mis propias cuerdas vocales— contempla el derecho a ofender o la libertad contractual, el derecho a discriminar.

EL TRÁNSITO HACIA LA DERECHA RADICAL

¿En qué momento y cómo pasa el libertarismo a engrosar las filas de esa nueva derecha que mezcla nacionalismo, liberalismo económico, conservadurismo y populismo, conocida como *derecha radical*? ¿En qué momento los libertarios comienzan a simpatizar con candidatos como Trump o Bolsonaro, cuyo respeto por el Estado de derecho y la separación de poderes parece ser, en el mejor de los casos, instrumental?

En la versión de Nozick, la utopía libertaria es meramente formal, es decir, es una utopía que no promueve ninguna forma de vida en particular, porque las acepta todas, con tal de que puedan coexistir las demás. Por eso es una utopía inspirada en la tolerancia, de la que cabría esperar la mayor diversidad. Además, es una utopía cosmopolita y de “fronteras abiertas”, proclive a la más amplia recepción de inmigrantes. Sin embargo, los defectos de su formulación teórica —la explicación e interpretación de todos los derechos e instituciones sociales a partir de la propiedad— explican el tránsito del libertarismo hacia la derecha radical.

Podemos, entonces, responder las preguntas anteriores diciendo que el libertarismo se integra a los movimientos de la derecha radical cuando abandona totalmente su matriz liberal y muta en “paleolibertarismo”.

En 1990, un discípulo de Rothbard, Llewellyn Rockwell Jr., publicó el texto fundacional del paleolibertarismo, *The Case for Paleo-libertarianism*, traducido al español como *Defensa del paleolibertarismo*. El prefijo “paleo” apunta a la necesidad de “volver a las raíces” y, con ello, de “corregir” las pretendidas ambigüedades teóricas del libertarismo. Rockwell no explica la factibilidad teórica del tránsito del libertarismo al paleolibertarismo en los términos en que hemos hecho aquí. Se limita a afirmar que no existe contradicción entre conservadurismo y libertarismo, y constata las escasísimas posibilidades electorales del libertarismo mientras siga siendo un movimiento “contracultural”, tenga un “aspecto Woodstock”, sea “modernista”, “moralmente relativista e igualitario”.

En consonancia con la adición del prefijo “paleo”, Rockwell propuso ciertas innovaciones —él diría

“rescate”— doctrinarias: la asunción de que la ética igualitaria es reprobable moralmente, destructora de la propiedad privada y de la autoridad social; la reivindicación de la cultura occidental “como digna esencialmente de conservación y defensa”; la reivindicación de la importancia de la autoridad social de la familia, las iglesias, la comunidad y otras “instituciones mediadoras”; la defensa de “los patrones objetivos de moralidad, especialmente los que se encuentran en la tradición judeocristiana, como esenciales para el orden social libre y civilizado”.

Tal vez la mera enunciación de los principios no hace justicia a los alcances del propósito de Rockwell, que puede quedar descrito como el intento por sacar adelante una agenda conservadora e identitaria por medios libertarios. En este sentido es, junto con su maestro Rothbard, uno de los pioneros de esta operación de instrumentalización del libertarianismo, la cual funciona más o menos así: si usted quiere defender el “derecho a discriminar” no necesita decir que tal o cual grupo es inferior; basta con que reivindique la libertad contractual para justificar el hecho de que no quiere tener trato con ellos; si usted quiere difamar u ofender a un grupo, basta con que diga que la libertad de expresión contiene o supone forzosamente el derecho a ofender (elevando a rasgo esencial una consecuencia accidental del ejercicio de tal libertad), etcétera.

Rothbard, por su parte, saludó con entusiasmo el texto de Rockwell y profundizó su programa, promoviendo como estrategia paleolibertaria, en un texto de 1992, el “populismo libertario”. En dicho populismo encontramos anticipadas varias de las advertencias contra el “globalismo” que tan frecuentemente repiten hoy grupos de derecha radical: la denuncia de poderosas élites internacionales que imponen unilateralmente un programa político a la ciudadanía, la corrupción de los políticos (la “casta”), la connivencia de la academia con dicha élite, etcétera. Este diagnóstico es seguido por un programa que recoge y expande los puntos de Rockwell. Curiosamente, su séptimo punto se titula “Primero América”.

Es difícil subestimar la influencia de Rothbard y Rockwell, ambos cofundadores del *think tank* norteamericano *Mises Institute*. El “derecho a discriminar”, el “derecho a ofender”, la visión decadentista de la Historia, la reivindicación instrumental del cristianismo, la definición *ad hoc* de “Occidente” y “cultura occidental” (con la exclusión *a priori* de Marx, Foucault, Butler u otras figuras igualmente importantes), el peligro de las minorías para la integridad cultural occidental (el constructo de la “ideología de género” juega aquí un papel muy importante) o, en fin,

la construcción de los diversos enemigos políticos de Occidente responden al credo paleolibertario formulado por ellos. El lector puede hacerse una idea de esos enemigos por dos citas de uno de los más importantes exponentes del paleolibertarianismo en la actualidad, Hans-Hermann Hoppe:

“Los libertarios deben distinguirse de los demás practicando y defendiendo las formas más radicales de intolerancia y discriminación contra los igualitaristas, demócratas, socialistas, comunistas, multiculturalistas y ecologistas, contra las costumbres pervertidas, los comportamientos antisociales, la incompetencia, la indecencia, la vulgaridad y la obscenidad”.

Y en la otra, a propósito de los indeseables en la sociedad libertaria, dice:

“Un orden social libertario no puede tolerar ni a los demócratas ni a los comunistas. Será necesario apartarlos físicamente de los demás y extrañarlos. Del mismo modo, en un pacto instituido con la finalidad de proteger a la familia, no puede tolerarse a quienes promueven formas de vida alternativas, no basadas en la familia ni en el parentesco, incompatibles con aquella meta. También estas formas de vida alternativa —hedonismo individualista, parasitismo social, culto al medio ambiente, homosexualidad o comunismo— tendrán que ser erradicadas de la sociedad si se quiere mantener un orden libertario”.

EL PESO DE LA UTILIDAD SIMBÓLICA

Pese a la altísima inflación y a la crisis global por la que atraviesa Argentina, Milei —que suele citar a los autores aquí mencionados— debió esperar hasta la segunda vuelta para asegurar su triunfo, que en un momento pareció dudoso. Seguramente, influyó que fuera un candidato cuya filosofía admite la venta de niños o la diversificación de los derechos ciudadanos según su capacidad adquisitiva. Tales posibilidades, aunque solo sean teóricas y no estén plasmadas en el programa, hacen que una elección sea sumamente costosa. Y a eso se refería Nozick cuando afirmaba que el libertarianismo que había defendido en su juventud pasaba por alto el problema de la utilidad simbólica: hay elecciones que nos resultan inadmisibles —o mucho más difíciles— por lo que entrañan. En este sentido, Nozick fue, una vez más, mucho más lúcido que todos sus epígonos. **S**

Vladimir Putin: en busca de la grandeza perdida

Dos biografías recientes postulan, con más o menos matices, que el presidente ha forjado su liderazgo en la idea de alcanzar una esencia rusa que se oponga a un Occidente en descomposición. La nueva "narrativa estaba basada no en la nostalgia por los tiempos soviéticos, sino por el más distante pasado zarista", escribe Steven Lee Myers, autor de *El nuevo zar*. La lectura de este libro, junto al de Philip Short, es un buen punto de partida para alejarse de la caricatura del asesino ambicioso y poco sofisticado, para intentar conocer al gobernante de un país con un enorme arsenal nuclear, que utiliza la fuerza para navegar en un mundo crecientemente multipolar cada vez más inseguro.

Por Juan Ignacio Brito



“Sin Putin no hay Rusia”. Pese a que fue pronunciada en 2014, la frase del estratega político del Kremlin, Vyacheslav Volodin, no ha perdido vigencia. Porque Vladimir Vladimirovich Putin es hoy mucho más que el presidente de Rusia: gracias a apreciables dosis de maña y fuerza, el exagente del KGB ha llegado a encarnar como nadie al país que dirige desde el 1 de enero de 2000. La simbiosis entre Putin y Rusia hace que, para bien y para mal, él sea “el nuevo zar”, como tituló Steven Lee Myers, reportero de *The New York Times*, la biografía del líder ruso que publicó en 2015. “Putin se ha convertido en el símbolo de una Rusia resurgente” y su figura es “inseparable de la del Estado”, que controla con mano de hierro, señala el periodista en su libro. Aun cuando la invasión a Ucrania ha mellado su prestigio y golpeado severamente su aura de invencibilidad, Putin continúa “representando las esperanzas y los miedos, las aspiraciones y las angustias, la arrogancia y los resentimientos de una parte sustancial de la población de Rusia”, sentencia a su vez el historiador Philip Short, autor de otra biografía del mandatario publicada en 2022.

Myers, más crítico, y Short, más indulgente, recorren la vida del político nacido en 1952 en una Leningrado (hoy San Petersburgo) todavía bajo los efectos de la devastación que provocó el asedio alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Hijo de un comunista convencido y de una madre que, según él, lo bautizó en secreto, Putin creció en un departamento compartido por varias familias, como un niño rebelde que tardó en entrar a los Pioneros (el paso previo al ingreso al Komsomol, la juventud comunista), aprendió a controlar sus sentimientos y canalizó sus inquietudes hacia las artes marciales. A los 16 años, luego de ver una serie de espías en la televisión, el joven Vladimir decidió que quería ser parte del KGB y servir en el extranjero. Tras estudiar derecho en la prestigiosa Universidad de Leningrado, cumplió su sueño, en 1975. Tendría en el aparato de seguridad una carrera poco destacada y la caída del Muro lo sorprendería en Dresde, un destino de segundo orden en las prioridades del KGB.

Aunque más tarde catalogaría el fin de la Unión Soviética como un “desastre geopolítico”, el derrumbe de la URSS permitió que la vida de Putin diera un vuelco decisivo: pasó de ser un oscuro espía, a trabajar para Anatoly Sobchak, el carismático alcalde de San Petersburgo cuya confianza fue clave para su ascenso político.

Después de la caída en desgracia de Sobchak, a mediados de los 90, Putin encontró trabajo en el gobierno en Moscú. Su eficiencia y fama de incorruptible captaron la atención del presidente Boris Yeltsin,

quien fue promoviéndolo hasta nombrarlo, sorprendentemente, primer ministro, en agosto de 1999. Nadie creía que fuera a durar en esa posición. Según Myers, Putin estaba dispuesto a aferrarse a la oportunidad, pues se sentía a cargo de una “misión histórica”: rescatar a una Rusia decadente, absorbida por problemas económicos, debilitada por la división y la corrupción, amenazada por el terrorismo separatista checheno, ninguneada por Occidente y confundida por un caótico paso desde el socialismo totalitario al capitalismo democrático. La responsabilidad creció más cuando, al poco tiempo, Yeltsin lo escogió como su heredero. El enfermo y debilitado presidente renunció a última hora del 31 de diciembre de 1999. Rusia amaneció al nuevo milenio con un nuevo jefe de Estado. A los 48 años, Putin enfrentaba una tarea urgente: “evitar que Rusia dejara de existir”, como diría más tarde en sus memorias.

Pese a su relativa inexperiencia y lo repentino de su nombramiento, Putin sabía bien lo que debía hacer. Myers subraya que el rápido ascenso de Putin le había permitido conocer en primera fila los males que aquejaban a Rusia. Tres días antes de asumir, publicó un artículo en la prensa en el que presentó las ideas que inspirarían su gestión: un Estado firme, que sirviera como “fuente de orden y la principal fuerza para cualquier cambio”, el regreso a los valores tradicionales y el patriotismo para recobrar la grandeza perdida, la renovación del orgullo nacional y del estatus de potencia respetada que tiene derecho a definir su propio camino (y, de paso, el de otros). Short advierte que toda la gestión de Putin puede verse resumida en esta declaración previa a acceder a la presidencia. Lo que ha variado son los medios con los que pretende alcanzarlos.

Según Putin, “Rusia necesita un Estado fuerte”. Eso equivale a un gobierno con atribuciones potentes y al cual nadie le haga sombra. Metódicamente, a cualquier costo, el Kremlin fue sacando del camino a todo aquel que amenazara al Estado y el poder de Putin, cada vez menos distinguibles el uno del otro. Los rebeldes chechenos que perpetraron crueles atentados terroristas fueron aplastados y Grozny, su capital, arrasada, instalando allí a un gobierno títere y corrupto; los “oligarcas” que se habían quedado con las empresas privatizadas y se habían hecho multimillonarios, fueron doblegados uno a uno, incluso los más renuentes, como Boris Berezovsky (exiliado en Londres) y Mijaíl Jodorkovsky (condenado a la cárcel en Siberia); las estaciones de televisión independientes fueron estatizadas, retirándoles o no renovándoles sus licencias; a la oposición de comunistas y nacionalistas se la domesticó y transformó en un ente funcional al

Según Short, inicialmente Putin buscó un acercamiento con Occidente y Estados Unidos, pero sus señales no fueron atendidas. A medida que su gobierno adquiría tintes cada vez más autoritarios, las relaciones con las democracias occidentales se fueron tensionando. El líder ruso creía que EE.UU. actuaba como un imperio, sin preocuparle demasiado cómo afectaba los intereses de los demás. Rusia, entendía, era constantemente humillada por una superpotencia única que todavía utilizaba el enfoque de la Guerra Fría para lidiar con Moscú.

autoritarismo en alza; los gobiernos regionales perdieron atribuciones a manos de Moscú y la presidencia; los enemigos políticos fueron envenenados o asesinados (mientras Myers responsabiliza a Putin por estos crímenes, Short le da el beneficio de la duda y señala que en la mayoría de los casos fue encubridor, no autor de la orden de matar).

Las acciones de Putin tenían una razón: él cree en la fuerza y aborrece la debilidad. “Nos atacan porque somos débiles”, dijo en 2004, luego de que un comando checheno tomara rehenes en Beslán, localidad ubicada en Osetia del Norte.

Si Rusia quería ser respetada, debía dejar atrás la actitud sumisa y reactiva que adoptó en la década de 1990, cuando dependía de los organismos financieros

internacionales para conseguir divisas y la OTAN se expandió hacia el este, hasta tocar la puerta de la antigua Unión Soviética. Según Short, inicialmente Putin buscó un acercamiento con Occidente y Estados Unidos, pero sus señales no fueron atendidas. A medida que su gobierno adquiría tintes cada vez más autoritarios, las relaciones con las democracias occidentales se fueron tensionando. El líder ruso creía que EE.UU. actuaba como un imperio, sin preocuparle demasiado cómo afectaba los intereses de los demás. Rusia, entendía, era constantemente humillada por una superpotencia única que todavía utilizaba el enfoque de la Guerra Fría para lidiar con Moscú. Lenta e inexorablemente, las diferencias fueron ensanchándose.

La primera evidencia irrefutable de la frustración rusa tuvo lugar en la Conferencia de Múnich de 2007, cuando, frente a los dignatarios occidentales, Putin expresó sin ambigüedad ni diplomacia que no le gustaba “un mundo donde solo hay un amo”, que hacía “híper uso de la fuerza militar” y que había “sobrepasado sus fronteras en todos los órdenes”. Myers estima que “el discurso de Múnich fue un hito en las relaciones de Rusia con Occidente, tanto como el de Winston Churchill de 1946 sobre la Cortina de Hierro”. Después de las palabras, vinieron los hechos: en 2008, Rusia invadió Georgia, cuando el presidente de la pequeña república del Cáucaso se acercó demasiado a la OTAN; en 2014, fuerzas rusas ocuparon la península de Crimea y apoyaron a los rebeldes prorrusos en el este de Ucrania, y en 2022, el ejército ruso invadió ese país, en una ofensiva que se prolonga hasta hoy de forma peligrosa para Putin.

El obvio distanciamiento geopolítico entre Rusia y Occidente ha ido acompañado (¿o ha sido causado?) por una creciente brecha ideológica. Putin, que llegó al Kremlin como un liberal pragmático dispuesto a integrar a su país con Occidente, se ha alejado de su posición inicial y ha abrazado una postura nacionalista y conservadora.

Short señala que el cambio de actitud definitivo se concretó a fines de 2011. Entonces se produjeron masivas protestas como consecuencia del fraude en las elecciones parlamentarias que antecedieron al retorno de Putin a la presidencia al año siguiente, tras deshacer el enroque que protagonizó como primer ministro del presidente Dmitri Medvedev (2008-2012). Myers afirma que el mandatario vio la mano de Estados Unidos tras las manifestaciones. Short añade que quienes protestaron contra Putin eran justamente los que se habían beneficiado por la bonanza económica que vivió Rusia a principios de este siglo, gracias al *boom* en el precio del gas y el petróleo, principales exportaciones rusas. “En política interna como exterior,

Putin concluyó que no había nada que ganar tratando de apaciguar y complacer a sus oponentes”, sostiene. El camino era claro: confrontación con Occidente e imposición del orden interior, incluso por la fuerza si resultaba necesario. Su gobierno, añade Short, desearía de ahí en adelante solo en el respaldo de los “rusos auténticos”.

Esta determinación no solo reafirmó la deriva iliberal de Putin, sino que también lo impulsó a una búsqueda por la identidad nacional, la tradición rusa y su propio rol como líder o guía (*Vozhd*, una denominación que antes usó Stalin), a cargo de un país al que creía encarnar de manera cada vez más profunda: “Rusia es mi vida. No es solo amor lo que siento... me siento parte de nuestro pueblo”, dijo con lágrimas en los ojos —en una de las contadas muestras públicas de emoción— tras la victoria electoral de 2012.

Desde ese momento, indican tanto Myers como Short, Putin se presenta como el líder que rescata la esencia rusa frente a la amenaza de un Occidente en descomposición. La nueva “narrativa estaba basada no en la nostalgia por los tiempos soviéticos, sino por el más distante pasado zarista”, escribe el primero.

Ambos biógrafos destacan el papel que jugó para Putin la lectura del exiliado ruso blanco Ivan Ilyin, muerto en Suiza después del término de la Segunda Guerra Mundial y cuyos restos Putin repatrió para sepultarlos en el monasterio Donskoi en Moscú. Ilyin desconfiaba de la importación directa del modelo democrático y en su lugar proponía la búsqueda de una solución propiamente rusa que debía corresponderse con la tradición e historia nacionales. Fue el cineasta Nikita Mijalkov quien introdujo a Putin en la obra de Ilyin. De inmediato, el presidente comenzó a citarlo en sus discursos. Lo que más le atrajo fueron dos puntos clave desarrollados por el intelectual. Primero, su visión sobre el rol heroico del líder que “toma sobre sí el peso de su nación, sus infortunios, su lucha, y, habiendo asumido esa carga, gana (...) y muestra a todos el camino a la salvación”. En segundo lugar, su idea de que Occidente “no puede soportar la originalidad de Rusia” y que, por lo mismo, “necesita desmembrarla para destruirla desde el odio y la codicia por el poder”. También le atrajeron al gobernante otros intelectuales postergados, como el filósofo cristiano Nikolai Berdyaev, expulsado del país por Lenin en 1920, quien subrayó el carácter único y euroasiático del alma rusa, eternamente en disputa entre las sensibilidades occidental y oriental, y el historiador decimonónico Vasily Klyuchevsky, cuya obra destacaba la necesidad de un cambio gradual y la existencia de un pacto unitario no escrito entre las autoridades y las diversas clases sociales rusas.

Putin encontró respuestas en una revisión histórica que Short califica de optimista: reconociendo los episodios oscuros del pasado, el presidente patrocinó una versión edulcorada que destaca más los logros y los puntos altos de la trayectoria política y cultural del país. Al mismo tiempo, rescató el papel de la Iglesia Ortodoxa e incluso dio muestras públicas de una conversión religiosa en la que Myers no cree, pero que Short plantea como posible.

La versión más difundida por estos días acerca de Putin recalca su inagotable sed de poder y lo presenta como un villano poco sofisticado, ambicioso y “asesino” (como lo llamó el presidente de EE.UU., Joe Biden, en 2021). Esa descripción puede ayudar a explicar las acciones del presidente ruso, pero es obviamente insuficiente. A no ser que se aspire a volver a una mentalidad de Guerra Fría, resulta prudente tomarse en serio la crítica de Putin a Occidente y sus prácticas, así como el reclamo ruso por su seguridad amenazada. No solo porque quien las pronuncia es líder de un país con un enorme arsenal nuclear, sino porque ella es compartida en parte o en su totalidad por otras potencias emergentes en un mundo crecientemente multipolar. Es llamativo, por ejemplo, que la invasión contra Ucrania haya sido condenada sin ambages en las democracias occidentales, pero no por los gobiernos de India, China, Sudáfrica o Brasil, entre otros integrantes del denominado “sur global”.

Una recomendación útil en este sentido puede ser leer más sobre Putin, para descubrir o intuir cuáles son las motivaciones que inspiran sus decisiones. Los contrastantes libros de Myers y Short son un buen punto de partida para comenzar a conocer al hombre que podría gobernar Rusia hasta 2036 y que ha llegado a considerarse a sí mismo como la encarnación política del alma de su país. **S**



Putin
Philip Short
Henry Holt & Co., 2022
864 páginas



El nuevo zar. Ascenso y dominio de Vladimir Putin
Steven Lee Myers
Ariel, 2014
580 páginas
\$31.000

Guía de lecturas para entender el conflicto de Medio Oriente

Por Juan Paulo Iglesias



Ataque aéreo israelí en las cercanías de la Torre Palestina, en el centro de Gaza, el 10 de octubre de 2023.

En 1917, durante la Primera Guerra Mundial, el entonces secretario de exteriores británico, Arthur Balfour, escribió una carta al líder de la comunidad judía, Lord Rothschild, expresándole el apoyo de Reino Unido al establecimiento de “un hogar judío en Palestina”. Para algunos, el documento, hecho público en noviembre de ese año y conocido como la Declaración de Balfour, es el punto de partida del conflicto actual en la región. Otros sitúan el año *cero* en 1897, cuando nace el movimiento sionista en Europa, de la mano de Theodor Herzl. Hay también aquellos que retroceden en el tiempo y se remontan al imperio romano y los que fijan la fecha decisiva en 1948, cuando se crea el Estado de Israel, o en 1967, cuando estalla la Guerra de los Seis Días.

El conflicto palestino-israelí ha sido fuente infinita de análisis, reflexiones y estudios. Su atención se reactiva regularmente y la lista de libros sobre el tema es larga y, probablemente, nadie sea capaz de abarcarlos todos. El actual enfrentamiento entre Hamas e Israel es el último episodio de una larga trama de violencia, que revivió el interés y los intentos por identificar eventuales caminos de solución. Pero para hacerlo, no basta centrarse solo en la historia del conflicto, sino en todos los factores aledaños que han hecho de Medio Oriente una de las zonas más conflictivas de los últimos 100 años y escenario de algunas de las guerras más cruentas de las que ha sido testigo la humanidad. En ello se cruzan intereses económicos, energéticos, geopolíticos y religiosos.

La siguiente es una lista acotada que intenta abordar las distintas variables que confluyen en la tensa realidad de la región. Es apenas una pincelada para introducirse en un conflicto que parece infinito y cuya solución ha sido esquiva durante décadas, pese a algunos tibios esfuerzos.



PALESTINA, 100 AÑOS DE COLONIALISMO Y RESISTENCIA

Rashid Khalidi (Capitán Swing, 2023)

La obra del historiador estadounidense de origen palestino y actual titular de la cátedra Edward Said en

la Universidad de Columbia, resulta indispensable para adentrarse en la complejidad del conflicto. Khalidi parte recordando la carta que su tío tatarabuelo y entonces alcalde de Jerusalén, le envió al padre del sionismo Theodor Herzl, a fines del siglo XIX, tras enterarse del interés de este por aumentar la presencia judía en Palestina e instaurar ahí un Estado judío. “En nombre de Dios, dejemos a Palestina en paz”, culmina el texto. Y entrega una serie de factores, como el

riesgo de que el sionismo siembre disensión entre los cristianos, musulmanes y judíos palestinos, y el hecho de que ese territorio ya estaba habitado por otros que, a la luz de los acontecimientos posteriores, pocos acogieron. Para Khalidi, en el origen del problema de Palestina está la colonización, primero de los otomanos, luego de los británicos y finalmente de los judíos. No duda, sin embargo, en atribuirle a los británicos una cuota mayor de responsabilidad. Por ello, el título original del libro es *The Hundred Years' War on Palestine (La guerra de los 100 años en Palestina)*, en referencia al inicio del mandato británico en ese territorio. *Palestina* no es solo un libro de historia, sino también una reflexión sobre los caminos de solución para el conflicto, que según Khalidi —quien tuvo un rol activo a inicios de los 90, en las primeras conversaciones de paz entre palestinos e israelíes— pasa primero por la aceptación mutua. “Solo una vía basada en la igualdad y la justicia podrá concluir la guerra de los 100 años contra Palestina con una paz duradera”, escribe en las últimas líneas del texto, abordando, además, el efecto que los cambios geopolíticos en el mundo, como el mayor peso de China e India y la eventual reducción de influencia de Estados Unidos, tendrán en el conflicto.



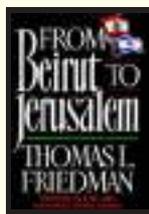
CICATRICES DE GUERRA, HERIDAS DE PAZ

Shlomo Ben Ami (Ediciones B, 2006)

En el prefacio de *Cicatrices de guerra, heridas de paz*, el excanciller israelí Shlomo Ben Ami recuerda una conversación entre él y el expresidente

de Estados Unidos Bill Clinton, durante los esfuerzos por salvar los acuerdos de Oslo a fines de 2000, tras el estallido de la segunda intifada. “¿Cree que todavía lo podemos lograr?”, le preguntó el entonces mandatario estadounidense. “No lo sé”, respondió Ben Ami, antes de agregar: “Pero de lo que sí estoy seguro es que si fracasamos, tendremos mucho tiempo para escribir libros sobre ello”. Bueno, este es uno de esos libros. El trabajo, sin embargo, va más allá del simple recuento personal de un proceso fallido de negociación. Es un honesto intento por desenredar la madeja del conflicto, remontándose al nacimiento del movimiento sionista en la Europa del siglo XIX, para identificar las claves que puedan ayudar a encontrar una salida. El excanciller israelí, actor central de las negociaciones palestino-israelí en los años 90, aborda las causas que llevaron a los judíos a abandonar Europa desde el siglo XIX y la visión que tenían entonces del mundo árabe, para luego adentrarse en los episodios que marcaron la relación entre ambos pueblos, desde la creación del Estado de Israel hasta inicios del siglo

XXI, cuando el libro se publicó. La obra de Ben Ami es un excelente complemento del trabajo de historiadores o intelectuales palestinos como Rashid Khalidi o Edward Said.



FROM BEIRUT TO JERUSALEM

Thomas Friedman (Farrar, Straus & Giroux, 1989)

El actual columnista de *The New York Times* Thomas Friedman, ganador del Premio Pulitzer, fue corresponsal en Beirut y luego en Jerusalén durante casi 10 años. Llegó a la capital libanesa en 1979, pocos años después del inicio de la guerra civil en ese país, y se fue de la región en 1988, un año después del estallido de la primera intifada palestina y meses antes de que se firmaran los acuerdos de Taif, que pusieron fin al conflicto libanés. Una experiencia que terminó relatando en *De Beirut a Jerusalén*, ganador en 1989 del National Book Award en la categoría no ficción. Si bien no hubo unanimidad sobre el libro —Edward Said lo consideró ingenuo y con una mirada demasiado occidental del conflicto, mientras que *The Washington Post* aseguró que era un libro de lectura obligada para todo aquel que esté preocupado del presente y futuro de esa región del mundo—, el trabajo del periodista estadounidense es un fascinante recuento en primera persona de algunos de los eventos que han marcado no solo el conflicto palestino-israelí sino todo Medio Oriente. Sus años en Beirut le permitieron ser testigo de la primera guerra entre Israel y el Líbano, en los albores del nacimiento de Hizbulá y de la matanza de Sabra y Shatila, uno de los episodios más dramáticos de la historia palestina. Su cobertura sobre el hecho le valió incluso su primer Premio Pulitzer. Luego, a fines de los 80, estando destinado en Jerusalén, fue testigo privilegiado de la primera intifada palestina, durante la cual se fundó Hamas y que llevaría a la mesa de negociaciones a Israel y la Organización para la Liberación de Palestina (OLP). Todo eso hace de este libro un texto indispensable para entender el actual momento del conflicto.



LA GRAN GUERRA POR LA CIVILIZACIÓN

Robert Fisk (Planeta, 2006)

En 2005, el año en que se publicó la primera edición de este libro en Reino Unido, el mundo estaba sumido en dos guerras, que más allá de sus particularidades, estaban atravesadas por un factor común: la tensión entre Occidente y el Oriente musulmán. En Afganistán, EE.UU. y sus aliados intentaban derrotar

a los talibanes y erradicar a Al Qaeda, mientras en Irak buscaban instaurar un régimen democrático tras el derrocamiento de Saddam Hussein, pero los esfuerzos habían derivado en una cruenta guerra de guerrillas contra las fuerzas de ocupación. Parte de eso es lo que Fisk, considerado uno de los más famosos e influyentes corresponsales extranjeros de la segunda mitad del siglo XX, aborda en esta obra monumental, que recoge en sus más de mil páginas la tensión en Medio Oriente, desde fines de la Primera Guerra Mundial hasta la actualidad. No es una obra centrada exclusivamente en el conflicto entre israelíes y palestinos —aunque le dedica tres de los más interesantes capítulos del libro—, sino que intenta cubrir las distintas aristas de la violenta historia de esa región. La obra aborda desde el derrumbe del imperio otomano hasta el surgimiento del extremismo islámico, pasando por la revolución iraní de 1979 y la guerra de Irak. El primer capítulo parte con el inolvidable recorrido de Fisk en 1997 por el agreste paisaje afgano para reunirse con Osama bin Laden, a quien entrevistó en tres ocasiones. De las decenas de recuerdos personales que recoge la obra, el libro es un intento por dilucidar las razones que han hecho de esa zona una de las más convulsionadas del mundo. Y para Fisk la respuesta es clara: detrás de la caótica realidad de Medio Oriente está Occidente. Por ello, al terminar el libro recuerda la batalla de Somme, durante la Primera Guerra Mundial, en la que luchó su padre, Bill Fisk.



LA CUESTIÓN PALESTINA

Edward Said (Debate, 1992)

No es el libro más famoso de Edward Said. Ese título lo tiene sin discusión *Orientalismo*, su aguda reflexión sobre la mirada condescendiente que Occidente y sus intelectuales han tenido del mundo que surge más allá de esa “imaginaria línea trazada en algún sitio entre Grecia y Turquía”. Esa obra data de 1978, época en que Said se consolidaba como el más reconocido intelectual palestino del siglo XX y uno de los mayores expertos en Medio Oriente. Solo un año después, sin embargo, publicó *La cuestión palestina*, una suerte de *spin off* de su obra principal, pero también su trabajo más personal. El libro es un esfuerzo para ayudar a entender al mundo las claves de un tema que, para alguien como él, nacido en Jerusalén durante los años del mandato británico en Palestina y emigrado luego a EE.UU., no era solo un asunto académico. Si bien fue escrito hace más de 40 años, es un libro de referencia para entender la guerra actual en Gaza. Said aborda desde el origen de la identidad palestina hasta el rol del sionismo, y el auge

de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) en un intento por fijar el marco desde el cual miran el mundo los palestinos. En 1992, además, publicó una edición revisada que recoge los cambios experimentados en los poco más de 10 años transcurridos desde su primera edición. “Los libros como el de Said —escribió *The New York Review of Books*—, deben escribirse y leerse con la esperanza de que comprender el problema ofrezca más posibilidades de sobrevivir”.



¿QUÉ HA FALLADO?

Bernard Lewis (Siglo XXI, 2002)

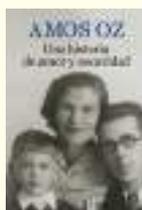
Durante años, el historiador británico-estadounidense Bernard Lewis fue la contracara de Edward Said y protagonizó airados debates con el intelectual palestino, quien lo acusó de encarnar todo lo que él criticaba en *Orientalismo*. El exprofesor emérito de Princeton, muerto en 2018, es considerado uno de los más destacados expertos sobre Medio Oriente de la segunda mitad del siglo XX. Destacado intelectual público, fue un ferviente defensor de Israel (la primera ministra Golda Meir obligó a su gabinete a leer los trabajos de Lewis). Entre sus más de 30 libros destacan *El Islam y Occidente*, *Medio Oriente: una breve historia de los últimos 2000 años* y *La creación de Medio Oriente moderno. ¿Qué ha fallado?*, aparecido solo días después de los atentados del 11 de septiembre de 2001, es la mejor síntesis del pensamiento de Lewis y un libro obligado para entender la compleja relación entre el Islam y Occidente. No es un texto centrado en palestinos e israelíes, pero ofrece claves indispensables para analizar la situación actual de la región. Duro crítico del mundo islámico, para Lewis detrás de su tensión con Occidente está su incapacidad para adaptarse a los tiempos. Mientras la cultura judeocristiana se modernizó a lo largo de los siglos, en parte de la mano del pensamiento liberal, el mundo musulmán siguió atrapado en el pasado. “Lo que subyace en los problemas del mundo musulmán es una falta de libertad”, escribió en un artículo en la revista *The Atlantic* que resume la tesis del libro. Los avances logrados por el Islam durante siglos y que fueron la principal fuente de progreso para Europa en la Edad Media, comenzaron a quedar relegados durante el Renacimiento, ampliando a partir de allí, según Lewis, las distancias entre ambos mundos.



EL MURO DE HIERRO

Avi Shlaim (Almed Ediciones, 2015)

Desde fines de los años 70 comenzó a emerger en Israel un grupo de historiadores que desafiaba el relato tradicional de la historia de Israel. Entre estos “nuevos historiadores”, como se conocen hoy, destacan Benny Morris, Ilan Pappé y Avi Shlaim, cuyo libro *El muro de hierro* es una pieza fundamental para entender la lógica detrás de la relación de una parte importante del *establishment* político y militar israelí con el mundo árabe. El término “muro de hierro” dice relación con un concepto acuñado por los sectores más duros del sionismo en la primera mitad del siglo pasado, quienes consideraban que la única manera para que pudiera sobrevivir un Estado judío en Medio Oriente era desde una posición de fuerza. Por ello, era fundamental reforzar la capacidad militar de Israel y demostrar a sus vecinos árabes la fortaleza del nuevo Estado. Según Shlaim, esa tesis, surgida de un grupo minoritario del sionismo, se fue instalando en el centro del pensamiento del liderazgo sionista y es en parte, según él, la causa de las dificultades de los últimos 75 años. El libro del actual académico de Oxford adquiere especial actualidad tras el estallido de la guerra entre Hamas e Israel. Shlaim ha sido un duro crítico del primer ministro israelí, Benjamin Netanyahu, a quien considera “un impulsor de la doctrina del conflicto permanente”.

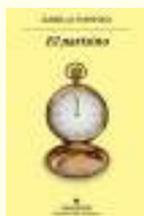


UNA HISTORIA DE AMOR Y OSCURIDAD

Amos Oz (Siruela, 2015)

Una historia de amor y oscuridad es un libro de memorias, las memorias del escritor israelí Amos Oz. Pero es también un recorrido por la historia de Israel. En 700 páginas se cruzan figuras clave de los últimos 75 años, como David Ben Gurión o el escritor y premio Nobel de Literatura Shmuel Yosef Agnon, pero también los dramas y desafíos de una familia en un Estado que recién estaba naciendo. El fin del mandato británico en Palestina; la votación del plan de partición del territorio en la Asamblea General de Naciones Unidas; el estallido de la guerra tras la declaración del nacimiento del Estado de Israel; las consecuencias de la violencia, y la repercusión en su familia, son parte del íntimo relato de Oz. Una historia, además, marcada por el suicidio de su madre, en 1952, tras caer en depresión luego de la guerra de 1948. Para muchos, el libro del escritor israelí es más que una historia autobiográfica; es el relato de miles de judíos durante la segunda mitad del siglo XX. Por

eso, Oz le regaló en 2011 una copia del libro traducida al árabe al dirigente palestino detenido en Israel, Marwan Barghouti, con la leyenda: “Esta historia es nuestra historia, espero que la lea y nos entienda como nosotros lo entendemos, espero verlo afuera y en paz”. El encuentro nunca se produjo: Barghouti sigue encarcelado y Oz murió en 2018.

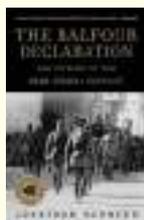


EL PARISINO

Isabella Hammad (Anagrama, 2021)

Si *Una historia de amor y oscuridad* es un libro para entender el peregrinaje de los judíos a lo largo del siglo XX, hasta la consolidación del Estado de Israel, *El parisino* de Isabella Hammad

es en cierto sentido su complemento. Hammad es una escritora palestino-británica, incluida este año por la revista *Granta* entre los mejores novelistas británicos jóvenes, y *El parisino* es su primera novela. Es, como el libro de Oz, un relato biográfico, pero no de su autora, sino de Midhat Kamal, el protagonista de la novela, que como comentó Hammad en una entrevista, está inspirado en la historia familiar de muchos palestinos que entrevistó durante la preparación del libro. Situado entre los albores de la Primera Guerra Mundial y comienzos de la década de 1920, el libro no es solo la historia de amor de su protagonista que viaja a estudiar medicina a Francia y regresa luego a su tierra añorando esos años en Europa, sino también el relato sobre los cambios en Palestina tras el derrumbe del imperio otomano y los primeros años del mandato británico. A través de los ojos de Kamal, Hammad muestra las transformaciones y los temores que despierta en el protagonista y en los habitantes de su ciudad, Naplusa, el creciente avance del movimiento sionista, las revueltas árabes y el temor a la ocupación británica. *El parisino* da claves para entender, desde la óptica palestina, el impacto que tuvo la creación del Estado de Israel.



THE BALFOUR DECLARATION: THE ORIGINS OF THE ARAB- ISRAELI CONFLICT

Jonathan Shneer (Random House, 2010)

Para el historiador británico Simon Sebag Montefiore —cuya monumental obra *Jerusalén* también debería ser lectura obligada para quienes quieran entender lo que sucede en Medio Oriente—, el libro de Shneer es “un excelente y acabado retrato de las intrigas, los personajes y la diplomacia que creó el Medio Oriente moderno”. Y razones tiene para decirlo, porque el trabajo del historiador del

Georgia Institute of Technology es el más acabado relato sobre los factores que llevaron a la elaboración de la declaración de Balfour y las relaciones y traiciones que marcaron la diplomacia británica tras el fin de la Primera Guerra Mundial. Para muchos, ese documento, elaborado en 1917 y que expresó el apoyo británico al establecimiento de un Estado judío en Palestina, es el punto de partida de las tensiones y conflictos posteriores. Shneer se preocupa de dejarlo claro desde la primera línea del libro: “Esa tierra no entregaba ninguna señal, a comienzos del siglo XX, de que se convertiría en el centro de operaciones del mundo”. Sin embargo, todo cambió tras el derrumbe del imperio otomano. Y la red de intrigas, negociaciones e intereses que lo explican está magistralmente relatada en las páginas escritas por el historiador estadounidense. Para Avi Shlaim, la declaración de Balfour es “el pecado original” que dio nacimiento al conflicto y este libro ayuda a entender por qué.



THE SHIA REVIVAL

Vali Nasr (W. W. Norton & Company, 2006)

No solo las tensiones entre Israel y el mundo árabe o entre el Islam y Occidente atraviesan las actuales lógicas políticas de Medio Oriente. También las tensiones dentro del Islam han definido en parte la política de la región, especialmente en los últimos 40 años, desde el triunfo de la revolución de los ayatolas en Irán. De eso trata *The Shia Revival* (El renacer del chiismo), de Vali Nasr, profesor de asuntos internacionales y Medio Oriente en la Universidad John Hopkins. El libro es una excelente guía para entender los elementos que diferencian a la vertiente chiita de la sunita en el Islam y la histórica rivalidad que los separa. Y también arroja luces sobre cómo esa división está marcando la geopolítica de la región. Con Arabia Saudita como líder del mundo musulmán sunita, Irán se ha alzado desde 1979 como el impulsor del renacer chiita en Medio Oriente. El avance de Hizbulá en Líbano es el principal ejemplo de ello. Pero también está detrás de los huties en Yemen, cuya guerra civil no ha sido otra cosa que el principal campo de batalla entre Teherán y Riad. Irán hoy es un actor decisivo en Siria y también en el conflicto palestino-israelí, porque si bien Hamas profesa la vertiente sunita del Islam, ha estrechado sus lazos con Irán e Hizbulá para reforzar su lucha contra Israel. Como en los 60 y 70 el factor nacionalista fue el que guio la discusión política y las reivindicaciones territoriales en la región, en este siglo es la variable religiosa la que ocupa ese lugar. **S**

Plaza pública

“Los arponeros de hoy no utilizan lanzas sino pistolas que disparan una bala explosiva hacia la ballena. Se dice que son más humanos, pero la muerte aún puede tardar horas. Después de un estudio minucioso de cincuenta y ocho de las ballenas muertas en Islandia en 2022, la Autoridad Veterinaria y Alimentaria de Islandia descubrió que el tiempo medio desde el primer disparo hasta la muerte de las veintitrés ballenas que no murieron instantáneamente fue de 11,5 minutos. Del total de 148 ballenas que fueron asesinadas el año pasado, treinta y seis ballenas recibieron disparos más de una vez. Cinco ballenas recibieron tres disparos y cuatro tuvieron que recibir cuatro disparos. Una ballena recibió un disparo y fue perseguida durante cinco horas antes de escapar”.

Martha Nussbaum, filósofa

“Esta huevía es delito y es la única manera de hacerlo. (...) Quiero estar en condiciones de pedirle más al huevón. Yo quiero apretarlo. (...) Quiero que, huevón, si me puede bloquear los computadores, si me puede quemar una oficina de Impuestos Internos... (...). ¿Me cachái o no? Porque la huevía es suficientemente grande (...) para que quede la cagada más allá de los problemas que tenemos”.

Luis Hermosilla, abogado

“Llevamos 160 años sin lograr que todos los escolares aprendan a leer”.

Susana Claro, profesora de la Escuela de Gobierno de la Universidad Católica y consejera de la Agencia de la Calidad

“Los atletas [cubanos] tuvieron que burlar a un celador, refugiarse en tres regiones distintas y acudir a la protección chilena. Quien huye así, huye de una tiranía, como lo sufrieron muchos chilenos con Pinochet”.

Ascanio Cavallo, periodista

“La libertad es algo que siempre se está conquistando, pero no una condición en la que estemos. No sabemos exactamente si somos libres o no; le tenemos miedo a la libertad, le tenemos miedo a la autonomía, a lo que viene con ella, que es la responsabilidad, que es el no poder echarle la culpa a nadie de lo que nos ocurre. Es un antídoto al victimismo. Y en América Latina hemos sido bastante victimistas. Nos gusta no tener responsabilidad y echarle la culpa al *yanki*, a la economía global o a lo que sea de nuestras desgracias”.

Carlos Granés, antropólogo y ensayista

“Ahora todo es guiado por los números. [Las editoriales] Se han distanciado del hecho de que están publicando a escritores. Están publicando hojas de cálculo, y eso es peligroso”.

Andrew Wylie, agente literario

“América Transparente, en su sitio sobre el poder notarial, ha establecido que el 51% de los notarios, conservadores y archiveros tienen algún tipo de lazo familiar con un funcionario o exfuncionario del Estado, desde seremis, alcaldes, exministros, exsubsecretarios, fiscales, miembros del Consejo de Defensa del Estado, parlamentarios y ministros de la Corte Suprema, entre otros”.

María Jaraquemada, directora ejecutiva de Chile Transparente

“Hamás es una milicia fascista. Así que tenemos a fascistas contra fascistas y en medio, al pueblo”.

Georges Didi-Huberman, historiador del arte y ensayista

El arte de archivarlo todo

Pinochet desclasificado muestra con particular detención una secuencia histórica que parte antes del golpe de Estado y que culmina con los escándalos de corrupción del Banco Riggs y la posterior muerte del exdictador. Se trata de un texto confirmatorio de muchas aseveraciones y rumores que han circulado en la política chilena, que inevitablemente lleva a preguntarse por qué las distintas administraciones estadounidenses se mostraron tan preocupadas por un país que, la verdad, nunca podría llegar a afectar sus intereses. ¿Era solo por el ejemplo que podía dar al resto de América Latina? Y en un sentido más amplio, ¿la obsesión por registrar cuanta reunión se efectúa, es muestra de la fragilidad de la democracia o, al contrario, debe ser concebida como una de sus fortalezas?

