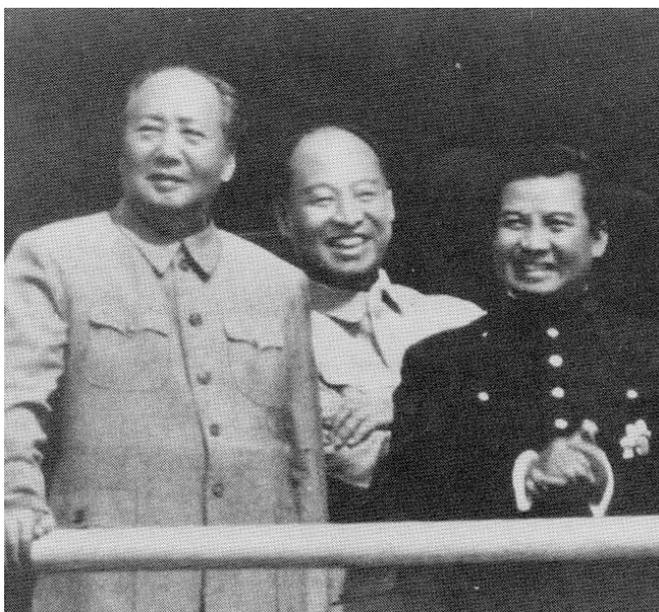


Letrillas



Fotografía: Wikipedia / Mao Zedong, Peng Zhen, Norodom Sihanouk y Liu Shaoqi (1965).

FOTOGRAFÍA

Violencia y mirada. Una historia natural de la complicidad

por **Patricio Pron**

Un puñado de hombres profana una iglesia en Barcelona en julio de 1936; otro “fusila” un monumento al Sagrado Corazón de Jesús en las afueras de Madrid; una muchedumbre transita por una calle del gueto de Varsovia en 1942 sin detenerse a contemplar el cadáver de un hombre en la acera; dos mujeres condenadas a muerte tras la caída en desgracia de

sus maridos miran hacia el futuro en el patio de un centro de detención y tortura de los Jemeres Rojos, una de ellas con un niño en brazos: son “imágenes de perpetrador”, imágenes que, como escribe Vicente Sánchez-Biosca, catedrático de comunicación audiovisual de la Universidad de Valencia, “nos sacuden con violencia, aspiran a traumatizarnos mediante la exposición

al horror y reclaman de nosotros una posición activa acorde con su violencia”. *La muerte en los ojos*, el libro de Sánchez-Biosca que Alianza publicó en octubre del año pasado, indaga en el modo en que este tipo de imágenes da cuenta de un acto violento y contribuye a él. Que el tercer miembro del pelotón desde la derecha esté mirando a cámara al comienzo de las imágenes del fusilamiento al Sagrado Corazón, después se vuelva hacia el monumento al tiempo que alza su arma para a continuación volver a girarse hacia la cámara, posiblemente a la espera de instrucciones, demuestra, por ejemplo, que la situación está siendo escenificada por los responsables de su registro audiovisual en complicidad con quienes supuestamente la llevan a cabo, cosa que, a su vez, pone de manifiesto que las imágenes están siendo registradas para “hacer algo” con ellas; en palabras del autor, para producir una “toma de posición ideológica”.

Los estudios del perpetrador (*Täterforschung* en alemán) tuvieron un comienzo fulgurante a mediados de la década de 1990 con la polémica entre el escritor Daniel Goldhagen, autor del éxito de ventas *Los verdugos voluntarios de Hitler* (1996), y el historiador Christopher Browning, quien dedicó a los crímenes cometidos por un batallón de reserva de la Policía alemana su libro *Ordinary men* (1992), publicado en español diez años más tarde con el título de *Aquellos hombres grises: el Batallón 101 y la Solución Final en Polonia*; algo más de un cuarto de siglo después de la polémica que le sirvió de punto de partida, su presente es luminoso y encuentra a los estudios

de perpetrador por completo establecidos en varias disciplinas, de allí la importancia de un libro como *La muerte en los ojos*: para su autor, determinar qué imágenes pueden ser consideradas “imágenes de perpetrador” significa indagar en quién las hizo, por qué razón, cuál era su relación con los hechos registrados, para quién produjo las imágenes, cuán libremente lo hizo, cuáles eran sus intenciones, qué acciones registró y cuáles podemos inferir que dejó fuera, de qué modo el hecho de que estas estuviesen siendo realizadas las modificó, cuál fue la relación entre quien produjo las imágenes y quienes aparecen en ellas, qué sucedió antes, cuál fue el desenlace de la situación registrada, cómo circuló el material, etc.

No se trata de una tarea sencilla, por supuesto; pero el mayor problema que enfrenta este libro no está en ella sino en la delimitación de su objeto de estudio. Cuando Sánchez-Biosca escribe que, “al igual que sucedía con los cineastas que rodaron en el gueto de Varsovia, [en el caso del centro de detención de Phnom Penh] tampoco aquí [...] el artífice material de la foto [...] controlaba él la significación e implicaciones del acto ni la secuencia criminal que su acción desencadenaba; ni siquiera se pronunciaba sobre la presunción o certeza de culpabilidad”, su definición de las imágenes de perpetrador como imágenes “tomadas por los perpetradores de crímenes de masas, tortura o genocidio como parte de su acto criminal” se revela inadecuada en la misma medida en que lo hace cuando el autor aborda el registro audiovisual de una matanza en Kigali (Ruanda) en abril de 1994 realizado por el periodista Nick Hughes o las imágenes obtenidas en el campo de exterminio de Treblinka poco después de su liberación. Ni Hughes ni los documentalistas que se vieron obligados a concebir un dispositivo visual que diese cuenta de la naturaleza y el funcionamiento de los campos fueron perpetradores, y, aunque su

aparición aquí responde a un interés más amplio por las imágenes de atrocidades, su presencia en estas páginas nos devuelve al punto de partida, la pregunta de qué es un perpetrador y qué perpetra; es decir, la pregunta por el objeto de estudio.