Por Claudio Fuentes

Innumerables dimensiones analíticas contiene el libro *Pinochet desclasificado: los archivos secretos de Estados Unidos sobre Chile*. Partamos por la tradición de registrarlo todo. Se trata de una tradición burocrática-estatal de anotar en un papel —un memorándum— las cosas que ocurren en el ejercicio del poder. El registro es en muchas ocasiones frío y calculado. Uno de los documentos desclasificados tiene fecha 15 de septiembre de 1970 y resume la agenda de reuniones que tendrá el presidente de Estados Unidos, Richard Nixon. El texto es formal y no tiene anotaciones mayores en los costados. Dice:

“9:15 Mr. Agustine (sic) Edwards
The President Office
9:30 Mr. Henry A. Kissinger – The President Office
9:45 Gerhard Schroeder, CDU Deputy Chairman
The President Office
10:00 Signing Ceremony – Foreign Assistance Message.
The Cabinet Room”.

Otro documento hace referencia a esa misma reunión con Agustín Edwards, entonces dueño de *El Mercurio*, pero en esta ocasión se dejan entrever los intereses de los actores. Se trata de una conversación entre Henry Kissinger y su asistente especial Stephen Bull, quienes discuten sobre la agenda de reuniones del presidente Nixon aquel 15 de septiembre.

“Bull: Does Edwards need more than 15 minutes?
Kissinger: Absolutely not”.

Resuena en las paredes la respuesta categórica de Kissinger. En varias ocasiones, el registro permite al lector imaginar la tensión y hasta el estado de humor de los actores. Minutas preparadas por algún asistente, conversaciones telefónicas, memos escritos a mano. Todo, absolutamente todo, se registra. Como la reproducción de la conversación telefónica entre el secretario de Estado Henry Kissinger y el presidente Nixon, el 16 de septiembre de 1973, cuando se refieren al derrocamiento de Allende:

“K: Hello
P: Hi, Henry



Augusto Pinochet y Henry Kissinger reunidos en Chile, durante la visita del político estadounidense en 1976.
Fotografía: Fondo Diario La Nación, Cenfoto-UDP. Cortesía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

K: Mr. President.

P: Where are you. In New York?

K: No, I am in Washington. I am working. I may go to the football game this afternoon if I get through.

P: Good. Good. Well it is the opener. It is better than Television. Nothing new of any importance or is there?

K: Nothing of very great consequence. The Chilean thing is getting consolidated and of course the newspapers and bleeding because a pro-communist government has been overthrown.

P: Isn't that something. Isn't that something.

K: I mean instead of celebrating —in the Eisenhower period we would be heroes.

P: Well we didn't —as you know— our hand doesn't show on this one though.

K: Well we didn't do it. I mean we help them._____ created the conditions as great as possible (??) (sic).

(El texto continúa)

Kissinger en Washington DC preparándose para asistir a una partida de fútbol. El presidente Nixon indicándole la buena idea que era tener aquella distracción en vez de mirar televisión. Kissinger informándole del golpe de Estado en Chile. El presidente respondiéndole con cierta ironía y complacencia. Kissinger lamentándose porque en otros tiempos serían tratados como héroes por derrocar a un gobierno procomunista y luego destacando que al menos ayudaron a crear las condiciones para el fin del gobierno de Allende.

Los intereses y juicios de los tomadores de decisión quedan registrados como un testimonio de lo acontecido, pero también como una verdad que suele darse a conocer algunas décadas después. La primera potencia del mundo desnudando sus secretos de palacio y abriendo sus conversaciones íntimas. ¿Debemos considerar esta práctica como una fragilidad de la democracia o debe ser concebida como una de sus fortalezas? Son pocos los gobiernos democráticos que organizan un sistema de archivo tan prolijo y en donde cada conversación, cada reunión, cada decisión queda registrada para la historia. Son menos los

Kissinger en Washington DC preparándose para asistir a una partida de fútbol. El presidente Nixon indicándole la buena idea que era tener aquella distracción en vez de mirar televisión. Kissinger informándole del golpe de Estado en Chile. El presidente respondiéndole con cierta ironía y complacencia. Kissinger lamentándose porque en otros tiempos serían tratados como héroes por derrocar a un gobierno procomunista.

gobiernos democráticos que establecen políticas para la desclasificación de tales documentos. ¿Se imagina usted teniendo acceso a las conversaciones telefónicas entre un presidente y sus ministros? Estos papeles son tan relevantes que los dos últimos presidentes de Estados Unidos —Trump y Biden— han enfrentado sendos escándalos por llevarse a casa parte de aquella memoria gubernamental.

Una vez que se toma la decisión de registrar todo, el próximo paso es cuándo desclasificarlo. El proyecto The National Security Archive, en la que ha participado Peter Kornbluh, ha batallado con la burocracia estadounidense para ir desclasificando papeles. Incluso hasta ahora —50 años después del Golpe—, todavía se ven documentos que están tachados con tinta para ocultar detalles que para alguna administración parece vital no dar a conocer. Un memorando, fechado el 23 de agosto de 1975, informa de los arreglos que la CIA estaba realizando para recibir a Manuel Contreras, director de la DINA en ese momento.

Se informa que el coronel chileno tendría un almuerzo con el subdirector de la CIA y luego se sostendría una reunión privada para debatir sobre las recientes medidas que había tomado el gobierno de Chile para mejorar su imagen sobre el tema del respeto de los derechos civiles en su país. El resto de los temas que se discutirían se encuentran tachados con un marcador negro. Otras informaciones aparecen censuradas, como el nombre y firma de quien redactó el documento.

La obra de Kornbluh, entonces, va mostrando el modo en que se va desenvolviendo la relación entre Estados Unidos y Chile en la era de Pinochet, pero a partir de unos particulares ojos —documentos oficiales— y siempre con la posibilidad de una parcial o total ceguera al leer esos documentos.

El libro *Pinochet desclasificado* muestra con particular detención una secuencia histórica que parte antes del golpe de Estado y que culmina con los escándalos de corrupción del Banco Riggs y la posterior muerte de Pinochet. Se trata de un texto confirmatorio de muchas aseveraciones y rumores que han circulado en la política chilena. Con lujo de detalles se muestran las acciones del gobierno de Estados Unidos para impedir el ascenso de Allende al poder. Luego, se van explicando las acciones emprendidas para —como nos indica Kissinger— ayudar a crear las condiciones para su derrocamiento. Una vez establecida la dictadura, nos informa sobre la creación de la DINA, el vínculo que se establece entre la CIA y la DINA, y la operación Cóndor, entre otras. A continuación muestra el cambio de giro de la administración estadounidense y su apoyo al proceso de transición a la democracia. Especial mención debe hacerse al manejo de la administración norteamericana respecto de las víctimas de su propio país que fueran ejecutadas por el régimen militar.

Los archivos desclasificados muestran a “desalmados funcionarios estadounidenses” dando rodeos y evitando informar a los familiares el destino de las víctimas. Todavía más, el régimen militar había informado que dos ciudadanos estadounidenses (Charles Horman y Frank Teruggi) fueron asesinados por sectores extremistas de izquierda que se hicieron pasar por militares. La embajada de Estados Unidos en Chile hizo suya aquella interpretación, pese a que disponía de pruebas que comprobaban la falsedad de aquella versión. En 1976, reporteros de *CBS News* y *The Washington Post* daban a conocer una entrevista a un oficial chileno, Rafael González, quien indicó que Horman había sido ejecutado por soldados chilenos y que en los interrogatorios participó también un estadounidense.

Existe otra dimensión de la obra y que se refiere al modo de entender el vínculo entre la primera potencia

del orbe y un país pequeño, subdesarrollado, ubicado en el extremo sur de América Latina.

¿Por qué esta particular preocupación de las distintas administraciones por un país que, la verdad, nunca podría llegar a afectar sus intereses?

Obviamente, desde la primera página de este volumen deben considerarse los factores más globales —geopolíticos— que siempre ha tenido Estados Unidos. Inmersos en una confrontación a gran escala con la Unión Soviética, la preocupación central era que otro gobierno marxista se instalase en las Américas, pues ya lo había hecho Cuba.

Ante una amenaza como la descrita, un cable secreto de la CIA del 7 de octubre de 1970 instruye al aparato operativo de Chile establecer contactos para buscar una “solución militar” y que el gobierno estadounidense la apoyaría ahora o más tarde. “En suma —termina el memo— queremos apoyar una solución militar que puede tomar lugar, en la medida de lo posible, en un clima de incertidumbre económica y política”.

La decisión de apoyar una “solución militar” no era ni novedosa ni extraña a la historia diplomática estadounidense. El intervencionismo diplomático —formal e informal— ha sido parte de la historia de las grandes potencias y en el caso de la relación de Estados Unidos con América Latina, fue recurrente desde principios del siglo XIX.

La estrategia de iniciar operaciones encubiertas era familiar en los pasillos de la Casa Blanca. El 25 de noviembre de 1975, Kissinger firmaba un memorándum titulado “Covert Action Program-Chile”, que incluía cinco medidas: “acciones políticas para dividir la coalición gobernante de Allende; mantener e incrementar los lazos con los militares chilenos; proveer apoyo para los grupos antimarxistas de oposición; apoyar a periódicos y utilizar otros medios de comunicación para hablar en contra del gobierno de Allende; utilizar algunos medios de comunicación para mostrar el intento de Allende de subvertir el proceso democrático, involucrando en ese proceso a Cuba y la Unión Soviética”.

¿Constituía Chile un país de vital interés para Estados Unidos? Claramente, no. Un memorándum del año 1970, emitido por la Casa Blanca, indicaba que, con el triunfo de Allende, “EE.UU. no tiene interés vital alguno en Chile. Sin embargo, habría pérdidas económicas tangibles. El equilibrio de poder militar en el mundo no se vería alterado de modo significativo en caso que Allende formara gobierno”. Agregaba el mismo documento que la victoria de Allende tendría costos políticos y psicológicos considerables, dado que se vería afectada la cohesión del hemisferio e implicaría

un revés psicológico apreciable, en la medida en que sería percibido como un avance de las ideas marxistas. Chile importaba no tanto por su estatura política o económica, sino por el ejemplo que estaba dando a otros países del continente.

Existe una última dimensión, menos trabajada en la exposición de estos documentos, pero que resulta relevante a la hora de leer el texto. Me refiero al tipo de interacciones entre los burócratas y funcionarios de las distintas administraciones estadounidenses con los líderes políticos, empresarios, militares y diplomáticos chilenos. Lars Schoultz, en su libro *Beneath the United States* (Harvard University Press, 1998), argumenta que los tomadores de decisiones de EE.UU., desde muy temprano, consideraron a los países latinoamericanos como inferiores, incapaces de manejar sus asuntos domésticos y testarudos en sus acciones. Se estableció así una relación de patronazgo, en la que domina un sentimiento de superioridad.

En los distintos documentos que Peter Kornbluh expone en su libro, se observa precisamente aquella particular forma de relacionarse entre una potencia que busca defender sus intereses y acciones que a la luz de sistemas democráticos más consolidados parecieran sacadas de una película de ficción. Pero allí están, bien documentados, un sinnúmero de juicios, intrigas palaciegas, juegos de roles y operaciones encubiertas que han ido construyendo una extensa y muy contradictoria historia de relaciones bilaterales entre dos naciones que están geográficamente tan distantes, pero que en determinadas coyunturas estuvieron tan cerca. Quizás, demasiado cerca.

Lo curioso es que esta potencia, que tiene tanto por lo que sentirse avergonzada de su historia de política exterior, exponga tan abierta y descaradamente el modo en que ha actuado. Es el arte de archivarlo todo. **S**



Pinochet desclasificado:
los archivos secretos de
Estados Unidos sobre Chile
Peter Kornbluh
Catalonia, 2023
540 páginas
\$25.900

El exilio que habitamos

En este año de conmemoración de los 50 años del Golpe, la autora de este texto plantea que el exilio resulta constitutivo de la identidad de quienes se vieron obligados a salir del país: “Implica —escribe Marcela Ríos— que la mayoría nunca logra asumir y ser considerada como una más en su país de adopción: una canadiense, sueca, francesa o inglesa. Pero por más que lo intentes, tampoco es sencillo ser aceptada y sentirse simplemente chilena”. Aquí recupera su adolescencia en Canadá, viviendo “como si las reglas formales de crianza no aplicaran en esos tiempos excepcionales”, e indaga en las sucesivas diásporas que siguen viviendo aquellas familias expulsadas de su país de origen.

Por Marcela Ríos Tobar

En el transcurso de la disputada conmemoración de los 50 años del golpe de Estado civil y militar, que derrocó el gobierno de la Unidad Popular en Chile, se ha discutido sobre mucho: las causas de la destrucción de nuestra democracia, las responsabilidades de unos y otros, la tragedia posterior, incluyendo las violaciones a los derechos humanos, la necesidad de vincular el pasado con el futuro, la disputa sobre la importancia y oportunidad de la memoria. A pesar del llamado al olvido, a dar vuelta la página, la memoria se impuso. Sin embargo, la vivencia del exilio pareciera haber desaparecido de nuestros debates y preocupaciones. Más allá de menciones marginales, uno de los mecanismos persistentes de persecución y amedrentamiento utilizado por la dictadura, el extrañamiento, pareció habitar un lugar de silencio en nuestra discusión pública, tornándose invisible a pesar de los cientos de conmemoraciones que se han organizado a lo largo del mundo para rememorar ese fatídico 11 de septiembre de 1973.

Pero a pesar de los silencios, para miles de nosotros el exilio sigue siendo parte constitutiva de quienes somos. No solo de nuestro pasado, también de

nuestro presente y de la manera en que construimos nuestro futuro.

En mi caso, mi familia tuvo un exilio tardío. No fue hasta 1980, siete años después del Golpe, que mis padres tomaron la decisión de partir. Con la ayuda de religiosas canadienses, obtuvimos el estatus de refugiados y nos trasladamos a Canadá. Para entonces ya habíamos experimentado de primera mano la persecución de la dictadura; nuestra casa había sido allanada varias veces, mi padre fue detenido y despedido de su trabajo, nuestra familia se mudó de casa en casa, perdiendo la mayoría de nuestras pertenencias en el proceso.

Llegamos a Saskatchewan, en pleno invierno, recibidos por un solitario trabajador social, en contraste con la despedida de familiares, vecinos y amigos que nos acompañaron al aeropuerto en Santiago. Al llegar, arribamos a un hotel que parecía estar en medio de la nada. En ese momento, Canadá había establecido un programa especial de refugiados para ayudar a los chilenos. En nuestro caso, esto significaba que el gobierno pagaba nuestros boletos de avión y se encargaba



Encuentro folclórico y de solidaridad en la provincia de Saskatchewan, Canadá.

de nuestra subsistencia inicial, hasta que mis padres pudieran comenzar a trabajar. Una generosidad que cambió nuestras vidas y por la cual estaremos eternamente agradecidos.

Para entonces yo acababa de cumplir 14 años, mi hermano 11 y mi hermana pequeña tenía solo dos años y medio. Recuerdo que estábamos sentados frente al televisor, sin entender nada de lo que veíamos y comiendo lo que se podía comprar en una tienda cercana, porque no era fácil cocinar. Mis padres trataban de aparentar que todo estaba bien, pero probablemente estaban más asustados que nosotros. Ninguno de los cinco hablaba inglés. Mi padre era el único que intentaba hacerse entender y ofició de traductor durante las primeras semanas. Como la hija mayor, muy pronto tuve que reemplazarlo en ese rol.

Afortunadamente, comenzamos a conocer a otros chilenos poco después de llegar. Para entonces ya había una comunidad establecida y siempre alguien sabía cuando una nueva familia chilena llegaba a la ciudad. A principios de los años 80, los chilenos habían establecido una impresionante variedad de

organizaciones que ayudaban a conectarse y apoyarse mutuamente: un club de fútbol, una asociación de residentes, que tenía su propio salón para organizar actividades; la escuela Salvador Allende, donde niñas y niños de todas las edades acudían los sábados por la mañana a aprender español, y, por supuesto, grupos de todos los partidos políticos de izquierda.

Mi familia fue bienvenida en la comunidad y recibió la solidaridad de otros chilenos y canadienses. En menos de un mes, mi hermano y yo comenzamos a estudiar: él en la primaria, yo en la secundaria. En pocos meses tuve que empezar todas mis clases regulares, con mi inglés rudimentario leía a Chaucer y Shakespeare, y batallaba con álgebra y cálculo. Pero la tarea educativa más difícil fue, sin duda, sobrevivir a clases de educación física. Después de nunca haber practicado un solo deporte, se esperaba que los jugara todos en un semestre. Así que ahí estaba, intentando sobrevivir a jockey en suelo y esquiando con 20 grados bajo cero.

Los años de secundaria pueden ser particularmente difíciles en sí mismos. Más aún si eres exiliada.

Los adultos siempre hablaban de regresar, trabajar para volver, discutían sobre si retornar o no. Recuerdo que una familia de amigos casi no tenía muebles ni decoraciones: estaban tan preocupados por regresar a Chile que su casa estaba vacía; vivían literalmente con las maletas listas para marcharse.

Y es que partir al exilio no es lo mismo que elegir migrar, buscando descubrir el mundo o mejores oportunidades de vida. Esto, a pesar de que todos, refugiados, exiliados, migrantes, al final del día, sean tratados de la misma forma y enfrenten desafíos similares. Escapar de tu país o ser expulsado de él marca quién eres de una manera distinta. Mi experiencia me mostró que la adolescencia no es el mejor momento para enfrentar cambios de tal magnitud. Como adulto tomas decisiones por ti mismo, cuando eres menor tus padres deciden por ti. Pero como adolescente estás en el medio: ni completamente autónomo para decidir por ti mismo, ni suficientemente dependiente de tus padres para que ellos resuelvan todo. Es una etapa en que la mayoría de nosotros estamos preocupados por la vida social, descubrir el amor, entender quiénes somos. Ser arrancada de tu entorno para aterrizar en un mundo ajeno implicó vivir y ser tratada como una extraterrestre en esa secundaria en medio de las praderas canadienses.

Vivir la experiencia del exilio durante mi adolescencia, haber vivido el Golpe y la dictadura sin entender completamente lo que estaba sucediendo, porque mis padres querían protegerme, significó que no podía desconectarme de lo que había quedado atrás. Por ello, fue en Canadá donde pude entender completamente lo que había sucedido, por qué teníamos que huir, por qué teníamos tanto miedo de la policía y los militares. Lo que le había ocurrido al presidente Salvador Allende y su gobierno. Cómo la gente había sido asesinada, torturada, desaparecida. Fue en Canadá donde encontré los libros, donde vi documentales, escuché los testimonios de otros exiliados y de todas(os) quienes pasaron por esa lejana ciudad. Fue en las universidades canadienses donde continuamos aprendiendo sobre nuestra historia. En Canadá, cientos de nosotros participamos de un amplio movimiento de solidaridad y resistencia.

La comunidad chilena se convirtió en mi familia extendida, en momentos en que los tíos, tías y primos habían quedado lejos. Participaba como profesora en

la escuela chilena, enseñando español a niños más pequeños, incluida mi propia hermana, y me uní al grupo folklórico donde se reunían muchos de mi edad. También participaba en la organización de las múltiples actividades de recaudación de fondos para enviar dinero a Chile. Reunirse para el Dieciocho, Navidad, esperar el Año Nuevo escuchando el himno nacional.

Mi hermana recuerda que mientras todos los adultos estaban permanentemente ocupados, la mayoría con más de un trabajo, al igual que nuestros propios padres, reuniéndose en fiestas y reuniones, fumando en todas partes, las niñas y los niños corrían libremente, a menudo sin supervisión. Divirtiéndonos y tomando riesgos como si viviéramos en un campamento, como si las reglas formales de crianza no aplicarían en esa situación. Viviendo tiempos excepcionales. Así es como se sintieron esos años. Excepcionales en todos los sentidos. Personas yendo y viniendo, recibiendo cartas y cintas de casete de familiares y amigos como principal forma de comunicación. A menudo recibiendo noticias dolorosas. Alguien había sido encarcelado. El pariente de algún amigo había muerto. Los adultos siempre hablaban de regresar, trabajar para volver, discutían sobre si retornar o no. Recuerdo que una familia de amigos casi no tenía muebles ni decoraciones: estaban tan preocupados por regresar a Chile que su casa estaba vacía; vivían literalmente con las maletas listas para marcharse.

Casi al fin de la dictadura nosotros seguíamos lejos. En 1989 mis padres decidieron mudarse al otro extremo del país. Mi hermano y yo ya habíamos comenzado la universidad, pero decidimos quedarnos juntos; todos trabajábamos para poder llegar a fin de mes. Así partimos nuevamente, cruzando Canadá para empezar de nuevo. Aunque llegamos a Toronto, una gran ciudad metropolitana, nuevamente nos conectamos con otros chilenos.

El ir y venir entre dos países, ser chilena y canadiense, ha definido mi vida, incluso a pesar de que decidí retornar apenas pude. Mi familia, como cientos de otras familias exiliadas, ha vivido lo que parece ser un

eterno flujo de idas y venidas. Cada uno de nosotros tomó decisiones diferentes. Mis estudios me llevaron a México, regresar a Chile, partir a Estados Unidos y de vuelta a casa. Mi hermano volvió primero; luego de deambular por el país y armar familia regresó a Canadá y allá está. Mi hermana se fue y volvió, pero nunca deja de planificar su retorno a su otro país. Mi madre retornó, viajó por el mundo, volvió a Canadá, luego a Chile, va y viene. Mi padre tardó 40 años en regresar. Y no termina de decidir dónde quisiera estar. Y si bien yo nunca dudé respecto de dónde quedarme, aferrándome a la tierra de mis abuelas y memorias, criando a mis hijos para que tuvieran raíces, ¿quién lo hubiera imaginado? Mi sobrina y sobrino, después de todas esas mudanzas, se están quedando en Canadá y mis propios hijos, que pasaron toda su vida en el mismo barrio, decidieron emigrar. Las vivencias se repiten. Quién sabe dónde terminará cada uno.

No hay caminos correctos e incorrectos en estas trayectorias. Cada uno de nosotros ha tenido que construir su propio camino, su propia identidad. Como la mayoría de los exiliados chilenos, en algún momento tuvimos que decidir, quedarnos para siempre fuera, construir una vida con raíces, amigos, familias en nuestro segundo, y para muchos, su primer país, o intentar recuperar o reinventar lo que dejamos atrás. Algunos, como mi propia familia, siguen yendo y viniendo. Cuesta juntarse para celebrar cumpleaños o almorzar el domingo. Los aeropuertos y las despedidas son constitutivas de nuestras vidas. Pero ahora no es una experiencia traumática. Al menos no para todos. Es lo que somos. Llevamos nuestro exilio a cuestas.

La vivencia del exilio implica que la mayoría nunca logra asumir y ser considerada como una más en su país de adopción: una canadiense, sueca, francesa, inglesa más. Pero por más que lo intentes, tampoco es sencillo ser aceptada y sentirse simplemente chilena. Muchos de quienes intentaron retornar no lograron integrarse y volvieron a partir. Especialmente quienes, como yo, partieron de niños. Nuestra diáspora sigue creciendo. Los que se quedaron siempre fuera, sus hijas e hijos, sus nietas y nietos que siguen naciendo y aportando a esa amalgama de identidades, mezclados millones de otros nuevos migrantes.

La vida me ha enseñado que el exilio no es solo una experiencia del pasado. Se reproduce en el presente. Se reproduce y transmite a las nuevas generaciones. Transforma el modo en que pensamos y cómo vemos el mundo. Cómo los otros nos ven. Después de todas las idas y venidas, he terminado por entender que las pertenencias plurales son parte de quien soy, de quienes somos.



Marcela Ríos leyendo un discurso en representación de la asociación de chilenos, por las violaciones a derechos humanos en la dictadura de Pinochet.

Muchos han cuestionado la necesidad de conmemorar este año, de recordar juntos ese fatídico y traumático quiebre de la institucionalidad política. La instalación de una dictadura que derrocó un gobierno democrático y, además, clausuró el Congreso, proscribió partidos, intervino universidades y medios de comunicación, exilió, encarceló, torturó, ejecutó, hizo desaparecer a miles. Dicen que necesitamos dar vuelta la página, pensar en el futuro. Que la memoria profundiza los conflictos y causa polarización. Que solo el olvido nos puede permitir convivir en paz.

Pero la memoria no es solo una opción, es un imperativo ético de justicia: la necesidad de honrar y buscar justicia para las víctimas, reafirmando nuestro compromiso con la democracia y la defensa de los derechos humanos. Memoria es también presente. Nuestras vivencias y trayectorias de vida no son únicamente historia, son también nuestra identidad actual y el camino que nos hizo llegar hasta aquí. El futuro no se construye en el vacío; y el nuestro, el colectivo como país, requiere también reconocer y conmemorar nuestros exilios, nuestra diáspora. La existencia de este nosotros plural. **S**

Otra coraza: epistolario de Andrés Bello

Comenzar las obras completas de Bello con textos como el *Código Civil de la República de Chile* o el poemario *Silva a la agricultura de la zona tórrida* habría sido previsible. Iván Jaksic, sin embargo, ha decidido arrancar este proyecto con sus cartas (en la edición venezolana era el último volumen), lo cual resulta especialmente significativo para apreciar la cara oculta del personaje: un nostálgico de su vieja Caracas, un refinado humorista y un pensador que se autopercibe petrificado en vida, única forma de erigirse como un modelo para la república que tanto contribuyó a forjar.

Por Joaquín Trujillo Silva

Las obras completas de Bello han sido construidas en tres grandes etapas. La primera, hacia finales del siglo XIX, en concreto, entre 1881 y 1893; la segunda, desde mediados y hasta finales del XX, 1951 a 1984, para ser más exactos, y la tercera, en la actual década del siglo XXI. Y es preciso constatar cuáles han sido las instituciones y personalidades del llamado “bellismo” que han acometido estas empresas.

A mediados del siglo XIX, Andrés Bello participó de la comisión evaluadora en un examen de latín en el Instituto Nacional. ¡Sorpresa! Dos hermanos, huérfanos de padre, que vivían “una pobreza más parecida a la miseria” (las palabras son de su contemporáneo y biógrafo Diego Barros Arana) llamaron en razón de su talento la atención de Bello que, como se sabe, fue un eximio latinista. Eran Miguel Luis y Gregorio Víctor Amunátegui, los hermanos que se convertirían en sus más cercanos discípulos. Bello comenzó a invitarlos a su casa y en largas conversaciones, los jóvenes lograron extraerle suficiente información como para hacer al menos dos cosas inestimables: escribir la primera biografía importante del maestro y dibujarse un mapa de la producción inédita de Bello. Con estos elementos

mínimos, los hermanos Amunátegui lograron editar las primeras obras completas. Este trabajo, al que dio el vamos la Universidad de Chile en la sesión extraordinaria del 16 de octubre de 1865, significó importantes pesquisas. Fueron capaces de atribuir muchos textos publicados originalmente anónimos a la pluma de Bello. También, de reconstruir ciertas producciones que quedaron a medias, sirviéndose de manuscritos y apuntes que en 2017 fueron publicados en Editorial Universitaria por Iván Jaksic y Tania Avilés, al mando de un grupo de colaboradores de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile (los llamados *Cuadernos de Londres*). Un caso de esa reconstrucción es el “Origen de la sífilis”, que Miguel Luis Amunátegui compuso a partir de notas de Bello. Los Amunátegui dejaron inconclusa esta tarea de edición que fue continuada por sus respectivos hijos: Miguel Luis Amunátegui Reyes y Domingo Amunátegui Solar. Así, fueron terminadas en 15 volúmenes las primeras obras completas de Bello, en las imprentas chilenas.

Pero con el paso de las décadas, se encendió en Venezuela la idea de actualizar la edición. Una comisión



redactora, integrada por Rafael Caldera (dos veces presidente de Venezuela) y también por bellistas insignes, de la talla de Pedro Grases, se dio a la tarea de complementar y hasta corregir la edición de las dos generaciones de la familia Amunátegui. Este proyecto, en su versión más reciente, alcanzó los 24 volúmenes, más un epistolario que se agregó en 1984. Es muy interesante el Bello que de esta obra emerge, especialmente a partir de los textos atribuidos a su autoría, como la dictaminación de apócrifos, menos liberal que el de los Amunátegui. Como toda producción de esta envergadura, la edición caraqueña también tuvo errores, aunque es preciso reconocer que se trata de un trabajo monumental, fruto de una gigantesca red de contactos a nivel continental y mundial, que revisó a este lado y al otro del Atlántico muchos archivos e hizo aclaraciones muy meritorias.

La nueva edición es la del presente siglo y está liderada por Iván Jaksić, a quien debe considerarse el bellista más dedicado en la actualidad. Esta edición, desde su primer volumen, destaca por opciones novedosas.

Los trabajos fundamentales de Bello son sus grandes poesías, como la *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, que a pesar de su clasicismo añejo ha sido considerada lo mejor de la poesía hispanoamericana en la primera mitad del siglo XIX; luego, sus *Principios de derecho de gentes*, obra que sufrió honrosos plagios y a la cual dedicó cuatro décadas de su vida, considerando que corrigió las ediciones segunda y tercera de 1844 y 1864; la *Gramática de la lengua castellana, destinada al uso de los americanos*, sin duda la mejor del siglo XIX en toda la hispanoesfera; su *Código Civil de la República de Chile*, magnífica sistematización y adaptación imitada en varios países y presente en los catálogos jurídicos más selectos del mundo; además de sus póstumos *Filosofía del entendimiento*, su muy personal *Crítica de la razón pura*, cuyos modelos se encuentran en la escuela del sentido común y la obra de Victor Cousin, un continuador de Giambattista Vico, y su *Estudio sobre el poema del Mío Cid*, que ofreció a Bretón de los Herreros, entonces mandamás en la Real Academia de la Lengua Española, pero que fue aclamado mucho tiempo después.

Principiar las obras completas de Bello con cualquiera de estos textos sería previsible, pero esta edición abre con el epistolario. Nótese que en la caraqueña es el último vagón de cola. Esta primera entrega incluye una muy bien resuelta introducción de Iván Jaksić, una novedosa lectura de Adriana Valdés a modo de prólogo, además del homónimo de la edición caraqueña a cargo de Óscar Sambrano

Urdaneta, una historia de las fuentes del epistolario, y por supuesto las cartas, y varios índices muy útiles: el de correspondientes, alfabético, el de cartas a Bello y el de las misivas escritas por él mismo.

Lo que quiero aquí, sin embargo, es referirme al papel que juega este epistolario en cualquier investigación sobre Bello que no se concentre en un aspecto muy particular de su producción. Se trata de cartas muy significativas por la cara oculta del personaje.

En 1931, Ortega y Gasset fue invitado por sus amigos alemanes a participar del centenario de la muerte de Goethe. Ortega, un poco malhumorado, contestó que había que “desmarmolizar” a Goethe, que era una criatura “lunar”, ajeno a la vida de su tiempo. Años más tarde, parece que después de haber leído a Ortega, Joaquín Edwards Bello, al pie de la estatua de Bello en la Alameda, reflexionó también que era preciso “desmarmolizar” a su bisabuelo. Esta conjura contra el mármol llama la atención, en especial porque Rebeca Matte Bello, la otra célebre bisneta, había trabajado este difícil material, y porque Eugenio Orrego Vicuña y Ángel Rosenblat tuvieron la chispa de ver en Bello al Goethe americano. Pero mientras el cortesano de la “corte liliputiense de Weimar”, que fue como Ortega tildó a Goethe, se esmeró en dejar registro de sus subjetividades cotidianas, Bello parece haber hecho todo lo posible por ocultarlas. Y si Goethe, ya en su vejez, tuvo a Eckermann para que tomase nota de sus pensamientos en voz alta, Bello nada más dispuso de los Amunátegui, que con la información que lograron se dieron a reforzar los aspectos mínimos de nuestro Goethe: su vida y obra. Además, mientras Eckermann no escatimaba halagos a su interlocutor, los Amunátegui se quejaron de que Bello había descuidado su tardía producción poética, tal vez su bastión de subjetividad, abandonando esbozos de poesías a su suerte aquí y allá, sin mostrar cuidados por esta cara de sí mismo.

Siguiendo la empresa de desmarmolización, Jaksić comienza por esta cara de Bello, en la que nos encontramos a un tierno padre y abuelo, a un nostálgico de su vieja Caracas, a un refinado humorista, incluso cuando rabea por las erratas que ha encontrado en un número de *El Araucano*, que había dejado momentáneamente a cargo del más revoltoso de sus hijos, Juan Bello Dunn. Pero también nos encontramos al Bello de siempre, al de los altos encargos y comunicaciones oficiales. La gracia del mármol es que resiste las ocurrencias de la carne, y la entrada en Bello por esta puerta no lo desmiente nunca. No estamos ante una correspondencia meramente privada, secreta, de esa que ni la voracidad de editores ni la curiosidad de lectores históricos tienen el derecho a develar.

Las cartas de Bello y las dirigidas a él permanecieron durante el siglo XIX muy dispersas, hasta que Miguel Luis Amunátegui en la biografía de su maestro, *Vida de don Andrés Bello*, dio a conocer 111 de ellas. La odisea de reunir las cartas continuó por décadas. La empresa no era fácil, había altos intereses en juego.

Para los estrechos, la República corre peligro cuando se conoce el corazón de sus padres. El mármol hace las veces de coraza. Bello, en una de sus cartas dirigidas a fray Servando Teresa de Mier, dada a conocer con escándalo en 1908, sostenía que “la monarquía (limitada por supuesto) es el gobierno único que nos conviene”. Dicha carta fue interceptada en Filadelfia por un agente secreto. Pedro Gual la recibió en Bogotá y ahí se desató la intriga con la reactualización de la calumnia contra Bello que lo sindicaba como soplón al servicio del Imperio Español en su Caracas natal en vísperas de 1810. Estos violadores de correspondencia, por supuesto, tuvieron la supuesta decencia que se estila en estos casos: mantuvieron el documento bajo llave y se dedicaron a fantasear sobre su contenido, suscitando una red de rumores contra Bello. Finalmente explotaron en Chile, con el gentil auspicio de los mediocres de turno. ¡Tenemos entre nosotros a un traidor, a un simulador!

Como se ve, esta correspondencia tuvo desde temprano la fama de carta bomba. La posibilidad de que fuera ocupada para demoler el monumento llamaba a la precaución. De tal suerte que se prosiguió con cautela en esto de transparentar las meditaciones metafísicas de un puntal de la República.

Con todo, en el epistolario de Bello se encuentran piezas preciosas, aquellas entre él y sus hijos Carlos y Juan, o las que le dirigió Francisco Bilbao, que son alta poesía. Debe destacarse la que Bello escribió a Javiera Carrera, el 4 de marzo de 1834. En ella, además de los intercambios a propósito del cultivo de las dalias, se trasunta una amistad entre dos veteranos de la emancipación nacidos ambos en 1781. Otra carta, una a Manuel Ancizar, del 13 de febrero de 1854, nos muestra a un viejo Bello bien informado y preocupado acerca del posible deterioro laboral de la mano de obra femenina en el contexto de las transformaciones industriales.

Hay en este epistolario algunas cartas clásicas que siempre es divertido releer. Por ejemplo, la de Bello a Pedro Gual, desde Londres, en 1825, en la que le cuenta sobre la remoción de Irisarri, solicita ser llevado a Colombia y se muestra renuente a la idea de irse a Chile: “Por otra parte me es duro renunciar al país de mi nacimiento, y tener tarde o temprano que ir a morir en el polo antártico entre los *toto divisos orbe* chilenos, que sin duda me mirarían como un advenedizo”. O, luego,

desde Santiago de Chile, el 20 de agosto de 1829, a Fernández Madrid, la carta en la que deja registro de sus primeras impresiones: “Echo de menos nuestra rica y pintoresca vegetación, nuestros variados cultivos, y aun algo de la civilización intelectual de Caracas en la época dichosa que precedió a la revolución; y quisiera echar de menos nuestros malos caminos y la falta de comodidades domésticas, mucho más necesarias aquí que en nuestros pueblos, porque el clima en el invierno es verdaderamente riguroso. En recompensa se disfruta aquí por ahora de verdadera libertad; el país prospera; el pueblo, aunque inmoral, es dócil; la juventud de las primeras clases manifiesta muchos deseos de instruirse; las gentes son agradables; el trato es fácil; se ven pocos sacerdotes; los frailes disminuyen rápidamente (...)”.

Más allá de todos los registros de ternura, frialdad oficial, legítimas frivolidades, es la carta del 7 de octubre de 1845, al argentino Juan María Gutiérrez, una de las que creo más reveladoras. En uno de sus pasajes se esboza una suerte de arte poética. Bello, ya viejo, que había sido un poeta famosísimo en lengua castellana, se autopercibe entregado a la prosa. Admite que la musa de la poesía exige exclusividad de parte del poeta, que no está dispuesta a compartirlo con otras ocupaciones. Bello ha asumido la responsabilidad de tener muchas otras. La entrega absoluta no es para él una opción. La musa, a la cual en *Alocución a la poesía* él había invitado a retirarse de la oscura Europa para exiliarse en la luminosa América, parece haberlo abandonado definitivamente. Esta sí que es una carta en la que se desnuda un problema. Goethe escribió que el mármol de ciertas esculturas romanas estaba todavía húmedo. El tema es que la de Bello ya no. Y el viejo ya estaba petrificado en vida. Eso es lo que tuvo que hacer de sí mismo para que la república tuviera en él a un modelo. He ahí lo que no entendieron, y aun no entienden hoy, todos los que celebran la estatua o la vapulean sin dar mayor espacio a las conjeturas, las indecisiones, los complejos que laten en el interior de una piedra angular.

En esta tercera época del corpus bellista, es sabia decisión la de haber puesto por delante esta otra coraza, más persuasiva para nuestros tiempos. **S**

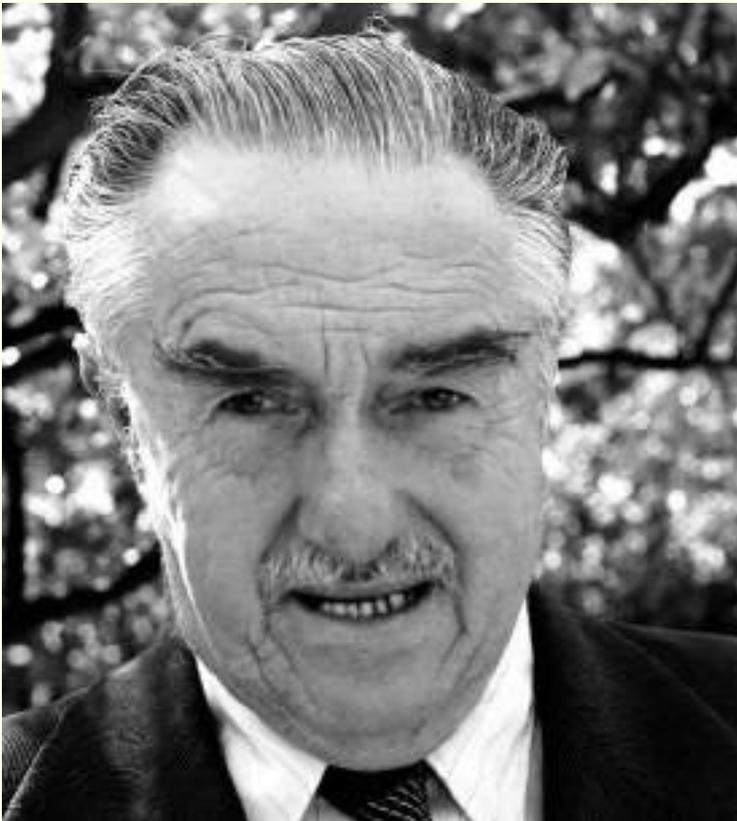


Obras completas 1. Epistolario
Andrés Bello (Ed. Iván Jaksic)
Centro de Investigaciones
Diego Barros Arana, Ediciones
Biblioteca Nacional y
Universidad Adolfo Ibáñez, 2022
787 páginas

Un homenaje enredoso

El último romántico. El pensamiento de Mario Góngora, de Hugo Herrera, muestra las diversas facetas del historiador chileno y las agrupa bajo el concepto del romanticismo, una de las ideas más ambiguas de la historia. El suyo es un homenaje entusiasta, a prueba de toda sospecha, que sin embargo al hacer una caracterización de las ideas filosóficas de Góngora parece enredarse de manera innecesaria. Por momentos parece más una declaración de los principios del propio autor que una exposición de las ideas de Góngora.

Por Marcelo Somarriva



Hace ya muchos años le preguntaron al historiador Mario Góngora, en una entrevista, por la influencia que había tenido entre sus estudiantes. Respondió que había sido escasa, lo que atribuyó a su carácter reservado.

Suponiendo que su juicio haya sido correcto, su influencia aumentó mucho tras su muerte, cuando ya no hacía clases y la reserva de su carácter ya no era un impedimento para conseguirle seguidores. Hoy muchos mantienen vivo su legado y lo consideran no solo un gran historiador, sino también uno de los principales intelectuales chilenos de la segunda mitad del siglo XX. Varios todavía lo recuerdan como un profesor fundamental, y en este sentido es revelador que los tres historiadores chilenos más importantes de los últimos 20 años, Alfredo Jocelyn-Holt, Gabriel Salazar y Joaquín Fermandois —entre sí muy distintos en todos los sentidos imaginables— fueran discípulos suyos. En los últimos años se han estado reeditando sus libros y se le han hecho homenajes públicos, algo totalmente inusual entre los historiadores chilenos, a quienes con suerte recuerdan los especialistas. El caso de Góngora tiene, además, el rasgo especial de que se haya revalorizado también su dimensión humana o que su figura intelectual se haya percibido de manera póstuma como un modelo de integridad moral. La publicación del libro *El último romántico. El pensamiento de Mario Góngora*, de Hugo Herrera, es una confirmación de este fenómeno y de algunos de los inconvenientes que esto puede implicar.

En este libro, Hugo Herrera —filósofo, académico, columnista y asesor político— explica bien cuáles fueron las principales facetas de la vida intelectual de Góngora, asumiendo como una premisa, al parecer correcta, que el historiador sostuvo a lo largo de toda su vida una unidad o continuidad en sus ideas. Herrera separa las fases de la vida intelectual de Góngora por capítulos, desde sus años de estudiante, que él registró en su diario de vida, hasta sus principales trabajos como historiador y ensayista, y al mismo tiempo mantiene esa unidad de sus ideas que se podría sintetizar en la noción de romanticismo. Herrera explica de manera precisa y acabada cuáles fueron los aportes de Góngora en la historia del derecho chileno, estableciendo la relación que existe entre sus ideas sobre el Estado indiano y las que expuso más tarde en su libro *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*.

El análisis de Herrera sobre las obras fundamentales de Góngora es un acierto, pero en la caracterización que hace de las ideas políticas y filosóficas del historiador, su libro se enreda demasiado, al parecer innecesariamente. Herrera llama a Góngora como el último romántico, y esto supone algunos inconvenientes, no

solo porque el lector podrá, como a mí me pasó, escuchar dentro de su cabeza la voz pastosa de Nicola di Bari, rodeada de violines llorones cantando que él era el último romántico del mundo, sino porque existen pocos términos históricos más difíciles de definir y aplicar que este. Cuando hablamos de romanticismo podemos referirnos no solo a un movimiento artístico o literario —generalmente con un carácter nacional—, a una actitud vital o a una visión del mundo que podrá o no tener un marco cronológico acotado y a otro montón de acepciones, más o menos borrosas y muchas veces peyorativas, tal como lo describió hace muchos años Jacques Barzun en un trabajo dedicado a este mismo asunto. Es un lugar común asumir que romántico significa solo emocionalidad, espiritualidad, misterio o asociar el término a lo gótico o irracional, porque la verdad es muy distinta e incluso opuesta.

Góngora propuso en uno de sus ensayos una definición de romanticismo como una visión de la vida y el mundo, como “una profunda tentativa de rescate de la libertad interior al afirmar el cosmos como vida y la infinidad de la vida en el interior del alma individual”. Para él, el romanticismo era eminentemente alemán y no tenía época. Herrera observa también que Góngora vio en el romanticismo una manera de hacerle frente al avance de la “desacralización” que, según él, venía arrasando con el mundo desde el siglo XVIII. Sin embargo, la ambigüedad de este concepto le hizo a Herrera una zancadilla en otra parte de su libro, cuando sostiene que “Góngora tiene, ciertamente, innegable inclinación de cuño romántico, pero es también, ya en los años 30, un incipiente erudito y sus textos acusan los rasgos propios de un pensador en forma, provisto del vigor mental idóneo para producir rigurosas referencias y encadenamientos argumentales”. Lo que permitiría suponer que la erudición, el vigor mental o el pensamiento serían ajenos al romanticismo, que vendría a ser sinónimo de misterio y espiritualidad. Creo que una clave para explicar este enredo está en que, tal como sugiere Herrera, el romanticismo de Góngora fue una reacción al espíritu ilustrado, y no creo estar faltándole el respeto al maestro ni a su discípulo si propongo que a los dos se les nota un marcado sesgo “anti-ilustrado”.