La muerte en los ojos tiene un problema con su definición de perpetración, que reduce a los hechos registrados y solo en menor medida al registro en sí mismo y a su circulación y concibe casi de manera exclusiva como un mecanismo para reforzar “no solo la ideología, sino también y sobre todo el lazo y compromiso mutuo que une al grupo” de perpetradores, un “lugar de reconocimiento, fetiche y vínculo” que no ha sido concebido “para espectadores externos, sino para un destinatario que consuma [las imágenes] en clave de *reconocimiento* y las viva como vínculo”: si bien esto es cierto en, por ejemplo, el caso de las imágenes realizadas con sus teléfonos móviles por los miembros de La Manada, cierto tipo de pornografía infantil, la transmisión en Facebook Live de matanzas cometidas por supremacistas blancos y miembros de la comunidad de célibes no voluntarios (*incels*, en inglés) y las imágenes de torturas realizadas por miembros de la policía militar en Abu Ghraib en 2003, no lo parece tanto en relación con registros audiovisuales que nunca llegaron a circular debido a las limitaciones técnicas para la reproducción y difusión de imágenes audiovisuales previas a la transformación tecnológica de las últimas décadas y a las imágenes de linchamientos de afroamericanos, cuya función como souvenir parece encerrar un enigma acerca de la voluntad y la conducta humanas. Aunque Sánchez-Biosca observa acertadamente que algunas imágenes producen un gozo intenso en quien las realiza al tiempo que son más tarde “motivo de pavor y estremecimiento para quien [las] contempla desde el exterior del grupo”, el autor no parece interesado en considerar el carácter de arma arrojada

que estas imágenes tienen y encuentra “paradójico” el uso propagandístico de los videos de decapitaciones del Estado Islámico; su condena moral de crímenes como el del periodista estadounidense James Foley le impide comprender en toda su dimensión la eficacia de la estrategia comunicacional del Estado Islámico y el modo en que esta sirvió a su campaña de reclutamiento a escala global, es decir, el modo en que ciertas imágenes creadas deliberadamente para provocar repulsión pueden, en virtud de la forma en que fueron concebidas, y por sorprendente que nos parezca, atraer las simpatías de alguien.

Al tiempo que la diversidad y la complejidad de las imágenes que su autor estudia en *La muerte en los ojos* hacen que su definición de la “imagen de perpetrador” resulte insuficiente, la pregunta de por qué estos ejemplos y no otros se vuelve más y más apremiante con el transcurso de la lectura. ¿Por qué estas imágenes y no, por ejemplo, las del estallido de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, realizadas por la tripulación de los aviones que las arrojaron y ampliamente difundidas por el mando estadounidense como herramienta de disuasión al comienzo de la Guerra Fría? ¿O las del NO-DO que dieron cuenta del “acto de desagravio” al Sagrado Corazón de Jesús del 18 de julio de 1939, cuya condición de posibilidad fue el asesinato de los miles de españoles que, por diferentes razones y con distintos grados de participación, se opusieron al triunfo del nacionalcatolicismo? Puesto que, en el caso de la profanación del convento de las Salesas de Barcelona en 1936, “los actos perpetrados [...] quedan fuera del registro de unas cámaras que se limitan a captar emociones periféricas y no concluyentes respecto al acto de profanación”, ¿no conviene otorgarles más bien el estatuto que damos a las imágenes que no presentan hechos trágicos sino la reacción a ellos? Y, en ese caso, ¿no es posible decir que

toda imagen es de ese tipo de imágenes? La inminencia de la muerte, por ejemplo en el caso de las imágenes de la “vida” en el gueto (“pórtico del asesinato masivo”, en palabras del autor), les otorga el carácter de imágenes de perpetrador, pero solo en virtud de que se adhiere a ellas la certeza de un crimen que conocemos de antemano; dicho en otras palabras, debido a que nuestro juicio moral y nuestro conocimiento de la historia les impone un significado del que parcialmente carecían cuando fueron producidas. ¿No está la perpetración, pues, más bien en la forma en que miramos estas imágenes y en el significado que les otorgamos? ¿Y en el modo en que continuamos viviendo tras haberlas contemplado, como si lo que hemos visto no nos perteneciese?

No considerar la posibilidad de que estas imágenes pertenezcan al tipo de imagen de perpetrador no solo por los hechos que presentan sino también por su condición de perpetración (en un doble sentido, el que se deriva de la posibilidad de que los hechos registrados no se hubieran producido de no ser porque debían ser registrados y el que resulta del hecho de que su circulación apunta a la comisión de una violencia sobre la sensibilidad y las ideas morales de quien las contempla) significa reducir sustancialmente el alcance del análisis. Más importante aún, *La muerte en los ojos* no contempla sino lateralmente la posibilidad de que, en el juego de apropiaciones y citas que es inherente a la circulación de las imágenes (“desprendidas ya del tiempo histórico [y] en permanente disponibilidad”, según su autor), estas acaben siendo resignificadas, ya sea debido a que, como observa Sánchez-Biosca, las “marcas de enunciación de los perpetradores (su odio, repulsa, desprecio y condena) no [estaban] inequívocamente inscritas en las imágenes”, ya sea porque, como en el caso de las imágenes robadas de la Escuela de Mecánica de la Armada de Buenos Aires por el detenido/desaparecido

Víctor Bastera, esas imágenes pueden ser funcionales a un proceso de “contradesaparición” de lo que ha sido ocultado y destruido.