Herrera sugiere que después de la Ilustración hubo una “reivindicación” de la comprensión de la vida como fenómeno y experiencia, que tuvo importantes consecuencias políticas.

Si entiendo bien, esto quiere decir que hubo una reacción a una concepción mecanicista o materialista de la vida que sería propia de la Ilustración, la cual había propuesto “un entendimiento del mundo en analogía con una gran máquina de partes agregadas”. Herrera

Herrera parece haber
seleccionado algunas
referencias intelectuales
de Góngora y descartado
otras, siguiendo un criterio
misterioso. ¿Por qué, por
ejemplo, prefirió al filósofo
Husserl sobre el historiador
Burckhardt? ¿O a Carl Schmitt
en lugar de Edmund Burke?

sostiene que el romanticismo habría socavado estos esfuerzos “unidireccionales”, planteando que en lo vivo “parecía haber un todo de partes que gozan de autonomía, a la vez que su operación y su existencia están definidas por el todo que las traspasa, informándoles completamente y posibilitando sus relaciones recíprocas”. Sin embargo, esta visión romántica de la vida es más o menos igual a la propuesta por Buffon en 1749, en su famosa *Historia natural*, uno de los más grandes emblemas de la Ilustración: “El verdadero manantial de nuestra existencia, no está en esos músculos, venas y arterias y nervios, que han sido descritos con tanta minuciosidad; debe de encontrarse en las fuerzas más ocultas que no se encuentran limitadas por las toscas leyes mecánicas que quisiéramos poner sobre ellos”. No puede generalizarse sosteniendo que la Ilustración fue materialista ni mecanicista, ya que el vitalismo o lo que se ha llamado el “empirismo sentimental” fueron tendencias ilustradas cruciales que animaron no solo las ideas de Buffon, sino de varios más, como Hume y Diderot.

Alguna vez cometí la imprudencia de decir en público que Mario Góngora había sido un conservador y alguien no se demoró en corregirme, diciéndome que en realidad había sido un tradicionalista. Y tenía razón. La mejor caracterización que he encontrado sobre el tradicionalismo de Góngora la hizo hace años el historiador Adolfo Ibáñez, en un ensayo donde superpuso los términos tradicionalismo y romanticismo,

asumiendo que para Góngora estas eran nociones coincidentes e intercambiables. Según Ibáñez, un tradicionalista es alguien que ve el presente como un momento decadente y que no espera nada de él ni del futuro, mientras no se restableciera la tradición cuya pérdida era la causa de todos los males actuales y por venir. El tradicionalismo podía tener una vertiente revolucionaria y, tal como decía Góngora, suponía haber vivido intensamente esta experiencia revolucionaria, y así después asumir una actitud contraria. Para entender esta paradoja es necesario revisar la particular interpretación de la historia de Chile que Góngora pergeñó prematuramente y que es más o menos la siguiente: en Chile, la Revolución francesa o el proceso de la Independencia —dos experiencias heredadas del espíritu ilustrado— no tuvieron gran impacto o trascendencia porque no lograron modificar la estructura del Estado colonial, que mantuvo su vigencia como director de la vida nacional durante gran parte del siglo XIX. La verdadera revolución, según Góngora, ocurrió en Chile mucho después, a partir de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la oligarquía transformó al Estado, haciéndolo abandonar su función anterior para subordinarse a sus propios intereses económicos.

Fue en medio de este gran cambio, en el que se consolidaron el poder de la oligarquía y de las fuerzas económicas dominantes del capitalismo extranjero y nacional, que surgió la vocación revolucionaria de Góngora en sus años de estudiante, primero de Derecho, en la década del 30, y luego de Historia, en la primera mitad de la década siguiente. Es esta revolución la que explica su fuerte vocación política durante esos años y el tenor de ese discurso que dictó en octubre de 1937, cuando un tímido recién egresado de Derecho de poco más de 20 años, muy flaco y de bigotito, proclamó “el llamado de la revolución”, afirmando que “la vida, la bondad, la belleza, todo lo que es divino y humano en el hombre, están hoy en lucha contra el poderío de la burguesía capitalista, y ni el dinero, ni la propaganda, ni la violencia triunfarán contra los deseos más profundos de la humanidad”.

Góngora enarbó el estandarte de esta revolución antiliberal hasta más o menos 1945, cuando tuvo que asumir su derrota, ya que el nuevo escenario de la posguerra permitió que en el mundo se impusiera el modelo del capitalismo internacional y el predominio indisputado de la forma de vida norteamericana, uniforme, homogénea y tecnocrática. A partir de esa derrota, su posición revolucionaria se volvió una reacción tradicionalista y romántica, pero entonces Góngora decidió abandonar sus afanes políticos y militantes, y se replegó en su trabajo de historiador.

Una nueva etapa en la vida ideológica de Góngora sobrevino a comienzos de los 60, cuando el historiador constató que el Estado chileno había cometido el error de seguir la dirección de lo que llamó las grandes planificaciones globales, es decir, propuestas políticas, económicas y sociales importadas e impuestas desde arriba, ignorando la historia chilena y sus particularidades. Góngora expuso estas ideas en su ensayo más famoso, describiendo una secuencia de planificaciones que comenzó con el proyecto desarrollista de Frei Montalva de los años 60, siguió con el proyecto del socialismo marxista de la UP y culminó con el proyecto neoliberal de los Chicago Boys y del gremialismo. Hay una anécdota curiosa contada por Armando Uribe que puede explicar el tenor de al menos una de las fases de estas planificaciones y, de paso, demostrar la influencia de Góngora. Uribe, que cuando chico había sido alumno de Góngora en el colegio, le preguntó en 1971 a Jacques Chonchol, quien fue uno de los encargados de dirigir la Reforma Agraria, si había leído los trabajos de Mario Góngora sobre la historia social del campo chileno, donde se explicaban las complejidades del mundo que él pensaba intervenir. Chonchol le dijo que no tenía tiempo para esa clase de cosas. Uribe terminó el asunto con una reflexión sobre la flojera. Lo mejor del libro de Hugo Herrera es su análisis sobre estas planificaciones globales y sus limitaciones en sus intentos de manipular la realidad nacional, pasando por encima de las tradiciones y de la cultura popular (y esto no significa que yo coincida con sus ideas sobre el espíritu o el alma nacional).

El ensayo o lo que Góngora llamó sus “estudios históricos” fueron los géneros en los que pudo expresarse mejor. Esto, naturalmente, no implica desmerecer sus monografías históricas relativas a la propiedad rural y el trabajo en el periodo colonial, obras que Herrera califica como muestras de “historia telúrica”. Pero a través de estos ensayos y estudios —que poco o nada tienen de telúricos—, Góngora mostró la amplitud de sus capacidades intelectuales, su habilidad para desarrollar interpretaciones creativas, sintéticas e inteligentes, a partir de su gran erudición. En algunos de estos ensayos finales Góngora también pudo adoptar la posición de “diagnosticador”, un observador de la situación de su tiempo, que tanto había admirado en autores como Nietzsche y Burckhardt.

Como dije antes, pienso que Hugo Herrera se ha enredado de manera innecesaria al caracterizar las ideas de Góngora o en la presentación de sus fundamentos filosóficos. Pareció olvidar que Góngora, antes que ninguna otra cosa, fue un historiador, y que la historia de Chile, América y Europa fue el principal punto de partida de sus cavilaciones y principal foco

de sus lecturas. Herrera parece haber seleccionado algunas referencias intelectuales de Góngora y descartado otras, siguiendo un criterio misterioso. ¿Por qué, por ejemplo, prefirió al filósofo Husserl sobre el historiador Burckhardt? O a ¿Carl Schmitt en lugar de Edmund Burke? Sospecho que estos nombres están más cerca suyo que del homenajeado. Me parece que las abstrusas disquisiciones metafísicas de Herrera no siempre reflejan el tono de las reflexiones del mismo Góngora, que normalmente fue claro y sencillo en sus argumentaciones. Tampoco entiendo bien por qué si Herrera basó en buena parte su interpretación filosófica de las ideas de Góngora usando como referencia algunos de sus trabajos incluidos en el libro *Civilización de masas y esperanza y otros ensayos*, publicado como un homenaje poco tiempo después de su muerte, no presentó directamente este libro. Esto es importante, porque fue en estos ensayos, generalmente excelentes, donde el público pudo conocer una dimensión de las ideas de Góngora que hasta entonces conocían sus interlocutores y alumnos.

En su libro, Herrera hace, por un lado, una abalanza monumental de Góngora, donde casi no hay crítica o reparo, presentándolo como alguien que siempre fue más lejos que el resto de los mortales, una especie de guerrero místico. Me refiero a expresiones como esta: “Nunca dejó de existir el Góngora que busca más allá; en las articulaciones institucionales y en el estudio de los documentos y testimonios, hacia los mundos perdidos del pasado. Y allende las premuras del ruido, hacia los misterios del alma y la vida. Mundos perdidos y el misterio existencial: esos son rumbos de su vocación”. Mientras que, por otro lado, Herrera termina por traducir en difícil a un autor que siempre privilegió la claridad, cultivando un estilo seco, pero comprensible. Podríamos estar frente a esa experiencia conocida tradicionalmente como el abrazo del oso, que, de puro entusiasmo, afecto y con las mejores intenciones, aprieta hasta triturar y entonces crujen los huesos. **S**



El último romántico.

El pensamiento de Mario Góngora

Hugo Herrera

Crítica, 2023

230 páginas

\$19.900

Sobre convertirse en Lucy Sante

La historiadora de las ciudades y crítica cultural relata en este texto su transición, un proceso que comenzó cuando el mundo era asolado por la pandemia del covid. Se trata de una confesión admirable, que derriba prejuicios culturales y que, al mismo tiempo, muestra el lado más íntimo de la autora de *Bajos fondos*, *Mata a tus ídolos* y *Mi ciudad perdida*. “Aquí estoy a los 67 años —relata Sante—, emprendiendo algo enorme que debería haberse hecho hace décadas. Ciertos cambios son superficiales, pero otros son metafísicos. Al principio de mi transición sentí agudamente este cambio de marea. Experimenté asombro y pavor; pasé días enteros literalmente temblando. Ahora soy consciente de que vivo, como todos, en una nube de desconocimiento, donde las certezas se desmoronan y las categorías se vuelven líquidas”.

Por Lucy Sante

El 15 de febrero de 2021, descargué la aplicación llamada FaceApp en mi teléfono, solamente para reírme. Hacía unos meses que tenía un teléfono nuevo y tenía curiosidad. Aunque la aplicación permitía a los usuarios cambiar la edad, la figura o el peinado, yo estaba, específica y exclusivamente, interesada en la función de cambio de género. Guardé una *selfie* al estilo de una foto policial y, a cambio, obtuve algo que no me disgustó: una imagen de una mujer atractiva en cuyo rostro se distinguían mis rasgos. Cambiar de género era una idea extraña y eléctrica que había vivido en algún lugar recóndito de mi mente durante la mayor parte de mis 67 años. Pero rara vez me había permitido una representación tan gráfica de mí misma; a lo largo de los años, ocasionalmente había hecho dibujos y alterado fotografías para visualizarme como una mujer, pero siempre había destruido inmediatamente

los resultados. Y, sin embargo, no borré esa imagen cibernética. En cambio, durante la semana siguiente busqué y guardé cada imagen mía que poseía, comenzando a los 12 años: instantáneas, fotos de tarjetas de identificación, retratos de estudio, fotos de portadas de libros, fotos de redes sociales. El efecto fue sísmico. Ahora podía ver, presentado ante mí en mi pantalla, el panorama de mi vida como una niña, desde la risueña preadolescente hasta la matrona del año pasado. Siempre había odiado ver fotos de mí misma, pero estas tenían toda clase de sentidos. Mi deseo de vivir como mujer, podía ver ahora, era un fenómeno coherente, constantemente debajo de la superficie de mi vida nominal durante todas esas décadas, a pesar de mis mejores esfuerzos para fingir que no estaba allí.

Después de eso, *algo* tomó el control, una ola de puro impulso que persiste incluso ahora, en los días



Temblando, pero decidida, le dije a la Dra. G en nuestra sesión semanal de Zoom que siempre había querido ser mujer y ahora sentía que era urgente que siguiera los pasos necesarios. La Dra. G consistentemente había mantenido una ecuanimidad imperturbable de que nada-de-lo-humano-me-es-ajeno, pero me desconcertó, con todo, su rápida y nada sorprendida aprobación. “Tiene sentido”, me dijo. “Parece una buena idea”.

buenos superando mi autoconciencia siempre paralizante. Fuera lo que fuese esa fuerza —muy probablemente, el poder tectónico de algo confinado durante mucho tiempo que se libera repentinamente—, convirtió la percepción en un imperativo. Mi tapadera de mí misma había volado, y no tuve más remedio que tomar medidas. Las últimas dos semanas de febrero son borrosas en mi mente, porque estaban sucediendo tantas cosas dentro de mí que no podía seguir la pista. Estaba a punto de hacer un quiebre radical con mi existencia previa, pero no tengo forma de reconstruir cómo procedí a su ejecución. Todo lo que puedo recordar con certeza es conducir 300 millas desde mi casa, en el condado de Ulster, Nueva York, hasta Utica y de regreso para recibir mi primera vacuna contra el covid —las citas médicas eran difíciles de encontrar en esos primeros días—, todo el tiempo tratando de decidir si ir al centro comercial en Albany en busca de una tienda de pelucas. Cansada de conducir y un poco

temerosa, me fui directamente a casa, pero salí a ver a mi terapeuta al día siguiente.

Temblando, pero decidida, le dije a la Dra. G en nuestra sesión semanal de Zoom que siempre había querido ser mujer y ahora sentía que era urgente que siguiera los pasos necesarios. La Dra. G consistentemente había mantenido una ecuanimidad imperturbable de que nada-de-lo-humano-me-es-ajeno, pero me desconcertó, con todo, su rápida y nada sorprendida aprobación. “Tiene sentido”, me dijo. “Parece una buena idea”. En los cuatro o cinco años que la había estado viendo, yo nunca había hecho mención alguna sobre género. Mi *omertà* interior relegó todos esos pensamientos a los rincones más profundos y oscuros, custodiados por dragones. Para entonces había visto a terapeutas durante casi 40 años, pero solamente con un médico, antes, había estado cerca de romper el silencio. Alrededor de 1991, el Dr. P me hizo admitir que me había probado los vestidos y la ropa interior de mi madre en la primera adolescencia, aunque nunca tuvimos la oportunidad de explorar las ramificaciones. No mucho después de que admití eso, el Dr. P murió de un ataque cardíaco, 20 minutos después de que salí de su oficina. Mis relaciones con los terapeutas se habían visto alteradas antes y después —uno trató de convertirme a la espiritualidad *New Age*; otra pasó la mayor parte de las sesiones hablando de sí misma, y otra admitió que su pericia era en psicología infantil—, y nunca confíé completamente en otro hasta que comencé a ver a la Dra. G.

En los círculos trans, a una persona transgénero que aún no es plenamente consciente de su naturaleza se la llama “huevo”; cuando ocurre el momento de la revelación, se dice que el huevo se rompe. Lo que está sujeto a temperamentos individuales, presiones culturales y ambientales, y a un gran número de misteriosos factores X, que pueden ocurrir en cualquier momento. A menudo se dice que, si bien todas las historias trans son individuales, todas ellas son iguales: el orden de estas dos frases puede invertirse. Si bien la forma del arco es generalmente consistente, algunas personas son conscientes de que son trans desde la primera infancia, algunas se dan cuenta en la pubertad y otras solamente se percatan de la verdad mucho más tarde en la vida. Después de eso, el huevo puede romperse inmediatamente o puede llevar años o, como en mi caso, décadas.

Un día en el otoño de 1965, cuando tenía 11 años, estaba sentada en la cocina de nuestra casa de urbanización en Nueva Jersey, esperando que el padre de un amigo me recogiera; nos habíamos mudado recientemente y mis amigos estaban ahora a cinco millas de distancia. Por alguna razón, había un espejo sobre la

mesa, lo tomé y me miré. Usaba el pelo con un corte de tazón, que necesitaba un recorte justo en ese momento. Recogí los largos mechones sueltos sobre mis sienes y los doblé en rizos de caracol, humedeciéndolos para que mantuvieran su forma, y cepillé mi flequillo. Abrí mis ojos y suavicé mi boca. Lucía tal como una niña. Luego escuché unos pasos arriba y rápidamente volví a desordenar mi cabello. Esa fue la primera vez que jugué con mi apariencia de esa manera, aunque pensar en mí como una niña ya había sido una preocupación intermitente contra la que luché arduamente.

En los años siguientes, los pensamientos se hicieron más constantes. En las raras ocasiones en que mis padres me dejaban sola en la casa —era hija única y sobreprotegida— experimentaba con la vestimenta y la ropa interior de mi madre. Sin embargo, no lo hice por mucho tiempo, porque pensé que mi madre sería capaz de detectar el olor de mi cuerpo una vez que llegara la pubertad. Ella estaba atenta a mantenerme en el buen camino y, a medida que avanzaba mi adolescencia, sometía mi habitación a barridos regulares, sin descuidar ningún cajón o cubículo y ningún texto, impreso o escrito a mano, sin recorrer con la mirada. Estaba buscando... ¿qué exactamente? ¿Pornografía? ¿Drogas? ¿Ateísmo? En cualquier caso, tuvo el efecto de hacerme hipervigilante. Aprendí a no escribir nunca nada que fuera privado —nunca he llevado un diario— y a someter todo material impreso que pudiera tener la tentación de llevarme a casa a una rigurosa inspección, dejando en los trenes o en los bancos de los parques la mayor parte de los periódicos clandestinos que consumía con avidez.

Entonces comencé a interesarme por la investigación, y así empecé, con cautela, a investigar mi condición. Mis recursos eran escasos, pero la cultura era, a su vez, escasa. Las personas transgénero eran chistes, figuras de diversión; la imagen era de alguien con un vestido informe de lunares con una mala peluca y una barba incipiente. Yo seguía la música popular francesa lo suficiente como para conocer "*Il est cinq heures, Paris s'éveille*", de Jacques Dutronc: las cinco de la mañana es cuando los travestidos (*les travestis*) van a casa a afeitarse. En mi escuela secundaria para varones jesuita, hojeé los anuarios de las décadas de 1920 y 1930 en busca de fotos de estudiantes interpretando papeles femeninos en el escenario, lo que había dejado de ser la costumbre. Sabía un poco sobre Christine Jorgensen, la pionera transgénero de la década de 1950, y ella al menos se veía y actuaba como una mujer, pero en mi opinión en ese momento casi nadie más lo hacía.

¿Qué significaba ser transexual (un término que era de uso popular en ese momento)? Parecía implicar viajar a Bangkok o Casablanca y extirpar el asunto

de abajo. El pensamiento hería, y lo evité. (Unos años más tarde, cuando tenía 20 años, estaba caminando por Malmö, Suecia, a altas horas de la noche. Pasé por una tienda de pornografía donde, en medio de un denso *collage* en la puerta principal, vi una fotografía de una joven y hermosa muchacha con pene. ¿Cómo podría ser eso? ¿Qué podría significar? Estaba conmovido). Saqué la biblioteca en busca de materiales, que eran escasos. Leí las exánimes clasificaciones de Krafft-Ebing y los interminables tomos sexológicos que normalmente concedían media página al "travestismo", con diagnósticos que iban desde la aflicción neurótica hasta lo permisible como una perversión ocasional en el dormitorio.

¿Pero era yo un travesti? Me encantaba la ropa de mujer y me encantaba ponérmela en las raras ocasiones en que caían en mi regazo —una blusa floreada roja dejada en un apartamento de East Village al que me mudé, una pila entera de ropa para la lavandería abandonada encima de una secadora en un alojamiento para estudiantes en la Universidad de Ginebra—, hasta que me deshice de ellas, rápidamente. Para mí, en ese entonces, había algo sórdido en el travestismo, algo que no era genuino. Tal como estaban las cosas, evité tomar cualquier otra acción. No podía comprar ni curiosear en ciertos lugares de Manhattan como la Mardi Gras Boutique de Lee, visitar Edelweiss o Club 82 o, más tarde, pasar tiempo en el Pyramid Club, aunque en un momento estaba a menos de media cuadra de mi departamento. De todos modos, por mucho que pudiera apreciar la cultura *drag* desde el exterior, no era lo mío. Yo quería ser una mujer, no una sátira. No me interesaba el pelo largo, las tetas grandes ni los tacones altos, y odiaba la idea de que los hombres me miraran boquiabiertos. Al menos esa era la razón número uno. La número dos era que estaba aterrorizada por el poder de mi deseo. Estaba mortalmente asustada por el mismo proceso por el que ahora estoy pasando, aunque también sabía muy poco sobre él como para poder juzgar. Cuando tenía una edad de un solo dígito, solía imaginarme transformada en una niña de la noche a la mañana. Algunas noches lo añoraría; en las otras temblaba de miedo ante esa perspectiva. Era demasiado deseable, pero demasiado inalcanzable. Nunca podría ser realmente una mujer, así que tuve que resignarme y evitar que los pensamientos de eso me abrumaran. No fue hasta que apareció internet, trayendo consigo una variedad de sitios transgénero, que supe más sobre las hormonas.

De vez en cuando hablo con J, una amiga de más de 40 años que hizo la transición dos o tres años antes que yo. Comparamos notas, y aunque nuestros antecedentes y personalidades son muy diferentes, nuestras historias trans son hilarantemente similares. Nos



Lucy Sante en una lectura pública de su libro *Retrato underground*, en noviembre de 2021.

reímos del hecho de que cuando éramos niñas, ambas pensábamos que éramos los únicos humanos en el planeta que alguna vez habían querido cambiar de género. Pero esa era nuestra época, tan diferente de la actual. Mis padres ya llevan 20 años muertos, pero no puedo soportar imaginar sus reacciones. Aunque era hija única, tuve una hermana mayor que nació muerta un año y un mes antes de mi nacimiento. Mis padres la llamaron Marie-Luce y le compraron una tumba de 10 años (en la Bélgica pobre en tierras, las tumbas se alquilaban). Deduje que mi madre había sufrido abortos espontáneos anteriormente; en cualquier caso, los médicos le dieron la cautelosa aprobación para intentar el embarazo una vez más, pero solamente una vez. Cuando fui bautizada, mis padres invirtieron el nombre de mi hermana y agregaron unos pocos santos más en agradecimiento.

La depresión de mi madre duró todo el tiempo que la conocí, así que no sé con certeza cuándo comenzó. Su vida familiar fue infeliz, pero ciertamente se presentaba bastante alegre en las instantáneas de sus 20 años en la posguerra —su sonrisa nunca fue tan genuina después de esa época. Por un lado, el atormentado proceso del parto claramente le cobró un alto precio. Parece que nos confundió a Marie-Luce y a mí, o al menos me acostumbré a que me llamaran *ma fille* o *ma choute* (porque *mon chou* es masculino, ella tuvo que inventar una forma femenina). Aunque en algunas zonas de Europa el color rosado había sido durante mucho tiempo para los niños y el azul para las niñas, mi madre desafió las convenciones vistiéndome de

azul en honor a la Virgen María. Yo era efectivamente asexual cuando era niña, dibujaba, leía y jugaba con mi gran familia de animales de peluche, a quienes asignaba posiciones en la familia. Mi madre y yo éramos muy unidas en ese entonces, viajamos dos veces de Nueva Jersey a Bélgica y vivimos durante meses sin mi padre, mientras ella arreglaba los asuntos y debatía si mudarse de regreso. Pero cuando la pubertad trajo consigo las características sexuales secundarias, todo cambió. Desde entonces, hasta que me fui de casa, a los 18 años, mi madre me pegaba todos los días, generalmente una bofetada con el dorso de la mano del otro lado de la mesa. También se sometió dos veces a terapia de electroshock, después de lo cual sufrió una pérdida temporal de la memoria y me confundía con su hermano.

Nadie sabe las causas de la disforia de género. Solamente se ha realizado una investigación científica limitada sobre uno que otro asunto transgénero (lo que sabemos sobre los efectos inmediatos y a largo plazo de la terapia de reemplazo hormonal sigue siendo en gran parte folclórico), porque hay muy pocos fondos para ello. En muchas culturas, incluida la nuestra, las personas transgénero están situadas en lo más bajo de la humanidad, lo impensable. Somos leprosos y, si somos vulnerables, somos depredados y, a menudo, asesinados. Como era de esperar, la mentalidad de la mafia que impulsa tal superstición también está presente dentro de nosotros, las personas transgénero.

Antes de que se rompiera mi huevo, mantuve mi interés subrepticio en los asuntos transgénero, viendo

videos de YouTube y recorriendo interminables fotos de modelos japonesas *otokonoko*. Aun así, claramente me inquietó cuando me enfrenté a la realidad de la transición de género, especialmente cuando se trataba de personas que se parecían sociológicamente a mí, tales como Chelsea Manning o las hermanas Wachowski. Parecía que ellas habían ido demasiado lejos, que nunca podrían volver a la Tierra. Pero tal era la profundidad de mi negación.

Durante más de 55 años viví en un estado de negación que mantuvo en suspenso mi dilema de género, como si estuviera encurtido en un frasco. Pasé por periodos de indulgencia, cuando me entregaba y soñaba despierto. Tenía una variedad de fantasías almacenadas que rotaba y sobre las que bordaba: interpretar a una niña en la obra de teatro de la escuela, luego persuadida de salir a la ciudad disfrazada; ser contratada como ayudante por una rica mujer de la alta sociedad que se divierte vistiéndome de niña; un nuevo compañero de cuarto que me asignaron en la universidad lleva años vistiéndose como una muchacha y tiene un guardarropa completo. Pero eran fantasías travestis que, a mi modo de ver, eran en última instancia estériles. Luego tenía periodos de repudio, en los que desterraba cualquier pensamiento de ese tipo y diagnosticaba mi situación como un fetiche, una ideación enfermiza, una neurosis que imaginaba que podía curarse con una buena relación con una mujer fuerte que sacara a relucir plenamente al hombre en mí. En ambos estados, mantuve mis variadas preguntas y fijaciones de género esparcidas por diferentes regiones de mi conciencia, negándome a darles coherencia. Los pensamientos sobre la apariencia se fueron por aquí, mis diversos fracasos para cumplir con un papel masculino se fueron por allá, las preguntas más existenciales fueron arrojadas a un estante.

Después de que mi huevo se rompió, monté lo que las personas trans y Alcohólicos Anónimos llaman "la nube rosa" durante tres meses completos. Esa masa rosada de gotas de agua suspendidas, en la que constantemente me advertieron acerca de confiar demasiado, resultó ser en gran parte el impulso que todavía tengo, junto con una fe evangélica en el proceso. Para mí también implicó un curso intensivo en todo tipo de cosas, desde volver a aprender cómo moverse hasta la historia de la medicina transgénero o a desarrollar firmes opiniones sobre cuellos, largos de mangas y siluetas. Aunque de alguna manera me las arreglé para mantener mis deberes como educadora, enseñando un curso de escritura en la universidad durante este periodo, mi verdadera ocupación estaba en la transición. En poco más podía enfocarme.

Muy rápidamente me uní a un grupo de apoyo trans y consulté a un endocrinólogo: comencé con

Por mucho que pudiera apreciar la cultura *drag* desde el exterior, no era lo mío. Yo quería ser una mujer, no una sátira. No me interesaba el pelo largo, las tetas grandes ni los tacones altos, y odiaba la idea de que los hombres me miraran boquiabiertos. Al menos esa era la razón número uno. La número dos era que estaba aterrorizada por el poder de mi deseo.

hormonas el 10 de mayo y me hicieron caer de mi nube, aunque eso no duró mucho. Una vez me describí como una criatura hecha enteramente de dudas, muchas de ellas dudas sobre mí misma, pero tan pronto como me decidí a revelarme, en febrero pasado, dejé de dudar. Es decir, experimenté episodios regulares de disforia, lo que en este contexto significa intensos periodos recurrentes de dudas sobre una misma, odio hacia una misma y desesperación, que suceden de manera irregular durante periodos de tiempo variables, típicamente (para mí, por ahora) dos o tres días a la semana. Sin embargo, paradójicamente, nunca antes había experimentado una convicción tan sincera. Incluso en medio de esas agonías sentí un inexplicable cimientamiento de certeza.

Mi momento caída-en-el-camino-de-Damasco fue cataclísmico en sus efectos. "Esto abre el mundo", escribí en una ficha, rompiendo mi costumbre de no escribir tales cosas. "Estoy tan *aliviada*". Desafortunadamente, sucedió 14 años después de la mejor y más plena relación que jamás haya disfrutado. Conocí a M justo cuando mi matrimonio estaba llegando a su punto de ruptura, y ella había sido mi ancla desde entonces: mi mejor amiga, mi copiloto, mi severa editora, mi corazón. Las cosas no siempre fueron del todo fáciles entre nosotras, pero acabábamos de pasar un

Sí, soy binaria, pero eso se debe simplemente a la amalgama de culturas de la que vengo. Me he relajado mucho en un montón de cosas: he decidido no jugar con mi voz, que es mi instrumento; ya no uso sujetadores con relleno; uso poco maquillaje; no me interesa cómo me ven los transeúntes; no me preocupa que se equivoquen con mi género; no me importan especialmente los pronombres.

año feliz encerradas juntas. ¿Por qué tenía que pasar entonces? ¿Por qué no pudo haber sucedido después del colapso de mi primera relación importante, alrededor de 1980, cuando estaba segura de que nunca volvería a encontrar a nadie más? ¿O 10 años más tarde, después de la caída de mi primer matrimonio, hecho en el rebote, que finalmente se reveló como inadecuado para ambas partes? ¿Tuvo algo que ver, como se preguntaron algunos de mis amigos, con el aislamiento forzado y la introspección de la era del covid? Eso no estaba tan lejos del aislamiento y la introspección en los que normalmente vivía, pero ¿tal vez fue que finalmente me sentí lo suficientemente segura?

En aquellos días pasaba poco razonables cantidades de tiempo tomándome *selfies* y cambiándolas de género en la aplicación. Acababa de recibir una en que pensé que yo lucía lo suficientemente plausible como mujer, por lo que podía mostrársela a todo el mundo y lo entenderían de inmediato (nota: ya no puedo ver el parecido). Esa fue la táctica que decidí probar con M. ¡Ella pensaría que era lindo! Tal vez eso suavizaría el impacto. El día después de mi sesión con la Dra. G, la saqué después de la cena. Ella estaba

confundida. ¿Qué le estaba mostrando? “Mmm, bueno, soy yo como mujer”. ¿Eh?

Yo expliqué. Ella no vio el parecido, pero escuchó. Le conté sobre mi oscuro secreto y cómo lo había mantenido oculto durante más de 55 años y cómo de repente salió de mi pecho como el extraterrestre en *Alien*. La tomó por sorpresa, pero se conmovió. Me ofreció apoyo y aliento, me elogió a través de todos mis primeros incómodos intentos de presentarme como mujer, me dio una llamativa falda cruzada a rayas de la década de 1970. Algún tiempo después, sin embargo, dijo: “Puedo pensar en ti como mi pareja romántica o como una mujer, y me parece más importante pensar en ti como una mujer”.

Mi corazón se cayó a mis pies. Ya no éramos más una pareja. Una de las principales razones de mi larga represión fue mi miedo a perder mujeres, que desde el final de la adolescencia habían constituido las tres cuartas partes de mis amistades más cercanas, así como todos mis intereses románticos. Pensé que les repugnaría por mi presunción: tendía a poner a las mujeres en un pedestal. Eso no sucedió con M, pero había fallado como pareja romántica para alguien que significaba todo para mí, y eso era casi igual de malo. Pasé meses en la miseria en torno a M, volviéndome furtiva una vez más, escondiendo mi ropa nueva cuando llegaba por correo, presentándome solamente una o dos veces por semana a pesar del placer y la afirmación que eso me daba, tratando, de alguna obstinada manera, de tener ambas cosas. Mis episodios de disforia se vieron además teñidos por la idea de que era un hombre heterosexual fallido, y experimentaba una gran incomodidad en mi entorno social habitual, compuesto principalmente por parejas heterosexuales.

Pero aún tenía que reconocer que la disforia de género, en su sentido más general, explicaba unos cientos de misterios sobre mi personalidad. No me di cuenta de cuán incómoda estaba en mi cuerpo hasta que comencé la transición y de repente me sentí cómoda, esto sin referencia a las características sexuales primarias o secundarias. Había estado constreñida, sin equilibrio, susceptible, sin nunca saber cómo pararme o qué hacer con mis manos, porque inconscientemente me protegía de posturas y expresiones que podrían leerse como demasiado femeninas. No sabía cómo actuar como un hombre. Odiaba los deportes y las bromas sobre penes y beber cerveza y la forma en que los hombres hablaban de las mujeres; mi idea del infierno era una velada con un grupo de tipos.

A lo largo de los años, por la fuerza de la necesidad, creé una personalidad masculina que era taciturna, cerebral, un poco lejana, con algo de búho, posiblemente “peculiar”, acercándose mucho a lo asexual, a pesar de

mis mejores intenciones. Estaba eternamente enferma de amor y solamente tuve un puñado de relaciones exitosas; tenía poco impulso priápico. Y siempre mantenía a la gente a distancia. Durante 14 años, M sirvió como mi escudo social. Le hice hacer todo lo relativo a ponerse en contacto con alguien, todo lo relativo a la elaboración de planes, porque en el fondo me aterrizzaba la gente, incluso los amigos cercanos de 40 o 50 años —confiar completamente en alguien era imposible, porque podría levantar mi cortina de hierro. Al final de la adolescencia, durante el periodo de mayor consumo de drogas de mi vida, tuve dos viajes intensamente malos con LSD. El primero, durante mi último año de secundaria, fue malo porque tenía miedo de ser transgénero, miedo de ser absorbida y de que nunca regresara. El segundo, durante mi primer año de universidad, se oscureció porque tenía miedo de que algo que dijera o hiciera revelara a las personas con las que viajaba que era transgénero.

En la primera semana de marzo, me revelé ante mi círculo íntimo, unas 20 personas. Todo el mundo me apoyó, aunque algunos estaban claramente amohinados; algunos siempre habían pensado que había algo extraño en mí; algunos juraron que habían estado cerca de adivinar la verdad; tres amigas escribieron que tenían lágrimas de felicidad en los ojos. Empecé a planear mi revelación en anillos cada vez más amplios: un segundo grupo de amigos, en mayo; la facultad y la administración de la universidad donde enseñé, en julio; Instagram y el resto del mundo, en septiembre. En el camino, comencé a escuchar a personas a las que no había visto en décadas, quienes tal vez aprendieron sobre mi transición de tercera mano. Nadie me soltó ninguna tontería, aunque yo estaba totalmente preparada para ello. De alguna manera me encontré recibiendo una afirmación inesperada desde lugares inesperados.

Ahora, después de nueve meses de terapia de reemplazo hormonal, puedo ver cambios significativos en mi cara y cuerpo, aunque los avistamientos pueden ser fugaces y no ser visibles para nadie más. La hermosa imagen que a veces veo en el espejo se deshace inmediatamente si trato de tomar una foto. Pero estoy mucho más feliz de lo que recuerdo haber sido, más centrada, muchas veces más sociable. Unos años antes de mi transición, me comprometí a vender mis papeles a la Biblioteca Pública de Nueva York y me di cuenta, vagamente, de que me estaba preparando para la muerte. Ahora quiero posponer el telón final el mayor tiempo posible.

No sé lo que significa ser mujer, por supuesto. Sí, soy binaria, pero eso se debe simplemente a la amalgama de culturas de la que vengo. Me he relajado mucho

en un montón de cosas: he decidido no jugar con mi voz, que es mi instrumento; ya no uso sujetadores con relleno; uso poco maquillaje; no me interesa cómo me ven los transeúntes; no me preocupa que se equivoquen con mi género; no me importan especialmente los pronombres.

Algo de esto se debe a la influencia de mi “madre trans”, L, con quien he pasado mucho tiempo de calidez caminando por las calles públicas y siendo visible en lugares públicos. L, de 24 años, de alguna manera ha adquirido una sabiduría mucho más allá de su edad. Está tan aburrída como yo con “el discurso” que aqueja a la comunidad trans, sus asfixiantes reglas del lenguaje, su micro-territorialidad, sus trivialidades insípidas. Nos damos cuenta de que estamos volando hacia lo desconocido, que cuanto más aprendemos más nos damos cuenta de que no sabemos, que el género es una concatenación de factores físicos, mentales, emocionales y culturales que nunca dominaremos, porque nadie lo hace.

La mayor parte del tiempo me siento normal en mi nueva identidad. Paseo al perro, voy a la ferretería y al supermercado (las mascarillas del covid ayudan en las circunstancias más difíciles), doy clases, tomo el tren o el autobús, salgo a cenar con amigos, doy conferencias públicas, todo sin miedo. La crisis existencial que temía por mi dependencia de una peluca (la calvicie de patrón masculino ha diezmado mi cabeza desde que tenía 17 años, cuando pensaba que era un castigo divino para mis anhelos) no sucedió. No puedo dormir ni ducharme con la peluca, pero aparte de eso, simplemente se ha convertido en mi cabello. Por lo general estoy en paz, remendando mis penas y aterrándome con mis miedos, aunque de vez en cuando me paraliza la profunda extrañeza de todo esto. Aquí estoy a los 67 años, emprendiendo algo enorme que debería haberse hecho hace décadas. Ciertos cambios son superficiales, pero otros son metafísicos. Al principio de mi transición sentí agudamente este cambio de marea. Experimenté asombro y pavor; pasé días enteros literalmente temblando. Ahora soy consciente de que vivo, como todos, en una nube de desconocimiento, donde las certezas se desmoronan y las categorías se vuelven líquidas. Ninguno de nosotros sabe nada realmente, sino de manera provisional. Ahora, como dijo Lou Reed, “me he liberado / para encontrar una nueva ilusión”. **S**

Artículo aparecido en la revista *Vanity Fair*, en enero de 2022. Se traduce con autorización de su autora. Traducción de Patricio Tapia.

Todo lo sólido se desvanece en el aire: narrativas del desastre medioambiental

En su novela *El emisario*, la escritora japonesa Yoko Tawada retrata una realidad posapocalíptica de manera indirecta, a través de su impacto en un espacio cerrado: la relación cotidiana entre un niño enfermizo y su bisabuelo. El derrumbe exterior irrumpe en forma de ecos lejanos. Con implacable humor negro alude a la ceguera colectiva que nos aqueja, nuestra incapacidad de asumir la crisis climática como lo que es: una crisis. Este ensayo indaga en esta novela y sus vínculos con la tradición japonesa, así como el estado de la narrativa medioambiental en el mundo anglosajón y latinoamericano.

Por Sergio Missana

En su notable ensayo *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016), el novelista indio Amitav Ghosh llamó la atención sobre la escasa relevancia que la crisis climática —el gran riesgo existencial de nuestro tiempo— ha tenido en la narrativa “literaria” más prestigiosa, siendo relegada a obras de género, en particular a la ciencia ficción. Esa tendencia, más marcada en el contexto anglosajón que en el latinoamericano, se ha visto revertida en parte en los últimos años. La novela *El emisario*, de Yoko Tawada, publicada en japonés en 2014 y recientemente traducida al castellano, es un ejemplo de ello.

Tras una catástrofe ecológica no especificada, Japón ha decidido aislarse del resto del mundo. Está prohibido viajar al extranjero e incluso emplear palabras de origen foráneo. La agricultura ha colapsado, excepto en la sureña y lejana isla de Okinawa, y la comida es escasa. Algunos productos, como la fruta, se han transformado en bienes suntuarios. La

mayoría de los animales ya se extinguieron. Las ciudades están casi completamente deshabitadas debido a la contaminación. Los niños y niñas nacen débiles, enfermizos, muchos fallecen a una edad temprana, mientras que las ancianas y los ancianos son robustos, están llenos de energía y superan ampliamente los 100 años de vida. Las personas cambian de sexo de manera espontánea. Los hombres experimentan la menopausia. Las relaciones sexuales son casi inexistentes. El lenguaje se ha llenado de eufemismos oficiales. El Gobierno fue privatizado.

Tawada imagina este mundo posible con prolijidad de detalles y lo hace a partir de un espacio ínfimo, centrándose en la relación entre un anciano, Yoshiro, y su bisnieto Mumei. Yoshiro tiene más de 100 años y está pletórico de fuerzas. Vive obsesionado por el bienestar de su bisnieto, a quien adora. La salud del niño es precaria, lo aqueja una fiebre constante, apenas puede caminar, casi toda la comida le cae mal,



pero se resigna a ello con una alegría y optimismo que conmueven a su abnegado bisabuelo. Tawada se enfoca en esta relación para ir construyendo una cotidianidad cercada por el derrumbe exterior. Quizás el gran mérito de esta novela —considerada una obra menor dentro de la producción de su autora, que también incluye *El novio fue un perro* (1993) y *Memorias de una osa polar* (2011)— es su tono satírico.

La autora se burla con agudeza de rasgos y tendencias de la sociedad japonesa actual, comenzando por la inacción ante la crisis climática y la devastación medioambiental, sin duda inspirada por el desastre nuclear de Fukushima, ocurrido en 2011. La novela alude también al envejecimiento de la población. Es particularmente aguda su mirada sobre la evolución reciente del lenguaje, cada vez más cauteloso y políticamente correcto, parte de la cual sin duda se pierde en la traducción. El empleo de eufemismos oficiales remite al *doublespeak* orwelliano: “Los nombres del

Día del Respeto a los Ancianos y del Día de los Niños se modificaron por el Día del Ánimo a los Ancianos y el Día de Disculpa a los Niños; el Día de la Educación Física pasó a llamarse el Día del Cuerpo para que los niños que no crecían físicamente no se pusieran tristes, y el Día del Agradecimiento del Trabajo se convirtió en el Día de Basta con Vivir para no herir a los jóvenes que no podían trabajar”.

Además de Orwell, *El emisario* contiene elementos de Kafka —la principal influencia declarada de su autora, quien reside en Alemania desde 1982, y escribe en japonés y alemán—, sobre todo en el tono apacible con que se relatan situaciones levemente absurdas, y se emparenta con el surrealismo *light* de Murakami. También pueden trazarse líneas de conexión con dos obras clave de la literatura japonesa del siglo XX, ambas publicadas en la década de 1960. *El emisario* puede leerse como una vuelta de tuerca a la novela *Una cuestión personal* (1964), de Kenzaburo Oé. En ese relato

semiautobiográfico, el narrador se veía confrontado al dilema del nacimiento de un hijo con severa discapacidad intelectual, torturado por la repulsión y la culpa, entregándose al escapismo a través del alcohol y el sexo, llegando a planear el asesinato de la criatura. En la novela de Tawada, un hombre anciano queda a cargo de un niño aquejado por severos trastornos físicos, al que ama casi con desesperación, esmerándose en su crianza, preocupándose de mimarlo y atenderlo en los más mínimos detalles.

Asimismo, el libro de Tawada puede situarse en la cuerda de *Lluvia negra* (1965), la novela de Masuji Ibuse sobre la devastación causada por la bomba de Hiroshima (Ibuse publicó “Carpa” en 1926, uno de los grandes cuentos de la literatura japonesa, cuando no de la literatura a secas). Asimismo, el tema de la contaminación radiactiva iba a permear la cultura popular japonesa, desde películas como *Godzilla* (1954) y la serie *Ultraman* (1966) y sus secuelas, hasta los mangas y animés que irrumpieron en Occidente a partir de la década de 1980.

EL GRAN DELIRIO

El emisario es una novela literaria que se hace cargo de la devastación medioambiental. Su tono satírico parece hacer referencia a la causa de fondo de la crisis climática: la ineficacia de nuestras instituciones, la ineptitud de las élites y los intereses económicos que controlan la política. Aunque las soluciones técnicas están a la mano, nos dirigimos como *lemmings* al abismo. El humor sirve para marcar contrastes y remarcar lo que Bruno Latour apuntó en su ensayo “Esperando a Gaia”: existe una radical “desconexión entre la magnitud de los problemas que enfrentamos y lo limitado de nuestra comprensión y rango de atención”.

The Overstory (2018), de Richard Powers, es otro ejemplo de obra literaria prestigiosa centrada en el medio ambiente. Pero Amitav Ghosh tiene razón: el tema climático se concentra particularmente en la ficción especulativa, la ciencia ficción y en el subgénero de la ficción climática, que tiene ilustres antecedentes en *El mundo sumergido* (1962), de J. G. Ballard, y *La nueva Atlántida* (1975), de Ursula K. Le Guin, y que hoy prolifera a manos de autoras y autores como Paolo Bacigalupi, Tobias Buckwell, Octavia E. Butler, Omar El Akkad, N. K. Jemisin, Sam J. Miller, Nnedi Okorafor, Rebecca Roanhorse, Kim Stanley Robinson, Lauren Tefteau y Alexis Wright. Aunque la distinción trazada por Ghosh es más relevante en el ámbito anglosajón, donde el mercado busca segmentar los libros en una multiplicidad de géneros y subgéneros, no deja de ser sintomática de un problema mayor: lo que llama “el gran delirio”, nuestra

incapacidad colectiva de asumir la crisis como una crisis y no un problema más entre muchos.

Ghosh asimila a la narrativa el debate clásico que contrapuso a dos teorías geológicas antagónicas: el catastrofismo, surgido en el siglo XVII, que postulaba que la Tierra había sido moldeada por eventos violentos y discontinuos, y el gradualismo, la visión de una naturaleza moderada y ordenada, formada por procesos lentos y predecibles, como la erosión, que emergió en el siglo XVIII y terminó por ganar la partida en el XIX. No es casualidad, sugiere Ghosh, que el gradualismo se impusiera al mismo tiempo que lo hacía la novela realista, que desplegaba la regularidad como rasgo crucial de la vida burguesa: ambas reflejaban un grado de complacencia y confianza en la estabilidad del emergente orden burgués. La novela realista muchas veces describía conflictos transcurridos en espacios cerrados, mientras que la realidad exterior se daba por sentada. La arrogancia depredatoria de la Ilustración europea hacia la naturaleza, sostiene Ghosh, se basa en el hábito de crear discontinuidades, desglosar cada problema y fenómeno en componentes pequeños, un modo de pensar que hace inconcebible la “interconectividad de Gaia”. También la literatura ha sido construida sobre la base de discontinuidades, mundos acotados.

La canonización de la novela realista conllevó el exilio de la ciencia ficción del *mainstream* literario. Ghosh ejemplifica esa transición mediante una novela emblemática, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley, que al momento de su publicación fue acogida como una obra de valor literario y con el paso de las décadas sería desplazada a un estatus inferior, reservado a la literatura de género. La relegación de género ocurrió en un doble sentido, al tratarse de una escritora, quien además era la hija de una de las pioneras del feminismo, Mary Wollstonecraft.

Ghosh teje una sutil conexión entre *Frankenstein* y el proceso de ocultamiento que hoy se tiende sobre la crisis climática. Es célebre la historia de la concepción de la novela a orillas del lago Ginebra durante el verano de 1816. Debido al sorprendente mal tiempo —frío y lluvia incesante—, Lord Byron, John Polidori, Mary Godwin y su futuro esposo, Percy B. Shelley, pasaron tres días encerrados en una villa creando historias de terror, las que darían origen a dos clásicos de la literatura gótica: *El vampiro*, de Polidori, y *Frankenstein*. Ghosh destaca que el mal tiempo que asoló a Suiza durante el verano de 1816 no fue un hecho aislado. En abril de 1815, el Monte Tambora en Indonesia había hecho erupción. Durante los meses siguientes, el volcán arrojó a la atmósfera millones de toneladas de material particulado, oscureciendo el sol y causando

un descenso global de la temperatura; 1816 fue llamado “el año sin verano”.

El arte del siglo XX, sostiene Ghosh, supuso un giro de la naturaleza a lo humano, situando la conciencia, agencia e identidad humanas en el centro de la experiencia estética. Pero resulta imposible confrontar la crisis climática de manera individual: esta plantea un desafío colectivo a una cultura que ha eliminado lo colectivo de la economía, la política y la literatura (John Updike, por ejemplo, definió la novela como una “aventura moral individual”). Ghosh reconoce, eso sí, que algunos autores y autoras contemporáneos han ido a contracorriente de esa tendencia, tales como Margaret Atwood, Doris Lessing, Cormac McCarthy y Kurt Vonnegut.

GIRO HACIA EL FUTURO

En América Latina no es posible trazar fronteras tan tajantes, la producción cultural está menos segmentada por los mercados y predomina la hibridación entre géneros literarios. El tránsito desde las llamadas “novelas de la Tierra”, obras realistas instaladas en el paisaje latinoamericano que predominaron hasta las primeras décadas del siglo XX, hacia contextos urbanos fue de ida y vuelta. La ciudad fue ocupada literariamente a partir de las vanguardias de los años 20, pero el entorno natural persistió en autores y autoras como Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo o Castellanos, hasta los “macrorrelatos” del *boom*.

En un ensayo publicado en el *New York Times* en 2021, “La literatura latinoamericana da un giro hacia el futuro”, Jorge Carrión destacó la proliferación de la ficción especulativa en la región, una mezcla heterodoxa que combina narrativa y ensayo, cosmovisiones indígenas y feminismo, tecnología y humor. Menciona a Gabriela Alemán (Ecuador), Verónica Gerber Bicecci (México), Juan Cárdenas (Colombia), Martín Felipe Castagnet (Argentina), Alberto Chimal (México), Marcelo Cohen (Argentina), Liliana Colanzi (Bolivia), Rita Indiana (República Dominicana), Giovanna Rivero (Bolivia), Edmundo Paz Soldán (Bolivia), Samanta Schweblin (Argentina), Fernanda Trías (Uruguay) y J. P. Zooney (Argentina). El canon latinoamericano siempre se ha preocupado del presente y el pasado, sostiene Carrión. Ahora estamos viendo un desplazamiento de la mirada hacia el porvenir. De momento, predomina la distopía, pero no es inconcebible que también encuentre un lugar la utopía: “La región está encontrando en su literatura los futuros que sus políticos son incapaces de imaginar... La literatura ocupa ese lugar vacío —el de los proyectos colectivos del mañana— y lo convierte en un poderoso generador estético y filosófico”.

MICRO Y MACRO

La opción de Yoko Tawada por elaborar un microrrelato casi claustrofóbico, una obra de cámara, centrada en la relación entre un niño y su bisabuelo, se queda en el tono menor, no alcanza a tomar vuelo, pero constituye un esfuerzo original y contraintuitivo por hacerse cargo de la vastedad de la crisis climática, que equivale a lo que el filósofo Timothy Morton ha llamado “hiperobjetos”, entidades de dimensiones temporales y espaciales tan vastas que desbordan nuestra capacidad de concebirlas y pensarlas.

Es posible que el macrorrelato esté más allá de nuestro alcance, que no sea posible en parte por lo que Bruno Latour describe como una radical “indiferencia de Gaia”. La hipótesis científica de Gaia, formulada en la década de 1970 por James Lovelock y Lynn Margulis, postulaba que el planeta y los seres vivos que lo habitan formarían un solo sistema complejo, un entramado de sinergias que ayuda a mantener las condiciones para la vida. Ello ha dado pie al empleo del término en un sentido *New Age*, a considerar el planeta como un solo ser vivo, análogo a la Pachamama o a la Pandora de James Cameron.

Latour enfatiza que el planeta es extremadamente sensible a la acción humana, hasta tal punto que hemos entrado en una nueva era geológica, el Antropoceno, marcada por los efectos de nuestra presencia en la Tierra. Afirma Latour que Gaia “es extraordinariamente sensible a nuestra acción, pero al mismo tiempo, persigue objetivos que no apuntan en absoluto a nuestro bienestar”, al contrario de lo que dicta nuestro antropocentrismo. Ficciones como la de Tawada parecen apuntar en esa dirección: imaginar un planeta en el que los seres humanos van rumbo a la puerta de salida, es decir, que se atisba su salida de escena. En un sentido cabalístico, podemos concebir el mundo —o el universo— como un texto que los seres humanos nos empeñamos en descifrar, pero que no requiere de ojos humanos. Una narrativa que seguirá su curso cuando ya no estemos. **S**



El emisario
Yoko Tawada
(Trad. Marta Morros Serret)
Anagrama, 2023
176 páginas
\$20.000

Repensar *Chicago chico*

Con motivo de la reedición de la novela más emblemática de Armando Méndez Carrasco, la autora de esta crítica urde un entramado teórico que nos sitúa directamente en el presente, en un mundo —y un país— signado por la precariedad laboral, la desigualdad de oportunidades y la amenaza de los populismos de derecha. La invitación que hace esta lectura es “a construir un espacio donde los sujetos se unan más allá de sus diferencias, para formar parte de un escenario cuando no idéntico, al menos común”. O en palabras de Nietzsche: “Obrar en este tiempo intempestivamente, esto es contra el tiempo y, esto es de esperar, a favor del tiempo del porvenir”.

Por Diamela Eltit

Vivimos, luego de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, tiempos complejos y hasta cierto punto asfixiantes. La hegemonía neoliberal reaccionaria ha recuperado su dominio sobre parte importante del horizonte social, a través de la administración de cada uno de sus medios que día a día producen “efectos de verdad”, como lo señala Pierre Bourdieu. El paso del siglo XX al XXI está marcado por la importante e impactante revolución tecnológica y por la devastación industrial derivada a China o a India o a Guatemala. De esa manera, el trabajador industrial y el peso de sus sindicatos se han diluido y abundan hoy en Chile, como los define Nancy Fraser, los McEmpleos desprotegidos, débiles, muchas veces infrapagados.

Marx pensó en el proletariado industrial como la gran fuerza revolucionaria; Antonio Gramsci se detuvo en la cuestión cultural para definir la hegemonía en toda su plenitud. Pero Rosa Luxemburgo, la gran pensadora, a diferencia de Marx, consideró la inclusión del subproletariado, abriendo así un espacio social mucho más amplio.

Hoy mismo, este Chile siglo XXI, recorrido por la desigualdad, abandonado en gran medida por el Estado, ha segregado las periferias. La mitad de los niños derivados al Sename van a la cárcel. Las cárceles están sobrecargadas y solo funcionan como sedes pedagógicas. Precisamente, una amplia franja social, sin soporte, ajena a formación política, sometida a la esperanza de una falsa seguridad, coexistente con la violencia, se inclina hoy por el populismo que encarna el Partido Republicano.

Aunque la ultraderecha ha ganado un espacio considerable en diversos países, fundamentalmente debido a la migración y a la inoculación de nacionalismos, Chile vive un proceso particular, en donde se resignificaron el estallido y sus víctimas en cierta forma de delincuencia, la Convención fue asolada por los cuatro costados y definida como un error social conformado por un conjunto de representantes sin mérito alguno. Y, hoy, en definitiva, el gobierno del Frente Amplio tiene severas limitaciones, pues está condicionado por la oposición.

El neoliberalismo que nos rige, sumado a la mayoría parlamentaria conformada por las derechas y



Parte de la colección *Living periferia*, del fotógrafo Alejandro Olivares.

la ultraderecha, se funda en asociaciones con el gran capital, promueve acumulaciones, reducción de derechos, liberación de impuestos, somete a la población a una deuda que hipoteca la vida misma, en el interior de una sociedad donde cuerpo y objeto valen lo mismo. Una derecha que, después de 50 años del bombardeo a La Moneda, sigue prendada y prendida a Pinochet.

¿Dónde está la novela *Chicago chico* hoy? ¿Quién la escribe?

Hay que volver atrás, a examinar este texto y su estructura. Méndez Carrasco transformó la novela en un dispositivo político del habla, como dice el filósofo francés Jacques Rancière, “para la parte de los que no tienen parte”, abriendo así un surco en la narrativa chilena, al diseñar un espacio social centrado en la noche, que reúne mayoritariamente pequeños maleantes junto a cafiches y prostitutas. Un escenario donde las vidas se certifican a ellas mismas en el transcurso nocturno con otras y con otros. Su protagonista, experto en jazz, vive el baile o transforma la noche en baile. Se entrega a esa noche compartida

para establecer una comunidad otra, desde abajo, que ejerce diversas formas de ilegalismo.

El Chicoco, narrador y protagonista, es el que cuenta con mayor formación cultural y política, aunque enmascarada al interior de esa comunidad, porque él tiene estudios en un periodo histórico donde la educación secundaria completa era un atributo, pero el baile, la noche lo conducen hasta un espacio diverso, adictivo, donde cursa sus deseos. Su madre lo lee como una prolongación del padre, y lo acepta.

El universo de *Chicago chico* se cierra sobre un conjunto de personajes pícaros, la cáfila hampona (aunque en otro registro, podrían ser considerados sobrevivientes como el Lazarillo de Tormes), que llevan de una manera igualmente pícaro sus apodos.

La figura de la prostituta es central. Si bien tiene un oficio que puebla la literatura chilena —*Juana Lucero* y *El lugar sin límites*, entre otras—, en este texto carece de la dramática moralizante que rodea a estos personajes. Para Méndez Carrasco, forma parte del grupo en igualdad de condiciones, baila, y su tragedia consiste en contraer enfermedades de transmisión sexual contagiadas por los clientes anónimos, lo

que marca su decadencia y su caída. El cachiche, figura también central de múltiples cinematografías, es uno más y marca la cara de sus protegidas como signo de propiedad económica. Ladronzuelos, semejantes a los niños de la novela *El río*, son miembros de esta comunidad nocturna donde transcurre la noche que los deleita y los desafía, una suma de personajes que Marx habría calificado como lumpen proletariado.

La novela es múltiple, con muchas zonas analizables, pero quiero detenerme en tres espacios de sentido que me parecen muy significativos. Por una parte, el viaje de retorno del Chicoco desde Valparaíso y la deconstrucción de los acompañantes del auto. Durante el viaje, con tres personajes de la alta burguesía, se pone en evidencia, a través del Chicoco, de qué manera se reproducen riqueza y estatus de clase. Las conversaciones que mantienen los personajes liderados por misiá Juanita Pereira se detienen en el matrimonio como sede de reproducción de capitales, no solo económicos sino especialmente simbólicos. La familia es la portadora de la historia de los apellidos “propietarios del país” que van citando los viajeros. Así, Amunátegui, Errázuriz, Vial, Munizaga, Mackenna y Morandé, entre otros, se constituyen en poder, en seguros de vida, en el interior de la clase que los garantiza. El narrador devela la construcción estructural de la hegemonía y de lo que denomina una catástrofe social, como es la alianza con subordinados: “Vicentito, el hijo de Susanita Echeverría, fue sorprendido en horriblos amoríos con la empleada de mano”. O el error matrimonial: “Figúrese usted a Renato Valdés Ortúzar casado con María Arellano Zapata... y los pobres hijos... Patricio Valdés Arellano. Qué abominable”. Y, desde luego, la oposición política más tradicional e invariable: “A mí me desagradan los anarquistas, a los comunistas no los puedo ver”.

Desde otra perspectiva —y en otro registro—, se podría pensar políticamente la novela como una aproximación posible a los planteamientos gramscianos que Nancy Fraser promueve como “contrahegemonía”, para producir así una hegemonía desde “abajo”, un espacio donde los sujetos se unan más allá de sus diferencias, para formar parte de un escenario cuando no idéntico, al menos común. Este escenario social está presente en el cumpleaños de la madre del Chicoco, mujer de clase media. Reunidos por el afecto, comparcen en la casa de la madre del Chicoco, los amigos, las prostitutas, la cáfila hampona toda, para celebrar a la madre y organizan para ella una sede protagónica: “Cachetón Pelota abrazó a mi madre. Todos hicieron lo mismo. Algunos aplaudían, otros bebían. Mi madre devolvía las atenciones con maternal cariño; como si esa gente le perteneciese”.

Y en un tercer aspecto, el de la recepción, habría que pensar en las numerosas ediciones de la obra en su tiempo, una tras otra, generando una marea de lectores, que ingresaron en los sucesos narrativos de manera intensa, como si con esta novela se hubiese abierto un surco lector intempestivo. O como lo señala Nietzsche: “Obrar en este tiempo intempestivamente, esto es contra el tiempo y, esto es de esperar, a favor del tiempo del porvenir”. Pero lo importante son esos lectores y esa novela que habla desde otro lugar, desde un lugar también intempestivo, fuera del canon de su tiempo, atravesando el control del sentido común de las convenciones dominantes.

Sin duda, la novela detona preguntas estratégicas acerca del abuso en torno a las figuras de la madre por parte del Chicoco, de las prostitutas por los cachiches, esas zonas de ultra explotación de las mujeres. Pero más allá de los agudos problemas que se generan desde el ilegalismo, hay que considerar la existencia de esas figuras en el presente. Se puede pensar, por qué no, que la novela se adelantó a su tiempo y es hoy, 62 años después, cuando tenemos que leer la palabra desde abajo, “de la parte de los que no tienen parte”, y romper la abismante desigualdad que nos habita para politizar esos espacios que están vacíos o vaciados, recorridos por el machismo y altas cuotas de violencia, segregados, entregados a un abandono que solo puede conducirnos al fascismo popular y a una penosa y constante tragedia social. **S**

Este texto fue leído en la presentación del libro, realizada en la Librería Gonzalo Rojas, en agosto de este año.



Chicago chico

Armando Méndez Carrasco

FCE, 2023

205 páginas

\$12.900



Ilustración: Álvaro Arteaga

"Mucho más que un suburbio pacífico y armonioso, la ciudad en disputa es donde se construye lo cívico".

Saskia Sassen

Insomnios con Flora

En medio de la gira promocional de una novela, la escritora argentina encuentra en los libros de Flora Tristán (1803-1844) un paliativo contra esa angustia que acecha de madrugada o antes del amanecer, cuando en teoría todos duermen menos uno(a). Pero este no es sino el punto de arranque de una crónica que resitúa el carácter vanguardista de la autora de *Unión obrera* y *Peregrinaciones de una paria*, trabajos insoslayables para entender la historia del feminismo y el socialismo.

Por María Sonia Cristoff



Ilustración: Paola Irazábal

Tuve, hace mucho, una época de insomnios autoinducidos. Fue cuando conseguí mi primer trabajo estable: era tal el pánico escénico que me daba entrar a ese curso en el que me esperaban adolescentes furiosos a los que yo tendría que dar clases de literatura, que deliberadamente me restaba horas de sueño para así poder enfrentarlos luego, en las mañanas, medio ausente, como ida, en medio de esa bruma mental que provoca la falta de sueño. El insomnio me generaba una especie de capa protectora, de escafandra que me ponía a salvo. Supongo que algo en mi inconsciente almacenó la estrategia como una forma posible de sobrevivir a ciertas cosas y entonces, frente a algunas situaciones —precisamente frente a situaciones como en la que estoy ahora, una serie de viajes concatenados por un libro mío que acaba de traducirse—, activa esos insomnios en forma automática. Pero ocurre que esta vez, en este viaje, algo se desbandó, se fue de cauce y entonces los insomnios, que suelen ser funcionales, que duran lo suficiente como para generar esa capa protectora pero también para dejarme con las habilidades intactas para, por ejemplo, contestar al día siguiente la misma pregunta mil veces sin perder la imaginación ni el humor, esta vez en cambio, decía, están tomando casi toda mi atención, están distrayéndome por completo de lo que acá me trajo, están concentrándose únicamente en las derivas de la noche.

Al principio de esta escalada hubo una película. En el desvelo de la primera noche que pasé acá, en Lyon, quise asomarme a la ventana para mirar el río Saona que pasa justo frente a mi cuarto, pero una ráfaga helada me disuadió rápidamente. Me puse entonces a buscar películas en mi *laptop* y, guiada solamente por un criterio que aborrezco, una estrategia burdamente explotada por las series, aun por las que me gustan, que es el de mirar películas para conocer la ciudad en la que las cosas transcurren, elegí una que se llama *Regreso a Lyon*. Esa es una de las cosas que también me atrae de estos insomnios: la facilidad con la que, en ese tiempo suspendido, contradigo mis convicciones más férreas. Así fue que di con esta película de Claudia von Alemann en la cual una historiadora alemana, en medio de una crisis con su profesión y con su pareja, decide viajar a Lyon tras los pasos de Flora Tristán, la escritora y activista que, durante todo el año 1844, convencida de que había que ir más allá del gran centro aglutinador que ya por entonces era París, viaja por las ciudades del sur de Francia difundiendo las ideas socialistas y feministas que ha venido articulando toda su vida y que acaba de sintetizar, apenas un año antes, en su libro *Unión obrera*, cuya primera edición fue financiada, entre otros, por Eugene Sue, Victor Considerant y George Sand.

Me había comprado *Peregrinaciones de una paria*, el libro de Flora más conocido, en una librería de usados de Lima, precisamente en otro de estos viajes de promoción. Un ejemplar curioso: el dueño anterior se había esmerado en conseguir un buen marcador negro, de trazo grueso, para escribir la palabra AMOR, así enorme, desorbitada, atravesando el borde de las páginas. Me acuerdo de haber buscado alguna otra pista de esa línea amorosa entre los subrayados, en algún papel suelto que estuviera dentro del libro, pero nada. Deduje entonces que ese mensaje no estaba destinado a alguien por fuera del libro, alguien a quien esa persona se lo hubiese regalado o a quien se lo estuviera agradeciendo, sino a la propia Flora. Y deduje bien. Es uno de los efectos posibles. Voy por mi quinta noche leyendo a Flora, en este libro y en los otros también, que están todos en algún lugar de la web, leyendo incluso a otros que escribieron sobre Flora, voy quedándome despierta muchas horas más de las que aconseja la táctica del insomnio como escafandra, voy trazando en un mapa caminatas tras los pasos de Flora y, en vez de revisar los textos que escribí para algunas de las mesas de este viaje concatenado, voy pasando de la capa protectora a la obnubilación. Voy comportándome, en fin, como una enamorada.

La historiadora alemana, como yo misma quisiera hacer si no fuera que una charla se empalma con otra, un encuentro con otro, sigue los rastros de Flora en esta ciudad que, por su pasado de luchas obreras trascendentales, le supo generar tantas expectativas. Y no se equivocaba, en parte: con una colecta que los obreros hicieron en una sola reunión imprimió acá una tercera edición de cuatro mil ejemplares de *Unión obrera*. Esta ciudad debería ser la sede, dice ahí Flora, del primer Palacio de los Proletarios, un proyecto suyo que, inspirado en las ideas cooperativistas de Charles Fourier y de Robert Owen, proponía crear colectivos urbanos donde funcionaran centros de trabajo industrial y agrícola, escuelas para niños y adultos —con especial énfasis en las mujeres—, además de plazas para juegos, hospitales y hospicios; un centro urbano que, en paralelo, fuera también uno de los puntales para generar la unión de todos los obreros y obreras del mundo por la que venía batallando Flora Tristán desde sus escritos, un punto central de su propuesta que muy pronto sería retomado por Karl Marx y Friedrich Engels, con quienes compartió varios encuentros en París, en las páginas del *Manifiesto comunista*. La famosa frase “¡Proletarios del mundo, uníos!”, viene de Flora, entonces, y en ella la invocación implicaba, al contrario de lo que después pasó con tantos marxistas, la participación activa de las mujeres.

Compartió varios encuentros con Karl Marx y Friedrich Engels en París. La famosa frase “¡Proletarios del mundo, uníos!”, viene de Flora, y en ella la invocación implicaba, al contrario de lo que después pasó con tantos marxistas, la participación activa de las mujeres.

Antes de estas *Peregrinaciones* que lamento tanto estar leyendo en versión digital, lejos de aquel amor subrayado en el borde de las páginas, Flora publicó dos textos breves: “De la necesidad de dar buena acogida a las mujeres extranjeras” y “Petición para el restablecimiento del divorcio”. En el primero, de 1835, se propone fundar una asociación para ayudar a mujeres abandonadas y perseguidas, todas parias “frente al sacerdote, el legislador, el filósofo”, que en ella nunca se trata de la idea romantizada de la paria, del personaje que circula por el mundo sin encontrar su lugar, sino más bien de la víctima de una desigualdad frente a la ley y, por ende, frente a la sociedad. El otro texto previo, de 1837, es brevísimo, tan breve como bombástico, y se trata de una Carta pública en la que exige a los diputados de la Asamblea Nacional de Francia que vuelvan a restablecer el derecho al divorcio que Napoleón había derogado. “Deseo que no vean mi solicitud solo como un hecho individual”, empieza Flora, consecuente con su activismo. Con lo de “hecho individual” se refería a la persecución que sobre ella ejercía su marido y padre de sus tres hijos, André Chazal, un artista mediocre y dueño de un taller de grabado con quien la madre de Flora, acosada por las deudas, la había obligado a casarse antes de cumplir los 20 años. Lo de persecución no es una figura retórica: en su *Peregrinaciones*, Flora detalla la cantidad de veces que tuvo que huir de París para evitar que Chazal la matara, como de hecho intentó hacerlo más adelante, con un disparo por la espalda en plena calle, lo que significó para él la cárcel y para ella una convalecencia de tres meses bien complicada. Cuando se refuso, Flora hizo una serie de reclamos legales, hasta

que logró que sus hijos no llevaran más legalmente el apellido de su padre.

En *Peregrinaciones de una paria*, Flora cuenta experiencias que vivió durante el año largo, entre abril de 1833 y julio de 1834, que pasó en Perú reclamando a su tío la herencia que le correspondía por parte de su padre, que había muerto súbitamente cuando ella era una niña y cuando, dicen, estaba justo por legalizar en Francia el matrimonio que, por coerciones del contexto histórico, había contraído solo por la iglesia con la madre de Flora, cuando los dos vivían circunstancialmente en España. Si así lo hubiese hecho, Flora no habría tenido que padecer durante tantos años la pobreza extrema, porque su familia peruana era riquísima y, como suele suceder en todas las épocas y lugares, por eso mismo también poderosísima. Su tío Juan Pío Camilo de Tristán y Moscoso, más conocido como Pío Tristán, hermano de su padre y verdadera bestia negra de estas *Peregrinaciones*, se formó militarmente en Francia y en España, para después volver a Perú con el grado de coronel. Cuando Flora escribe este libro, a su vuelta a Francia, ya ha aprendido varias cosas, entre ellas el poder que puede tener una estrategia narrativa bien usada, así es que, sin tener que llenarse la boca de epítetos, se limita a citar un artículo aparecido en uno de los diarios más leídos de Arequipa, donde su tío tenía sus cuarteles, que dice así: “Si deseáis un hombre de honor, pero que falte continuamente a sus juramentos, ya sea como magistrado o como particular y cuya mala fe sea conocida en todas las naciones europeas, como se puede ver en el *Atlas histórico* escrito en París por el Conde de Las Casas, elegid al señor Tristán. Si queréis un hombre de espíritu y de raro talento para engañar a todo el mundo, como lo hizo con Manuel Belgrano, con quien falseó todos los convenios, nombrad al señor Tristán. Si queréis un hombre poseedor de un olfato particular para descubrir a los verdaderos patriotas y perseguirlos hasta la tumba, tomad al señor Tristán”. Y así sucesivamente. Cómo extraño el tono polemista de la prensa del XIX, pienso, mientras sigo leyendo.

No es de extrañar, entonces, que ese mismo tío se agarré, para negarle la herencia, de un párrafo que la propia Flora escribe en la carta de 1829 dirigida a él, donde sintetiza cómo habían sido exactamente los vericuetos legales de la unión de sus padres y cómo es que por eso su madre, una vez viuda, quedó en la ruina total. Hija natural, resume el tío en la respuesta que le escribe al año siguiente. Te recibiré en Perú, le asegura, te querré como a una sobrina, incluso como a una hija, pero no podré acceder a tu reclamo de herencia porque,

como tú misma has dicho, eres hija natural. En sus *Peregrinaciones*, Flora apunta que uno de los tantos abogados y miembros de tribunales con los que conversó tratando de batallar contra su tío, más precisamente el presidente de la Corte en Arequipa, le dice, sin vueltas, que ella misma se cortó la cabeza en cuatro con esa carta. Cuando su tío logró hacerse de un ejemplar de *Peregrinaciones de una paria*, no solo se enfureció sino que le quitó la magra pensión que había consentido en darle en compensación por la herencia que le negaba y, además, seguramente instigó para que el arzobispo Goyeneche, tildado de amarrete en esas páginas, quemara los ejemplares en la plaza pública. Literal. ¿Será esa vehemencia para ir al fondo de lo que tenga para decir, sin medir las consecuencias, lo que me fascina de Flora?, me pregunto; ¿será ese contraste con una época como esta, en la cual los mundillos literarios están tan saturados de autocensura y remilgos, de tanta estrategia de posicionamiento autoral, de falsas polémicas?

La historiadora alemana va registrando en un grabadorcito ochentero el sonido de sus propios pasos mientras busca el hotel en el que Flora se hospedaba, la plaza que desde ahí se veía y el punto exacto de la costa del río en el que trabajaba a diario, con el agua hasta la cintura, Éléonore Blanc, la lavandera que se hizo íntima de Flora. Y Éléonore fue también quien rescató los manuscritos del *Diario* de esa gira por el sur de Francia que después pasó a ser *El tour de Francia*, libro que estuvo años en la sombra, más de un siglo, antes de ser publicado por primera vez en 1973, un diario de viaje en el que se siente la necesidad de propagar un ideario tanto como se siente la muerte que le pisa a Flora los talones y que, por no haberse detenido ni un segundo, la encontrará en este mismo viaje por las ciudades francesas del sur, en noviembre de 1844, a los 41 años. El estilo de *El tour de Francia* es vehemente, la necesidad de decir acuciante, la convicción de que lo dicho tendrá efectos contundentes sobre la marcha del mundo es total. ¿Será eso también, esa confianza en la capacidad performática de la escritora que también tuvieron las vanguardias, lo que añoro?

Fue en una de estas noches, no me acuerdo en cuál precisamente, que me puse a leer *Paseos en Londres*. Bajo este título que, al igual que *Peregrinaciones*, sugiere una liviandad que se desvanece ya en las primeras páginas, Flora reunió las observaciones críticas que escribió —viajando por Londres pero también por Manchester y Birmingham, auténticas usinas para el desarrollo capitalista— acerca del así llamado progreso, de las injusticias que venían con él, de los desplazados que dejaba boyando por las calles o haciendo cola para conseguir

empleos que los tendrían trabajando a la sombra, sin derecho alguno, durante 12 horas por día mínimo. Fue en una de estas noches, venía diciendo, que leí que, antes que llamarlo con ese título de levedad aparente, Flora decidió llamar a este libro *La ciudad monstruo*. Me acuerdo del zumbido que escuché al leer esa frase, una especie de alarma que se activa en mí cuando algo me afecta demasiado. Me levanté a lavarme la cara con agua fría, como para recobrar alguna pizca de lucidez. Sí, había leído bien, comprobé al volver a mi cama ya a esta altura convertida en un escritorio desbordado, la ciudad monstruo, exactamente el nombre con el que, siguiendo mi aversión a incluir topónimos explícitos en mis novelas, llamé infinidad de veces a la ciudad de Buenos Aires en una novela que publiqué en 2017, mucho antes de haber leído algo de Flora Tristán. El hallazgo me confirmó lo que muchas veces creo, y fundamentalmente siento, que es esa especie de conexión telepática, de diálogo activo que se da con nuestros interlocutores literarios, no importa de qué época y lugar.

Después de agotarse con esas caminatas, la historiadora alemana vuelve al hotel que también, como el mío, mira al río. También ella toma notas en un teclado y tiene insomnio. En un momento va a ver a una librera y anticuaria, en busca de reproducciones de grabados del año en el que Flora anduvo por acá; en otro momento va a ver a un historiador a quien le hace escuchar sus pasos grabados. Sí, pero qué tiene que ver eso con la Historia, le pregunta él, y ella, que está tratando de pensar desde otro ángulo lo que hasta ahora había sido su profesión, le habla de la importancia de recorrer ciertos escenarios para imaginar los colores que un personaje vio, los sonidos que escuchó, los aromas que olió. Se pregunta si no será esa la manera de pasar a la acción, en vez de quedarse en una contemplación pasiva. Sus caminatas tras los pasos de Flora, entonces, no como una mera conmemoración sino como una forma de repensar un abordaje, una práctica de la narración. Me pregunto si no será eso, la necesidad de repensar algunas prácticas, más que el amor o además del amor, lo que me tiene desbordadamente insomne en este viaje. Me pregunto si lo que Flora no estará recordándome en esta larga noche, en este viaje concatenado que no es más que una de las tantas demandas que hoy en día impone la salida de un libro, es la necesidad de practicar una paradójica anacronía, un poco eso que plantea Agamben cuando se pregunta por lo contemporáneo, esa necesidad de no plegarnos plenamente a una época, esa necesidad de no dejarnos enceguecer por las luces del siglo para, en cambio, ser capaces de vislumbrar en ellas “la parte de la sombra, su íntima oscuridad”. **S**

Confucio: despejes del camino

En China se conocen más de ocho mil comentarios sobre el “maestro principal” y la bibliografía occidental —se puede partir con Wolff, Leibniz y Hegel— supera las posibilidades de todo individuo. Uno puede acabar fácilmente atrapado en la cuestión planteada por Ivanhoe: “¿El Confucio de quién?”. Este ensayo, desatando provisoriamente algunos nudos, procura una línea recta hacia el símbolo maestro de la tradición confuciana —y oriental—: el camino. Esto no para forzar una elección o un reemplazo ansioso de las ideas occidentales, sino como una observación reposada: “Si una visión no me parece mejor que la otra —dice el autor—, sí me parece mucho mejor no quedarse con una sola”.

Por Adán Méndez

En cuanto maestro de la humanidad, Confucio (551-479 a. C.) figura como par de Sócrates, y estos dos figuran a su vez como pares laicos del Buda y Jesucristo. Este último es con mucho el sujeto más influyente entre los occidentales. El influjo de Sócrates quizá se extiende tanto, aunque revuelto con el de Jesús: entre ambos forman el grueso de la ortodoxia occidental, lo que llamamos el racionalismo cristiano. Eso sí, Jesús, además de humano es Dios —el hijo único del único Dios—, hace milagros y es capaz de resucitar, con lo que quizá sobrecalifique para este grupo. Si el Buda no es más que humano, la verdad es que sus logros lo elevan por sobre dioses y espíritus, quienes se muestran humildes ante él. Sócrates se permitía, es cierto, apenas unos pocos deslices sobrenaturales, pero también es cierto que no existen eventos sobrenaturales menores. Al simple lector de sus dichos, Confucio le parece un tipo exclusivamente humano y natural, y le resulta escandaloso enterarse de que incluso a él lo hayan divinizado un poco.

Intriga también que tanto la pareja oriental —Buda y Confucio— como la pareja occidental —Jesús

y Sócrates— expresen tan claramente las necesidades específicas y constantes de la vida humana: la de vivir en permanente aprendizaje, en un descubrimiento permanente de la razón y la moral, con Sócrates y Confucio; la de una comprensión total del mundo, que para Jesús es revelación divina y para el Buda iluminación humana. Más todavía me intriga que la pareja oriental sea esencialmente razonable y bastante comprensible; mientras que Sócrates resulta una paradoja exasperante y a Jesús, dice Bloom, los demonios nomás lo reconocen.

Ninguno de los cuatro escribió nada que se haya conservado: son, en la práctica, creaciones colectivas de sus discípulos, no siempre directos. En el caso de Confucio, los recuerdos de sus enseñanzas fueron recopilados y editados en numerosos libros que, unos 300 años después, alcanzaron la forma reunida en que los conocemos: las *Analectas*. Para la dinastía Han se volvió un texto clásico, incluso por encima de aquellos en que el propio Confucio basó su enseñanza. Gardner cuenta que los literatos de este periodo centraban cada vez más sus estudios en el *I Ching*, el



Tao Te Ching y las *Analectas*, “leyendo estos tres textos uno contra el otro” —un programa de estudios fabuloso, realmente.

Y la verdad es que para el lector ajeno conviene adoptar un programa así de económico, porque la erudición aquí descorazona: se conocen en China más de ocho mil comentarios y la bibliografía occidental —se puede partir con Wolff, Leibniz y Hegel— supera también las posibilidades de un individuo. Uno puede acabar fácilmente atrapado en la cuestión planteada por Ivanhoe: “¿El Confucio de quién?” —pero no debería, se pueden hacer despejes provisorios en el camino.

Sobre la biografía, por ejemplo, ¿qué puede sacar en limpio un principiante de las investigaciones biográficas acerca de personajes antiguos y legendarios? Según mi experiencia, muy poco, y menos cuando son chinos. Hay sin duda oportunidades para distinguir a la persona histórica de su leyenda, pero con personajes como Confucio la leyenda misma tendrá siempre un peso histórico y una significación incomparablemente mayor que el sujeto que se logre identificar —pero también una significación que seguramente no interesa para una lectura corriente de las *Analectas*. Así es que prefiero sugerir al lector que en este punto crea lo que lea por ahí y no quiera saber más si no está dispuesto a iniciar una investigación mayor.

Las discusiones filológicas y lingüísticas son otro manglar que se extiende más allá del horizonte. Para avanzar aquí no basta la mera curiosidad, se requiere un completo fanatismo o una cierta indiferencia. Si no se tiene intención de estudiar chino clásico, lo recomendable es sin duda esa cierta indiferencia. Porque se trata, además, de los registros de la enseñanza oral de un maestro, lo que ya implica cierto relajo en la expresión, y escritos encima en una lengua que no es representación del habla. En líneas gruesas, respecto de las muchas incoherencias y hasta contradicciones en el texto de las *Analectas*, unos arman complicadas interpretaciones para deshacerlas, otros atribuyen cada diferencia a una u otra línea sucesoria. Con sabiduría, Yuri Pines —un estudioso de la revolución confuciana— propone no preocuparse demasiado por estas inconsistencias y considerarlas más bien naturales de este tipo de literatura.

Otro tema que conviene despejar es la idea tan extendida de que comprender a Confucio es comprender la verdadera China, la China profunda. Ya desde los jesuitas, una imagen muy ordenada y reverente de la antigua China, y hasta del carácter chino en general, se extrajo de las enseñanzas de Confucio. Pero de igual manera se podría deducir de la enseñanza de Sócrates que los atenienses eran en general éticos y racionales. Si esas enseñanzas fueron necesarias, en

primer lugar, no debe haber sido así. De igual modo se supone que en la India la gente es muy espiritual; pero tal vez ahí exista más bien mucha gente particularmente materialista y mezquina, si tanta enseñanza en contrario ha provocado. Como sea, Confucio figura por toda la cultura china, durante dos milenios y de mil maneras, pero toda esa figuración icónica es un puro estorbo a la hora de comprender sus ideas principales.

Por el lado filosófico, en tanto, las interpretaciones más importantes del texto, a lo largo de los siglos, añadieron mezclas. Por ejemplo, en teoría el movimiento neoconfuciano se oponía al budismo; en la práctica, la discusión de los temas budistas incorporó esos temas y modos de tratarlos. El resultado fue un Confucio bastante más complejo filosóficamente, bastante más difícil de interpretar también, pero en cuestiones que seguramente no eran tema para él. Por fascinantes que sean esas y otras discusiones —25 siglos de ellas—, un interés sencillo en las ideas de Confucio se las puede saltar alegremente.

Otro tema que se puede despejar: muchos seguidores han supuesto que el maestro entregó también una enseñanza esotérica. Creen que un mandato del cielo, por el cual Confucio debía gobernar y restablecer el camino en el mundo, no se cumplió: un unicornio muerto en una cacería le habría entregado ese augurio desgraciado. El maestro, entonces, dio forma a su enseñanza para que esta cumpliera el destino que su persona no. En una tesis espectacular, se afirma que esta enseñanza secreta se encuentra en los comentarios al *I Ching*, legendariamente atribuidos al sabio, y que esa sería precisamente su enseñanza más elevada, aquella en que revela los principios inherentes del camino, y que todo lo demás debería leerse bajo esta clave.

No quiero seguir esta interpretación, porque obliga a involucrarse en asuntos esotéricos chinos; prefiero la del maestro Zhang, que sencillamente reafirma la primera impresión de cualquiera que lea las *Analectas*: Confucio no hablaba de ese tipo de cosas, sino que hablaba solo de los asuntos humanos. Y, además, porque esta interpretación más sencilla, exenta de ocultismo, supone en realidad un misticismo prístino y marcado: “El maestro habló tan solo de aquellas cosas que podían ser substanciadas en fenómenos efectivos. Él nunca usó vanamente una charla vacía para explicar el camino”.

Ahora bien, ¿de qué camino se habla?

En Occidente asociamos el camino con Laozi y sus seguidores, y vemos a confucianos y taoístas como facciones bien definidas y enfrentadas. Pero

ya en los textos la línea de frontera se pierde en el tejido: me ha sorprendido mucho que algunas interpretaciones chinas, muy autorizadas, den un Confucio incluso más taoísta que Laozi. Sin ahondar, al menos hay que dejar atrás la idea de Confucio como un moralista esquemático, porque hasta en las cuestiones más formales busca respuesta en la actitud y el carácter; no en las reglas. Si sus seguidores son tan diversos y mezclados es porque el propio influjo de sus dichos es abierto e impredecible: los buenos confucianos son todos libre-confucianos.

Para no esquivar el dragón más grande, y desde un punto de vista apenas periodístico, estimo que se habla aquí del camino como un símbolo realmente mayor: nada menos que el símbolo que identifica la ortodoxia de una cultura; un símbolo que para entenderlo debe ocupar un lugar tan eminente y decisivo como el que ocupa el símbolo de la cruz en el imaginario occidental.

Desde el punto de vista del camino, no emociona mucho la búsqueda de lo que no cambia, del sustrato único, simple y eterno de la realidad; se considera que el ser propio de algo es justamente el ciclo de los cambios en su existencia, más que aquello que pueda permanecer inmutable a lo largo de esos cambios. Compárese, por ejemplo, el arrojamiento romántico con que Keats exclama “Oh, pájaro inmortal”, con la simple constatación e íntima celebración que anota Onitsura ante esa misma avecita: “El ruiseñor / posado en el ciruelo / desde tan antiguo”. En su aspecto humano el camino es la cultura; y este aspecto del camino requiere no ser sencillamente atendido, como los ciclos naturales, sino mantenido y cuidado con toda constancia: aunque sepamos que su imbricación con el camino natural debe ser bastante completa, puesto que donde sea que los *sapiens* desarrollan una cultura de manera automática y con mucha eficacia, sabemos también que los ciclos culturales —sociales, familiares, personales— se corrompen si se descuidan y desatienden —de manera tantas veces catastrófica.

Las repercusiones de pensar bajo uno u otro símbolo son masivas. Para ir a lo más general: muta la noción misma de verdad. Los puntos simples, marcados por la cruz de la ordenada y la abscisa, pueden ser comprobados y las nociones de verdadero y falso aplicarse con sentido; bajo el símbolo del camino estas nociones no llegan a formarse completamente y, en lugar de verdadero y falso, se hablará más bien de “apropiado” o “inapropiado”. Así, las demostraciones de Gödel respecto de un fondo incoherente, incompleto e indecidible en las matemáticas, y los descubrimientos de la física que muestran que en definitiva la realidad tiene esas mismas características fantasmales,

espantan y torturan a las gentes de la cruz, mientras que las gentes del camino más bien se ufanan en la noticia —a veces livianamente.

Hace mucho tiempo en Occidente, y hasta en Chile, está de moda suponer que esta interpretación de la vida como camino es moralmente superior, pero los orientales no parecen ser en general mejores personas que los occidentales, ni más justos ni más pacíficos, y sea en la moral, en la política o en la ecología, cometen barbaridades iguales o peores. Ahora, si una visión no me parece mejor que la otra, sí me parece mucho mejor no quedarse con una sola: la consideración de los fenómenos bajo esta paralaje que nunca será síntesis ha sido muy propia de los sabios en todo tiempo y lugar, e incluso de muchos pícaros. En los temas más importantes, la visión bajo el solo símbolo del camino o el solo símbolo de la cruz, cuando se los conoce a ambos, parece bizca. Si en Oriente la libertad no llega a ser un tema definido —en la lengua de Confucio ni siquiera existe la palabra—, en Occidente es un tema tan obsesivo que deviene abstracto y se vive más bien como una ansiedad vacía. Si desde la cruz tendemos a observar la vida ética punto por punto, registrando algunas grandes ocasiones de altísima exigencia moral, bajo el signo del camino abruma en cambio una presión ética sobre cada momento de la vida.