No se trata aquí de que, como escribe el autor, “la historia, en sus detalles y su singularidad, siempre pone a prueba y desajusta aquello que la teoría presenta”, sino más bien de que “preservar la imagen producida por los criminales sobre sus víctimas” es, como demostró ya en 1959 el cineasta alemán Erwin Leiser, fundamental para “comprender el crimen”: en primer lugar, porque no tenemos otras imágenes, o muy pocas, y, en segundo lugar, porque al tiempo que reavivan “la violencia que las engendró y las contaminó”, estas imágenes ponen a prueba nuestras ideas morales acerca de quiénes somos y de lo que nos diferencia de los asesinos, nos hacen ver lo que ellos vieron, nos convierten en ellos, producen una violencia en nosotros que hace tambalear nuestro mundo. Nuestra responsabilidad está en juego allí donde escogemos identificarnos con la mirada del perpetrador o con su víctima, y esta es una decisión que revela más acerca de nosotros mismos de lo que deseáramos, que puede literalmente destruir la idea que tenemos acerca de quiénes somos.

El terror que estas imágenes nos infunden proviene tanto de lo que en algunos casos muestran como de la posibilidad cierta de que al verlas adoptemos la mirada del perpetrador, que esa mirada se imponga a la piedad que sentimos hacia las víctimas y nos convierta a nosotros también en perpetradores, poniendo de manifiesto la endebles de nuestras certezas morales. Registradas audiovisualmente por ellos o detalladamente escenificadas para facilitar su registro por terceros, las imágenes de asesinatos y torturas que, por ejemplo, el narco mexicano lleva realizando desde hace décadas en un alarde de imaginación y un desplazamiento continuo de los límites de nuestras formas de soportar

el terror tienen por función convertirnos en víctimas de ellas al menos parcialmente, así como en sus cómplices. Pero aún existe una posibilidad más, la de que, como observó Susan Sontag y recuerda Maggie Nelson en *El arte de la crueldad* (2011), estas imágenes no eviten que continuemos ignorando las causas del sufrimiento y no podamos siquiera comenzar a pensar en el modo de evitar ese sufrimiento, lo que vuelve a convertirnos en cómplices de él. Y esta complicidad con la perpetración a través de la mirada es el punto ciego del análisis de Sánchez-Biosca, así como una prueba de que la necesidad de hablar de estos asuntos es mayor aún tras la publicación de su libro. —

PATRICIO PRON es escritor. El año pasado publicó la antología de relatos *Trayéndolo todo de regreso a casa* (Alfaguara).

PSICOLOGÍA

Desconóctete a ti mismo

por **Ricardo Dudda**

Cada vez que estoy mal (mal puede significar muchas cosas pero a menudo implica una pérdida de apetito por la vida, que no por seguir viviendo) recurro a una entrevista con el psicoanalista Adam Phillips en *Paris Review*. No me gustan mucho los psicoanalistas, o al menos los que me han tratado. El psicoanálisis, según mi experiencia, es un *Bildungsroman*: busca el origen del trauma y construye una historia a partir de él. Pero yo no quiero descubrir si mi ansiedad o melancolía de hoy tienen un origen (posiblemente muy cuestionable) en una dinámica tóxica que tenía con mi madre o en que mi padre no venía a mis partidos de fútbol (esto es una licencia poética, claro, mi padre venía a todos mis partidos).

Yo lo que quiero es tener fuerzas para levantarme de la cama.

Me gusta Phillips porque no se parece a los psicoanalistas que me han tratado. No le parece que todo gire en torno al trauma o el sexo, o el trauma del sexo. No tiene una fe ciega en la terapia, por eso quizá es tan buen terapeuta. Me gustan sus tesis contra la sobreinterpretación de todo. Defiende que a menudo está bien no “pillar” la vida, “not getting it”. “No hay que asumir siempre”, escribe en su brillante ensayo “On not getting it”, incluido en su libro *Missing out. In praise of the unlived life*, “que hay un *algo* que pillar; vivir como si no lo pilláramos —adoptar el coraje de la ingenuidad propia— quizá es también pillarlo”. Y lo que menos nos tiene que preocupar *pillar* es a nosotros mismos. Phillips dice algo que me suelo repetir como un mantra: deja de intentar conocerte a ti mismo. Lo explica así (la entrevista es con Paul Holdengräber):

PHILLIPS: El análisis debe hacer dos cosas que van unidas. Debe centrarse en la recuperación del apetito y en la importancia de no conocerse a uno mismo. Y estas dos cosas...

ENTREVISTADOR: ¿La importancia de no conocerse a uno mismo?

PHILLIPS: La importancia de no conocerse a uno mismo. Los síntomas son formas de autoconocimiento. Cuando uno piensa: soy agorafóbico, soy tímido, lo que sea, son formas de autoconocimiento. Lo que hace el psicoanálisis, en el mejor de los casos, es curarte de tu autoconocimiento. Y de tu deseo de conocerte a ti mismo de esa manera coherente y narrativa. Solo puedes recuperar tu apetito, y tus apetitos, si te permites desconocerte a ti mismo.

Me recuerda a lo que dice Amartya Sen sobre la identidad. Uno no *descubre* su identidad sino que la *construye*. Y nunca deja de hacerlo. No existen las epifanías en las que uno descubre de pronto quién es, o el sentido de

la vida. Me gusta también Phillips por su filosofía contra las epifanías. Exagerando un poco, una epifanía es siempre por falta de vitaminas o un golpe de calor. Como los testigos de milagros. “Estaba paseando a las cabras por el monte en agosto, hacía mucho calor y de pronto se le apareció la virgen.” Ya. Vivimos en una cultura epifánica. Nos creemos el relato de que progresamos o avanzamos como individuos a través de epifanías que nos indican qué camino tomar. Es como aplicar la concepción que tenemos de la inspiración (una especie de designio divino, un momento *eureka*) a la vida. Exagerando de nuevo, uno no tiene clara una decisión hasta que la toma. Es el acto lo que esclarece todo y elimina la incertidumbre.