Como maestro del camino, Confucio personifica, al menos, un carácter precioso que sí me parece más alcanzable desde esta visión de las cosas, el camino, y en cambio más lejano para la gente de la cruz: la armonía entre naturaleza y cultura. Los humanos son sencillamente culturales por naturaleza, y esquivar los ciclos culturales —sociales, estéticos, morales, políticos— resulta igual de insensato que ignorar los ciclos naturales, porque el desgaste de esquivarlos puede ser tanto o más peligroso que no abrigarse en invierno o no hidratarse en verano. Quien ignora el camino en materia social y cultural se arriesga de hecho a lo que para Confucio —y para cualquiera— son los peores males: cosas como el desprecio y la vergüenza, para no hablar de otras como la prisión y la ejecución —el misterioso destino de Jesús y Sócrates. **S**

El otro imaginario

Por Bruno Cuneo

El año 2012, el artista Eugenio Dittborn expuso en la Trienal de Arte Contemporáneo de París una pintura aeropostal que debió intrigar a más de un visitante. Sobre una tela con manchas monocromas, aparecía la imagen de un avión-correo francés estrellado de cabeza en la cordillera de los Andes y, un poco más abajo, un soneto de Ronsard en su lengua de origen. Había, por supuesto, una sutil ironía en el asunto. El tema de la Trienal ese año eran los cruces entre arte y etnografía, con su fascinación por lo desconocido y lo lejano, y se esperaba por lo mismo que Dittborn enviara alguna imagen exótica. Muy por el contrario, lo que hizo fue devolverles a los franceses una imagen de su propio exotismo, como si tampoco nosotros pudiésemos verlos a ellos si no es a través de una imagen cliché o estereotipada de su cultura.

Recordé esta anécdota leyendo un olvidado libro del escritor e historiador chileno Miguel Rojas Mix, que murió a fines del año pasado, sin que su partida tuviese demasiada prensa. Se llama *Imagen artística de Chile* (Ediciones Universitarias, 1970) y trata de las representaciones artísticas ideadas desde la Conquista por los europeos, para “vernors” y “comprendernos”, una sarta de estereotipos o representaciones coaguladas, fundadas casi siempre en una falsa superioridad intelectual, que impide reconocer al otro como semejante y en las que se mezclan elementos tanto reales como fantásticos. El despliegue de esa iconografía, que cubre los tipos humanos, el paisaje, la flora y la fauna nacional, es abundante y también fascinante. Pintores y grabadores, en efecto, no ven nunca lo que

ven, sino que lo imaginan a su amaño, y con una imaginación que raya a veces en el delirio, aunque existen excepciones. “Es curioso –comenta al respecto Rojas Mix– que mientras se tejía todo tipo de mitos y leyendas en torno al hombre y los animales americanos y la imaginación se le volvía febril al conquistador frente a cualquier objeto que no pudiera clarificar bien dentro de su estructura habitual de comprensión, cuando se trataba de elaborar los medios que habrían de servir a la política colonialista, describía la realidad con una precisión y un espíritu práctico que espeluznan”. Ameno y riguroso, el libro está plagado de observaciones como estas, ya que por supuesto Rojas Mix no es complaciente con esa iconografía y, al contrario, es más bien iconoclasta. Su conocimiento, dice, debe servir ante todo para cesar de asumir los estereotipos que transmite como naturales; para emanciparse de los signos impuestos y comenzar a valorar los propios.

Se percibe el espíritu de la época en que fue publicado el libro, los albores de la Unidad Popular, en cuya política cultural Rojas Mix participó, por lo que más tarde tuvo que partir al exilio. Se estableció en Francia, fue profesor en varias universidades, entre ellas la Sorbona, y entre muchas otras obras escribió otro libro notable: *América imaginaria*, aparecido en España el año 1992 (a 500 años del descubrimiento de América) y reeditado aquí el año 2015, en una edición cuidada y generosa: gran formato, tapas duras, papel cuché y cientos de imágenes a todo color que ilustran el texto, pero que funcionan asimismo como un álbum.

Imagen artística de Chile, del escritor e historiador chileno Miguel Rojas Mix, trata de las representaciones artísticas ideadas desde la Conquista por los europeos, para “vernors” y “comprendernos”, una sarta de estereotipos o representaciones coaguladas, fundadas casi siempre en una falsa superioridad intelectual, que impide reconocer al otro como semejante y en las que se mezclan elementos tanto reales como fantásticos.

América imaginaria debe ser, estoy seguro, una de las investigaciones históricas e iconográficas más exhaustivas que existen sobre un tema que podría resumirse de este modo: los decires, sueños, mitos y fabulaciones de los conquistadores de América sobre la realidad que descubrían e intentaban hacer calzar a machamartillo con sus propias visiones de mundo. El Otro americano, prueban esos decires e imaginaciones, es siempre algo exótico, alógeno, y ese exotismo tiene a su vez una historia, “pasa por distintas épocas en que toma formas diferentes, directamente relacionadas con el modo en que los europeos se veían a sí mismos y la manera en que utilizaban la experiencia de lo nunca antes visto para nutrir sus concepciones filosóficas, científicas, literarias, artísticas”. Rojas Mix distingue varias etapas y formas de ese exotismo, las más tardías de las cuales serían las visiones de América como campo de luchas sociales, como objeto de consumo turístico o como lugar de pobreza y subdesarrollo.

Esto explica, por otra parte, que la legitimación de una obra de arte o literaria latinoamericana en Europa o Estados Unidos esté supeditada a menudo al hecho de que incorpore algunos de estos estereotipos y, lo más grave, es que algunos artistas o escritores lo hacen ingenuamente –o a sabiendas para congraciarse con el público. Sería enojoso citar ejemplos (en el cine y las artes visuales pueden encontrarse varios), y es siempre preferible destacar a los que hacen precisamente lo contrario. Cité al comienzo una obra de

Dittborn y otra que se me viene a la mente es *South of the Border* (2002), la serie de dibujos del artista peruano Fernando Bryce.

Empleando una técnica que llama “análisis mimético”, Bryce reproduce a mano y tinta china las páginas de un panfleto publicado por el Departamento de Defensa norteamericano en 1958, para instruir a los soldados acerca de cómo comportarse en Latinoamérica. El efecto es revelador: si somos descritos allí “en términos fantásticos e involuntariamente cómicos, como pertenecientes a una comunidad exótica, armoniosa y pintoresca” (Bryce), el dibujo opera por su parte como un mecanismo distanciador, que permite percibir esos estereotipos como tales. Los transforma, por así decir, en caricaturas o en las viñetas de un cómic, materia sobre la cual Rojas Mix, valga decir, también era experto.

En *Los héroes están fatigados* (1997) –un completo ensayo suyo sobre el origen y las transformaciones de este género gráfico– postuló que el cómic había sido un vehículo eminente del *American way of life* y que había renovado los estereotipos de las iconografías tradicionales, obligándonos a repensar los sistemas de representación vigentes, tanto en Latinoamérica como en el resto del orbe, y también a descubrir que con él vinieron a formarse nuevos estereotipos de nuestra identidad vista desde fuera. Comprender, pero también discutir, la hegemonía simbólica de los imperios fue al parecer una de las líneas centrales de su pensamiento, que vale la pena conocer, comenzar a repatriarlo. **S**

Siete pasos hacia el cielo

Mientras la carrera de Jon Fosse entra en su quinta década y este año ha sido galardonado con el Premio Nobel de Literatura, *Septología*, su obra cumbre, se une a un cuerpo de trabajo ya asombroso. Escrita en siete partes, es una novela muy hermosa y conmovedoramente extraña, que contiene casi mil páginas en total, todas ellas englobadas en una única y larga frase. Aunque se ha dicho que es un Beckett del siglo XXI, para el autor de esta crítica el rey que planea sobre sus páginas es Ingmar Bergman.

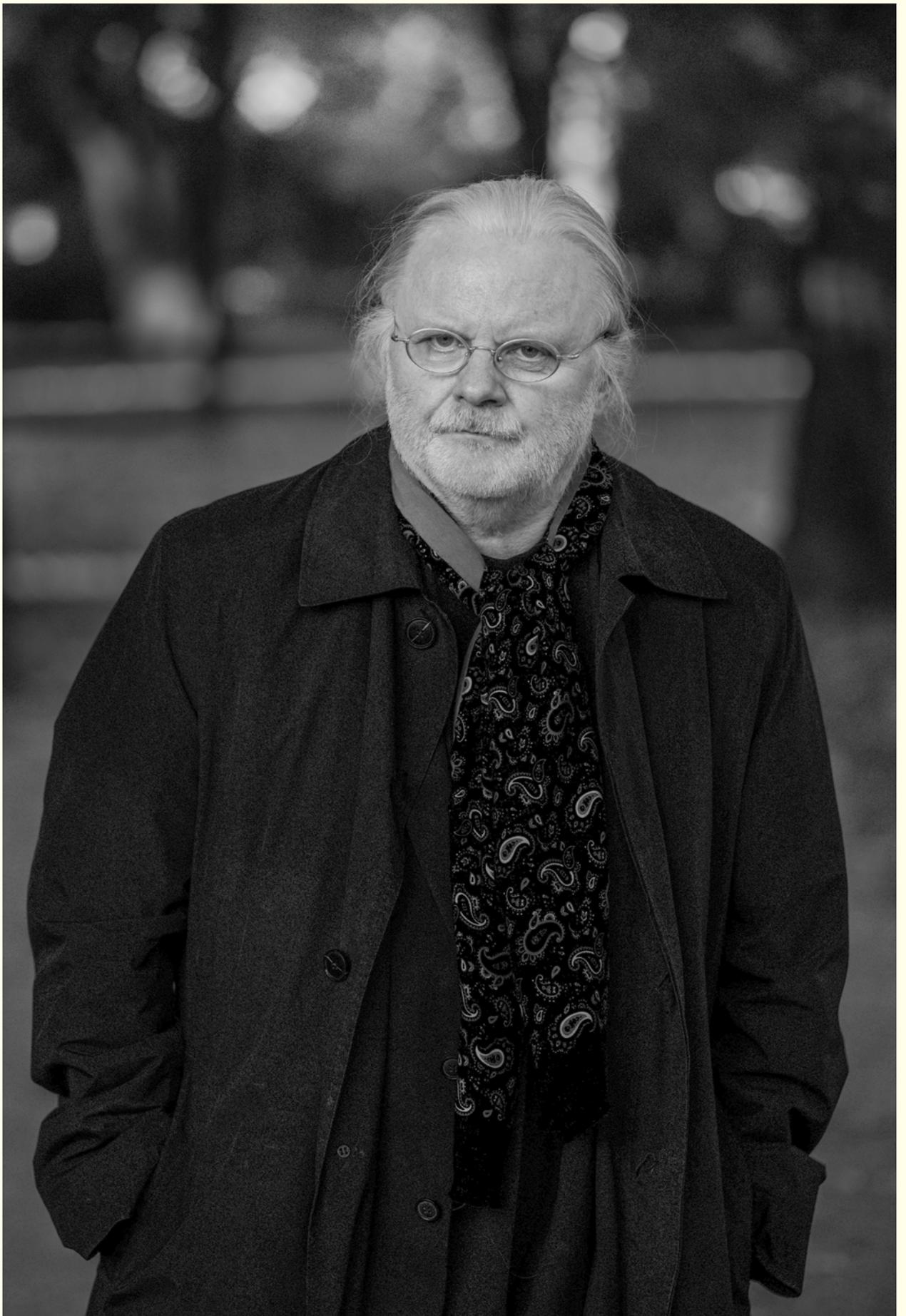
Por Wyatt Mason

Hace cinco millones de años, en la costa más meridional de África, a unas 200 millas de Ciudad del Cabo, se formó una cueva, muy probablemente por las olas que golpeaban la piedra. En la actualidad, la boca de la cueva, llamada Blombos, se abre ampliamente, a 30 metros sobre el nivel del mar y a unos cientos de metros de lo que hoy es la playa. Los arqueólogos han determinado, a partir de restos excavados durante los últimos 30 años, que estuvo esporádicamente ocupada entre 70 mil y 100 mil años atrás.

La cueva era un taller, y sus ocupantes hacían cosas más hermosas y complejas de lo que creíamos que era posible en esa época. Están los artefactos esperados —hojas de piedra, cuentas, herramientas de hueso— de una fineza incomparable. Entre los objetos únicos de Blombos se encuentran varias piezas de ocre. Seis de ellas miden una pulgada de largo, datan de más de 70 mil años y presentan conjuntos intencionales de marcas grabadas, la más hermosa de las cuales tiene formas de diamante inscritas en la piedra. Son el ejemplo más antiguo de representación abstracta que tenemos, y son anteriores a los objetos de sofisticación similar encontrados en otras partes del mundo hasta por 60 mil años.

Luego hay otra pieza de piedra, una más pálida, de 1,5 pulgadas de largo y con forma de hoja de haya. En su superficie se encuentra el dibujo más antiguo realizado por una mano humana. Con 73 mil años de antigüedad, se habría hecho con un proto-crayón —Blombos rojo en la caja de lápices de cera de la prehistoria— y mejora nuestra comprensión de lo que nuestra especie ha estado haciendo con su tiempo, desde que apareció. No sabemos qué provocó las marcas dejadas con Blombos rojo en el pedacito de piedra. Solamente sabemos lo que vemos allí: nueve líneas rojas que se cruzan.

“Y me veo de pie, mirando el cuadro con las dos rayas, una morada y una marrón, que se cruzan en el medio”, comienza la novela *Septología*, del escritor noruego Jon Fosse. “Un cuadro alargado, y veo que he trazado las rayas despacio y con un óleo espeso, y se ha corrido, y donde se cruzan la línea marrón y la morada el color ha producido una bella mezcla que corre hacia abajo y pienso que esto no es un cuadro, pero que al mismo tiempo el cuadro es como debe ser, está terminado, no cabe hacer más, pienso, y tengo que apartarlo, no quiero tenerlo más en el caballete, no quiero seguir mirándolo”.



Y mirarán al narrador, durante otras 81 mil palabras, tan solo en la primera parte, sin lugar para un punto. *Septología* es una novela muy extraña, hermosa y conmovedoramente extraña, que consta de siete partes que se publican en tres volúmenes, casi mil páginas en total, todas ellas englobadas en una única y larga frase. El primer volumen, *El otro nombre*, que contiene las partes uno y dos, apareció en Noruega en 2019; el segundo, *Yo es otro*, con las partes tres a cinco, y el tercero, *Un nuevo nombre*, con las partes sexta y séptima, han sido publicados con posterioridad.

Mientras la carrera de Fosse entra en su quinta década, *Septología* se une a un cuerpo de trabajo ya asombroso. Desde 1983 ha publicado 48 novelas y colecciones de ensayos, poesía y cuentos, así como, y quizá fundamentalmente, teatro, más de 30 obras. Se dice que es el dramaturgo vivo más escenificado en Europa, con más de mil representaciones hasta la fecha. Hagamos los cálculos y el promedio es alucinante: una de sus obras se ha estrenado en algún lugar cada 13 días, durante 35 años. Mientras que Karl Ove Knausgård se ha convertido en los últimos años en la cara arrugada de la escritura noruega en el mundo de habla inglesa, Fosse ha sido uno de los escritores más destacados de Noruega durante décadas, y ostenta la distinción (ironías aparte) de haber sido el profesor de escritura creativa de Knausgård hace unas tres décadas. Quizá aún más ennoblecedor es que recibió, en 2011, una residencia permanente en los terrenos del Palacio Real de Oslo.

A menudo se describe a Fosse como el Beckett del siglo XXI, una acusación que parece injusta para ambos escritores. Sí, la primera obra teatral de Fosse, *Alguien va a venir*, fue una especie de respuesta a *Esperando a Godot*, y sí, tanto los dramas de Fosse como los de Beckett avanzan con una especie de sencillez depurada, poblada más de voces que de personajes en el sentido convencional. Y las novelas de Fosse, como las de Beckett, están impulsadas por un angostamiento del enfoque y una rigidez formal. Pero la metafísica de Beckett, al estilo irlandés, equilibra la gravedad con la ligereza, mientras que la obra de Fosse —al menos según mi recorrido a saltos por el corpus (cinco novelas, cinco obras de teatro, algunas memorias, cuentos y poesía)— no parece abrumadoramente interesada en el humor. Un estudio del teatro de Fosse menciona la palabra “comedia” una vez, “reír” una vez, “gracioso” y “diversión” ninguna.

Esto hará que la obra de Fosse —que de hecho es taciturna, que está absolutamente atormentada por la muerte, que sin lugar a dudas está ambientada en una fría Escandinavia del alma— suene vagamente a una parodia de un sombrío mundo nórdico en el que Bergman sería el rey. Es más, *Septología* muestra a un

protagonista estático que mira fijamente una pintura, buscando su significado mientras reflexiona sobre su propio pasado. El libro suena, en resumen, terrible: pretencioso, solemne, insoportable. Esto hace aún más destacable lo maravilloso que es. El libro elude todos esos escollos para convertirse en algo bastante distinto de lo que podría parecer, algo que, como toda gran novela, de algún modo supera nuestra idea previa de lo que es una novela. Naturalmente, los placeres de la trama y los personajes, el tema y el escenario nos atraen hacia las novelas en términos generales, pero una gran novela nos atrae hacia un relato en las sombras que está en su centro: la historia de su estilo. Con *Septología*, Fosse ha encontrado un nuevo enfoque para escribir ficción, diferente de lo que él ha escrito antes y —es extraño decirlo, ahora que la novela entra en su quinto siglo— diferente de todo lo que se ha escrito antes. *Septología* se siente como algo nuevo.

La voz en primera persona de *Septología* —una voz cerebral, no un registro escrito— pertenece a un pintor llamado Asle. A lo largo de la novela, Asle volverá repetidamente a mirar la pintura de las dos líneas que se cruzan. Es una pintura que Asle siente que está hecha, hecha y perfecta, demasiado perfecta para venderla; o, en realidad, hecha pero no perfecta; o, tal vez, simplemente es una pintura fallida sobre la cual debería pintar algo nuevo. Asle pinta, se nos dice, en parte por autoconservación, porque “lo único que puedo hacer es pintar, pintar para tratar de borrar las imágenes que se han agarrado a mí, nada más, borrarlas una a una pintándolas”, incluso si no sabe cuándo “la imagen que se me ha agarrado se disuelva y desaparezca”.

Gran parte del drama de la novela proviene del lento desarrollo de las fuentes del malestar de Asle. Al principio tenemos muy poco con qué continuar. Asle vive solo, en una vieja casa fría y con corrientes de aire, en la costa suroeste de Noruega, en un pequeño pueblo de pescadores llamado Dylgja. Aunque no es rico, Asle ha encontrado la manera de vivir de su arte. Trece cuadros de gran tamaño están listos para una próxima exposición. Y luego está el lienzo sobre el caballete, un decimocuarto, aquel en el que “la raya marrón y la raya morada se cruzan”, un cuadro que Asle y su vecino Åsleik, un pescador y el único amigo verdadero de Asle, miran juntos de vez en cuando a lo largo de la novela: “Veo a Åsleik acercarse al cuadro que tengo en el caballete, está en medio de la sala, y para ser mío es un lienzo bastante grande, y es alargado, y primero pinté una raya oblicua por casi toda la superficie del cuadro, una raya marrón, con un óleo bastante espeso, viscoso y chorreante, y luego pinté la raya correspondiente en morado, que cruzaba la primera más o menos por el medio, y así salió una especie de cruz, una cruz de San Andrés, creo que se llama, y veo a Åsleik mirar el

cuadro y también yo me acerco al cuadro y lo miro y veo a Asle sentado en su sofá, y no deja de temblar, y piensa que ni siquiera es capaz de levantar la mano, y siente que solo decir una sola palabra es demasiado esfuerzo, piensa”.

Sí, algo extraño está pasando aquí. Al principio parece que estamos firmemente instalados en la primera persona, el narrador de pie con Åsleik, mirando la pintura de las dos líneas que se cruzan. Y luego, sin previo aviso, el narrador mira a “Asle sentado en su sofá”, lo que sugiere que hay un segundo Asle en la habitación. Entonces parece que nos adentramos en la cabeza del nuevo Asle, colocándonos en la tercera persona, dentro de este otro Asle, que no parece estar en ningún caso en la habitación del narrador. Este ir y venir —¿una historia de dos Asles?, ¿el segundo Asle es una invención del primero?, ¿un relato en primera persona?, ¿uno en tercera persona?— continúa en los cientos de páginas que siguen. Vamos a la deriva, principalmente en la mente del Asle que mira fijamente su pintura de las dos líneas que se cruzan, a veces deslizándonos hacia la mente de un aparentemente otro Asle a quien ese Asle puede, o puede que no, estar imaginando. Inicialmente, este modo narrativo resulta desorientador. Y, sin embargo, después de unas pocas decenas de páginas el lector se instala como lo haría ante un cuadro abstracto que el ojo absorbe pacientemente, uno de dos líneas, dos Asles, que se cruzan. A medida que se construye la narración, Fosse evita proporcionar cualquier resolución, lo que nos permite vivir en ese terreno intermedio según la novela se va desarrollando. Pero más que simplemente dejarnos suspendidos allí, Fosse también empuja al lector a buscar pistas que puedan resolver el misterio de estos dobles y triples. En este sentido, la novela también, a pesar del método de arte elevado y sus preocupaciones, es una especie de novela negra.

Cada una de las partes de *Septología* ha comenzado y concluido de la misma manera. En sus inicios, Asle mira el cuadro de las dos líneas que se cruzan y se pregunta qué ve allí, si es un cuadro bueno o malo, si está terminado o no. Al final, Asle reza: reza en latín, le reza a Jesús, a María, a Dios Padre, los ritmos y repeticiones de la plegaria se acumulan y se reiteran.

Entre esos puntos fijos, pintar y rezar, Asle realiza viajes hacia y desde la lejana Bjørgvin. Estamos a finales de diciembre, el final del periodo de Adviento. Se supone que él llevará las 13 pinturas a su galería de tres décadas para lo que su galerista, Beyer —quien descubrió a Asle como un muchacho talentoso y lo ha representado durante toda su vida—, llama el espectáculo navideño de Asle. Pero Asle no trae los cuadros consigo en su primer viaje unos días antes de Nochebuena, sino que piensa en visitar al otro Asle, pero

finalmente no lo hace. Una vez de regreso, por razones que se le escapan a él mismo, se da la vuelta y conduce de regreso a Bjørgvin para ver a Asle, y lo encuentra borracho y desmayado en la nieve, tan borracho que cuando Asle lo despierta e intenta llevarlo a un café, se desploma dos o más veces. Asle y algunos otros hombres lo ayudan a levantarse por tercera vez, Asle lo lleva a un hospital, donde lo ingresan, luego se dirige a casa para recoger sus lienzos y conduce nuevamente hasta Bjørgvin para dejarlos en su galería, lo que de hecho hace. Asle, entonces, intenta visitar a Asle en el hospital, solamente para descubrir que Asle se encuentra en una condición demasiado delicada para ser atendido. Fragmentos de estos acontecimientos se encuentran dispersos a lo largo de las partes de la novela: Asle piensa en lo ocurrido, regresa a esos momentos, los amplifica y los resuelve una vez más en un estado de plegaria.

Ahí está, sentado en casa mirando el cuadro; sentado en su mesa en casa mirando por la ventana al mar; mirando por el parabrisas mientras conduce sobre la nieve hacia y desde Bjørgvin; sentado frente a su galería esperando a Beyer. Asle entra y sale del pasado, entra y sale de la historia de su vida, su infancia, su rechazo a sus padres y su religión, su camino para convertirse en artista, convertirse en borracho, en marido, en católico converso, en un bebedor reformado y luego en un solitario. Las novelas han entrenado a los lectores durante mucho tiempo para esperar el desarrollo cronológico de las vidas de sus protagonistas —desde *Moll Flanders* hasta *David Copperfield* y *Los Buddenbrook*—, para que podamos comprender su sufrimiento y saber qué es lo que sucedió que los llevó a ser tales. Fosse juega con esta expectativa. Aunque nos cuenta estos eventos, ellos no son esenciales y solamente importan en la medida en que sugieren una necesidad que se instaló en Asle, desde muy joven, de encontrar una práctica para mantener a raya los recuerdos. La pintura es una de esas prácticas, y el cuadro que Asle mira fijamente es el primer cuadro que ha hecho y que, como lo ve el pescador Åsleik, “se parece a algo real, por una vez he pintado un cuadro que se parece a algo, porque se parece a una especie de cruz”, un cuadro que siente terminado, un cuadro que Asle ha bautizado como cruz de San Andrés, un cuadro que lo ha llevado, finalmente, a abandonar la pintura por completo.

El lector toma la lupa y escudriña el lienzo en busca de pistas. La cruz de San Andrés es una X, que lleva el nombre del primer apóstol de Jesús, un pescador que Jesús dijo que sería un pescador de hombres y que, predicando a los griegos, encontró el martirio. La historia es que Andrés insistió humildemente en que no fuera crucificado como lo había hecho Jesús, cambiando la cruz de la T a la X. ¿Por qué la pintura de

Sería demasiado sugerir que en *Septología* uno llega a sentir el amor de Dios, pero la manera en que Fosse maneja la forma de la novela produce algo estremecedor en nuestro corazón.

Asle es una cruz así? Fosse desdibuja a Asle y Asle; le da como amigo a Asle un pescador cuyo nombre es casi el suyo, Åsleik; hace que Asle se case con una mujer llamada Ales, las letras de sus letras, el nombre de su nombre. Todas estas A, estas aleph: aleph, la primera letra de los alfabetos hebreo y arameo; aleph, que en arameo parece una x y, en hebreo, si entrecierras los ojos, también se parece a una. Las exégesis talmúdicas nos dicen que la aleph representa los aspectos ocultos de Dios y su revelación en el mundo. Así leemos los signos: cómo Asle, a quien el narrador Asle encuentra tirado en la nieve, es levantado tres veces, como Jesús cuando iba camino a la crucifixión; cómo la pintura de Asle de dos líneas que se cruzan es su decimocuarto lienzo, que recuerda las 14 estaciones de la crucifixión, la última de las cuales es donde Jesús fue sepultado; cómo *Septología* es, en un sentido pictórico, un tríptico, tres libros con números alternos de partes —II, III, II—, dos paneles estrechos que flanquean a uno central, una pintura religiosa, con tres cruces en el centro como si estuvieran sobre una colina; y cómo, en las siete partes de la novela, al final de las cuales Asle ora, podemos escuchar las siete horas canónicas de la oración, o ver los siete signos en el Evangelio de Juan, o ver los siete sellos del Libro del Apocalipsis escritos en un pergamino, sin punto final a la vista.

Afortunadamente, estas características no cuadran de manera perfecta. Asle no es Jesús ni Lázaro, Åsleik no es Andrés, no aparecen los *illuminati*. Aun así, Asle está en una especie de viaje, sus pequeños viajes inútiles hacia y desde una ciudad durante los cuales ve, en su mente, la vida que ha vivido, sus encrucijadas. Después de todo lo que ve, regresa a casa para orar, cada parte comienza con Asle sentado ante la cruz y cada parte termina mientras agarra su rosario; cada parte de la novela, sin ambigüedades, es un camino hacia la plegaria.

Muchas novelas han intentado reconciliar, a través de experiencias en diversas tradiciones religiosas,

las preguntas que surgen del sufrimiento humano en el mundo de Dios. *Los hermanos Karamazov*, *Pedro el afortunado*, *La montaña de los siete círculos*, *Siddhartha*, *El guía*, *Los elegidos...* Podría agotar el espacio que me queda enumerándolas todas. Cada una, a su manera, aborda cuestiones de teodicea. Como llegué al término a través de James Wood, proporcionaré su definición: “La justificación del buen gobierno del mundo por parte de Dios frente al mal y al dolor”. Esto está ligeramente en desacuerdo con el *Oxford English Dictionary*, que prefiere “vindicación” a “justificación”. *Septología* vive en algún lugar entre la justificación y la vindicación, mientras Asle intenta, a través de la reflexión y la plegaria, una reconciliación con la manera en que las cosas son, con lo que su vida le ha costado y perdido.

Gran parte del material que se desarrolla en *Septología* resulta familiar. La biografía de Asle se mezcla con los componentes de un *bildungsroman* —madres que no creen en las ambiciones de un niño, depredadores que contaminarían a la pequeña criatura mientras se acerca a la iniciación— y ciertamente, *Septología* es un retrato del artista, un género que durante mucho tiempo ha hecho de la forma novela un hogar. *Septología* es una novela sobre un pintor, pero es uno extraño, ya que en realidad no vemos a Asle pintando, y la práctica de la pintura en el libro está al servicio de algo bastante diferente de la pericia estética por ella misma.

“Pienso que esto de pintar no lo he hecho por mí”, piensa Asle, en algún momento.

“No lo he hecho porque yo quisiera pintar, sino para ponerme al servicio de un contexto más amplio, bueno, quizá, aunque a veces sí me atrevo a pensar eso, a pensar que mis cuadros están al servicio del reino de Dios, nada menos, y lo mismo pensaba antes de convertirme, y eso tiene que ser porque siempre he sentido como una cercanía de Dios, sea lo que sea eso, pienso, y lo llames como lo llames”.

No hay nada formalmente nuevo en las narraciones que despliegan la frase larga. Thomas Bernhard, que heredó su sonido de Joyce y de Woolf, persiguió la larga línea con la rabia en el corazón. W. G. Sebald fue considerado en el testamento de Bernhard, gastando su herencia en fines más melancólicos, examinando ruinas en busca de signos de vidas destruidas por el fascismo y la necedad humana. Javier Marías presta su patrimonio a historias de fantasmas, historias de asesinatos o suicidios o desapariciones. László Krasznahorkai es el más maniaco de los beneficiarios, sus frases cómicas gritan tan fuerte que el efecto es un horror ante el cual solamente se puede reír. Lo que Krasznahorkai ha dicho sobre su propio método se aplica a Fosse: “Cuando hablamos, pronunciamos oraciones fluidas

e ininterrumpidas, y este tipo de discurso no necesita puntos. Solamente Dios necesita el punto, y al final Él usará uno, estoy seguro”.

Fosse parece ser al mismo tiempo el más evidentemente influido por Bernhard y el que más radicalmente ha seguido su propio camino. Pero lo que resulta más sorprendente del método de Fosse es algo que esta reseña solamente puede señalar. Puedo hacer afirmaciones sobre el efecto de una frase que se extiende a lo largo de 250 mil palabras sin un punto, pero no puedo citarla lo suficiente como para ofrecer una prueba. Puedo decir que la novela es una epopeya de lo pequeño, pero desde el *Ulises* ciertamente hemos comprendido que una cosa semejante es posible. Puedo decir que la novela de Fosse, su progreso vocal, es *incantatorio* o que la prosa se lee como una plegaria extendida, que suena bien como una nota encomiástica, y nunca mal, tan solo vacía y conocida. Al leer *Septología*, al observar a Asle progresar en la vida y, sospecho, en las partes sexta y séptima, hasta el final de ella, uno siente —yo sentí— el embrollo y el desperdicio de una sola vida solitaria, la necesidad, inexplicable, de orar.

“Es como dices. Estamos aquí para orar”, escribe Frederick Seidel en el último pareado de su poema “Del diario de Nijinsky”, uno que resonó en mi cabeza a medida que cada una de las partes de Fosse atraía al lector de regreso al rosario. No se nos lleva a un pensamiento de la plegaria, sino al acto mismo. Que sea un rosario lo que sostiene Asle no creo que importe mucho. Dudo que la mayoría de las personas que leen las *Confesiones* de san Agustín se conviertan al catolicismo cuando las terminan. En ese libro, uno llega a conocer el amor de san Agustín por Dios, pero no necesariamente sentiría ese amor si uno no hubiera estado previamente dispuesto a él. Sería demasiado sugerir que en *Septología* uno llega a sentir el amor de Dios, pero la manera en que Fosse maneja la forma de la novela produce algo estremecedor en nuestro corazón.

La forma es difícil de describir, algo muy diferente de la trama. Es el sistema nervioso de una novela, algo eléctricamente vivo. El uso que hace Fosse de la frase larga no parece en absoluto una técnica aplicada. Cada fuerza desarrolla una forma, en palabras de Guy Davenport, una fórmula de cómo una necesidad en un artista —intelectual, emocional, metafísica— produce un objeto cuyos contornos describen, ocultamente, la necesidad misma. La forma séptuple de Fosse hace esto: establecer una expectativa de que Asle orará, creando una resaca que se apodera del lector. Estamos aquí para orar, dice la forma. Y así nos movemos no hacia la oración, sino dentro de ella, cada uno contando las palabras del largo rosario de Fosse, cuenta por cuenta, palabra por palabra. Los Asles, Åsleik y Ales

de Fosse se mezclan ortográficamente, llevando al lector a preguntas sobre su parecido, lo que en última instancia conduce a una difuminación de los límites, a una difusión, a una ausencia del ego.

Uno de los resultados tradicionales de la novela ha sido la tachadura momentánea del yo. “El cráneo es el casco de un viajero espacial”, dice el narrador de *Pnin* de Nabokov. “Quédate dentro o mueres”. Si cambiamos la o por la y, la novela como una forma evita que nos ahogemos en el yo. *Septología* es, en ese sentido, solamente otra novela. Y, sin embargo, también es algo adicional, algo diferente, algo más. Al leer *Septología*, es como si dejara de ser una novela. No quiero decir con esto en el sentido de que sea una reacción a las ideas recibidas de la novela. No hay ningún indicio de un autor que haga declaraciones altisonantes sobre “la muerte del personaje” o “el hambre de realidad”. Lo que pasa es que al leer *Septología* resulta difícil, maravillosamente difícil, pensar que una novela podría escribirse de otra manera.

La práctica de la plegaria, la práctica de la pintura, los productos de la prosa: todos ellos nos mantienen a flote mientras vivimos y lo harán cuando aquellos a quienes amamos mueran —cuando lo hagan aquellos a quienes Asle ha amado—. Tal como todos los miembros de nuestra especie lo han hecho antes que él, Asle deja sus propias líneas inescrutables en el mundo, “ese cuadro interior”, dice, “esa imagen que intentan imitar todos los cuadros que he pintado, esa imagen interior que es como una especie de alma y una especie de cuerpo en uno, bueno, que es mi espíritu, bueno, lo que yo llamo espíritu”. Y con Asle, en esta notable novela, oramos: “Y sostengo la cruz marrón de madera entre el índice y el pulgar y luego digo una y otra vez en mi interior tomando aire profundamente Señor y soltando el aire despacio Jesús y tomando aire profundamente Cristo y soltando el aire despacio Apíadate y tomando el aire profundamente De mí”. **S**

Artículo aparecido en *Harper's Magazine*, en agosto de 2021. Se traduce con autorización de su autor. Traducción de Patricio Tapia.



Septología

Jon Fosse (Trad. C. Gómez

Baggethun)

Seix Barral/De Conatus, 2023

792 páginas

\$22.900

La otra hija

Por María José Viera-Gallo

Fue su hija mayor, Erika, quien, entre juego y juego, le inventó el sobrenombre del Mago.

Además de ser un hábil cuentacuentos, su padre era un extraordinario escritor; publicó una obra maestra a los 25 años (*Los Buddenbrook*), escribía novelas con títulos enigmáticos (*La montaña mágica*) y a sus 44 años era el único alemán que había ganado el Premio Nobel de Literatura. Thomas Mann (1875-1955) era Thomas Mann, porque entre otros dones tenía el poder de hacer desaparecer a quienes lo rodeaban, partiendo por su familia. Le sucedió a su hermano más cercano, Heinrich, con quien libró una larga competencia literaria. A su mujer, Katia Pringsheim, una judía aristocrática que abandonó su carrera científica para ser su asistente. A su hijo Klaus, editor y novelista que terminó suicidándose, no sin antes crear una serie de novelas (*Mefisto*, *El volcán*, *Hijo de este tiempo*) concebidas abiertamente en contra —y para— el padre.

Aunque se sabía “hija de”, Erika Mann (1905-1969) nunca necesitó “matar al padre” para ser ella misma. Era la mayor de los seis hermanos y, a diferencia de Klaus, no aspiraba a ser escritora sino actriz. Como todos los Mann, terminaría por escribir (publicó varios libros sobre el nazismo, crónicas de guerra y de viajes), pero jamás puso un pie en la ficción ni soñó con disputarle territorio al padre. Su primera obra fue reinventarse frente al espejo: a los 19 años se cortó el pelo a lo garçon, se vistió con traje y corbata y colocó un cigarro entre los dedos. Al verla bajar las escaleras travestida de hombre, Thomas Mann levantó una ceja y le dijo: ¡si fueras un chico serías muy guapo! En ese

“Para un escritor, los hijos son una vergüenza, como si los personajes de su novela hubieran cobrado vida”.

W. H. Auden sobre la familia Mann

entonces, Erika Mann vivía en un barrio distinguido de Múnich, con dos autos estacionados en la puerta, un chofer, una villa de veraneo en Baviera, una educación en una escuela libre y una generosa mesada. Había crecido en una familia intelectualmente privilegiada, pero afectivamente limitada. Su madre entraba y salía de sanatorios y su padre era una presencia fantasmal en la casa. Cuando bajaba de su estudio a comer, ella y sus hermanos se pasaban papelitos por debajo de la mesa, donde conjuraban de qué hablarle. Erika y Klaus, que tenían un año de diferencia y se comportaban como una sola entidad (públicamente se hacían pasar por gemelos), sabían cómo llamar la atención del Mago: bastaba contarle alguna pesadilla, recitarle de memoria un poema de Goethe, travestirse de personajes bizarros e improvisar piezas de teatro que la pareja de hermanos escribía a cuatro manos, en su habitación. Él era femenino y melancólico; ella, masculina y extravertida.

Entre los Mann no existía eso del raro de la familia. El único deber que tenían niños y adultos era con el arte. La libertad individual, incluida la sexual, era un principio de la cultura germánica-liberal que defendían sin titubeos ante el auge de la moralina nacionalista. El mismo Thomas Mann era implícitamente homosexual (basta leer *Muerte en Venecia* o sus diarios) y cuando un día un periodista le preguntó qué pensaba de que sus hijos fueran gays, dijo una sola palabra: “Envidia”.

Así y todo, nunca fue fácil ser una Mann. Tanto Erika como Klaus se sofocaban en el Reino del Padre. Thomas Mann llevaba 12 años encerrado escribiendo

La montaña mágica, cuando decidieron partir a Berlín. Eran los locos años 20 y los hermanos Mann se hicieron célebres en la escena cultural de manera muy rápida. Conscientes de sus personajes, parodiaron su relación simbiótica, montando una adaptación de *Les enfants terribles*, de su amigo Jean Cocteau. La prensa sensacionalista los acusó de incestuosos. Perdidos en noches de cabaret, de bohemia y de morfina, Klaus logró escribir su primera novela, *La danza piadosa*.

Erika estudió teatro con el célebre director Max Reinhardt y actuó en una de las primeras películas lesbianas de esos años, *Mujeres en uniforme*. Sin el resguardo identitario de un discurso de género, se convirtió en un ícono de la “Nueva Mujer” alemana: masculina, independiente y rupturista. Entre sus parejas figuran la escritora y fotógrafa de culto, Annemarie Schwarzenbach, y las actrices Pamela Wedekind y Therese Giehse, todas precursoras de la estética *tomboy*. De ellas, Erika era la menos glamorosa, la más intelectual. El mismo año en que Thomas Mann recibió el Nobel, 1929, ella publicó su primer libro junto a su hermano, la crónica de viajes *Una vuelta al mundo*.

Antes del ascenso definitivo del nacionalsocialismo, se permitió hacer un último viaje a Venecia junto a Annemarie Schwarzenbach. Hay una bella selfi de las dos abrazadas en un café. De regreso a Berlín, Erika se encontró con una ciudad trastocada. El fanatismo nacionalista intoxicaba el aire y las vanguardias se replegaban. Una noche, mientras leía un poema pacifista de Víctor Hugo en un encuentro de mujeres, fue interrumpida por la milicia nazi. La prensa, que estaba al tanto de cada paso que daban los hermanos Mann, la trató de “hiena”. Apoyada por su padre, Erika hizo una demanda por injurias y ganó el juicio. A partir de entonces, el partido nazi boicoteó su carrera teatral y calificó a la familia Mann de “parásitos”.

En 1933, Erika se despidió de un Berlín rendido a Hitler y regresó a Múnich. Si bien los días para los cabarets estaban contados, abrió su propio espacio literario-político, El Molinillo de Pimienta (el nombre fue invento del papá). De noche, a escondidas de la censura nazi, Erika ponía en escena *sketches* satíricos antifascistas que escribía en el día. “Todos seguíamos bebiendo y bailando para olvidar la realidad siniestra”, se lee en sus memorias, *Principalmente yo*. El refugio no duró mucho. Las luces de la ciudad se fueron apagando, las insignias de las arañas negras se replicaron, las listas de escritores enemigos de la nación se hicieron públicas: Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Hermann Hesse, Walter Benjamin, todos dejaron Alemania. Si bien el Mago no figuraba en la lista, Erika convenció a sus padres de irse a Suiza, y presionó a Thomas Mann, quien hasta entonces cuidaba su

reputación con un calculado silencio, para que escribiera una declaración pública contra el régimen.

En el exilio, el gobierno le quitó la nacionalidad alemana a toda la familia Mann. El poeta inglés W. H. Auden, en un gesto de noble solidaridad, le ofreció a Erika casarse para que así obtuviera la ciudadanía británica. Hay una foto de ambos, recién casados; Erika disfrazada de mujer y Auden como un *gentleman* heterosexual. Gracias a su nuevo pasaporte logró embarcarse hacia Nueva York, el año 36.

Erika y Klaus volvieron a vivir juntos en el Hotel Bedford, de la calle 40 con Park Avenue. Su padre y Katia se encontraban becados al otro lado de Hudson River, en la Universidad de Princeton. A pesar de su apellido, de sus contactos, de sus privilegios económicos, la vida en América resultó más amarga de lo que los hermanos Mann pensaban. Los *Literary Mann twins*, como se los llamaba en broma, encontraron un mecenas, el editor Alfred Knopf, amigos (en los Bowles, en el mismo Auden, que dejó Londres) y un centro de tertulia (la casa de Carson McCullers, en Brooklyn Heights). Pero Erika no congeniaba con el espíritu *light* americano. Intentó sin éxito replicar su mítico cabaret literario y encerrada en su hotel en Manhattan escribió dos libros de crónicas: *Escape to Life (Huida hacia la vida. La cultura alemana en el exilio)* y *Cuando las luces se apagan*. Pero es otra publicación la que la volverá famosa en Estados Unidos: *School of Barbarians (Escuela para bárbaros: educación bajo los nazis, 1938)*, un estudio de crítica cultural sobre la educación nacionalista en los colegios de Alemania. Vendió 40 mil copias en poco tiempo.

A principios de los años 40, Erika se alejó de la élite intelectual neoyorquina y de Klaus, quien editaba la prestigiosa revista literaria *Decision* y sucumbió a la droga. Volvió a Europa como corresponsal de guerra y en el frente aliado conoció a su último amor, la periodista Betty Cox. Con ella ya no hubo viajes en auto a toda velocidad ni champaña en hoteles de lujo. Su romance lo pasaron cubriendo los Juicios de Nuremberg.

Terminada la guerra, Erika Mann no encontró ninguna forma de volver a casa. Su antigua mansión en Múnich estaba bombardeada. Su hermano y Annemarie se habían suicidado. Instalados otra vez todos los Mann en Suiza, Erika le dedicó una biografía al padre, *El último año de Thomas Mann (1958)*, editó sus ensayos y se convirtió en su última confidente literaria. Tras morir de un tumor cerebral, en 1969, le dejó parte de su herencia a su antiguo amigo y marido, W. H. Auden, quien le había dedicado su libro de poemas *Look, Stranger!* La nota que acompañaba el cheque decía una sola palabra: “Gracias”. **S**

Cormac McCarthy (1933–2023): el tesoro del condado Comanche

La narradora estadounidense discutió en forma admirable la obra de su contemporáneo, fallecido en junio, a los 90 años. Lo considera el mayor escritor de violencia y no escatimó elogios para novelas como *Hijo de Dios* y *Todos los hermosos caballos*, pero fue dura con *No es país para viejos* o la que para muchos es la mayor creación de McCarthy: *Meridiano de sangre*. En este texto, excepcional por su generosidad, rigor y cantidad de matices, plantea que esta última novela posee una crueldad gratuita y personajes estereotipados, algo por completo diferente a lo que se aprecia en los libros de la *Trilogía de la frontera*, que celebran la hermandad, la lealtad y a esos hombres cuya vida está ligada a los animales en un ambiente duro y peligroso.

Por Joyce Carol Oates

“Si Dios pretendiera interferir en la degeneración del género humano, ¿no lo habría hecho ya?”.

Meridiano de sangre

1.

La enigmática observación de Pascal en los *Pensées*, “la vida es un sueño un poco menos inconstante”, sería un epígrafe adecuado para las novelas de Cormac McCarthy, las que se desarrollan con la agotadora intensidad de los sueños afebrados. Desde los densos paisajes faulknerianos de su inicial obra de ficción sobre el este de Tennessee hasta el monumental Grand Guignol de *Meridiano de sangre*, desde las baladas en prosa de la *Trilogía de la frontera* hasta la novela policial de apretada trama de *No es país para viejos*, la ficción de McCarthy se ha caracterizado por búsquedas compulsivas y condenadas, ritos sádicos de masculinidad, un frenesí de movimiento perpetuo —a pie, a caballo, en automóviles y camionetas—. Nadie malentendería los mundos de Cormac McCarthy como “reales”, salvo en la forma en que los sueños febriles son “reales”, un resplandor sublime y destilado sobre la condición humana.