Las epifanías son siempre individuales. Y Phillips dice que “es muy difícil sorprenderse a uno mismo en su propia mente. El vocabulario de la autocrítica es muy empobrecido y tópico. Somos más estúpidos que nunca cuando nos odiamos a nosotros mismos”. Es algo que me ha resultado muy útil con los años. Uno no deja de pensar en algo que lo come por dentro simplemente diciendo: ahora voy a redirigir mis pensamientos hacia esta otra cosa. Uno lo consigue pensando menos, en general. Suena difícil y ligeramente estúpido pero no es imposible. Hay dos maneras. Hablar con alguien, que normalmente te diga “tú estás tonto” y tú digas “pues tienes razón”. La terapia es un poco eso. *Que* te digan “tú estás tonto” pero con títulos universitarios colgados en la pared (y esto no es para nada un descrédito a la disciplina, al contrario). Como dice Phillips: “En tu mente, estás loco. Pero en una conversación tienes la posibilidad de no estarlo. Tu mente por sí misma está llena de ansiedades y conflictos no mediados. En una conversación, las cosas se pueden metabolizar y digerir a través de otra persona —yo te digo algo y tú me

lo devuelves de diferentes formas—, mientras que te darás cuenta de que tu propia mente es muy a menudo extremadamente repetitiva.” La otra opción es cambiar de actividad. El pensamiento cambia con el cambio de actividad. Sal a correr. ¡Que te dé un poco el aire!

Y aquí entramos en un terreno delicado. Estamos en una época de relativa concienciación por la salud mental. Pero es una concienciación llena de fetiches y memes e ideas recibidas. La más común de estas ideas recibidas es un escenario como el siguiente. Le dices a alguien cercano que estás triste y te responde “pues no estés triste” o algo así. O “sal a la calle a que te dé el sol. ¿Has probado a hacer ejercicio?”. Dicho sin tacto, este consejo puede resultar contraproducente. Pero el que haya ido a terapia (y yo llevo yendo desde los doce años, por eso estoy tan jodido) sabe que un psicólogo medianamente bueno acabará tarde o temprano diciéndote algo parecido. El mío lo envuelve en terminología técnica porque sabe que me resulta atractiva. En vez de “no te rayes” dice “rebaja el engorde cognitivo”.

La concienciación con la salud mental no debería convertirse en fetichización, en construirnos jaulas desde las que gritar: ¡estamos mal! Y sobre todo: ¡Estamos mal y nunca lo entenderéis! La depresión no debería nunca ser una identidad. Es cierto que a menudo uno simplemente aprende a convivir con sus problemas de salud mental, que no los elimina completamente. Pero la cura es el proceso, y es un proceso que no acaba. Uno está siempre expulsando nuevos patógenos de su cuerpo, en un bucle eterno.

Y aquí vuelve la idea del “autoconocimiento” que critica Phillips. Del desconocerse a uno mismo. “Cuando la gente dice: ‘Soy el tipo de persona que’, siempre me derrumbo. Son fórmulas, todos tenemos unas diez fórmulas sobre quiénes somos, qué nos

gusta, el tipo de gente que nos gusta, todo eso. La disparidad entre estas frases y cómo uno se experimenta a sí mismo minuto a minuto es ridícula. Es como la leyenda de un cuadro. Piensas: ‘Bueno, sí, puedo ver que se titula así. Pero hay que ver el

cuadro.’” Si hubiera una moraleja en este texto sería que lo importante es centrarse en disfrutar del cuadro y olvidarse de la leyenda, que casi nunca explica nada. —

RICARDO DUDDA es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*.



Fotografía: Wikipedia / REM en concierto en Padova, Italia.

MÚSICA

REM: música movida

por **Rodrigo Fresán**

Acostumbrados a las portadas abstracto-logo-tipográficas-foto-difusas de sus álbumes, lo cierto es que la primera visión, en 1996, de la de *New adventures in Hi-Fi* de REM produjo cierta inquietud a los fans ante lo desconocido e inédito dentro de los modales gráficos de la banda. Allí, movida foto en movimiento. Blanco y negro de paisaje desolado de tanto en tanto interrumpido por casinos perdedores y salinas saladas y minas abandonadas y estáticas torres de radio. Instantánea tomada/revelada por el propio Michel Stipe —cantante y letrista de REM— desde la ventanilla de un autobús

en gira. Ruta 95, Amargosa Desert, Nevada. Al sur de las Skeleton Hills y cerca del sitio en el que alguna vez estallaron las primeras bombas atómicas y hoy sigue implosionando el misterio alien del Área 51.

Y, claro, en perspectiva, todo tiene en verdad tanta lógica y sentido. Por entonces, REM como uno de los indiscutidos reyes —junto a U2 y a INXS— del rock’n’pop planetario. Pero los de Athens, Georgia, a diferencia de los de Dublín y de los de Sidney (el apolíneo Stipe —“yo soy apenas y como mucho una pop star aunque me siento más y mejor como un cantante en una

banda”— siempre dijo admirar la para él inalcanzable condición dionisiaca de rock star de Michael Hutchence), un tanto bastante más incómodos. Inquietos con la vertiginosa estatura que han venido ganando desde *Out of time* (con impensable megahit con riff de mandolina), *Automatic for the people* (y su sensibilidad dark con la alegría de creerse lo del “Man on the moon” y ese perfecto hilo musical para centro de asistencia al suicida que es “Everybody hurts”) y *Monster* (intento de parodia-glam donde ya se le empieza a cantar/acusar a los estupidizantes peligros de la fama). Sí: REM ya no sabe muy bien qué hacer o a dónde ir. No les pesan tanto los contratos multimillonarios y la adoración crítica (que en cualquier caso ya comienza, inevitablemente, a hacerle reclamos y reproches) como el saberse indiscutible y comprometido buen ejemplo del cómo triunfar sin traicionarse a los ojos de estrellas de la nueva camada como Nirvana (RIP) o Radiohead. Para colmo de bienes/males, el cuarteto se encuentra por primera vez sumergido y flotando en un tremendo tour mundial luego de años de no salir a la carretera. La idea/solución al dilema de sentirse encerrado pero dando vueltas por el planeta —deciden y apuestan Bill Berry & Peter Buck & Mike Mills & Michael Stipe— es la de grabar un nuevo álbum en camerinos de estadio y habitaciones de hotel y durante pruebas de sonido y hasta en insomnios sobre ruedas y aviones y a ver qué sale y sumar esas nuevas canciones instantáneas al repertorio en directo. A su manera, *New adventures...* (ahora reeditado/ampliado con honores por su veinticinco aniversario incluyendo libro/entrevista y lados-B y rarities y covers de Vic Chesnutt, Glen Campbell y Richard & Linda Thompson, y complementos audiovisuales) tiene algo de esa pretendida huida hacia adelante que fue el *Let it be* de The Beatles: un avanzar volviendo a las fuentes. El resultado obtenido fue algo que ya parece no existir ni