Nacido en Providence, Rhode Island, en 1933, Cormac McCarthy fue llevado a vivir al este de Tennessee a la edad de cuatro años y de allí se mudó a El Paso, Texas, en 1974. Según cuenta él mismo, asistió a la Universidad de Tennessee en 1952 y se le pidió que no regresara, porque sus calificaciones eran muy bajas. Posteriormente vagó por el país, trabajó en empleos ocasionales, se alistó en la Fuerza Aérea de los Estados Unidos durante cuatro años, de los cuales dos los pasó en Alaska; después de su licenciamiento, regresó a la Universidad de Tennessee durante cuatro años, pero se fue sin recibir un título. Las primeras cuatro novelas de McCarthy, que ganaron para él un pequeño público de admiradores entre los lectores de inspiración literaria, son claramente gótico sureño en cuanto al tono, escenario, personajes y lenguaje; la quinta, la burlona epopeya *Meridiano de sangre* (1985),



ambientada principalmente en México y California en los años 1849-1878, marca la dramática reinención de sí mismo del autor como escritor del Oeste: un visionario de distancias vastas e inhumanas para quien la psicología intensamente personal de la novela realista tradicional tiene poco interés.

Algo raro entre los escritores, especialmente los escritores estadounidenses contemporáneos: Cormac McCarthy parece no haber escrito cuentos ni ensayos autobiográficos o memorias. *Suttree* (1979), ambientada a lo largo de las orillas del río Tennessee en Knoxville, tiene la intimidad descontrolada, pesada y arenosa de la ficción autobiográfica al modo de Jack Kerouac, pero sin serlo. El protagonista más inteligente y sensible de McCarthy hasta ahora ha sido John Grady Cole, de *Todos los hermosos caballos* (1992) y *Ciudades de la llanura* (1998), un estoico solitario de 16 años que

juega al ajedrez con una habilidad sorprendente, es un jinete instintivo y que, en otras circunstancias, habría estudiado para ser veterinario. Pero John Grady no es representativo de los personajes de McCarthy y no comparte antecedentes biográficos con el autor. En términos más generales, es probable que los sujetos de McCarthy sean hombres llevados por un impulso y una necesidad rudimentarios, fanatismo antes que idealismo, para quienes la educación formal habría terminado en la escuela primaria y, si tienen una Biblia, hacen como el muchacho sin nombre de *Meridiano de sangre*, quien “la llevaba encima a pesar de que no sabía leer”.

La opacidad onírica de la prosa de Faulkner impregna *El guardián del vergel* (1965) y *La oscuridad exterior* (1968). Estas son novelas en cámara lenta, en las que los nativos del interior del país flotan como

sonámbulos en dramas trágicos/absurdos más allá de su comprensión y mucho más allá de su control. El escenario es la región montañosa del este de Tennessee en las cercanías de Maryville, cerca del hogar de la infancia del autor. Al igual que sus predecesores en la ficción de Faulkner ambientada en el condado de Yoknapatawpha, Mississippi, los personajes sin educación, inarticulados y empobrecidos de McCarthy luchan por sobrevivir con un mínimo de dignidad; aunque pueden soportar destinos trágicos, no tienen capacidad de intuición.

En *El guardián del vergel*, el anciano Ather Ownby, “guardián” de un huerto de duraznos en decadencia, es un hombre independiente y comprensivo que termina confinado en un hospital psiquiátrico después de disparar su escopeta a los oficiales de policía del condado. Su espíritu rebelde ha sido sofocado, no tiene más que banalidades para ofrecer a un vecino que ha venido a visitarlo: “Casi todos los hombres aman la paz, dijo, y nadie más que un viejo”. En *La oscuridad exterior*, la desventurada joven madre Rinthy busca en la campiña de los Apalaches a su bebé perdido, que su hermano, el padre del bebé, le arrebató y lo entregó a un hojalatero itinerante: una mezcla de la Dewey Dell de Faulkner, de *Mientras agonizo*, que busca en vano un aborto, y la Lena Grove de *Luz de agosto*, que busca en vano al hombre que la ha embarazado, Rinthy se abre paso a pie por un paisaje cada vez más espeluznante, pero nunca encuentra a su bebé.

Más allá incluso de la oblicuidad faulkneriana, McCarthy ha eliminado todas las comillas de su prosa para que el discurso de sus personajes no se distinga de la voz narrativa, sugiriendo así la curiosa textura de nuestros sueños, en los que el lenguaje hablado no es tanto escuchado como sentido y en que el diálogo es absorbido por su entorno. Esta forma de narración persistirá a lo largo de su carrera:

“El hombre se había estirado frente al fuego y estaba acodado en el suelo. Dijo: Me gustaría saber dónde se pueden conseguir unas botas de becerro como esas que lleva usted.

Holme tenía la boca seca como el polvo y el trozo de carne parecía haber aumentado de volumen. No lo sé, dijo”.

De las cuatro novelas de McCarthy ambientadas en Tennessee, *Hijo de Dios* (1973) es la más memorable, un *tour de force* de piezas en prosa magistralmente sostenidas, que narran la vida y la muerte abrupta de un hombre de montaña llamado Lester Ballard con una propensión a coleccionar y consagrar cadáveres, predominantemente los de mujeres jóvenes y atractivas, en una cueva que será descubierta por funcionarios del condado de Sevier, Tennessee, solamente después de su muerte.

La leyenda de Lester Ballard se presenta con brevedad dramática y una especie de simpatía oblicua en un coro de voces locales:

“No lo sé. Dicen que ya no volvió a ser el mismo desde que su padre se suicidó. Era hijo único. Su madre se fue de casa... Yo y Cecil Edwards fuimos los que lo bajamos. Llegó a la tienda y lo dijo como si nada. Subimos hasta allí y nos metimos en el granero y vi cómo le colgaban los pies. Lo bajamos, lo dejamos caer al suelo. Era como si se cortase un trozo de carne muerta. Él se quedó allí de pie, mirando sin decir nada. Por aquel entonces tenía 10 o 12 años”.

Farsa trágica, o tragedia farsesca, *Hijo de Dios* es muy probablemente la obra más perfectamente realizada de McCarthy, por su comprensión dramática y su sostenido virtuosismo estilístico, sin los excesos de sus posteriores y más ambiciosas novelas.

2.

Meridiano de sangre, la quinta novela de McCarthy y la primera ambientada en las tierras fronterizas del suroeste de las que haría una apasionada vindicación literaria, es la obra de ficción más desafiante del autor. Una crónica de pesadilla de los merodeadores estadounidenses en México en la década de 1850, se presenta en voces grandilocuentes y coloquiales, extasiadas y degradadas, bíblicas y ampulosas. Al igual que *Los reconocimientos*, de William Gaddis, y *El arco iris de gravedad*, de Thomas Pynchon, *Meridiano de sangre* es una novela altamente singular, muy admirada por otros escritores, predominantemente escritores masculinos, pero de difícil acceso, si no es que repelente, para muchos otros lectores. A los admiradores de *Meridiano de sangre* invariablemente les disgusta y menosprecian la superventas y “accesible” *Trilogía de la frontera*, de McCarthy, como si esas novelas fueran una traición a los ritos solemnes del sadismo del macho y la furia impactante de *Meridiano de sangre*, “para la cual la portada ideal sería una interpretación de Hieronymus Bosch de algunas escenas de Zane Grey”.

Sin embargo, *Meridiano de sangre* y la *Trilogía de la frontera* se contraponen: una es una furiosa desacreditación del legendario oeste, la otra una exploración tenue, humana y sutil de las raíces enredadas de tales leyendas del oeste tal como Moran en el corazón humano. Mientras que *Meridiano de sangre* desprecia cualquier idealismo excepto la jeremiada —“La guerra es Dios”—, las novelas interrelacionadas de la *Trilogía de la frontera* dan testimonio del idealismo quijotesco que celebra la hermandad, la lealtad, la integridad del vaquero-trabajador como alguien cuya vida está ligada a los animales en un ambiente duro y peligroso.

Las novelas del oeste de McCarthy conmemoran el paisaje del sudoeste, sus cielos y clima, obsesivamente. A menudo, ya sea en el México del siglo XIX o en la Texas del siglo XX, los hombres pueden acampar “en las ruinas de una cultura antigua, un pequeño valle donde había un cauce de agua clara y buena hierba de montaña”, tan inconscientes de su historia como lo están de lo que esas ruinas podrían sugerir sobre su propia mortalidad. En la más romántica de las novelas, *Todos los hermosos caballos*, John Grady Cole, de 16 años, cabalga en el rancho de su abuelo bajo un sol “rojo sangre y elíptico”, a lo largo de un viejo sendero comanche:

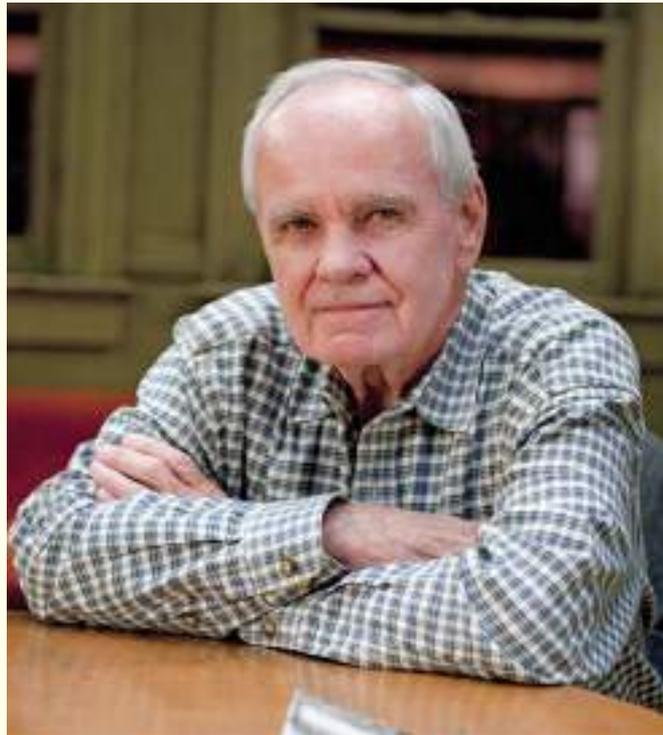
“En la hora que siempre elegiría cuando las sombras eran largas y el antiguo camino se perfilaba ante él a la luz rosa y oblicua como un sueño del pasado en el que los *ponies* pintos y los jinetes de aquella nación perdida descendían del norte con las caras enyesadas y los largos cabellos trenzados y cada uno armado para la guerra que era su vida..., hacían todas promesas con sangre redimibles solo con sangre”.

Mientras *Hijo de Dios* es una historia de terror escrita en pequeño, representada con magistral moderación, *Meridiano de sangre* es una épica acumulación de horrores, poderosa a la manera de la *Ilíada*, de Homero; su estrategia no es indirecta, sino un bombardeo de artillería a través de cientos de páginas de violencia caprichosa, impredecible y estúpida. La “degeneración del género humano” es el gran tema de McCarthy, tan actual en nuestra era como lo habría sido en la década posterior al final de la Guerra de Vietnam, cuando se publicó *Meridiano de sangre*. Al principio de la novela, un capitán del ejército de los Estados Unidos reflexiona sobre la “pérdida” del territorio mexicano en la guerra reciente (1846–1848):

“Nos enfrentamos, dijo, a una raza de degenerados. Una raza mestiza, poco mejor que los negros. Puede que ni eso. En México no hay gobierno. Qué diablos, en México no hay Dios... Nos enfrentamos a un pueblo manifiestamente incapacitado para gobernarse. ¿Y sabes lo que ocurre con el pueblo que no sabe gobernarse? Exacto: que vienen otros a gobernar por ellos...”

Nosotros seremos el instrumento de liberación de un país lóbrego y atribulado”.

Pronto, un muchacho sin nombre de Tennessee se unió a una banda de renegados estadounidenses para embarcarse, en palabras de un profeta menonita, en “la guerra de un loco a un país extranjero”. Aunque “el muchacho” es lo más cercano a un personaje simpático en *Meridiano de sangre*, McCarthy no hace ningún esfuerzo por caracterizarlo de una manera que no sea



rudimentaria. No se pretende que nos identifiquemos con él, solamente percibirlo, el más joven entre un grupo de asesinos-psicópatas, como un participante irreflexivo en una serie de episodios violentos, a menudo demoníacos y trastornados. *Meridiano de sangre* está fríamente distanciada de cualquiera de sus personajes, irónica a la manera de una obra de teatro brechtiana; ocurren cosas terribles, pero solamente como en los cuentos de hadas, resumidas sin rodeos y pronto olvidadas:

“Cuando Glanton y sus jefes cruzaron de vuelta el campamento [indio de Gileno], la gente huía bajo los cascos de los caballos y los caballos corcoveaban y algunos de los hombres iban a pie entre las chozas armados de antorchas y sacando a las víctimas por la fuerza, empapados de sangre, acuchillando a los moribundos y decapitando a quienes imploraban clemencia...”.

Entre los mercenarios se encuentra un improbable vidente/profeta conocido como el juez. Inicialmente una figura de extraña elocuencia y completamente sin conciencia, el juez parecería ser el portavoz de McCarthy, interpretando lo que de otro modo sería violencia bruta. El juez es un hombre gigantesco de casi 2,1 metros de altura, calvo, sin barba, la “enorme cúpula de su cabeza cuando la enseñaba era de una blancura deslumbrante y tan perfectamente circunscrita que parecía como si la

hubieran pintado". Lleva un rifle con la inscripción "Et In Arcadia Ego". Rescata a un niño apache de una masacre solamente para quitarle gratuitamente el cuero cabelludo en el camino como, más tarde, rescata a dos cachorros huérfanos solamente para arrojarlos a un río. Incluso en la senda de la guerra, se detiene como un caballero naturalista para "botanizar" y tomar notas para sus retorcidos sermones:

"La verdad sobre el mundo... es que todo es posible. Si no lo hubierais visto desde el momento de nacer y despojado por tanto de su extrañeza os habría parecido lo que es, un juego de manos barato, un sueño febril, un éxtasis poblado de quimeras sin analogía ni precedente, una feria ambulante, un circo migratorio cuyo destino final después de muchos montajes en otros tantos campos enfangados es más calamitoso y abominable de lo que podemos imaginar".

El tema constante del juez es la "degeneración del género humano", de la que él parecería ser un excelente ejemplo, predicando una ética sacada de Thomas Hobbes, en la que "la guerra es el juego definitivo porque a la postre la guerra es un forzar la unidad de la existencia. La guerra es Dios". Es improbable que el juez obeso, a menudo desnudo, sobreviva mientras la mayoría de sus camaradas son asesinados; la última vez que lo vemos, a través de los ojos del muchacho, es en 1878, en una taberna en algún lugar de Texas, "rodeado de toda clase de hombres" como él como un ejemplo aparente. Donde Conrad presentó, en *El corazón de las tinieblas*, la "oscuridad impenetrable" del degradado Kurtz con moderación, McCarthy invoca al juez con tanta frecuencia que a lo largo de cientos de páginas se convierte cada vez más en una caricatura: "Dominándolos a todos [los bailarines] está el juez y el juez baila desnudo... titánico y pálido y pelado, como un infante enorme. Él no duerme nunca, dice. Dice que nunca morirá".

La obra menos conocida y seguramente más infravalorada de Cormac McCarthy es su obra de teatro en cinco actos *The Stonemason (El albañil, 1994)*, una notable hazaña de ventriloquía en su descripción íntima de cuatro generaciones de una muy unida familia negra, descendientes de esclavos, en Louisville, Kentucky, en la década de 1970. Con su comercialmente poco práctico elenco de 13 personajes nombrados, además de muchos otros, y largos, elocuentes, pero poco dramáticos monólogos, es más probable que *The Stonemason* sea leída que representada.

A diferencia de *Meridiano de sangre*, con su nihilismo inmutable y entumecido, *The Stonemason* celebra los lazos de la responsabilidad y el amor familiar. Al igual que la *Trilogía de la frontera*, celebra la integridad

del trabajo y el vínculo a veces místico entre personas (exclusivamente hombres) unidas por un oficio o industria común. El narrador de la obra es un hombre negro de 32 años, Ben Telfair, que originalmente había planeado ser profesor, pero se convirtió en albañil para emular a su venerado abuelo Papaw, de 101 años; es una obra de la memoria, con elaboradas indicaciones escénicas destinadas a "poner distancia a los eventos y ubicarlos en un pasado terminado".

Su acontecimiento central es la muerte del patriarca, el albañil Papaw, que parece precipitar la repentina desintegración de la familia Telfair: el suicidio del padre de Ben, un albañil que no se contenta con vivir dentro de sus posibilidades económicas, y la muerte por sobredosis de heroína de Soldier, el sobrino de 19 años de Den. Inteligentemente compasiva y realista, el tema predominante de la obra es la idealización de un joven respecto de este abuelo albañil y de la vocación secreta de la albañilería. *The Stonemason* se parece más a una obra de teatro de August Wilson que a cualquier cosa de Cormac McCarthy.

Así como *The Stonemason* es una especie de reproche al "Dios guerra" de *Meridiano de sangre*, las estrechamente vinculadas novelas de la *Trilogía de la frontera* son una descripción cálidamente comprensiva de las vidas de los jóvenes peones de rancho en Texas y Nuevo México en la década de 1950, quienes ejemplifican valores tradicionales como la amistad, la lealtad, la compasión, el valor, la resistencia física y el estoicismo. Aunque impregnadas de nostalgia por una forma de vida que llegaba rápidamente a su fin en el suroeste en la década posterior al final de la Segunda Guerra Mundial, en su mayor parte las novelas evitan el sentimentalismo. La atmósfera que prevalece en la *Trilogía de la frontera* es algo así como el sentido común de la madurez adulta (masculina) que choca con la pasión y el idealismo adolescente (masculinos). Lo que estalla como drama, a menudo como drama trágico, en los relatos tipo balada de John Grady Cole y su contemporáneo Billy Parham, es el anhelo adolescente, hermosamente interpretado por McCarthy:

"Había un viejo cráneo de caballo en los matorrales. [John Grady Cole] se agachó y lo cogió y le dio vueltas entre las manos. Frágil y quebradizo. Blanco como el papel. Se quedó en cuclillas bajo la luz alargada, con el cráneo...

Lo que amaba en los caballos era lo que amaba en los hombres, la sangre y el calor de la sangre que los recorría. Toda su reverencia y todo su afecto y todas las tendencias de su vida se inclinaban hacia los ardientes de corazón, siempre sería así y nunca de otro modo".

En *Ciudades de la llanura*, John Grady Cole en su camino a la ciudad con “el pelo engominado como una rata almizclera”, hace una pausa para conversar con un viejo mozo de rancho a quien le habla con una cortesía conmovedoramente filial. El anciano le cuenta a John Grady una historia de violencia en los bares de Juárez, México, en 1929:

“Historias del viejo Oeste, dijo.

Sí, señor.

Muchos tiros y muchos muertos.

¿Cuál era la razón?

El señor Johnson se pasó las yemas de los dedos por la quijada. Bien, dijo. Creo que la mayoría de ellos era de Kentucky y de Tennessee. Del distrito de Edgefield, Carolina del Sur. Del sur de Missouri. Gente de las montañas. Hijos de montañeses del viejo país. Siempre tenían la pistola a punto. No solo pasaba aquí. Todo el mundo venía al Oeste y cuando llegaron aquí fue por la época en que Sam Colt inventó el revólver de seis tiros y era la primera vez que aquella gente podía permitirse comprar un arma para llevarla al cinto. Esa es la explicación. No tenía nada que ver con la región en sí. Con el Oeste”.

Algo que no tiene nada que ver, en otras palabras, con la “degeneración del género humano”, sino solamente con la predilección por la violencia en un contexto histórico y sociológico específico.

3.

A lo largo de las más de mil páginas de la *Trilogía de la frontera*, el conflicto esencial se da entre dos formas de vida distintas: la forma del viajero a caballo y la forma de vida circunscrita y sedentaria. El anhelo de dejar el hogar y “salir al territorio” es quizá el más poderoso de los anhelos en las novelas de McCarthy, mucho más convincente, por ejemplo, que los enamoramientos románticos de John Grady Cole con las chicas mexicanas. Aunque para la mayoría de los estadounidenses los vastos espacios vacíos de las zonas rurales de Texas y Nuevo México parecerían lo suficientemente amplios, para los muchachos-héroes de McCarthy, México es la región de la aventura exótica y el misterio: “Allá donde el mundo antiguo se aferraba a las piedras y a las esporas de las cosas vivas y moraba en la sangre de los hombres”. Incluso cuando John Grady se convierte en amante, permanece tan castamente estoico como el héroe de una tradicional historia de aventuras para niños.

Inicialmente, tanto John Grady como Billy se sienten atraídos por cruzar la frontera mexicana a caballo, como una forma de escapar de los hechos cada vez más

sombríos de sus vidas (con la muerte del abuelo de John Grady, el rancho familiar será vendido y él deberá irse; ambos padres de Billy Parham fueron asesinados) y de probarse a sí mismos como hombres. Aunque minuciosamente fundamentada en la verosimilitud de la vida del rancho y la seriedad del mundo físico, cada novela intenta vincular a sus muchachos-héroes con elementos de baladas o de cuentos de hadas que algunos lectores pueden encontrar increíbles.

La mejor manera de apreciar el logro de McCarthy en la *Trilogía de la frontera* es simplemente suspender la incredulidad cuando las novelas se desvían bruscamente hacia su modo mítico. La primera parte de *En la frontera* es una especie de tierna historia de amor entre el adolescente Billy Parham y una loba preñada que ha atrapado, y que lo lleva a través de la frontera con México con la intención de liberarla en las montañas. Tiene que matar al misterioso y hermoso depredador para acabar con su sufrimiento:

“Se acuclilló junto a la loba y le tocó el pelaje. Palpó sus dientes, fríos y perfectos. El ojo vuelto hacia la lumbre no reflejaba luz alguna y el chico se lo cerró con el pulgar. Luego se sentó a su lado, le puso la mano en la cabeza ensangrentada y cerró los ojos para poder verla correr por las montañas, correr bajo las estrellas... Ciervos y liebres y palomas y campañoles, todos abundantemente inscritos en el aire para su deleite, todas las naciones del mundo dispuestas por Dios y de las cuales ella era una más e inseparable... Levantó de la hojarasca la rígida cabeza de la loba y la sostuvo entre sus manos o hizo ademán de asir lo inasible, lo que corría ya entre las montañas, terrible y bellísimo a un tiempo, como las flores que se alimentan de carne”.

John Grady, uno de los “ardientes de corazón” por los caballos, es igualmente convincente, pero mucho menos convincente es la predilección del muchacho por enamorarse desastrosamente de muchachas mexicanas. Un romance condenado de este tipo en *Todos los hermosos caballos* ayudó a hacer de la novela el gran éxito de ventas de McCarthy, pero en la más hábilmente compuesta y más oscura *Ciudades de la llanura*, la segunda historia de amor de John Grady, con una prostituta adolescente, a la vez abusada y santa, a la manera de una dostoiévskiana muchacha de las calles, conduce a la muerte de él en una brillantemente coreografiada escena de pelea a cuchilladas con un proxeneta. Ambos morirán. Antes de ser asesinado por el muchacho estadounidense al que no ha tomado del todo en serio, Eduardo, el proxeneta, pronuncia este juicio cultural:

“Los de tu ralea no soportan que el mundo sea vulgar. Que no contenga otra cosa que lo que

Mientras *Hijo de Dios* es una historia de terror escrita en pequeño, representada con magistral moderación, *Meridiano de sangre* es una épica acumulación de horrores, poderosa a la manera de la *Ilíada*, de Homero; su estrategia no es indirecta, sino un bombardeo de artillería a través de cientos de páginas de violencia caprichosa.

tenemos delante. Pero el mundo mexicano es un mundo de adorno que esconde algo muy ordinario. Mientras que tu mundo —volvió a pasar la hoja de atrás adelante como una lanzadera por un telar—, tu mundo se bambolea sobre un no expresado laberinto de preguntas”.

En la ficción posterior de McCarthy, estas figuras aparentemente alegóricas comienzan a entrometerse. El diálogo da paso a monólogos y homilias deambulantes en la segunda mitad de *En la frontera*, cuando Billy Parham se encuentra con extraños en su peregrinaje a México, cada uno con una historia que contarle. En un anticlimático epílogo de *Ciudades de la llanura*, un extraño gárrulo parece contarle a Billy Parham, que ahora tiene 78 años, de qué se trata la vida:

“Como todas las historias, esta tiene su inicio en una pregunta. Y las historias que con mayor resonancia nos hablan tienen un modo especial de volverse contra el narrador y borrarlo a él y a los motivos que lo mueven. Así que la pregunta de quién cuenta la historia es muy *consecuente*”.

Mientras McCarthy confía en John Grady Cole y Billy Parham para encarnar verdades que tal vez ellos no puedan articular, las novelas de la frontera son obras de una belleza y un poder emocional incomparables; elegías a un mundo fronterizo que se desvanece, o desvanecido, en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Al final de la trilogía, Billy se

ha convertido en un anciano sin hogar, hace mucho tiempo sin caballos y sin amigos, acogido por una familia por lástima, que le da “un alpende contiguo a la cocina muy parecido al cuarto donde había dormido de muchacho”. Una visión aleccionadora de un anciano Huckleberry Finn en sus últimos años, ahora un vagabundo sin hogar, roto en cuerpo y espíritu, para quien la aventura romántica de “salir al territorio” ha pasado hace mucho tiempo.

4. Un inventario parcial de la artillería de macho empleada en la novena novela de Cormac McCarthy, *No es país para viejos*, incluye: una Uzi de cañón corto con un cargador de veinticinco balas; un AK-47 automático; una escopeta de cañón corto, provista de una culata de pistola y una recámara de tambor de 20 cartuchos; una Tec-9 con dos cargadores extra; un rifle calibre 270 de cañón grueso con una acción Mauser del 98, una caja laminada de arce y nogal y una mira telescópica Unertl; un revólver de acero inoxidable calibre 357; una Glock de nueve milímetros; una Remington automática del calibre 12 con culata militar de plástico y acabado parkerizado, provista de un silenciador industrial, “de un palmo de longitud y casi tan grueso como una lata de cerveza”.

Llewelyn Moss, un exfrancotirador de la guerra de Vietnam, un tejano que huye de un psicópata, emplea algunas de las armas en este arsenal; sin embargo, “tenía mucha fe en la escopeta”. Los hombres son juzgados por su destreza con las armas de fuego, pero también por las botas que eligen usar: “Nocona” por Moss; unas “caras de cocodrilo tipo Lucchese” por un autodenominado asesino a sueldo llamado Wells, contratado por un rico hombre de negocios/traficante de drogas de Houston; botas de piel de avestruz por el psicópata Anton Chigurh.

No es la Texas como frontera de leyenda, sino la Texas rural contemporánea en las cercanías de Sanderson, cerca de la frontera con México, el escenario de esta novela de trama rápida, sobre contrabandistas de heroína y el considerable daño colateral entre los inocentes y no tan inocentes a su paso. La novela toma su título del poema “Rumbo a Bizancio”, de William Butler Yeats: “Ese no es un país para viejos. Los jóvenes / se abrazan, hay pájaros en los árboles” evoca la Irlanda de Yeats, aparentemente impregnada de energía erótica; el país de McCarthy está impregnado del malvado Eros de la violencia masculina. No son caballos ni lobos, sino armas de fuego y su efecto sobre la carne humana, el objeto del deseo de la novela *No es país para viejos*, que se lee como un cine de prosa de Quentin Tarantino. Con la excepción del *sheriff* del condado Comanche, un hombre mayor llamado Bell,

la conciencia moral de la novela, los personajes están dibujados de manera esquemática como sobre la marcha. En el centro de la acción hay un psicópata que se abre camino a tiros a través de las escenas como un instrumento invencible de destrucción, y es dado a declaraciones de vate: "Cuando yo entré en su vida su vida ya había acabado".

Desprovista del lirismo melancólico y los poéticos pasajes descriptivos que se han convertido en el estilo característico de McCarthy, *No es país para viejos* es una variante de uno de los cuentos de suspenso más antiguos: un hombre descubre un tesoro e imprudentemente decide tomarlo y huir, trayendo para sí mismo y para otros una serie de calamidades que terminan con su muerte. En *No es país para viejos*, el tesoro es el dinero de las drogas —"Dos coma cuatro millones. Todo en billetes usados"— descubierto por Moss después de un aparente tiroteo entre traficantes de drogas rivales en las tierras salvajes al norte de la frontera con México, donde Moss está cazando antílopes. Además del dinero, Moss toma algo de heroína mexicana de la marrón y varias armas de fuego que, en el curso de su aventura condenada al fracaso, utilizará con frecuencia.

De 36 años, casado con una mujer mucho más joven, un ingenuo tomador de riesgos que se pone a sí mismo y a su mujer en peligro, Moss no existe más que en función de la trama, una especie de marioneta sacudida por el autor. Dado que el modo de narración predominante en *No es país para viejos* es fragmentado, una documentación de las acciones físicas como en un libreto, seguimos a Moss y su némesis, Chigurh, pasando de uno a otro como en una película de acción, sin estar al tanto de sus motivos. (Después de varias lecturas, todavía no puedo entender por qué, habiendo robado el dinero de las drogas y escapado a salvo, Moss decide volver a visitar la escena de la matanza para ayudar al único mexicano sobreviviente, gravemente herido, en lugar de pedir ayuda profesional para el hombre. Excepto para que los traficantes de drogas lo vieran y lo persiguieran, y precipitar la trama, esta no es una decisión muy sensata).

En esencia, *No es país para viejos* es una vitrina para el asesino psicópata Anton Chigurh. Como su casi exacto contemporáneo John Updike ha escrito, con ternura extática, sobre el amor físico heterosexual, McCarthy escribe sobre la violencia física, con una atención que no se encuentra en ningún otro escritor serio que conozca, excepto en Sade:

"Chigurh le disparó [a Wells] a la cara. Todo cuanto Wells había sabido o pensado o amado en su vida se escurrió lentamente por la pared que tenía detrás. El rostro de su madre, su primera comunión, mujeres que había conocido.

Los rostros de hombres en el momento de morir arrodillados ante él. El cuerpo de un niño muerto en un barranco junto al camino en otro país. Quedó tumbado en la cama sin media cabeza y con los brazos extendidos y la mano derecha prácticamente desaparecida".

Chigurh está retratado de manera plana y no muy convincente: "Yo no tengo enemigos. No permito que los haya". Cuando entrega la mayor parte del dinero de las drogas al empresario/traficante de drogas anónimo de Houston, en lugar de quedárselo él mismo, explica que su alboroto ha sido para "básicamente establecer mi autenticidad".

Todo lo que evita que *No es país para viejos* sea un *thriller* hábilmente ejecutado pero rimbombante, es la presencia, cada vez más confusa e ineficaz a medida que avanza la novela, del *sheriff* del condado Comanche, uno de los "viejos" a los que se alude en el título. Repudiado como "un *sheriff* ignorante de una ciudad zafia de un condado zafio en un estado zafio", Bell es valiente y bien intencionado, pero ineficaz como representante de la ley, incapaz de detener el alboroto de Chigurh y apenas capaz de identificarlo. Cuando no había tenido un solo homicidio sin resolver en su jurisdicción en 41 años, ahora tiene nueve homicidios sin resolver en una sola semana.

La nueva generación de traficantes de drogas/asesinos está más allá del poder de control de Bell, ya que las nuevas Uzi y las ametralladoras están más allá de los antiguos Colts y Winchester. Es posible que Cormac McCarthy, descrito en una entrevista reciente como un "conservador sureño", pretenda que las predilecciones social-conservadoras de Bell hablen por sí mismas, explicando la alta tasa de criminalidad en el condado Comanche de esta manera: "Todo se origina cuando se empiezan a descuidar las buenas maneras. En cuanto dejas de oír Señor y Señora el fin está a la vuelta de la esquina... Y ocurre en todos los estratos".

Bell evidentemente no está familiarizado con la historia empapada de sangre de su estado y sus guerras fronterizas prolongadas, tan vigorosamente documentadas en otras partes por Cormac McCarthy. Es un hombre dejado atrás por su época, confrontado con un vacío moral más allá incluso de Satanás: "¿Qué le dices a un hombre que reconoce no tener alma? ¿Qué sentido tiene decirle algo?". Es una pregunta que McCarthy aún tiene que responder con certeza. ■

Artículo publicado en *The New York Review of Books* en 2005. Se traduce con autorización de su autora. Traducción de Patricio Tapia.

Nora Ephron: vivir para contarlo

Se reeditan dos libros de la periodista, guionista y directora de cine estadounidense: *Ensalada loca* y *Se acabó el pastel*. Su genio estuvo detrás de películas tan taquilleras, divertidas y sensibles como *Cuando Harry conoció a Sally*, *¿Tienes un e-mail?* y *El difícil arte de amar*, donde narró el quiebre de su matrimonio con Carl Bernstein, uno de los reporteros que destapó el caso Watergate. A la hora de narrar el episodio de la infidelidad de Bernstein, Ephron aprovechó de formular lo que es casi un axioma de la buena literatura: “Sobre todo sé la heroína de tu vida, no la víctima”.

Por Paula Escobar Chavarría

Estaba embarazada de siete meses y tenía un hijito pequeño. Vivía en Washington, en el *glamour* de ser parte de una *power couple* de la capital estadounidense. Casada con Carl Bernstein —uno de los dos icónicos reporteros del Washington Post que destaparon el caso Watergate—, la vida parecía sonreírle a la periodista Nora Ephron. Sus problemas tenían que ver con la renovación de su casa, cuándo devolverle la invitación a comer a tal o cual pareja, de qué color pintar la pieza de la guagua en camino.

Hasta que se dio cuenta de que las repetidas salidas de su marido —a comprar calcetines o cualquier cosa— escondían una amante, que además era parte de ese círculo de amistades, y que había huellas de esa infidelidad por todas partes.

Entonces Ephron partió a Nueva York, con su pequeño hijo y el otro en camino, al departamento de su padre, mientras pensaba qué hacer.

Y luego, decidió lo que casi siempre: Escribirlo.

“*Everything is copy*”, su madre le dijo una vez. Todo es material para una escritora.

Nació su hijo y nació su primera novela: *Heartburn*, publicada en 1983 y traducida al español como *Se acabó el pastel*. Ya había publicado, en 1975, su primer libro de

ensayos, *Ensalada loca*, que fue aclamado por la crítica. Ambos libros acaban de llegar a Chile, reeditados por Anagrama. Es la quinta reedición de una novela, que fue un hit y que el director Mike Nichols transformó en la entrañable película *El difícil arte de amar* (1986).

A Ephron la interpretó nada menos que Meryl Streep, a su exmarido, Jack Nicholson. Y el guion lo hizo la misma Ephron, su primero en solitario.

Así fue su camino desde el periodismo a la novela y al cine, una carrera prolífica que incluyó éxitos de dirección, como *Tienes un e-mail*, o de guiones, como el de *Cuando Harry conoció a Sally*.

Con el episodio de la infidelidad de Bernstein, en todo caso, Ephron hizo carne su lema: “Sobre todo sé la heroína de tu vida, no la víctima”.

Fue periodista, bloguera, ensayista, novelista, dramaturga, guionista nominada al Oscar y directora de cine. Ephron fue una figura extraordinaria, especialmente en la industria cinematográfica. Hija mayor de los guionistas de Hollywood Henry y Phoebe Ephron, estudió en el célebre Wellesley College de Massachusetts. Regresó a Nueva York para empezar su vida de reportera en *Newsweek*, y se instaló en un departamento en el



West Village, barrio aún no gentrificado (Ephron dice que en ese entonces anunciaban que sería un barrio así, pero que solo pasó 20 años después).

La contrataron como una ayudante de correo, una *mail girl*. En *Newsweek* no había *mail boys*. Si eras hombre, en ese entonces, te contrataban como reportero, no así a las mujeres. “Esto es injusto, pero era 1962, y eran así las cosas”, contó Ephron en *Journalism, a Love Story*. Luego la promovieron a investigadora, que en realidad era *fact checker*. Estuvo cinco años ahí. “Puedo ver ahora lo brillantemente institucionalizado que estaba el sexismo en *Newsweek*”, contó.

Pese a eso, se hizo famosa. Durante una huelga del *New York Post* escribió una parodia del diario, con la gracia y el humor que se transformaron en su marca registrada. La directora del *Post* vio el talento en bruto y la contrató. Su pluma brillante, su mirada un tanto desapegada, y siempre el humor, fueron mostrándose. Así llegó al periodismo de revistas, en donde se estaba desarrollando a fines de los 60 el llamado “nuevo periodismo”. Liderado por figuras como Tom Wolfe y Gay Talese, se trató de un grupo heterogéneo de reporteros que querían contar la realidad tal como si fuera ficción y revelar las historias que

la prensa tradicional no contaba. Contar los cambios sociales, los nuevos modos y modas de vivir, la efervescente sociedad norteamericana de fines de los 60 y 70. Ephron escribió en las célebres revistas *Esquire* y *New York*, en una época de gloria. Escribió sobre sus pechos pequeños, sobre la rivalidad entre las icónicas feministas Gloria Steinem y Betty Friedan, sobre qué pasaba con el sexo después de la “liberación femenina”.

“Por muchos años estuve enamorada del periodismo. Amaba la sala de redacción. Amaba el grupo. Amaba fumar y tomar whisky, y jugar póker de dólar. No sabía mucho de nada y estaba en una profesión donde no tenías que saberlo. Amaba la velocidad. Amaba los cierres. Amaba que los diarios luego (serían para) envolver pescado”, escribió.

“Una Tom Wolfe con faldas”, la catalogaron. Ella, sin embargo, no se reconoció como “nueva periodista” (quizás Tom Wolfe era un “Nora Ephron con pantalones”). “Solo me siento ante la máquina de escribir y la machaco”, dijo.

Su salto al cine vino con el guion de la película *Silkwood*, que escribió en 1983 junto a Alice Arlen, y que fue dirigida por Mike Nichols. La cinta fue



Captura de la película *Cuando Harry conoció a Sally* (1989).

protagonizada por una muy joven Meryl Streep, interpretando la historia real de Karen Silkwood, una activista que murió mientras investigaba problemas de seguridad en una central nuclear.

Fue la primera nominación al Oscar para Ephron. Luego de *Heartburn*, que se estrenó en 1986 como *El difícil arte de amar*, debutó como directora de cine con *This is My Life* (1992), a la que siguieron las comedias románticas *Sleepless in Seattle* (1993), *Michael* (1996), *Tienes un e-mail* (1998), *Embrujada* (2005) y *Julie & Julia* (2009), sobre Julia Child, graciosa y entrañable *gourmet*, como ella misma, famosa por su show de cocina en la televisión. Premios, a Ephron no le faltaron: entre ellos un British Academy Film Award, así como nominaciones a tres Oscar, un Globo de Oro, un Tony y tres Writers Guild of America Awards.

Mientras hacía sus películas, siguió publicando ensayos y blogs: fue de las primeras blogueras que Arianna Huffington reclutó para el *Huffington Post*.

I Feel Bad About My Neck, su primera colección de artículos en 30 años, fue publicada en 2006, y estuvo en el ranking de los libros más vendidos del *New York Times*. Luego vino *I Remember Nothing* (2010).

Tuvo éxito, qué duda cabe. Una de las pocas mujeres dirigiendo y, además, con películas muy vistas y comentadas. Como dijo Jessie Wright-Mendoza, "Nora Ephron, la reina de la comedia romántica moderna, fue también una feminista de toda la vida. Estos puntos de vista se trasladaron a los personajes

femeninos que Ephron puso en pantalla. En una industria a menudo dominada por hombres que hacían películas para hombres, Ephron creó protagonistas femeninas inteligentes, divertidas y complejas".

Como era ella misma.

Un humor seco, que sería lapidario si no fuera tan hilarante, está en sus columnas y blogs para *Huffington Post*, en sus ensayos, sus libros.

Es la risa en medio de la tempestad. La mirada sobre sí, la capacidad de dar la vuelta y esperar que suba la marea. Reírse y escribir todo. "Porque si cuento la historia, controlo la versión. Porque si cuento la historia, puedo hacerte reír, y prefiero que te rías de mí a que sientas lástima por mí. Porque si cuento la historia, no duele tanto", escribió en *Se acabó el pastel*.

En *I Feel Bad About My Neck* escribe una lista de lo que le habría gustado saber antes. Algunas cosas: "Los cuatro últimos años del psicoanálisis son una pérdida de dinero. Escribe todo. El nido vacío está subestimado. El zapato que no te calza en la tienda nunca lo hará. Cuando tus hijos sean adolescentes, es importante tener un perro, para que alguien se alegre cuando llegues a casa. No existen los secretos".

El humor está en su cine; por ejemplo, la muy famosa escena de Meg Ryan y Billy Crystal en *Katz's Deli*, en *Cuando Harry conoció a Sally*, esa que termina con: "Tomaré lo mismo que ella", tras el orgasmo fingido de Meg Ryan.

“Sea lo que sea que elijas, recorras los caminos que recorras, espero que elijas no ser una dama. Espero que encuentres la manera de romper las reglas y causar problemas. Y también espero que elijas causar algunos de esos problemas en nombre de las mujeres”, les dijo a las alumnas de su *alma mater*, Wellesley College, en 1996.

Nora se transformó en un emblema feminista no solo en los 70. Lena Dunham, por ejemplo, la adoraba, se declaraba su fan número uno. Y Ephron fue una mentora para ella.

Fue la misma Nora la que la contactó, y para muchos, se proyectaba en Ephron. Se dice que la serie *Girls* apareció cuando ella ya luchaba silenciosamente contra la leucemia, algo que nadie supo. O solo sus muy cercanos.

Su último trabajo fue una obra de teatro que se llamó *Lucky Guy*, y que marcó el debut de Tom Hanks en Broadway. Se trata de la historia de un periodista, Mike McAlary, desde 1985 hasta su muerte a los 41 años, en 1998. Es una historia sobre periodismo, tabloides, Nueva York... y la enfermedad y la muerte precoz. “He vivido la vida que soñaba, pero hay tanto más que quiero hacer. Quiero bailar en la boda de mi hija. Quiero ver a mi hijo Ryan graduarse de la universidad. Quiero caminar viejo y canoso por la playa con mi esposa”, dice al final.

Nora Ephron murió a los 71 años.

Sus amigos quedaron en *shock*: nadie sabía de su enfermedad. No quería que la vieran de otro modo. No quería explicar. La sobrevivió su marido, el guionista Nicholas Pileggi, y sus dos hijos. Uno de ellos, Jacob Bernstein, hizo luego un documental sobre su madre, llamado, cómo no: *Everything is Copy*.

Narra el obituario del *New York Times* que el productor Scott Rudin contó que, dos semanas antes de la muerte de Ephron, él había tenido una larga conversación telefónica con ella, repasando notas para un piloto que estaba escribiendo para una serie de televisión. Según el diario, desde el New York-Presbyterian Hospital ella le dijo: “Si pudiera traer a un peluquero acá, podríamos tener una reunión”.

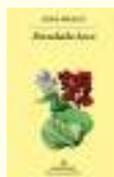
En su libro *No recuerdo nada*, publicado dos años antes de morir, escribió dos de sus famosas listas. Lo que extrañaré y lo que no. Un modo, quizás, de hablar de la muerte sin nombrarla.

Lo que NO: la piel seca, las malas cenas, el correo electrónico, la tecnología, su clóset, los sostenes, los funerales, las encuestas, las mamografías, lavarse el pelo, paneles sobre las mujeres en el cine y sacarse el maquillaje cada noche, entre otros.

Termina el libro con “lo que extrañaré”:

“Mis hijos
Nick
La primavera
El otoño
Waffles
El concepto del *waffle*
Tocino
Un paseo en el parque
La idea de un paseo en el parque
El parque (Central Park)
Montajes de Shakespeare en el parque
La cama
Leer en la cama
Fuegos artificiales
Risas
La vista desde la ventana
Luces brillantes
Mantequilla
Cena con amigos
Cena con amigos en una ciudad donde ninguno de nosotros vive
París
El próximo año en Estambul
Orgullo y prejuicio
El árbol de Navidad
Cena de Acción de Gracias
Una botella para la mesa
Flor del cornejo
Tomar un baño
Cruzar por el puente hacia Manhattan
Pies (tartas)”.

La mejor venganza es tener una gran vida, dijo una vez Ephron. Vaya que la tuvo. **S**



Ensalada loca
Nora Ephron
Anagrama, 2023
176 páginas
\$20.000



Se acabó el pastel
Nora Ephron
Anagrama, 2023
208 páginas
\$20.000

Mircea Cărtărescu:

“No soy un maestro en mi escritura, soy esclavo de ella”

El escritor rumano, autor de los celebrados relatos *El ruletista*, *Lulu* y *Solenioide*, visitó nuestro país en septiembre pasado para participar de la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño de la Universidad Diego Portales. Este texto es un extracto de la entrevista realizada para el Centro para las Humanidades, de la misma casa de estudios, y en ella da cuenta de su forma de escribir y entender un oficio que “es como algo religioso”.

Por Rodrigo Rojas

Mircea Cărtărescu es un escritor rumano de voz suave y gestos contenidos, que en la última década ha gozado de una admiración global. *The London Review of Books* subrayó su capacidad para navegar tanto en la tradición americana como en la europea, así como en todas las épocas históricas. Y *Die Zeit* lo compara con Kafka y Borges. Nacido en Bucarest, en 1956, pertenece a la generación de los *blue jeans*, que es como se conoce al grupo de autores que absorbió con apetito la influencia de Occidente. Ha escrito cuentos, novelas, ensayos y poemas, y lleva un diario desde muy joven que, según sus palabras, es algo así como la cantera desde la cual surge toda su obra. Esta conversación, que se encuentra íntegra en el sitio web del Centro para las Humanidades de la UDP, se llevó a cabo después de la conferencia que el autor dio en la misma universidad.

Antes de que colapsara la Unión Soviética y cambiara por completo el panorama político de Europa, ya habías publicado algunos libros de poesía y recibido el reconocimiento de la Unión de Escritores de Rumanía en 1984. ¿Qué le pasó a tu escritura después de que cambiara ese panorama político?

Bueno, a veces bromeaba diciendo que una simple revolución no puede cambiar mi estilo. Pero hay algo de verdad en ello. Mis libros anteriores son exactamente iguales a los siguientes libros. La revolución no cambió

mi forma de escribir, mi manera de entender la literatura. Los libros que publiqué durante la dictadura, en los años 80, son absolutamente igual de duros y llenos de coraje. El precio que tuve que pagar fue altísimo. Todos mis libros fueron intervenidos fuertemente por la censura. De hecho, fueron mutilados por la censura. En cada uno de mis libros recortaron al menos 50 páginas de mis poemas y de mis cuentos. Por ejemplo, de mi *Nostalgia*, mi primer libro de cuentos, uno de los cinco cuentos está absolutamente ausente, fue sacado, y otros cuatro fueron mutilados por la censura. Ni siquiera el título les bastaba. Cambiaron el título de *Nostalgia* a *El sueño*. Así que la primera tirada se tituló *El sueño* porque el gran director de cine ruso Andrei Tarkovsky acababa de desertar a Italia en ese periodo y había hecho una película llamada *Nostalgia*. Así que incluso esa palabra estaba prohibida en Rumanía. En ese momento, todos y cada uno de los libros estaban censurados. Por ejemplo, Umberto Eco vino a Rumanía en los años 80 y la Unión de Escritores lo recibió como una estrella pop, como corresponde, pero cuando estaba en la Unión, uno de mis colegas, un autor muy joven, se dirigió a él en público y dijo: “¿Sabe usted, Sr. Eco, que a su libro *El nombre de la rosa* le quitaron 30 páginas?”, y Eco se sorprendió mucho y dijo: “Pero ¿por qué? Mi libro trata sobre la época medieval, ¿por qué deberían haberlas eliminado?”. Y mi colega



Mircea Cărtărescu en la Biblioteca Nicanor Parra. Fotografía: Archivo UDP.

le explicó que en Rumanía incluso los libros de cocina están sujetos a censura.

Parece que los censores tienen una imaginación muy desarrollada, incluso más que la de los lectores normales.

Los censores fueron parte del problema. En cierto modo, la mayoría de ellos eran escritores que querían formar parte del mundo literario. Entonces invitaban a otros escritores a tomar un café y a negociar. Algunos lo hacían con la esperanza de salvar el libro, porque no todos los censores eran malos. Hacían concesiones y fueron muchos los libros que se publicaron gracias a esos compromisos. Por ejemplo, había censores que te pedían añadir unas 20 o 30 páginas, lo que después les permitía sacarlas como un acto de censura y demostrar con ello que estaban haciendo su trabajo. A veces las cosas son más complicadas de lo que la gente piensa.

Leyendo *Nostalgia* me parece que Bucarest no es solo una ciudad, sino también un personaje. Tiene personalidad, está llena de añoranza. Me gustaría saber cuánta distancia existe entre la ciudad que has creado en tu literatura y la ciudad real en la que vives.

Bucarest evolucionó a lo largo de mis libros. Al principio, en mi poesía, la presentaba espléndida, una

ciudad de milagros, llena de luz y de chispas como un champán, solo porque pensaba que realmente era así. Nunca viajé al extranjero, creí que nunca viajaría, así que no tenía comparación con otras ciudades del mundo. Por eso, durante mucho tiempo pensé que Bucarest era realmente esa ciudad maravillosa. Por eso aparece de esa manera en mis poemas. En los versos que escribí hasta los 30 años, Bucarest es la ciudad donde me encantaba vivir. Pero después esta imagen se fue erosionando. (...) En *Cegador*, Bucarest ya no es Bucarest, es más bien una creación mía. Antes he dicho que Bucarest no respira bajo el cielo, sino bajo mi cráneo. Para entonces ya se había convertido en un núcleo, una ciudad imaginaria. Y su involución, como yo la describí en *Solenoides*, es una Bucarest completamente despojada de su aura. Se convierte en una ciudad de tristeza inconmensurable. La describo como la más triste del mundo. Está completamente reconstruida, hecha de hierro y yeso, arquitectura industrial y decoración absurda de yeso con ángeles y otros personajes mitológicos. Intenté crear una especie de ciudad *steampunk* alejada de la verdadera Bucarest. Su desintegración termina en uno de mis libros aún no traducido al español, *Melancolía*, donde Bucarest simplemente desaparece.

Hay algo sobre *Cegador*, en el hecho de que sean tres volúmenes. Con un proyecto así ahora estás en minoría. ¿Quién más está haciendo esto? Me refiero a proyectos de escritura con tanta amplitud. Pensé en Karl Ove Knausgård, por ejemplo, y más allá de él hay otros nombres, pero no muchos. Estamos ahora en una era de inmediatez, todo debe ser breve, si no la audiencia se pone ansiosa.

Yo diría que hay algunas personas que comparten el mismo proyecto maximalista que es visible en *Cegador*. Cuando comencé a escribirlo, no me comparé con nadie, solo quería escribir un libro a mi imagen y semejanza. Entonces simplemente escribí sin pensar demasiado, sin planificarlo, sin borrarlo, sin documentación y cosas así. Con mi imaginación y memoria de forma natural. Entonces un día comencé a escribir y nunca dejé de hacerlo, hasta después de 14 años. Así que escribí los tres volúmenes de este libro a modo de tríptico. Un tríptico como los que se suelen usar en pintura, como el *Retablo* de Gante o los de Brueghel y otros. Quería hacer una verdadera obra de arte, quizás sea el más estético de mis libros, describiendo todo lo que sé sobre este mundo que comienza con mi historia personal y termina en la historia del universo, conteniendo todos los registros desde, como he dicho, la escatología de lo obscuro hasta la escatología de la muerte. Un gran arco que unifica los rasgos más profundos y repugnantes de la humanidad, el infierno de la humanidad hasta el paraíso. (...) *Cegador*, aunque tiene 1.500 páginas, no cuenta con ninguna arrancada ni palabras tachadas con tinta. Lo escribí a mano en tres cuadernos grandes. Yo los tengo en casa y tal vez tendrías que verlos para creerme, pero muy pocos están dispuestos a creer.

Antes de comenzar esta entrevista contabas que gracias a tu trabajo como periodista político tienes una gran colección de enemigos. ¿Qué parte de la vida política es evidente en tus escritos y qué parte de la experiencia política palpita, aunque no es realmente evidente en tu literatura?

Sí, publiqué varios libros que son colecciones de artículos, de artículos políticos, contra personas importantes y poderosas de la vida política y económica de mi país. Pero también tengo una tendencia política en mis libros de ficción. Un libro que nunca se ha escrito después de la Revolución rumana, creo que es la tercera parte de mi trilogía de *Cegador*, que es extremadamente política, una especie de escáner de la Revolución. Debido a que allí había una visión política tan poderosa, es mi único libro escrito como una sátira. Es una sátira rápida, donde usé imágenes y palabras duras, usé lo grotesco, usé la parodia para castigar a las personas que me robaron la juventud.

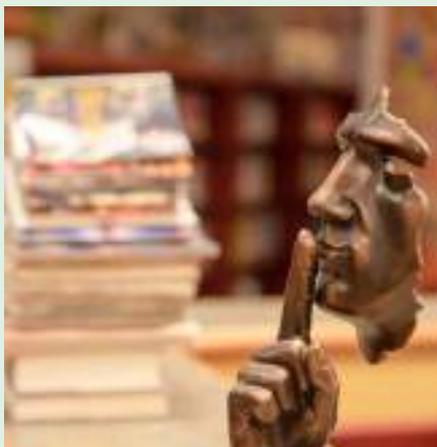
En *Solenoides* es muy divertido leer sobre el taller literario. Y doloroso, porque se puede ver allí la imaginación joven moldeada también por otros clichés, así que lo pensé como un arte poética de la mente del joven escritor. Me preguntaba si ese concepto de pureza, de cómo debe ser el escritor sin más obligaciones que la de escribir y seguir adelante con un libro, es una visión utópica, una figura arquetípica o es un modelo al que cualquier escritor joven puede o debe aspirar.

Es una larga discusión, un extenso debate. ¿Una obra de arte debería estar dominada únicamente por las leyes internas de ese arte? Entonces, ¿una obra de arte debería simplemente continuar la historia de ese arte o debería reflejar algo de los problemas del mundo? Hay argumentos a favor del arte puro y hay argumentos a favor del arte comprometido. Y creo que todos y cada uno de los periodos de la historia de las artes tuvieron este debate. ¿Qué debe hacer un escritor? ¿Debería abrazar la belleza y la pureza de las líneas de su literatura? Por ejemplo, en nuestro caso, o en el caso de la poesía y demás, ¿o deberían protestar de alguna manera contra las injusticias que ocurren en todas partes? No hay respuesta. (...) Hay escritores como Kafka, que no estuvo directamente involucrado en su mundo, y hay escritores como Solzhenitsyn, que fue un gran luchador por la dignidad humana. Creo que esto es lo que hace que el arte sea tan maravilloso: la diversidad, la diversidad de las artes. No condenaría ningún tipo de arte en la medida en que siga siendo arte.

El purista y el luchador son modelos válidos de artistas que comparten una cosa: la certeza. Ambos están seguros de lo que están haciendo. ¿Cómo te consideras como escritor? ¿Te defines como alguien lleno de certezas? ¿O tu composición está hecha más de dudas?

Qué bueno tener certezas, decía Kafka, que estaba condenado a no tener ninguna. No creo, realmente no pienso en estas cosas. Solo escribo. No soy un maestro en mi escritura, soy esclavo de ella. Es mi mente quien la hace. Solo pongo énfasis aquí o allá, pero normalmente confío en mi mente. Es una cuestión de fe, tener fe en tu aptitud interior para escribir. (...) Alguien más dicta, algún poder interior, lo cual para mí es muy importante. No creo que ahora haya muchos escritores o artistas que todavía crean en la inspiración y yo no sería nada sin sentirme inspirado. Es como algo religioso. **S**

Los artículos más leídos de la web



NADIE DIJO NADA (O EL MURMULLO PRIVADO QUE ACALLA TODA DISCUSIÓN)

Ante la disminución de espacios donde ejercer la crítica y la desatada emocionalidad de las redes sociales, Roberto Careaga se refirió al escuálido debate literario que se da hoy. Y por debate entiende esa toma de posiciones tan argumentada como apasionada: aquella que establece jerarquías, reorganiza el canon, permite que circulen corrientes de aire y establece puentes entre la tradición y la actualidad. En sus palabras, “un ambiente en que las lecturas saquen alguna chispa. Alguna disputa. Un poco de sangre. Un texto contra otro. En cambio, lo que hay es una planicie de supuestas verdades, poquísimas revelaciones y, por debajo, viejas y nuevas amistades operando”.

Esta columna desató un diálogo en torno a la crítica literaria que atravesó varios medios culturales. Solo en esta revista se publicaron tres respuestas:

“Careaga postulaba que hemos vivido cuatro años intensos como una forma de intentar comprender lo tullido que se encuentra el campo. Un acto de suma generosidad del autor. No hay excusas para justificar este cuerpo adormecido. La historia, la política nos debe movilizar, no tullir”. (Nayareth Pino Luna)

“Se echa de menos, no cabe duda, un diálogo más fluido entre la universidad, las editoriales y los lectores, pero hay que comenzar por constatar y celebrar un corpus importante de libros que rescatan el canon e interpretan la historia y el campo de la literatura chilena”. (Joaquín Castillo Vial)

“Me parece importante sugerir que existen otros medios en los que también se hace crítica literaria. Instancias que hoy quizás no podamos reconocer como tales, pero que sin duda serán reconocidas como ‘la crítica’ cuando las generaciones futuras vuelvan la vista atrás”. (Pablo Chiuminatto)

EN LA DIRECCIÓN OPUESTA

En *Relatos autobiográficos*, Thomas Bernhard despliega su prosa musical, barroca, vertiginosa, desquiciada y sin embargo perfectamente sólida, carente siquiera de un mero punto aparte y llena en cambio de repeticiones y vueltas reflexivas, de espirales de palabras que a veces son verdaderos tornados. Son cinco historias en las cuales el autor austríaco reconstruye su vida entre los ocho y 18 años, y no se ahorra los detalles incómodos porque, dice, “tengo sed de darme a conocer”.

PETER ORNER: “LEER ES UNA EXPERIENCIA FÍSICA”

¿Hay alguien ahí? y *Sigo sin saber de ti*, los dos libros de ensayos del autor estadounidense, han comenzado a circular y a ganar adeptos como lo ha hecho siempre la buena literatura: de boca en boca. Lector empedernido, aquí se explaya sobre el ensayo como género, defiende la lectura de traducciones y se arrepiente de aquella vez en que un amigo le contó cómo fue ser testigo de una muerte a plena luz del día y él le recordó un cuento de Isaac Babel: “Hay un punto en que demasiada lectura (o más bien, demasiado hablar de la lectura) te puede volver un poco tonto”.

GIANNI VATTIMO: CONTRA LA NOSTALGIA DE LO ABSOLUTO

El filósofo italiano, uno de los intelectuales europeos más destacados de la segunda mitad del siglo XX, murió el 19 de septiembre. La última vez que estuvo en Chile, en diciembre del 2012, fue para impartir una conferencia en la Universidad Diego Portales. Esta entrevista tuvo lugar entonces, pero permaneció inédita. En ese momento, Vattimo todavía se sentía animoso y con salud, aún estaban vivos Fidel Castro y Hugo Chávez, y les declaraba su admiración.

EL ENSAYO, UNA FORMA DE SOBREVIVENCIA

Es uno de los géneros más complejos y versátiles de la literatura, porque todo cabe en él: desde la crítica a la autobiografía, de lo intrascendente a lo fundamental, de lo improbable a lo científico. El escritor irlandés Brian Dillon toma todas estas líneas, y muchas otras más, para dar cuenta del ensayo como forma específica y suprema de lectura y de escritura, y así elaborar una particular historia del pensamiento y de sí mismo como autor en tránsito.

Esther Kinsky: una mirada errante

Con más de un elemento que la emparenta con Sebald, la escritora alemana se esmera en capturar el paisaje y las cosas más que los sentimientos. O mejor, es a través del paisaje, las cosas y los desplazamientos que emergen como onda expansiva los sentimientos. Y si bien el material que trabaja en sus tres novelas (*River*, *Arboleda* y *Rombo*) es evidentemente autobiográfico, no hace de esa intimidad una exhibición explícita, sin mediaciones. Por el contrario, capa sobre capa, monta, en un juego de desplazamientos, un artefacto estético que trasciende lo meramente coyuntural y biográfico.

Por Hernán Ronsino

Esther Kinsky es una de las escritoras alemanas contemporáneas más destacadas y reconocidas. Su escritura no se teje sobre el espectáculo de sí misma, ni narra la inmediatez del presente, sino que elabora un tiempo y una poética que toma distancia de la urgencia del instante. Kinsky construye en sus novelas tramas complejas, morosas, que traen ecos de Sebald, por ejemplo, de una tradición que pone el trabajo con la lengua en una centralidad conmovedora.

En la lectura de *Arboleda*, *River* y *Rombo*, esta última su más reciente novela, se van trazando las continuidades de una obra; es decir, se puede contemplar el mapa de un recorrido. La idea de recorrido en la escritura de Kinsky no es casual. Diría que incluso la atraviesa. Un recorrido por paisajes marginales, desconocidos o visitados en otra época. Una narradora vuelve o descubre un lugar y comienza a habitarlo desplegando una sensibilidad que se concentra en el detalle, en los pequeños movimientos del día, en la

luz o en el recuerdo. La idea que puede condensar esta búsqueda es, como dice la misma autora, la de zona fronteriza. Una escritura que habita la frontera.

EN LA FRONTERA

River es la historia de una mujer que comienza una nueva vida en un suburbio de Londres. Elige un lugar que no remite a nada de su pasado, que desconoce por completo y reconstruye, desde allí, la relación que ha tenido con los ríos de su infancia y con los ríos de su vida. Traduzco un fragmento: “¿Cuáles eran mis recuerdos de los ríos, ahora que vivía en una isla cuyos pensamientos se dirigían hacia el mar, donde los ríos parecían poco profundos y bonitos, perceptibles solo cuando se deshilachaban en llanuras, o cortaban profundos canales mientras fluían hacia el mar?”.

En cada capítulo de la novela se evoca un río. Y, a modo de síntesis, irrumpe también la técnica de la fotografía. Un paisaje capturado que no necesariamente



refleja lo que se narra. Es otra cosa. Es probable que de allí, y no solo por las fotos, venga la conexión con la búsqueda de Sebald. Pero también podría pensarse una relación con la escritura del argentino Sergio Chejfec. Hay un capítulo de *River* que es una larga caminata junto al río Lea (las caminatas son centrales en esa idea de recorrido del paisaje en Kinsky: caminata, evocación y captura del paisaje a través de la foto), la narradora documenta, retrata, por momentos se quiebra la distancia con los otros; todo eso trae el recuerdo de *Mis dos mundos*, por ejemplo, esa caminata que despliega Chejfec por un parque en Brasil y a partir de la caminata se disparan percepción y memoria, formas de la narración que construyen un ida y vuelta entre quien camina y el territorio caminado.

Lo mismo pasa en la escritura de Kinsky. Una contemplación reflexiva que se prolonga como modo narrativo de libro en libro. En la siguiente novela, *Arboleda*, el escenario es Italia. La idea de un recorrido

por un territorio nuevo es parecida a la de *River*. Salirse de uno para encontrar en ese intervalo del viaje un destello novedoso.

Rombo, por su parte, mantiene el escenario, Italia, pero ahora la narración es construida de un modo distinto a las anteriores. Porque son las voces y los testimonios de otros los que articulan el relato a partir del terremoto ocurrido en Friuli, en mayo y septiembre de 1976. Un terremoto devastador, que se ensañó dos veces en el mismo año con una zona del norte de Italia, dejando más de mil muertos y enormes daños materiales. Siete voces que Kinsky reconstruye van tejiendo la historia que pone en el centro la pérdida, la destrucción de un lugar y la imposibilidad de volver a afianzar una identidad en un territorio que ya no será como era.

El mecanismo narrativo de Kinsky se constituye al estar en la frontera; estar en la frontera a partir de un cimbronazo: el exilio en *River*, el duelo en *Arboleda*

o un terremoto en *Rombo*. Así se dispara la búsqueda. Dice Kinsky: “Me vino a la memoria el concepto de zona fronteriza, pues en aquella zona el tiempo transcurría de otro modo y regían otras leyes”.

LOS VIVOS Y LOS MUERTOS

En las iglesias rumanas hay dos lugares para las velas. En uno están las velas para los vivos, en otro para los muertos. En uno está la esperanza, en otro el recuerdo. Kinsky comienza *Arboleda* a partir de esa evocación y así traza una línea fronteriza entre la tierra de los *vivi* y la isla de los *morti*. Lo que le interesa es pensar en ese pasaje.

La narradora entonces hace un viaje, sola, por Italia. Había planeado y fantaseado hacer ese viaje con su pareja, pero M. muere y la narradora de todos modos decide dos meses después llevarlo a cabo. Es el mismo recorrido que habían pensado juntos. Ahora es un viaje solitario para enfrentar un duelo habitando pequeños pueblos interiores de Italia.

Arboleda está compuesta como un tríptico. Cada una de las partes lleva el nombre del pequeño pueblo en Italia que se explora: Olevano, Chiavenna y Comacchio. Pueblos que ocupan zonas distintas. Cuando la narradora llega a Olevano Romano, en el centro de la península, convive también en esa frontera que traza entre los *vivi* y los *morti*. Entre la colina donde está el pueblo y la colina donde se ve, permanentemente, el cementerio, allí sucede el deambular del duelo. La mirada en esta parte inicial roza el objetivismo: hay una narradora atravesada por el dolor, que apenas nombra la pérdida y que se detiene en el *afuera*: muros, caminos, vegetación. Dice Kinsky: “La ausencia es impensable mientras haya presencia”. En Chiavenna, ubicada en la Lombardía, en cambio, la narración opera como evocación y la centralidad la tiene el padre de la narradora. Reconstruye así los viajes que hacía en su infancia por Italia. En Comacchio, un pueblo a orillas del Adriático, regresa al presente y es aquí donde la figura de M. sale de ese silencio largo y comienza a ocupar un poco más de espacio. Comienza a ser nombrado desde esa misteriosa inicial. Solamente como letra M. Y es también donde la reflexión sobre el duelo y la muerte sale de la frialdad y la quietud que prevalece en Olevano.

La escritura de Kinsky, de todos modos, se esmera en capturar el paisaje y las cosas más que los sentimientos. O mejor, es a través del paisaje, las cosas y los desplazamientos que emergen como onda expansiva los sentimientos. En este sentido, si bien el material que trabaja en sus tres novelas es un material evidentemente autobiográfico (Kinsky nació en Renania, a orillas del Rin, en 1956; es también traductora

y vivió en Londres; su vida está muy cerca de la vida de sus narradoras), no hace de esa intimidad una exhibición explícita, sin mediaciones. Al contrario, capa sobre capa, monta, en un juego de desplazamientos, un artefacto estético que trasciende lo meramente coyuntural y biográfico. Comprender, en ese viaje, el lenguaje cifrado de una arboleda, tal como dice Wittgenstein en la cita que abre el libro, es uno de los desafíos: “¿Tiene sentido señalar una arboleda y preguntar si se comprende lo que dice un grupo de árboles? En general, no. Pero ¿no podríamos expresar un sentido ordenándolos de determinada manera? ¿No podría ese orden ser un lenguaje cifrado?”.

Y casi al final de *Arboleda* leemos: “Había aprendido a marcharme, a borrar huellas, a guardar lo acumulado y recolectado, a establecer en la memoria una imagen de espacios interiores que nunca llegaría a imprimirse. Lo que acabará asentándose en el recuerdo es algo que nunca se sabe por adelantado, algo que se sustrae a todo propósito”. En este fragmento se puede leer también la famosa tensión planteada por Proust entre memoria voluntaria y memoria involuntaria. La memoria voluntaria operaría en forma mecánica, burocrática, como un álbum de fotos que muestra una y otra vez, insistente, el mismo recuerdo. En cambio, como se sabe, la memoria involuntaria irrumpe inesperadamente, sustrayéndose a todo propósito. Esa es la forma que despliega Kinsky en su escritura. Recoge para dejar sedimentar y que brote, así, lo inesperado. Pero para que eso suceda debe existir un paisaje a recorrer, un camino a transitar, y una mirada dispuesta a dejarse llevar. Como dice el verso de Charles Olson: “Tu ojo, el errante, ve más”. Kinsky utiliza ese verso para abrir su novela *River*. Pero podría ser también una buena condensación estética de toda su obra. **S**



Arboleda
Esther Kinsky
Periférica, 2021
336 páginas
\$32.410



Rombo
Esther Kinsky
Periférica, 2023
256 páginas
31.920

Veraneante

Por Milagros Abalo

El Veraneante había logrado arrendar una económica cabaña llena de promesas turísticas para llevar, en las vacaciones de un verano post separación, a sus cuatro hijos con muda expresión adolescente. En el Toyota del Veraneante viajaron a Calbuco, pueblo sureño de ventanas cerradas y cortinas a crochet, donde dejaron el auto para cruzar a la isla del frente.

El Veraneante y sus hijos, de entre 10 y 22 años, cruzaron el agua oscura y fría en una barcaza y cuando llegaron de noche a la orilla saltaron; el mal cálculo hizo que el agua salpicara ropa, zapatos, calcetines, bolsos. Los recibió el Cuñado del dueño de la cabaña, un hombre joven de envejecidos ojos verdes que se había venido de la capital hace años por amor y que, al poco tiempo de tener a su primera hija, su mujer lo había dejado. El hombre parecía estar sumido en un mutismo parecido al del Veraneante, aunque ya irreversible, instalado con gravedad hace años. Caminaron hasta la cabaña enclavada en la playa de piedras negras, el Veraneante tropezó y si no fuera por el bolso que amortiguó su caída se habría roto la nariz. Los hijos estallaron en carcajadas. El Veraneante no.

El dueño de la cabaña había llegado a un acuerdo con su Cuñado para que hiciera de guía turístico, y para inaugurar dicha aventura tendría preparado un curanto al hoyo, aunque en lo concreto una población de choritos era lo que flotaba en la olla. Comenzaron a tomar el caldo sentados a la mesa, la cara del Cuñado iba enrojeciendo con el vino mientras contaba cosas de la isla, como que abundaban las relaciones incestuosas, y recordó la historia de un hombre que había echado a su mujer para quedarse con la hija. El viento arrasaba y silbaba afuera, y antes de despedirse les dijo que vendría temprano para llevarlos a pasear a caballo. El Veraneante y sus cuatro hijos se fueron a dormir, con la cabeza cargada de imágenes, como si hubieran visto mucha televisión, pero aquí no había televisión ni señal alguna, y una rama golpeó la ventana toda la noche.

Al otro día llegó a la puerta un niño de 11 años, su cuerpo parecía el de un hombre. Con voz aflautada se presentó como el guía y dijo que había sido enviado por el Cuñado, quien había tenido un percance. Agregó que la cuota de arriendo debía quedar cancelada.

El paseo del Veraneante se enredó en dos sentidos, primero porque no había suficientes caballos, por lo que a la hija y al hijo menor les tocó compartir el burro. Segundo, porque la isla estaba cercada y solo podían

andar por los pocos y estrechos caminos establecidos en la ruta. Miraban como desde una vitrina de alambres las praderas verdes y llenas de margaritas. Al poco rato ya estaban de vuelta en la cabaña.

Al día siguiente, al llegar a la playa, el Veraneante y sus cuatro hijos se subieron a un bote inflable que estaba en la cabaña; el bote no hizo otra cosa que dar vueltas en el mismo eje, parecía anclado a no sé qué fuerza de gravedad que le impedía avanzar, estuvieron así un rato bajo el sol, hasta que el hijo mayor se bajó de un salto y cayeron al agua. Esa noche, el hijo del medio despertó con una pesadilla en la que gritaba *¡Paseo, Paseo, Paseo!*, como si pronunciara las palabras de una condena, y transpirado cayó del camarote. Dos caídas en menos de 24 horas, diría la exsuegra.

El Veraneante no supo del Cuñado del dueño de la cabaña sino hasta el penúltimo día de vacaciones, cuando llegó a tocar la puerta para avisar que, dadas las condiciones climáticas, no salía ni entraba barcaza de la isla. El Veraneante y sus hijos tenían los bolsos listos, los habían dejado armados la noche anterior con la secreta esperanza de que amainara la lluvia. La ansiedad de la noticia y del encierro hizo que se comieran todas las pelotitas de unos cereales de chocolate, muchas de las cuales caían y rodaban por el suelo hasta que alguien las pisaba con indiferencia. *A la primera despejada salimos*, decía el hijo mayor con cierta irritación, pero pasaron casi dos días y las maletas seguían como piedras amontonadas en la entrada. El clima parecía una conspiración y la paciencia comenzaba a acalambrarse, se notaba en el desenlace de los juegos de mesa, con el metrópoli, el bachillerato o el colgado terminaban reflatando viejas rencillas familiares rematadas en portazos. El Veraneante a esas alturas ya había perdido el habla, solo abría la boca para fumar y tomar un resto de Ballantines que le quedaba cuando nadie veía.

Pensaban que el clima mejoraría al día siguiente y que vendría la barcaza y podrían subir. Y así fue, en un movimiento tan rápido como exagerado estaban todos afuera. *¡Vamos, vamos rápido, vamos, vamos!*, decía el hijo mayor con la respiración discontinua al cruzar la playa de las piedras. El capitán de la barcaza miró desconcertado. Avanzaron por el mar lentamente, mareados, en completo silencio, aunque sin bajar la guardia. No alcanzaron a poner un pie en el suelo cuando el Veraneante y sus hijos en zancadas llegaron al auto y desaparecieron por la carretera. **S**

Nuestras caras y cuerpos en las artes mayores y menores

El derrotero de nuestras caras y cuerpos, que va de la solemnidad al desparpajo, es también el de un mundo que ya no cifra en sus imágenes ninguna verdad de fondo. En la historieta esto se entendió mucho mejor que en el arte contemporáneo. En las páginas de *Spider-Man*, *Hulk* y *Conan* hay una continuidad estilística con el clasicismo que es, quizás, la continuidad del héroe que se bate a puño limpio, pero, por otro lado, la historieta desarrolla un tipo de representación en la cual las figuras ganan en amplitud expresiva lo que pierden en densidad simbólica. Ese parece ser el sentido de nuestro régimen visual.

Por Alejandro Grimoldi

En *La matanza de los inocentes*, de Guido Reni, apenas notamos el puñal que, desde el centro, ordena y resume la obra. Nuestros ojos se van más bien hacia la izquierda, hacia el rostro de la mujer de cuyos pelos tira el inminente asesino de su bebé. Es tan llamativo que casi arruina el cuadro; un elemento que distrae y se distingue de los demás. Ciertamente que esa desesperación también sintetiza la escena: es el primer grito de un coro que busca expresar una violencia casi audible, pero los alaridos de Guido no convencen: lo que vemos no son gritos sino bocas abiertas, gestos huecos en rostros demasiado tranquilos o malogrados como para visibilizar convincentemente el suplicio de las madres. El suyo es un horror sordo. Podríamos excusarlo diciendo que el pincel de Reni siempre fue demasiado elegante, demasiado clásico para el alboroto, pero sospechamos algo más: es la pintura misma la que nunca tuvo predilección por nuestras contorsiones indignas, por el desborde facial de nuestras pasiones o, en sentido opuesto, por nuestros gestos más

feos, fugaces y banales. “Los griegos —escribió G. H. Calvert en su *Vida de Rubens*— tenían una percepción estética mucho más elevada cuando velaban, valiéndose de algún medio oportuno, el rictus distorsionado por el sufrimiento físico o moral”.

Durante siglos, ese mismo reparo garantizó la medida de nuestros rostros. No ignoramos los numerosos ejemplos de lo contrario, las logradas representaciones de la cólera o la congoja; no ignoramos que la una y la otra tengan un lugar destacado en la iconografía occidental, pero, incluso ahí, las Bellas Artes siempre dieron a nuestras facciones una plasticidad más bien infrecuente y a menudo difícil.

La soltura vino por otro lado. Así como en el siglo XX los verdaderos herederos de Miguel Ángel y Rubens, de Tiepolo o Bouguereau, no son lo que llamamos “artistas contemporáneos”, sino los ilustradores de fantasía y ciencia ficción (Frank Frazetta, Jeffrey Catherine Jones, el horrendo Boris Vallejo, etc.), son las artes “menores” las que terminan de desplegar



WORLD'S GREATEST COMIC MAGAZINE!

Fantastic Four

...WHAT'S BIG AND GREEN AND HAS A STAPLE IN HER HAIR...

THE WORLD'S GREATEST COMIC MAGAZINE!

Fantastic Four

SUPERMAN

HE'S "THE BORN-AGAIN KRYPTONITE MAN"

BUT YOU'LL NEVER GUESS WHY HE WANTS TO KILL SUPERMAN

12p 4 MARVEL ALL-COLOR

CAPTAIN MARVEL

AN ALL-NEW MARVEL CLASSIC BY ARCHIE GOODWIN + STEVE DITKO!

THE NEW DC THERE'S NO STOPPING US NOW

DU DIM

THE NEW DC THERE'S NO STOPPING US NOW

Parecería que el dibujo logra ensanchar la representación de nuestra vida interior justamente cuando abandona el naturalismo. Falseando nuestras facciones, logra a veces retratar realidades psíquicas que, paradójicamente, son inaccesibles a cualquier dibujo realista.

toda la expresividad de la que es capaz el rostro humano. Sumemos también el cuerpo. Y digamos, además, que por menores nos referimos aquí a las artes visuales destinadas más bien al entretenimiento y la decoración, desde las gárgolas a los dibujos animados, pasando por la caricatura y sobre todo la historieta.

Sobre el primer punto no hay mayor controversia. La comparación de Frazetta y los suyos con los maestros de la pintura no solo es muy común; es algo que salta a los ojos. Basta ver el San Jorge de Rubens junto a cualquier Conan en armas; contar las veces que el Caminante de Friedrich ha servido de modelo compositivo y espiritual a guerreros y cosmonautas. Las islas, las criaturas de Böcklin, todo el conjunto de ensoñaciones simbolistas se confunde casi sin distancia con los mundos que entintan Jones y compañía. Más que casi cualquier artista contemporáneo, esta es gente que entiende de pinceles y colores, de líneas y sombras, pintores que todavía celan las proporciones doradas, las leyes de la anatomía y que conocen de memoria la tensión y el descanso de cada uno de nuestros músculos, porque el sentido de su arte sigue estando —como para el arte clásico— en la gracia, la fuerza, en la gloria del cuerpo humano.

Dentro de ese lenguaje, la historieta de superhéroes ofrece ya una primera modulación —digámosle así— respecto de las artes mayores. Por mucho que, desde el Renacimiento en adelante, la pintura buscara agotar toda posible postura de manos y miembros, no hay periodo artístico que haya podido imaginar a Spider-Man. El superhéroe pide nuevos movimientos, nuevos ángulos y, también, nuevos cuerpos: la enormidad inelégante de Hulk o la esbeltez de cualquier heroína, que finalmente da a la mujer la perfección atlética

que la tradición había reservado a los hombres. Un cruce entre la Gibson Girl y el Hombre de Vitruvio. Esa continuidad estilística con el clasicismo es, quizás, la continuidad del héroe que se bate a puño limpio: la del atleta, el luchador o el dios, que la historieta convierte en mutante, extraterrestre, en ciudadano común, y que, llegado el siglo XX, había perdido casi toda vigencia, menguado por la maquinización de la guerra y reemplazado por la gente de a pie. Un enroque: mientras la pintura termina retratando cuerpos quietos y civiles, la historieta retoma ese universo cuyo destino sigue en manos de cuerpos ágiles, musculosos y desnudos. El universo con que todavía sueña Cristiano Ronaldo.

Por otro lado, sabemos bien que, en las artes “mayores”, la representación siempre ha tendido a la idealidad y la compostura. Es el caso de casi cualquier figura estilizada, pero también el naturalismo nos acostumbró a ver figuras mayormente serenas, mayormente bellas; a procurar decoro aun en la ruina. No hay mártir que, bajo el pincel, haya perdido la entereza. Hasta los desgarbados santos de Ribera logran anteponer una suerte de invencible dignidad del cuerpo, sin siquiera apretar los dientes. Aun ahí, en la abyección de la tortura, las deformaciones más crueles a las que pueden someternos la fuerza y el dolor son corregidas por las dignidades de la belleza y el símbolo; son transformadas por un orden superior. Lo mismo vale para cualquier fiesta, cualquier batalla: ninguna puede permitirse la torpeza de gestos que encontraríamos, por ejemplo, en una fotografía, porque “en el arte anterior al siglo XIX, el tiempo nunca era un instante completamente aislado, sino que implicaba lo que lo había precedido y lo que habría de seguir”, como dice la historiadora del arte Linda Nochlin en *Realism*. Por mucho que el Barroco pusiera las cosas en movimiento, los líos de Rubens no eran más que “un paradigma generalizado, eterno, de la violencia física”, el “movimiento como una entidad ideal y permanente”.

Frente a esto, toda mueca es terrenal: una expresión pasajera e inferior que, acordemente, suele quedar relegada a las figuras secundarias. Volviendo a Ribera, es el sátiro Marsias —un ser del inframundo— quien da al martirio su verdadera cara. También encontramos grosería en los rústicos rostros que rien de Jesús en los cuadros de Grünewald, de Massys y del resto de la pintura flamenca.

El norte siempre tuvo menos escrúpulos para lo bajo y lo feo. De hecho, fueron los Países Bajos los que en el siglo XVII ampliaron su vocabulario con todas las picardías que siempre escasearon en el sur. Las muchedumbres de Brueghel, las tabernas de Jan Steen, los radiantes retratos de Hals y Judith Leyster;

todos ellos abren un repertorio de nuevos ademanes; pintan las poses y miradas de la plebe y de una burguesía libre de báculo y blasón. A la diferencia de rango corresponde una diferencia de gestos. Ese cambio (pictórico, social) permite que, en el siglo siguiente, Joseph Ducreux pueda retratar sus monerías frente al espejo, que en el XIX los alemanes de Adolph Menzel se exhiben con semejante naturalidad y que en, en el XX, por culpa de gente como el ilustrador Norman Rockwell, ya no quede movimiento corporal o facial que la pintura no pueda reproducir con una perfección casi asfixiante, con una soltura impensable en cualquier época anterior.

Con todo, lo de Rockwell es ya una cosa “menor”, y es justamente el virtuosismo de su gestualidad lo que parece dejarlo fuera del arte “serio”, que a esa altura —años 20 y 30 en adelante— ya poco y nada tenía que ver con nuestros cuerpos. El histrionismo ofende a la pintura. Sus caprichos contradicen el trabajo contemplativo del óleo, lento de capas y tradición. Por esto lo siguen evitando los pintores que aún insisten en volcar nuestras expresiones sobre la tela. Las carnes de Lucien Freud entonces y de Jenny Saville ahora, los retratos hiperrealistas que hacía Chuck Close y hoy realiza Craig Wylie: groseros, prosaicos, pero nunca efusivos. Permanecen quietos en una suerte de tiempo propio.

Si nuestros gestos cotidianos terminaron incorporándose a nuestro régimen visual fue gracias al lápiz, a la pluma, al buril quizás, pero no al pincel. Fue gracias a las ilustraciones en los libros y periódicos de la era moderna; es decir, de medios discursivos y no solamente visuales. Fue gracias a la caricatura, del italiano “caricare”, “cargar”, “cargadura”, por así decir. Ese juego permitió que nuestros rostros eludieran el control del gremio y que se deformaran para ganar elasticidad, para amigarse con lo trivial y para hacer regla de esas caras y comportamientos que en las artes mayores eran solo excepción. Desprendidas de la tela, impresas sobre el papel, las figuras fueron ganando en amplitud expresiva lo que perdían en densidad simbólica, adecuándose a un panorama gráfico (hecho de publicaciones, publicidades, películas, pósters, afiches, etc.) cada vez más atravesado por la palabra.

En esto la historieta es ejemplo cabal. Si “la pintura es la escuela del silencio”, como dicen que dijo Paul Claudel, la historieta es el dibujo de la palabra hablada y, desde este punto de vista, es a la pintura lo que la burguesía era al clero y la nobleza: un arte “menor” que no solo aterriza la iconografía, sino que la ignora; y que ni siquiera es capaz de contentarse con el “fragmento temporal desgajado” (Nochlin) de la pintura realista, porque ninguno de sus instantes se

sostiene ya por sí mismo: cada viñeta debe hilvanarse con la siguiente para construir el sentido que solo puede darles el relato.

Ajena a la sincronía del símbolo, la historieta descarga sobre la representación visual todo el peso del rigor diacrónico. La palabra no releva a la imagen de su tarea explicativa; al contrario, la obliga a ilustrar cada uno de sus pormenores con una exactitud que la pintura y la escultura jamás conocieron; a modular ojos, labios, manos, cuerpos para dar sentido a cada frase de cada diálogo, a cada momento de cada una de esas situaciones de las que, por su naturaleza, las artes mayores nunca se ocuparon. La historieta es, como explicaba Will Eisner en *Comics and Sequential Art*, un “arte secuencial”, y se la debe comparar más bien con el cine, “del que en realidad es un antecesor”. Y si bien el naturalismo la emparenta decididamente con las bellas artes, su autonomía narrativa y su herencia caricaturesca la abren también a una infinidad de estilos; le permite fundar un reino inagotablemente plástico donde, ya sin constricciones de usanza ni método, es posible representar cualquier cosa de cualquier modo.

Es más: parecería que el dibujo logra ensanchar la representación de nuestra vida interior justamente cuando abandona el naturalismo. Falseando nuestras facciones, logra a veces retratar realidades psíquicas que, paradójicamente, son inaccesibles a cualquier dibujo realista. No a otra cosa deben su éxito los Rage Comics, una cultura digital basada en un elenco gráfico tan sencillo como eficaz y cuyo engendro más perfecto es, también, el más esquivo: Trollface, la personificación de un incordio a la vez siniestro e inocuo, la cara de una pesadilla en chiste.

Son este tipo de catálogos los que hoy pueblan nuestro régimen visual: memes, gifs, emoticones y *stickers* que consuman la textualización de la imagen. Desde el diseño gráfico, desde el reciclaje del patrimonio televisivo, cinematográfico, pictórico-artístico, en una palabra, cada formato elabora un elenco de figuras hiperexactas que permiten abreviar, absorber o acompañar la palabra, pero que, por eso mismo, solo funcionan al interior de la comunicación escrita. Aprendemos a ver pensando epígrafes. O a hablar con dibujitos. La nuestra es una imagen puramente incidental cuyo formato fragmentario y reducido resume el sentido del intercambio telemático. Es difícil imaginar una representación que hoy supere esa lógica. El derrotero de nuestras caras y cuerpos, que va de la solemnidad al desparpajo, es también el de un mundo cada vez más dinámico, más horizontal, que ya no puede sustraer sus figuras a la coyuntura porque no cifra en ellas ninguna verdad de fondo. **S**

Las malogradas vidas de Baby y Topsy

Por Federico Galende

No se sabe mucho de Baby, en parte porque murió muy joven, después de que su amigo Durov lo dejara al cuidado del parque zoológico de Moscú para realizar un breve viaje que, a la larga, sería el único que haría fuera de las fronteras de su país, la Unión Soviética. La escasez de carbón que había seguido a los días de la revolución bolchevique motivó que Baby contrajera un resfrío, enfermara y muriera.

En aquel momento era un pequeño que no pasaba de los dos o tres años, y, por lo tanto, su peso era cinco o seis veces inferior al de un elefante adulto. Sin embargo, acompañaba al payaso Durov a todas sus diligencias. Le gustaba caminar por las calles en compañía de su amigo, no le importaba que se vieran como una dupla extraña, y solía esperar pacientemente en la puerta de algún banco o de la panadería —lugares a los que le estaba estrictamente prohibido ingresar—, moviendo la trompa mientras contemplaba con un aire de distracción el paso de los peatones. Algunos se le acercaban, otros cambiaban de vereda.

En el célebre estudio que dedicaron a la historia natural y mítica de los elefantes, José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowsky señalan que durante muchísimo tiempo se pensó que la continuidad geográfica entre las regiones próximas a los pilares de Hércules y las regiones vecinas a la India, contaba con una prueba irrefutable: los elefantes existían a uno y otro lado del océano. Esto condujo a muchos a considerar que esta continuidad se debía a la capacidad de los elefantes para comunicarse entre sí a través de insondables distancias.

Cuando a mediados del siglo XVIII el avance de la ciencia hizo que mitos de esta naturaleza quedaran a un lado, se produjo una transformación sin precedentes; como observó Derrida, las formas tradicionales de tratamiento de los supuestos brutos (los animales de tiro o de transporte, los bueyes, los renos, los caballos o los elefantes) se vieron alteradas por desarrollos conjuntos de saberes zoológicos, etológicos, biológicos y genéticos, que condujeron a una crueldad feroz hacia los animales. El dominio sobre las bestias se convirtió en emblema del triunfo de la civilización, un axioma puesto a circular por el dominio británico que, en el caso de los elefantes, condujo a que su reducción en el continente africano pasara de 27 millones de ejemplares en el siglo XIX a los 400 mil que existen actualmente en reservas naturales y parques.