volver a ser posible en el negocio de la música popular. En un panorama donde priman las efímeras canciones sueltas apareciendo por sorpresa online con voz de autotune, escuchar hoy el décimo álbum de REM es como recibir una postal de un tiempo en el que las bandas pensaban en álbumes, en que esos álbumes tenían un muy pensado concepto, y en que el concepto era, a menudo, el pensativo estado de ánimo de las bandas cuando grababan ese álbum. Hoy, poco y nada interesa dedicarle tiempo a decodificar el modo y misterio en que la vida de un músico se filtra en su obra de maneras sinuosas o directas porque todo eso se ofrece, sin matices, en el desafortunado e ininterrumpido exhibicionismo de Twitter & Instagram & *–coming soon–* Meta. No es casual y es muy acertado el que David Buckley –autor de *REM/Fiction: An alternative biography*– concluya su investigación con un “¿Música para un mercado que ya no existe?”.

Para REM la jugada sería más que ganadora en lo artístico (Stipe no ha dejado de repetir que *New adventures...* es su favorito y aquí se suma la siempre lista/astuta Patti “¿Me llamaban?” Smith) pero muy desgastante en lo personal: enfermedades, rupturas con mánager y con productor históricos, abandono por fatiga de materiales y aneurisma del indispensable baterista/compositor Bill Berry, ventas decrecientes y, de ahí en más, la casi desesperada contradicción de tener que reinventarse sin desprestigiar los orígenes. Cosas que ya se cantan y se escuchan a lo largo de las aventuras en alta fidelidad a sí mismos en las catorce canciones: “La historia es triste, tantas veces contada, la historia de mi vida en tiempos difíciles”, “Cometí un error y se lo adjudiqué al diseño”, “Estás perdido y desilusionado, qué cosa fea de decir”, “¿Has perdido tu lugar?”, “Mi cabeza está en llamas y alta estima”, “Lláname leproso”, “Me estoy ahogando”, “Sabe a miedo”, “Prefería cortarme

la pierna a mordiscos a quedar atrapado en esto”, “Uh, esto parece de película de terror”, “Vuestros ojos me queman con agujeros que me atraviesan”, “Engañado otra vez”, “Vas hacia algo tan rápido y tan atontado que ni siquiera puedes sentir”, “Estoy cansado y desnudo, ya no sé lo que me da hambre, ya no sé lo que quiero”, “Digamos que has dejado todo atrás”, “Muerto de aburrimiento, estuve allí, hice eso, uh, cualquier cosa”, “Hay tanto que no puedo hacer”, “Hice lo suficiente, vi lo suficiente, lo tuve todo, lo voy a dejar”, “Lo amas, lo odias, lo quieres recrear”... ¿Queda claro cuál era la frecuencia de Michael & Co.? Supongo que sí. En cualquier caso, lo que el reencuentro/éferme pone hoy en evidencia es lo mismo que se sentía ayer: un “qué raro que es REM y cuánto más raro es aún que haya alcanzado la masiva popularidad que tuvo”. Ya se supo, ya se sigue sabiendo: voz de rango y matiz limitado recitando y perdiendo religiosamente letanías *à la libre* flujo de conciencia, letras crípticas rebosantes de ajenos nombres propios y en la que parecen convivir tanto Flannery O’Connor con William Gibson, onírica y visual y veloz música fuera del tiempo, esos bailecitos espasmódicos que Stipe heredó de David Byrne y que legó a Thom Yorke y esa manera inmediatamente reconocible (“That’s-me-in-the-corner... That’s-me-in-the-spot-light...”) de frasear/accentuar cada palabra de cada verso como si fuesen un verso en sí mismas. Todo eso reaparece en el sonido y los vídeos y los registros de la gira en la que se presentaban cuatro álbumes al mismo tiempo con incursiones al ayer cada vez más remoto. Y, sí, en *New adventures...* –que, comparativamente, no fue un superventas favorito pero es hoy reconsiderado y ascendido al top five/three de la discografía de REM– tiene mucho de presentable. Y rara vez el cansancio sonó más energético y energizante en la siniestra “How the west was won and where it got us”,

en la epistolar “E-Bow the letter”, en la asfixiante-alarante “Leave”, en la amorosa/posesiva “Be mine” (el “Every breath you take” de REM), en la denunciadora-mediática-talk show “New test leper” y en esa preciosa despedida al siglo-milenio (subgénero que también abordaron Prince y Blur y Pulp) que es la hollywoodense después de tanto páramo y estepa “Electrolite” con ese “Siglo xx, hora de dormir, eres pleistoceno, es obsceno” y en la que, track final, lo último que se canta y oye es un tan dudoso y autoconvencido como confesional “I’m not scared / I’m outta here”.

Pero, me temo, REM estuvo a partir de entonces *–road record* en el centro exacto de su carrera– un tanto asustado de sí mismo y ya de salida en lo que significó una lenta disolución e inspirada desilusión a lo largo de quince años y cinco álbumes (otra vez con portadas tipográficas y alguna imagen muy desenfocada o contrastada) con títulos que parecían ser órdenes y direcciones y movimientos: *Up, Reveal, Around the sun, Accelerate* y *Collapse into now*.

El ensayo-entrevista que acompaña a la *box* de *New adventures in Hi-Fi* concluye con su autor, Mark Blackwell, no hace mucho buscando y encontrando el punto exacto en el que, hace un cuarto de siglo, Michael Stipe tomó esa foto de portada. Y Blackwell toma otra foto del mismo lugar, que sigue estando igual a como estaba y, todo parece indicarlo, como por siempre estará. Y se la envía a Stipe desde su teléfono, quien, al verla, lo llama y le pregunta: “¿Cómo? ¿Dónde está? Wow... ¿Qué diablos estaba haciendo yo ahí?”

Buena pregunta.

La buena respuesta, mis amigos, está –movida y moviéndose– soplando en este otro viento que es el mismo viento de siempre: ese viento que pasa pero no deja de pasar. —

RODRIGO FRESÁN es escritor. Su libro más reciente es *Melville* (Literatura Random House, 2022).

Sundance 2022: cuando la realidad supera a la ficción

por **Fernanda Solórzano**

MARZO 2022

58

Apenas quince días antes de su fecha de inicio, el festival de cine de Sundance anunció que cancelaría todas sus funciones y eventos presenciales. Igual que el año pasado, los *screenings* y encuentros con cineastas se llevarían a cabo en línea, recordándonos lo que ya sabíamos, pero que aún nos cuesta aceptar: el mundo de las certezas (o de la ilusión de tenerlas) ya quedó muy atrás. Debe decirse a favor de Sundance que —a diferencia, por ejemplo, de la más reciente edición del festival de Toronto— ninguna película de su programación tenía restricciones geográficas. Un gesto que se agradece, dado que ver festivales en línea es de por sí sofocante (y considerando que, de cualquier forma, muchas películas serán estrenadas pronto en plataformas como HBO). Ofrezco a continuación una selección arbitraria: películas de distintas secciones que, por las razones que menciono en cada caso, destacaron entre la veintena que vi.

Navalny, de Daniel Roher

La historia de un opositor político víctima de envenenamiento (ordenado, presumiblemente, por el régimen al que se opone) es indignante y de implicaciones aterradoras —pero solamente eso no garantiza que dé lugar a un buen documental—. Y es que sería injusto asumir que los merecidos elogios a *Navalny*, seleccionada como el mejor documental estadounidense y ganadora del premio Festival Favorite, para el que solo pueden votar quienes vieron las 84 películas que se presentaron, tienen que ver con su pertinencia política. Ayuda que los hechos reales se prestan a la ficción: en 2020, el avión en que viajaba Alekséi Navalny,

opositor de Vladímir Putin, aterrizó de emergencia para que el hombre fuera llevado a un hospital. Tras días de silencio, los médicos rusos le diagnosticaron “desórdenes metabólicos”. Cuando por fin autorizaron su traslado a un hospital en Berlín, se supo que Navalny había sido envenenado con un agente químico utilizado antes por Putin, por su cualidad de no dejar rastros en el cuerpo de la víctima. Todo esto se difundió en la prensa, pero nada prepara al público para escenas como aquella en la que Navalny, haciéndose pasar por mafioso, obtiene una confesión telefónica de uno de los que participaron en la operación (y quien, con su testimonio, *embarra* a Putin). O aquella secuencia en la que Alekséi nota que el avión que lo lleva de regreso a Rusia se desvía hacia otro aeropuerto. “Les pido disculpas por el retraso”, les dice con buen ánimo al resto de los pasajeros. Si no lo sabe ya, el espectador puede suponer qué sucedió con Navalny después.

Nanny, de Nikyatu Jusu

Ganadora del premio al Mejor Largometraje Internacional de Ficción, *Nanny* cuenta la historia de Aisha (Anna Diop), una inmigrante senegalesa contratada por un matrimonio acomodado de Manhattan para cuidar de su hija pequeña. Lo que comienza como una denuncia de explotación a los indocumentados, se convierte en una fábula de horror sobrenatural. La sirena que aterroriza a Aisha, y que se infiltra en su cotidianidad y en sus sueños, tiene su origen en la mitología africana. Según le explica otra senegalesa, es un espíritu que busca poner a prueba su resiliencia —y seguirá

haciéndolo mientras se sienta culpable por dejar atrás a su familia—. En muchos sentidos, *Nanny* evoca a una de las mejores películas de 2020: la brillante *Casa ajena*, del británico Remi Weekes. La comparación no pretende demeritar la ópera prima de Jusu —mucho menos encasillarla en el rubro “directores que comparten ascendencia africana”—. Si acaso, lo contrario. Aunque *Casa ajena* supera a *Nanny* en el diseño de las pesadillas lúcidas de sus protagonistas, son películas únicas en su uso del género de horror para explorar los limbos psicológicos en los que habitan los inmigrantes.

Jihad rehab, de Meg Smaker

“¿Es posible *en verdad* rehabilitar a un terrorista?”, pregunta un periodista occidental, refiriéndose al Centro Mohammed bin Nayef, fundado en 2005 en Arabia Saudita. Su tono es escéptico, sin embargo, el documental que contiene la escena explora la pregunta con empatía y honestidad. Vaya desafío para su directora, quien pasó tres años documentando el paso de extremistas islámicos por clases y talleres enfocados en su “desradicalización”. A través de tres protagonistas —Nadir, Mohamed y Ali—, Smaker cuenta la historia de yemeníes que, tras pasar quince años en Guantánamo, ingresan al Centro como condición para su reinserción social. Conforme sucede con algunos grandes documentales, la verdadera historia de *Jihad rehab* —la que plantea los dilemas éticos más punzantes— comienza cuando Smaker quizá no lo esperaba. Después de que sus personajes se gradúan del Centro, un cambio inesperado en la línea de sucesión saudí vuelve inútiles los intentos de los protagonistas de integrarse a la sociedad. Como es de suponerse, *Jihad rehab* indignó a varios por la supuesta apología de sus personajes. Sugiero verlo como un ensayo sobre justicia restaurativa (en oposición a la retributiva) y sin olvidar lo ocurrido en Guantánamo. O bien, guiarse por la conversación que sostiene Smaker y Mohamed durante su estancia en el

Centro. Ella le pregunta si se considera una buena persona. “No sé” –contesta él–. “[Decidirlo] es tu trabajo.”