Es una baja bastante considerable, a la que Orwell prestó una especie de alegoría en un relato situado en Moulmein, en la baja Birmania, donde se ve obligado, en calidad de colono, a matar a un paquidermo domesticado que había sufrido, como le ocurre a la mayoría de los elefantes domesticados, uno de esos ataques de locura pasajera a la que llaman *must*. Estos instantes de locura se desencadenan en ellos no porque estén enfermos o faltos de salud mental, sino porque son sensibles e inteligentes (Burucúa y Kwiatkowsky pormenorizan que se aparean en lugares donde nadie puede observarlos, aborrecen el adulterio, no pelean entre machos por una hembra y su incomparable memoria se aúna con un respeto irrestricto a la justicia) y

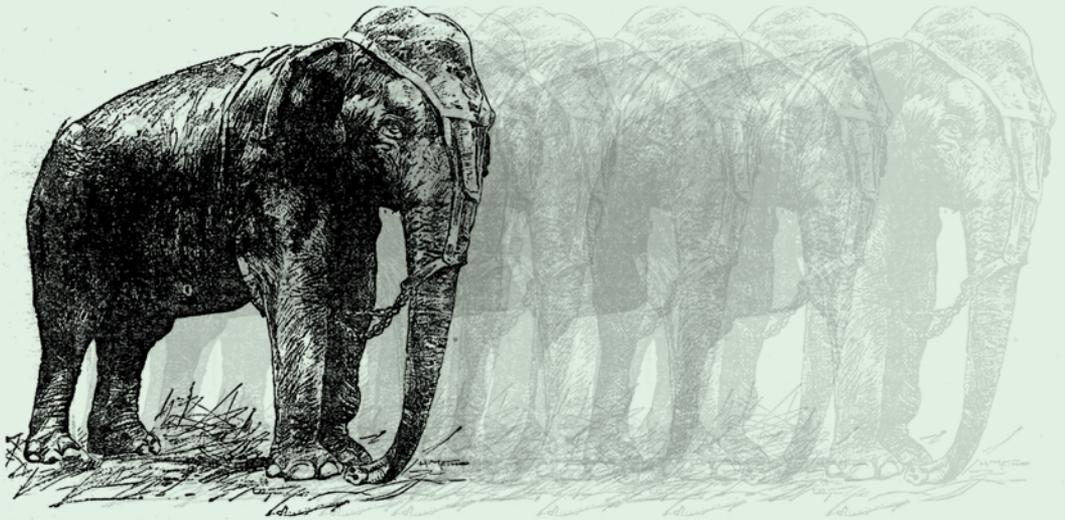


Ilustración de Topsy. No se registran imágenes de Baby.

se rebelan, como lo haría cualquiera, ante situaciones que sobrepasan todos los límites.

Dado que ninguna ciencia está en condiciones de sepultar un mito sin erigir otro, siempre se podrá regresar a esa cosmovisión antigua según la cual, la memoria particular de los elefantes traspasa a tal punto las leyes de la historia que está en condiciones de unir mentalmente lugares desencontrados, distantes, heterogéneos. La idea era que un elefante siempre sabía lo que le estaba pasando a otro elefante, sin importar que se conocieran y sin importar que compartieran un mismo tiempo o lugar.

No sabemos si fue esto lo que sintió Baby respecto de las desdichas que en ese mismo momento estaba padeciendo la paquiderma Topsy, una joven adulta de 30 años que había sido trasladada desde la India para trabajar en un circo de Coney Island, Estados Unidos, poco antes de ser sometida a un espectáculo tan brutal como tenebroso: el evento tuvo lugar en el Luna Park.

Todo parece indicar que Topsy había experimentado, a imagen y semejanza del elefante de Orwell sumido en hondos martirios, un ataque de *must*, claro que después de que su domador se hiciera el gracioso obligándola a beber whisky, mientras le quemaba la trompa con un puro encendido. El *must* la llevó a barrer de un saque con los tres abusadores que la rodeaban y a correr con desesperación y sin rumbo por las calles de la ciudad, una actitud incomprensible que se prestó suficientemente bien para que, sentenciada

a muerte, Edison probara con ella la eficacia de lo que sería tiempo más tarde la silla eléctrica.

Mientras en el zoológico de Moscú Baby hacía esfuerzos por respirar, en el Luna Park le servían a Topsy kilos de zanahorias con cianuro, al tiempo que le calzaban unas sandalias metálicas. Así, medio adormecida y cansada, ingresó al escenario, donde se resignó a que conectaran a sus sandalias gruesos cables con corriente eléctrica. Minutos más tarde, el verdugo hizo descender la palanca y, ante el aplauso bobo de un público que sería después el mismo que el de las películas de Hollywood, la elefanta cayó encogida, con su boca abierta y babeante y los ojos perdidos en el cielo. Edison, por su parte, había logrado por fin probar los beneficios de la corriente anti alterna.

Meses después de que Durov muriera con los bolsillos de su chaqueta repletos de trozos de carne para sus animales, se hallaron entre sus papeles unas notas profundamente sentidas: “Murió el mejor de mis camaradas, mi honrado y fiel amigo Baby, esa criatura tan dulce y pequeña en la que había depositado yo la totalidad de mi alma”.

Entonces, mientras el payaso comunista Durov, quien desertó de una dinastía zarista para abrazar el progreso de la Historia, lloraba como un niño recostado sobre la oreja enorme de su paquidermo, el inventor Edison electrocutaba en Estados Unidos a una elefanta para exhibir las cualidades de un hallazgo —el progreso científico— tan repugnante como la silla eléctrica. **S**

Críticas
de libros
y cine

La sobrevivencia de Chile,
de Rafael Elizalde Mac-Clure,
por Daniel Hopenhayn

Porque demasiado no es suficiente.
Mi historia de amor con Suede,
de Mariana Enriquez,
por Álvaro Bisama

Aguafuerte,
de Simón Soto,
por Sebastián Duarte Rojas

Un puñado de cerezas,
de Francisco Mouat,
por Javier García Bustos

Los asesinos de la luna,
de Martin Scorsese,
por Pablo Riquelme

Chile, fértil provincia erosionada

Por Daniel Hopenhayn

Este libro quiere ser el rescate de una obra olvidada, cuyo valor ha de enmarcarse en parámetros objetivos: nos asoma a la génesis del pensamiento ecologista en Chile. Permite completar hacia atrás, entonces, un cuerpo de conocimiento cada vez más relevante en el presente. A eso está invitado el lector y la lectura no lo defraudará. Pero también se verá sumergido en una experiencia inquietante, no estipulada en el programa, pues irá reconociendo, poco a poco, el espíritu de un autor singular, de modales discretos, contenidos y, sin embargo, intensamente luminoso y tránsito de piedades y angustias.

La sobrevivencia de Chile es un informe que Rafael Elizalde Mac-Clure publicó en 1958, por encargo del Ministerio de Agricultura. En 1970, el Servicio Agrícola y Ganadero imprimió una versión aumentada y corregida por el autor, que había muerto en abril de ese año. En casi 500 páginas, Elizalde diagnosticaba el estado de conservación de cada uno de nuestros recursos naturales renovables ("renarres"), así clasificados: agua, suelos, bosques, praderas, flora, fauna, belleza escénica y hombre. Una obra técnica, a primera vista, en la cual había que adentrarse para descubrir un incipiente modo de pensar y sufrir el mundo.

El volumen aquí reseñado nos ahorra ese camino: selecciona directamente "los pasajes más ensayísticos o de prosa histórica", en los cuales reflexiona en propiedad "un previsor de la crisis global que entonces se iniciaba", según las palabras de Pablo Chiuminato en el prólogo. Un previsor de cuya existencia recién venimos a enterarnos, pero no aparentemos asombro: la cuestión ambiental aún no mueve pasiones en la vida intelectual del país. Se celebra al precursor Luis Oyarzún, por su admirable *Defensa de la Tierra* (1973). "Lo curioso es

que si vamos al libro de Oyarzún, se entiende prontamente que su principal referente local es Elizalde", anota Chiuminato.

De ese carácter pionero e ignoto deriva el único reproche que puede hacerse a este libro: hay poca información biográfica sobre el autor. La indagación aclara algunas cosas, aunque no disipa la intriga. De padre ecuatoriano y madre chilena (el primero, diplomático, fue embajador en Santiago), Elizalde se educó en distintos países y luego estudió Ciencias Políticas en Lovaina. Tras algunos periplos por Europa, volvió a Chile, fue analista financiero en el Banco Central y partió a California a estudiar Economía, donde mal no se movió: adaptó al castellano la película *Blancanieves*, cuyo doblaje supervisó él mismo en los estudios de Walt Disney. De eso y más dejó registro en *Los ángeles de Hollywood* (1938), un libro de crónicas. "En nuestra lengua no existe libro alguno tan completo sobre Hollywood y sus misterios", sentenció Carlos Silva Vildósola.

Ya establecido en Santiago, Elizalde ejerció el periodismo en diarios y revistas (*La Nación*, *El Mercurio*, *Zig-Zag*, *En Viaje*) y mantuvo su oficio de traductor, con Nelson Rockefeller y la embajada estadounidense en su cartera de clientes. Creó una agencia de publicidad en Buenos Aires, fue jefe de Turismo de la Corfo y cofundó, en 1968, el Comité Pro Defensa de la Flora y Fauna. No es mucho más lo que puede pesquisarse en línea. Pero basta para apreciar el talante cosmopolita y las inquietudes heterodoxas que explican su amplio dominio, ya en los años 50, de los estudios ambientales que tomaban forma entre Estados Unidos y Europa. También cabe inferir que Elizalde era objeto de suspicacias en el Chile desarrollista: un hombre de privilegiados vínculos con el imperio y que

anteponía el interés de los árboles al interés social.

La preocupación central de Elizalde, en línea con su época, es la erosión. Fenómeno cuyos enormes alcances —subestimados hasta la crisis del *Dust Bowl*, tormentas de polvo que azotaron a Norteamérica en los años 30— permiten al autor conciliar tres motivaciones en apariencia contrapuestas: la rentabilidad económica (agricultura, turismo, transporte), la supervivencia humana y la pura devoción por la naturaleza. Enfrentados a la misma amenaza, cualquiera de estos fines reclama el mismo medio: la conservación de los suelos, bosques y cuencas hidrográficas cuyo ultraje desencadenó la erosión. Otrosí: Chile es “el país más erosionable del mundo”, según decreta el autor tras pasar revista a nuestra geografía física.

La primera parte del libro, “El paraíso que fue”, nos enfrenta a la naturaleza que vieron los cronistas de la Conquista y la Colonia. Historiador y esteta, Elizalde cita sugestivos pasajes de Ercilla, González de Nájera, Alonso Ovalle o el Abate Molina, entre otros, componiendo una pequeña antología visual. La majestad de un paisaje único, por su belleza o fertilidad, alterna en esos fragmentos con las primeras advertencias sobre el descriterio de sus habitantes. El padre Vidaurre, en 1748, denuncia “la malísima práctica que se tiene de incendiar los bosques con el fin de ahorrar fatigas”, augurando que “al cabo de unos años habrán acabado con ellos”.

Pero no será hasta entrado el siglo XIX que comience el verdadero descalabro. Al grito de “¡A hacernos ricos, muchachos!”, la minería en el Norte Chico, la colonización en el sur y la explotación agropecuaria en todo el territorio (cuyos bárbaros métodos deploraba incluso la Sociedad Nacional de Agricultura) abonaron la famosa

profecía de Vicuña Mackenna: “Chile en un siglo será un desierto”. Este pronóstico, que data de 1855 y “no se ha cumplido totalmente, pero sí en gran parte”, persigue a Elizalde y enmarca sus observaciones empíricas sobre lo ocurrido desde entonces en distintas regiones del país. ¿La conclusión? “Ni siquiera hemos empezado a reaccionar”. Quemamos los bosques, se desbocan las aguas, los ríos se embancan, la tierra se empacha, los rebaños arrasan y, por todos lados, “el desierto avanza”.

Vivir en armonía con la naturaleza es una causa política sinuosa, capaz de acortar distancias entre sabios y fanáticos. El estilo de Elizalde, sin embargo, consonante con sus ideas, no admite las derivas implacables: fluye en sus palabras un apego natural a las formas deferentes, el impulso genuino del cuidado, sustentado en este caso por una vasta cultura y por sus dotes de investigador obsesivo.

Pero fluye, también, la fatalidad de la melancolía, el desencuentro radical con el mundo. Defender la naturaleza es cuidar lo que queda de ella; vale decir, insertarse en una historia general de la pérdida, donde ya todo prodigio es un pálido reflejo de lo que fue. Millones de años de creación dilapidados en décadas, por los más groseros motivos: un desconuelo cósmico se apodera de Elizalde cuando extrema su conciencia al respecto, sin descuidar por ello el rigor de su tarea. Esto lo lleva a escribir líneas de repentina belleza, si esta se conserva, por ejemplo, en la desembocadura del río Baker. Pero también le permite ver en la Araucanía, por la ventanilla del tren, “cementerio tras cementerio de árboles carbonizados, algunos atrocemente retorcidos, momificados con un postrer gesto de dolor; sus negras ramas, cual brazos amputados clamando al cielo”. O

la tierra de las laderas, apuñalada por el arado y las lluvias, hundidas sus entrañas “en impresionantes cráteres, rojos, sangrantes, que se alargan, socavan y ensanchan al infinito, haciéndola abortar toda su fecundidad”.

Sobre este cuadro gravita, ininteligible, la trágica muerte del autor. Elizalde se quemó a lo bonzo o eso concluyó la policía. Su cuerpo fue hallado en un potrero adyacente al aeródromo de Tobalaba, con una esponja en la boca y una mordaza, atribuidas a su voluntad de soportar las llamas sin clamar por auxilio. Tenía 62 años y vivía solo en la calle Rosal, junto al Santa Lucía. Carlos Rodríguez, jefe de la Brigada de Homicidios, declaró a la prensa que “indudablemente fue una forma de protestar contra la sociedad actual”, sin más indicios que el perfil de la víctima. Sobre el terreno había huellas de una sola persona. Pero el presunto suicida, si acaso se inmoló, no dejó otro testimonio que su cuerpo.

“El hombre, por un lado y otro, se suicida”, escribió Alone meses después, en un elogioso comentario de *La sobrevivencia de Chile*. Elizalde cifraba su esperanza en “la muchachada sana” a la cual dedica su libro, aún a tiempo de ser educada sobre bases ecológicas. Su desesperanza, en que no sabemos vivir para después de nosotros. La ciencia se anticipa, pero un presente sin dioses se ovilla en su propia fe: “El mañana se encargará de sí mismo”. **S**



La sobrevivencia de Chile

Rafael Elizalde
Mac-Clure

Saposcat, 2023

94 páginas

\$10.000

Fascinación

Por Álvaro Bisama

en Cambridge y luego de visitar la tumba de Marx. Así encuentra los puntos de unión entre la balada y la vida (la suya y la de los otros), reconociendo en ella un paisaje secreto, intransferible. “Afuera llovía y el bus pasó porque ahí se estrecha, casas de ladrillo, parques, campos de golf, estadios y dejé de prestar atención a ubicar la parada donde debía bajarme”, dice antes Enriquez y es revelador el modo en que hace de la fascinación otro nombre para la pena.

En el libro, la autora sigue hasta el presente el trayecto de la banda inglesa formada en 1989 y compuesta por Brett Anderson, Mat Osman, Simon Gilbert, Richard Oakes y Neil Codling (con la salida de su guitarrista Bernard Butler, en 1994, como hito dramático), pero también habla de sí, de la ficción y las noches en vela de los 90 (con su disco debut homónimo, y luego *Dog Man Star* y *Coming Up*), del periodismo cultural y musical como las vigas de una poética privada y pública, y del modo en que se entrelaza el pop con la tradición romántica, como si compartieran los mismos espectros.

Enriquez escribe de sí misma y de los otros como un espejo y una obsesión. En su trayecto están descritas las formas de una educación sentimental que no solo conecta con los textos incluidos en ese monumental atlas pop que es *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (2020). Autora de hagiografías de criaturas hermosas y malditas, como Anita Pallenberg, Tupac Shakur y River Phoenix, entre muchos; los ensayos, columnas y textos biográficos de ese libro la acercaban a sus objetos (y a ella misma) desde una proximidad arrebatadora, como si consignara los fragmentos de una biblioteca sagrada y casi siempre oculta, haciendo de ese acto crítico (referir el funcionamiento de una novela, describir las formas en que desaparece o

estalla una celebridad, obsesionarse con una obra hasta perseguir sus significados más escondidos) un gesto íntimo, tan personal como irreplicable. “Los fans también pueden ser seres temibles y terribles, claro, pero eso sucede porque los de nuestra especie nos degeneramos rápidamente. El estado del fan, sin embargo, es muy grato. El fan ha encontrado una manera de aliviar las desdichas de este mundo. Está menos solo que los demás, vive más intensamente. Parece un poco triste desde afuera, ¿no? Esos chicos esperando en la calle frente al hotel en el que está Madonna. Las señoras llorando de amor por Sandro. Pero desde adentro no es así: desde adentro se siente euforia y fiebre y una alegría extraña, obsesiva”, dice en un ensayo llamado “Las devociones”, del 2012, donde comenzaba hablando de los Manic Street Preachers para terminar su deriva con la muerte de Spinetta.

Aquello cobraba un espacio relevante también en sus ficciones, como lo que sucedía en la novela fantástica *Este es el mar* (2017), donde una serie de divinidades femeninas perseguían y acosaban a músicos de rock que luego se suicidarían para ser devorados de modo sacrificial. “Ellos se alimentan comiendo, nosotras nos alimentamos de ellos, de sus devociones. Vivimos de ese amor, de esa devoción, de ese zumbido. Y tenemos que alimentar ese fuego con cuerpos, de vez en cuando, para mantenerlo vivo y mantenernos vivas”, anotaba en la ficción una de esas criaturas tan bellas como terribles, tan frágiles como poderosas.

Por lo mismo, es imposible no leer *Porque demasiado no es suficiente* desde ese ángulo: aquel que narra cómo Suede coloniza los días y las noches de la autora, quien acumula detalles y experiencias mientras va uniendo las pistas donde percibe una ficción cifrada

“Esta canción tan triste me ayudó a salir de la melancolía de haber intuido esa vida que podría ser pero jamás será, que en general se oculta detrás de las canciones y los pasos delicados de un joven hermoso que podría ser un fantasma de paseo durante alguna tarde gris. Tumbas de cemento, piedras que se convierten en óxido, el milagro del color en las autopistas”, anota la escritora argentina Mariana Enriquez en su libro *Porque demasiado no es suficiente. Mi historia de amor con Suede*, sobre “Flytipping”, la última canción de *Blue Hour*, su disco de 2018. La autora de *Nuestra parte de noche* (2019) escucha el tema en Londres, el día después de un recital de la banda

en sus letras (las fantasías subterráneas del deseo entre Anderson, el vocalista, y el guitarrista Butler, y luego con Codling, tecladista del grupo) y relatando el modo en que ella y la banda cambian una y otra vez a lo largo de 30 años. En este trayecto vital caben también confesiones, elegías y una entrevista que la novelista le hace a Brett Anderson (cuyo secreto no revelaremos acá); y va del *no future* gótico de La Plata a Buenos Aires, y de ahí a Londres y París, abordando la distancia y la lejanía de las copias pirateadas, el *gossip* alucinado de la prensa musical inglesa y la cercanía paulatina que le permite el periodismo de rock (cuya rutina está muchas veces definida desde una intensidad que se vuelve hastío, un entusiasmo por lo nuevo que luego se entumece) hasta, sobre el final, conocer en persona a la banda.

Al lado de este relato corre otro, intercalado y revelador, sobre el modo en que el público se relaciona con los artistas al modo de una historia oculta de la cultura, que la autora rastrea hasta su origen mítico (Dionisio, las bacantes, el éxtasis y la fiesta) para seguir con Cortázar y “Las Ménades”, la Lisztomanía, las lecturas en clave de películas como *Performance* y *Velvet Goldmine*, y la descripción laberíntica y casi demencial de un universo de foros, páginas webs y *fan fictions* sobre la banda.

De este modo, el libro sugiere que la interpretación o apropiación que un fanático hace de una obra nunca deja de extenderse, para volverse un relámpago o una revelación capaz de unir el presente con el pasado, la tradición con lo olvidado o lo nimio, y los viejos detalles invisibles con el sentido pleno y arrebatador que el arte puede llegar a provocar. “No creo que cualquiera tenga la predisposición para ser fan. Sí admirador,

incluso coleccionista. Pero el fan tiene algo roto y melancólico, es alguien en busca de trascendencia o eternidad o esa otra vida que debería estar en esta, esa otra vida que tiene más colores, que se parece más a lo soñado” escribe.

Porque demasiado no es suficiente exhibe las coordenadas de ese sueño: Enriquez lee como fanática, pues entiende que no puede haber para ella sino vértigo y goce, decepción y deseo y, por lo tanto, aborda el éxtasis y la decepción, pero también los anhelos de las habitaciones de los adolescentes que vuelven en la adultez como espectros hechos del tiempo perdido, abordando la soledad de las imágenes resquebrajadas y el modo en que la música (y también la literatura y el cine) permite comprender la vida, soportar el presente y encontrarse en la voz o la mirada de los otros. Acá todo se vuelve, entonces, una pista; todo es una clave que acerca Suede a la escritora, una clase de verdad o de conocimiento que es también un retrato de ella misma y lo que entiende por belleza, a través del recorrido de las canciones y la iconografía compuesta por Brett, Bernard, Neil, Mat y sus múltiples variaciones, especulaciones, ensoñaciones, encuentros y desencuentros.

Más: *Porque demasiado no es suficiente* deja una serie de preguntas. La más importante tiene que ver con los límites de la ficción. El año 2022, cuando aparece *Autofiction*, calificado el disco más punk de Suede, escribe Enriquez: “Es lo que hace todo artista, por eso es tan aburrido que se la aplique [la etiqueta] solo a los trabajos semiautobiográficos. Todos lo son de alguna manera”.

Tiene razón, y el volumen puede leerse completo desde ese lugar, desde esa autobiografía que dispara relámpagos de asociaciones inauditas, para desplegar la propia vida con una sucesión de escenas

breves y viñetas que funcionan en tanto suma o más bien un álbum de recuerdos. De hecho, a lo largo del libro se menciona una y otra vez cómo los viejos tesoros de los fans desaparecen y los recortes, fotos, grabaciones, fanzines, páginas webs, papeles de todo tipo, se pierden en cajones y, quizás, vuelven a la nada.

Enriquez lee y escribe contra ese olvido. El libro es su respuesta en la medida de que es tanto una arqueología del sentido como una forma de preservar lo desaparecido. Su escritura consiste en un acto de fascinación que el tiempo no va a poder borrar y, por lo tanto, hace de la trivía un conocimiento mágico que vuelve una reliquia a toda imagen coleccionada; a toda canción, un relato en clave, y a toda conversación entre fanáticos, un debate sobre las formas de la iluminación. Acá, la obsesión es también una forma del recuerdo, y la música pop y la literatura se convierten en una persecución de lo sublime (“la noche es *sublime*”, anotó alguna vez Kant), de una belleza capaz de arrasar todo. De este modo, comparte el estremecimiento íntimo de quien, al escuchar las canciones que siguen explotando en su cabeza, es capaz de percibir la verdad de las cosas del mundo. **S**



Porque demasiado no es suficiente. Mi historia de amor con Suede.

Mariana Enriquez Montacerdos, 2023
222 páginas
\$18.900

Una oscuridad gótica, cósmica, apocalíptica

Por Sebastián Duarte Rojas

Tras su absorbente primera novela, *Matadero Franklin*, los libros de cuentos *Cielo negro*, *La pesadilla del mundo* y *La sangre y los cuchillos*, y su diario *Todo es personal*, Simón Soto publica *Aguafuerte*, una narración que transcurre durante la Guerra del Pacífico. Sin embargo, las batallas, al menos aquellas registradas por la historia, abarcan apenas una fracción del relato: al comienzo vemos el Desembarco en Pisagua, de modo épico y casi cinematográfico; hacia el final nos enteramos del Desastre de Tarapacá, pero solo de oídas.

Luego de un breve preludeo, una prédica que anuncia el fin de la era de Cristo y la llegada de un nuevo hijo de Dios, pero uno sediento de sangre, la primera parte de la novela sigue la historia de Manuel Romero, desde su llegada a la guerra. Al final de cada capítulo, esta narración en tercera persona se ve interrumpida por una segunda voz, que se dirige a Manuel y le recuerda su propio pasado: su infancia con sus hermanos en el campo y un episodio de cruenta violencia que los hace huir; su paso por la capital, con un corto periodo de felicidad matrimonial precedido y cerrado por

otras muertes, y, cuando los hermanos asesinan a un terrateniente en la Araucanía por encargo de un lonco, su descubrimiento del aguafuerte, el líquido de cualidades extraordinarias en cuya búsqueda partirá a la guerra.

En la segunda parte, Sanhueza, uno de los compañeros de Romero, cuenta su experiencia muchos años después, en un local nocturno del barrio Franklin, rodeado de matarifes. Así, la novela confirma lo que uno presiente desde el inicio: seguimos en el mundo de *Matadero Franklin*. Más bien, de Soto, ya que aquí no solo vuelve a temas como la violencia, la venganza y los espacios masculinos, sino que además deja caer los títulos de sus otros libros —como pequeños *Easter eggs*— en pasajes especialmente decidores de *Aguafuerte*, los que dan cuenta de la cosmovisión de Espanto.

Como el autor reconoce desde el epígrafe, el gran referente de esta novela es *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy. Por eso Espanto tiene mucho del juez Holden, partiendo por su inhumana apariencia y su siniestra religiosidad: “Sin palabras ni muestras de agotamiento tras haberle quitado la vida a ese cristiano, muchachos, así estaba Espanto, tranquilo como el cura que termina la misa y camina entre los fieles con satisfacción”.

Y los paralelismos siguen: Romero y Sanhueza (sobre todo este último) tienen rasgos que recuerdan al chico sin nombre que protagoniza *Meridiano de sangre*; ambas narraciones son wésterns que, si bien parten en contextos de guerra, muestran que la violencia y la crueldad gratuitas abundan en todo momento y lugar; y aunque los miembros del grupo de Espanto no escalpan apaches ni hacen collares de orejas humanas, la narración del Tajo Martínez, intercalada en la primera parte, incluye elementos similares: “Tengo sangre

de charrúas y diaguitas y tehuelches y pehuenches y selknam y dedos de cada una de las razas que aniquilé, porque para mí es una cábala cortar dedos meñiques y guardarlos, secos, como quien lleva escapularios y crucifijos”.

Dicho todo lo anterior, *Aguafuerte* es una novela muy chilena. Además de que el relato transcurre en varias zonas del país (o que pasarían a formar parte de él) y se enfoca en un momento determinante de nuestra historia, la figura de Espanto recuerda al diablo de las leyendas locales, y una tradición como el ñachi aparece en varias ocasiones, especialmente el “endiablao”, en que a la sangre fresca y aliños se añade aguardiente, lo que potencia su efecto: “Corazón agitado en desenfundadas pulsaciones, sudor excesivo, luces y formas grotescas, colores y sonidos deformes, incluso la sensación de pisar la tierra árida, todo había crecido, amplificada la experiencia en cada uno de sus sentidos”.

El ñachi resalta, además del deseo de sangre y la idea de canibalismo que resuena en la novela, un eje central de los relatos de Soto: los hombres, envalentonados por el trago, las drogas, la adrenalina de la batalla misma, llegan a la violencia extrema y, usualmente, fatal. Esto ya aparecía en *Matadero Franklin*, pero *Aguafuerte* no es un calco de su predecesora: es una novela más compleja, más ambiciosa, más desafortada y aún más oscura, de una oscuridad gótica, cósmica, apocalíptica. **S**



Aguafuerte
Simón Soto
Planeta, 2023
360 páginas
\$18.900

El testigo, entre el miedo y la muerte

Por Javier García Bustos

“El idiota de la objetividad es el periodista que tiene fama, que todo el mundo, cuando habla de él, cambia de expresión facial. Yo encuentro que el idiota de la objetividad es un fracaso”, dice el cronista brasileño Nelson Rodrigues, en una cita que Francisco Mouat (1962) apunta dos veces en el libro *Un puñado de cerezas*.

El acento que hace Mouat en la frase es coherente con el relato biográfico que desarrolla en las 88 secciones que conforman este libro. El autor, acaso uno de los mejores cronistas nacionales, narra sus vivencias, amores, sus años de formación y labor periodística —no necesariamente en la primera línea—, con las imágenes de fondo de lo que ha acontecido en el último medio siglo en Chile.

Mouat es el testigo mientras el miedo y la muerte fueron protagonistas de su infancia y juventud. El cronista —y testigo— intenta, de algún modo, tomar distancia de los hechos para observarlos, detenerse en los detalles, y así

juzgar cuando hay que juzgar, dimensionar el escándalo, el crimen o una anécdota, y luego narrar lo que hay que narrar. Pero nunca con la pasión del fanático ciego en las tinieblas. Aunque el miedo, el amedrentamiento y la muerte fueron parte del ambiente de su vida cotidiana durante años. Quizás su único sentimiento más visceral es el fútbol y hacia el club al que le dedicó un libro.

En *Un puñado de cerezas*, el título más íntimo de Mouat —autor de obras como *El empampado Riquelme* y *Chilenos de raza*—, no hay espacio para la nostalgia, el resentimiento ni la épica militante. “Lejos de mi casa y mi familia nuclear, había otro mundo, diverso, hermoso y feroz”, escribe en el libro que no pretende ser una memoria convencional: más bien, la evocación de una memoria fragmentada, entre citas literarias y la realidad, que puede entregar recuerdos más sustanciales y verídicos.

“Allende es una tragedia”, le dijo su abuela siendo él un niño, de quien toma distancia con los años y la ve por última vez, a lo lejos, dentro de un supermercado. Mouat se ha ido de casa y de las comodidades. Entró a estudiar periodismo en la Universidad Católica en 1980. “De un total de cuarenta que ingresamos a la carrera, en dos semanas nuestro grupo de opositores a Pinochet ya tenía a trece miembros en sus filas”, escribe. “Una de las primeras tareas del Grupo de los Trece fue identificar en las salas de clases a aquellos estudiantes sospechosos de ser sapos, soplones, informantes de la CNI”, agrega en el ejemplar que incluye imágenes y recortes de prensa. Estos archivos van desde una fotografía escolar del autor o su credencial universitaria, hasta portadas de diarios.

Con una escritura amena y reflexiva, Mouat recorre su pasado y narra con destreza y humor

anécdotas de formación —locutor en radio Carrera—, su práctica en revista *Hoy* y luego su ingreso a la *Apsi*, donde, desde la sala de redacción o la calle, presencia los acontecimientos más brutales de la dictadura (“Yo estoy invicto. No tengo un miserable moretón ni una peladura de rodilla que achacarle a Pinochet”, apunta). Vinculado habitualmente a los temas culturales, el cronista no se escapó —no pudo ni quiso— de desarrollar también crónicas y notas sobre el crimen de Tucapel Jiménez, el músico Jorge Peña Hen, asesinado por la Caravana de la Muerte, y un texto tras el fallecimiento de Pinochet.

Entremedio, entre fragmentos de la memoria y la subjetividad del tiempo transcurrido, el autor cuenta su labor durante una década en el diario *El Mercurio*. Narra el tras bambalinas de columnas (la suya se llamaba *Tiro libre*) o reportajes memorables, los viajes y en dos ocasiones la censura. Desfilan varios nombres por el libro. Está su vínculo con el periodista “Gato” Gamboa —director del diario *Clarín*—, aparecen Julio Martínez, Sebastián Piñera, Agustín Edwards, Fidel Castro, Nicanor Parra, Osvaldo Soriano y Rodrigo Rojas De Negri. Y aunque hayamos leído y sepamos cómo sucedió el caso Quemados, Mouat vuelve sobre los hechos y describe lo que sabemos en un par de páginas: pero con su estilo, a su manera, con calma y sin estridencias. El retrato de un joven fotógrafo regresa a la memoria del autor y lo eterniza en el presente, entre una y otra oscuridad. **S**



Un puñado de cerezas
Francisco Mouat
Overol, 2023
224 páginas
\$15.900

Conciencia, culpa, absolución

Por Pablo Riquelme

Por su ambición narrativa, por su densidad psicológica, por su ambigüedad moral, *Los asesinos de la luna*, la última película de Martin Scorsese, califica como el estreno más importante del año. Con esta producción, el director neoyorquino añade a su obra los imaginarios del western y le da una vuelta de tuerca a la sombría reflexión sobre la muerte y las posibilidades de redención que había realizado hace unos años en *El irlandés* (2019).

Basada en la investigación homónima del periodista David Grann, *Los asesinos de la luna* está ambientada en la década de 1920, en la entonces fronteriza Oklahoma, en una tierra que le pertenece al pueblo nativo osage. Allí han encontrado grandes reservas de petróleo y su explotación —cuyos derechos se heredan familiarmente— ha convertido a los osage en “los más ricos per cápita del mundo”, con inclinaciones a la opulencia y a los cachivaches de la modernidad. La agudeza e ironía de Scorsese se palpa en los primeros minutos: este no es un mundo

cualquiera, sino uno donde la pirámide social de la conquista europea está invertida. Aquí no son los indios haciendo de sirvientes para los blancos, sino al revés.

Hay una excepción: un poder fáctico llamado William Hale (Robert De Niro). Es un magnate ganadero que domina la lengua nativa, hace negocios en el pueblo y que, al igual que el Tentador del Antiguo Testamento, es un lobo vestido de oveja. Hale tiene un sobrino: Ernest Burkhart (Leonardo DiCaprio), un exsoldado recién desmovilizado en Europa, bueno para el trago y el juego, muy atractivo. Y le hace un encargo: que se arrime a una osage de sangre pura, Mollie Kyle (Lily Gladstone), y se case con ella para tener acceso a los derechos de explotación del petróleo de su familia.

De este encargo emana toda la tragedia que desatará el guion, pues el matrimonio por interés termina en amor y en hijos. También surge un par de preguntas fundamentales: ¿hasta qué punto Ernest es consciente de que el plan se inserta en las decenas de asesinatos cometidos contra hombres y mujeres de la comunidad osage, para quedarse con su dinero? ¿Entiende Ernest que la encomienda implica eliminar a las hermanas y a la madre de su esposa y, eventualmente, también a su mujer?

La ambigüedad de Ernest es uno de los aspectos más notables del filme. En él conviven la estupidez y la frialdad, el amor y la indiferencia, el cálculo y la ceguera. Ernest lleva adentro el rasgo más desdichado con que, desde Jake La Motta en *Toro salvaje* hasta Henry Hill en *Los buenos muchachos*, cargan los antihéroes scorseseanos: la toma de conciencia, donde el peso de la culpa por lo irreparable cae como un piano sobre ellos.

¿Es *Los asesinos de la luna* una película culposa? Lo es. Parafraseando al personaje de DiCaprio

hacia el final de la película, está llena de remordimiento. Pero ¿remordimiento de qué?

No respecto de los crímenes contra la nación osage de parte de los pioneros blancos, ni de la desidia del FBI ni del gobierno central. Scorsese no usa la historia para dar lecciones morales, sino para ilustrar, una vez más, que Estados Unidos fue forjado por el dinero y la ambición, al margen de las instituciones. Una ambición de la cual no están libres los osage. Por eso la madre de Mollie Kyle, el eje moral de esta historia, recrimina a sus hijas por casarse con puros hombres blancos. La ambición puede incluir el dinero y el poder, pero ¿por qué no el amor?

Hace muchos años, el gran crítico Héctor Soto hizo notar que las películas de Scorsese tenían su contrapartida en el cine del propio realizador. Si estaba en lo cierto, el reverso de este filme es *El irlandés*. Allí la toma de conciencia del protagonista, asesino de su gran amigo Jimmy Hoffa, llegaba tarde, y la verdad sobre los acontecimientos, que hubiera entregado paz a los deudos y al asesino, no llegaba. En *Los asesinos de la luna*, la verdad se ajusta para que el protagonista salde deudas con su propia conciencia y con la justicia, y la confesión final con su esposa (la que importa) llega a medias. Hay verdades que no estamos dispuestos a reconocernos a nosotros mismos porque nuestra conciencia no puede con ellas, dice Scorsese. Y en ese trance ni siquiera la muerte puede redimirnos. **S**



Los asesinos de la luna (2023)

Dirigida por Martin Scorsese

206 minutos

Universidad Diego Portales Acreditada en nivel de Excelencia en todas las áreas

6

años de
acreditación
institucional

A la altura de los tiempos



- Educación de excelencia
- Experiencia intelectual y cultural
- Impacto público y social
- Auténtica vida universitaria
- Perspectiva global

ADMISIÓN 2024



6 AÑOS	UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES ACREDITADA EN NIVEL DE EXCELENCIA EN TODAS LAS ÁREAS <small>Gestión Institucional, Docencia de Pregrado, Investigación, Docencia de Posgrado y Vinculación con el Medio DESDE NOVIEMBRE DE 2023 HASTA NOVIEMBRE 2029</small>	 Consejo Nacional de Acreditación CNA Chile
------------------	---	---

udp UNIVERSIDAD
DIEGO PORTALES

Umbrales

Por Matías Celedón



Fotografía: Matías Celedón

Ese día llovía y las puertas parecían cerradas. No recuerdo si habíamos discutido, pero me demoré a pesar del apuro porque quería verlas de cerca. Era en un parque grande y faltaba tiempo para recorrerlo. Sin contar los templos y santuarios históricos, solo entre el zoológico y el Museo Nacional, se puede pasar un día entero sin haber visto la laguna, el Museo de Arte Metropolitano o

el Museo Nacional de Ciencias de Japón. Al bajar en la estación del Parque Ueno, éramos los únicos que habíamos salido sin paraguas. Cerca de la entrada principal, en una de las áreas más concurridas de Tokyo, el Museo Nacional de Arte Occidental es una parada que podría omitirse de no ser porque están las Puertas del Infierno, la "Capilla Sixtina" de Auguste Rodin.

La posibilidad de acceder al inframundo es una fantasía primitiva. En diversas mitologías y religiones, la entrada a los intersticios del más allá supone embarcarse en un viaje sin regreso por una geografía sobrenatural. “Una fe popular en la inmortalidad no habría logrado mantenerse sin que se imaginaran lugares físicos en que las almas humanas pudieran permanecer después de haberse liberado de la prisión de sus cuerpos”, escribe Joaquín Barceló en *Para leer la Divina Comedia*. Los mapas medievales, que mezclaban conocimientos geográficos con información de los textos clásicos, la mitología tradicional y la Biblia, situaban la entrada y la salida del infierno en lugares concretos de la Tierra. En ellos, más que la geografía, el territorio era la historia.

Cuando tenía 40 años y era solo un escultor prometedor, Rodin recibió el encargo de hacer unas puertas monumentales para el nuevo Museo de Artes Decorativas de París. Inspiradas en el Infierno de Dante, lo que parecía un proyecto acotado, terminó siendo un grupo de más de 200 esculturas, creadas en colaboración con Camille Claudel, en el transcurso de 37 años. Nunca llegaron a estar concluidas.

La realización de la puerta definitiva consideraba trabajar en mármol y fundir en bronce, un proceso largo, que quedó interrumpido por la Primera Guerra Mundial y la muerte de Rodin. Años después, se terminó gracias a que dejó los moldes en yeso, algunos bocetos y estudios. Actualmente existen siete Puertas del Infierno, en distintas partes del mundo: un par en París y una en Tokyo, Zúrich, Philadelphia, California y Ciudad de México. La idea de que estén conectadas hace que adquieran una especie de magnetismo.

Gobernada por una ley misteriosa, el motivo de la puerta es perfectamente ambivalente: abre el paso y lo clausura. En *Lo que vemos, lo que nos mira*, Georges Didi-Huberman reconoce que esa doble acepción (como “figura de apertura, pero de apertura condicional”) ha sido utilizada desde las construcciones míticas inmemoriales. “Ante la Ley se yergue el guardián de la puerta”, abre y sentencia Kafka en su famosa parábola.

A principios de abril, cuando florecen los cerezos, las oficinistas bajan con sus compañeros de trabajo y aprovechan la hora del almuerzo para tender una manta y compartir bajo los árboles, con sus familias o entre amigos y amigas. La lluvia había cesado y el tumulto nos llevó por un sendero distinto, que nos dispuso a caminar tranquilamente por una feria larga, mirando los coloridos puestos, mientras la gente se fotografiaba contra las flores. El museo estaba por cerrar y no alcanzaríamos a ver mucho más que las puertas.

Pronto comenzó a llover de nuevo y nos escondimos en el Museo Nacional, que estaba más cerca. Pasó

la tarde, pero no la lluvia, y decidimos correr bajo los paraguas hasta la salida. Frente a un parque de esculturas que brillaban mojadas, descubrimos que para ver las Puertas no hacía falta entrar, ya que observaba como un portal oscuro entre otras esculturas del jardín exterior del museo.

Algo enigmático encierra una puerta cuando se alza en ausencia de un muro. Vistas al pie, imponentes, el efecto de profundidad transforma la verticalidad en caída. La puerta mide más de 5 metros de alto, casi 4 de ancho y se siente su peso de 6 toneladas. Las numerosas figuras que asoman y se confunden entre los bajorrelieves, forman de fondo una especie de hoguera incombustible, un fuego barroso de llamas humanas que varían su tamaño. Algunas más destacadas o prominentes, otras indistinguibles. Una placa ennegrecida por el tratamiento de la fundición. Cuerpos en aparente movimiento que evocan no solo a Dante, sino también a Miguel Ángel, a Baudelaire, a Camille Claudel, las influencias y fantasmas de Rodin.

Tal vez, paralizado por la magnitud del encargo (detrás de una puerta se puede esconder un laberinto), se protegió en el marco de esa puerta y trabajó encerrado en una idea de generación y destrucción permanente. O como hacen los maestros en las construcciones: la puso sobre dos caballetes y la transformó en una mesa de trabajo donde ensayó formas y expresiones de la condición humana, de donde emerge *El pensador*, *Las tres sombras* o *El beso*, entre otras esculturas que son obras maestras en sí mismas.

En su vida, Rodin unió dos mundos y dos formas de ver el arte: lo antiguo y lo moderno. Pero nunca habló mucho de la puerta ni vio su resultado en bronce.

Las primeras dos puertas fundidas se deben a Matsukata Kôjirô, presidente de los astilleros Kawasaki, cuya colección de arte moderno sobrevivió a la destrucción del siglo XX y constituye lo que hoy exhibe en el Museo de Arte Occidental del Parque Ueno. Que haya una Puerta del Infierno en Tokyo, después de todo, no es tan extraño.

Gran parte de la colección de Matsukata Kôjirô que se almacenó en Londres fue destruida por los incendios durante la Segunda Guerra Mundial, y mucho de lo que quedó en Japón también fue destruido por los bombardeos aliados durante la Guerra del Pacífico. El resto se preservó en Francia como parte del Tratado de Paz de San Francisco, donde se redujo y se mantuvo confiscado durante años, hasta que fue llevado a Japón, tras largas negociaciones y después de la muerte de Matsukata. Con sus horribles pesares y tormentos, al final, la idea de un inframundo guarda al menos un consuelo: si los sueños son mundos privados, ¿dónde más podríamos estar juntos? **S**



Ilustración: Sebastián Ilabaca

"En la oscuridad, las cosas que nos rodean no parecen más reales que los sueños".

Murasaki Shikibu

Síguenos en redes sociales:

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

[twitter/santiagorevista](https://twitter.com/santiagorevista)

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

—

También visita nuestro sitio web
revistasantiago.cl

Todas las semanas nuevos
artículos, críticas y entrevistas.



Universidad Diego Portales

Comprometida con la investigación, innovación y creación

19

Centros o grupos de investigación asociativa con financiamiento ANID

2050

Publicaciones WoS (2018-2023)

6

Empresas de Base Científico Tecnológica (2022-2023)

61%

Publicaciones en revistas científicas de mayor impacto (Q1)

10

Grupos de investigación interdisciplinaria en innovación

40

Centros o Institutos de distintas disciplinas dedicados a la investigación

8

Programas de Doctorado acreditados

Astrofísica
Ciencias de la Administración
Ciencias Sociales
Derecho
Educación
Educación Superior
Filosofía
Psicología

28

Solicitudes de patentes (2020-2023)



CONOCE MÁS EN INVESTIGACIONEINNOVACION UDP.CL

Participación en proyectos con financiamiento público vigentes