Piggy, de Carlota Pereda

Durante décadas, el género *slasher* mostró a las mujeres como víctimas indefensas. Aunque los psicópatas protagonistas de estas películas también “cazaban” hombres, los cuerpos torturados o mutilados que ocupaban más tiempo en pantalla casi siempre eran femeninos. De unos años para acá, guionistas y directoras se han apropiado del género de formas ingeniosas –y no menos violentas–. De los ejemplos comentados antes en esta sección, el largometraje debut de la española Pereda es el menos complaciente. La historia de Sara (Laura Galán), una adolescente con sobrepeso a quien las chicas del pueblo llaman “cerdita” (el título original de la cinta), no se propone ser simplemente una fábula de empoderamiento. El día en que sus torturadoras son secuestradas ante sus ojos, Sara guarda silencio y no colabora con la policía. Se entiende que la detiene el miedo, pero la cinta también sugiere que la chica se siente vengada por el secuestrador. Las escenas finales de *Piggy* juegan sin piedad con la imaginación del espectador: evocan el desenlace brutal de *El poder del perro*, de Jane Campion, otra historia sobre disculpas que llegan demasiado tarde y las secuelas irreversibles del abuso y la crueldad.

The princess, de Ed Perkins

Lo mismo el rol de la princesa Diana como revitalizadora de la monarquía británica que su turbulento matrimonio con el príncipe Carlos han sido objeto de más documentales de los que uno podría recordar. A unos meses de conmemorarse veinticinco años de su trágica muerte en un accidente automovilístico, vale preguntarse si un nuevo documental podría aportar algo más. Tras ver el trabajo de Ed Perkins la respuesta rotunda es “sí”. ¿La razón? Que esta vez la



Fotogramas: *Navalny*, de Daniel Roher, *Jihad rehab*, de Meg Smaker, *The princess*, de Ed Perkins.

protagonista no es la *princesa del pueblo* sino todos los que la hemos escudriñado en videos y fotografías. Todas las imágenes que aparecen en *The princess* han sido transmitidas antes –y ese es el punto–. No hay narrador que las editorialice ni entrevistas hechas ex profeso para este documental. Si bien otras películas y hasta la serie de ficción *The crown* basan su atractivo en ser un “detrás de cámaras”, *The princess* orilla al espectador a observar el “efecto Diana” sobre millones alrededor del mundo: la proyección de una fantasía colectiva que terminó por moldear, para mal, la realidad. La ironía última que ofrece este documental es verse a uno mismo contemplando: el espectáculo del espectáculo. La figura de Diana Spencer está demostrando ser una prueba de Rorschach para la eternidad.

Dos estaciones, de Juan Pablo González

La ficción mexicana que concursó en la sección internacional de largometrajes arranca con la toma de un campo de agave hermoso. Un jimador corta las pencas, limpia las piñas y organiza su traslado a una planta tequilera. Desde el prejuicio, al ver estas escenas casi di por hecho que la trama giraría alrededor de la vida de los agricultores, hombres en su mayoría. Muy pronto la cinta de González frena esa inercia del cine mexicano reciente: plantea

que la protagonista es una mujer llamada María (Teresa Sánchez), heredera de la fábrica, y dispuesta a lo que sea para evitar que su familia la venda a una compañía estadounidense. El trazo de este personaje –no los giros, vericuetos o intrigas– es lo que provee a *Dos estaciones* de tensión dramática. Hierática pero no descortés, María escapa al estereotipo de la empresaria agresiva y también al cliché de la jefa que, para no intimidar, adopta un rol maternal. Si bien María es un personaje subversivo, algunas secuencias apuntan a una represión afectiva y sexual (un comentario del director a la moral machista y conservadora que aún pesa sobre el país). Por su interpretación de una mujer que, tarde o temprano, implosiona, Teresa Sánchez obtuvo el premio del jurado a la mejor actriz de su sección.

The Janes, de Tia Lessin

El festival exhibió dos películas sobre un mismo tema: la labor clandestina de un colectivo llamado The Janes que, a fines de los sesenta y principios de los setenta en Chicago, ayudó a once mil mujeres a tener abortos seguros. *Call Jane*, de Phyllis Nagy, lo aborda desde la ficción, pero *The Janes*, el documental, es infinitamente mejor. Incluye entrevistas con las fundadoras del colectivo, quienes en principio se limitaban a anotar en tarjetas los datos de las mujeres que las llamaban.

(Varias de estas tarjetas son leídas a cámara, y es imposible no conmoverse ante los mensajes de desesperación.) También participan algunas de las mujeres que acudieron a ellas, así como el peculiar “Mike”: el hombre que realizaba los abortos con increíble habilidad y empatía, y que —se enterarían mucho después las Janes— no era un médico con licencia, sino un camionero que aprendió la técnica. Pasado el *shock* de la revelación, esto las llevó a comprender que ellas mismas podían practicar los abortos. Sería imposible condensar aquí la historia del colectivo; en todo caso, son los testimonios inesperados los que aportan el mayor valor. Por ejemplo, el de una de las primeras pacientes que fue educada por monjas y que las recordaba como “abusivas”. “Antes de conocer a las Janes —dice— no pensaba que una mujer podía tratar con cariño a otra.” —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia Cine aparte y en *TVUNAM* conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* en México (2017) y España (2020).

CINE

Tratos con la baronesa

por **Vicente Molina Foix**

La suerte cinematográfica de la baronesa Karen von Blixen ha sido irregular pero memorable. Empezó en 1968 con la abreviada obra maestra de Orson Welles *Una historia inmortal* (sacada del relato homónimo de *Anécdotas del destino*, el libro narrativo que muchos consideran el mejor de ella), siguió en 1985 con *Memorias de África*, biopic poscolonial del siempre aseado Sydney Pollack, mejorado dos años después con la vivaz adaptación por Gabriel Axel de otro cuento

del citado libro, *El festín de Babette*, y llegando ahora, más de tres décadas después, esta filmación de una novela danesa de 1974, *Pagten, El pacto*, que dirige Bille August con menos ínfulas de Óscar de lo que suele ser habitual en él. Algo une, sin embargo, a estos cuatro títulos de tan dispares cineastas: la presencia remarkable y casi totémica de sus mujeres protagonistas, en un arco estelar que va desde la Virginie de Jeanne Moreau deambulando con ansias de venganza por un Macao recreado en el pueblo madrileño de Chinchón al acento anglo-danés deliciosamente impostado por Meryl Streep en la sabana africana, a los platos fantasiosos de la Babette de Stephane Audran, y acaba, por el momento, en esta segunda reencarnación de la Blixen ya anciana pero aún deslenguada que tan artísticamente compone Birthe Neumann en *El pacto*.

De esta excelente actriz yo no sabía nada antes, y he de confesar que fui a ver la película esencialmente por razones de tipo personal y nostálgico. Hace más de treinta años estuve en los escenarios verídicos de la grande pero no aparatosa mansión familiar, Rungstelund (“el bosque de los ecos profundos”), donde la escritora se instaló a su vuelta de África y ahí fue enterrada en el jardín a primeros de septiembre de 1962. No íbamos sin embargo los cuatro españoles viajeros a arrodillarnos ante esa tumba, aunque dos de ellos admirásemos sin límites su literatura; invitados por el Ministerio de Asuntos Culturales de Dinamarca, en un intercambio que en cierto modo lideraba el editor Jaime Salinas, el propio Salinas, José Luis Sampedro, al que conocí durante el viaje, Luis de Pablo, entonces solo incipiente amigo, y yo, el más joven del cuarteto, recorrimos lugares, museos y bibliotecas de aquel hermoso y tan ordenado país, siendo nuestro anfitrión un editor y escritor allí célebre, Klaus Rifbjerg. La visita a Rungstelund, que todavía no era un museo *isakdinesiano* como lo es ahora,

tuvo un palpito del más allá, pues la anciana señora encargada de recibirnos y guiarnos tenía un gran parecido con la autora misma en las fotos de sus últimos años. ¿Una aparición celeste? ¿Una resurrección? Cuando se hizo la luz (artificial) vimos que no era Blixen, sino la guardesa.

Pero en otra etapa del viaje, pasando el día en una cabaña de la ventosa playa de Skagen, en el confín más septentrional del país, Klaus Rifbjerg, el propietario de ese cobertizo marítimo, nos contó, sabiendo de la adoración que al menos la mitad de estos españoles sentíamos por la escritora danesa, algo similar a lo que la novela y el filme *El pacto* reflejan y él había vivido dos décadas después de lo que experimentó Thorikild Bjornvig y relató en su libro, publicado casi una decena de años antes de nuestro viaje: las incursiones nocturnas de Karen Blixen —ocupante de otra cabaña cercana— en la suya, aunque en este segundo caso no hubo pacto, ni enamoramiento, ni renunciadas del joven escritor. O bien los hubo y el caballeroso Rifbjerg los omitió en su confidencia. Se puede hacer fácilmente un cálculo: Bjornvig tenía veintinueve años en el momento de su relación con Isak Dinesen, ella algo más de sesenta, teniendo Rifbjerg, nacido en 1931, la misma edad masculina que aquel cuando la baronesa golpeaba con sus nudillos el ventanuco de la cabaña de este sin esperar respuesta, o esperándola. Le quedaban a ella entonces, próxima ya a cumplir los ochenta, tres años de vida. La vejez no atenuaba el deseo.

Afectada gravemente por la sífilis que le contagió al poco de casarse su marido, el barón Bror Von Blixen, Karen, a la que sus allegados llamaban Tanne, fue una mujer de grandes pasiones y grandes caprichos burlones, alguno de ellos magistralmente desgranado en su literatura, que es tan nítida como procelosa, tan honda como resplandeciente, y de una sensualidad tan desprovista



Fotograma: *El pacto*, de Bille August.

de procacidad como llena de concupiscencia. Es por ello una contradicción frustrante que *El pacto* de Bille August, que coprotagoniza Simon Bennebjerg, sea tan pulcra, o tan relamida, y ese actor principal tan apagado. La compensación llega en alguna escena solo con ver la picardía en la cara de la actriz Birthe Neumann, y en especial el momento en que su personaje de la baronesa, más que imprudente, se muestra impúdico en la animadversión al matrimonio, espetándole al joven discípulo felizmente casado que “en la obra de Goethe, de Nietzsche o de Rilke no aparece la palabra esposa”. Ese pasaje, quizá el más determinante del filme, me hizo pensar en otro disconforme de la bonanza paterno-filial, Cyril Connolly, quien, siendo él mismo progenitor de tres retoños, consideraba que los peores enemigos de la promesa artística en la literatura eran el periodismo, el ansia de dinero, y, en especial, la vida familiar o, como escribe él maliciosa e involudablemente, “el cochecito de niños a la entrada” (“the pram in the hall”).

El pacto abunda en escenas matrimoniales de Thorkild y su mujer Grete con el pequeño hijo de ambos; cuadros amables que no caen del todo en la sensiblería. Quizá August (con cinco hijos en su haber) sea un padre de estirpe bergmaniana. Más lamentable resulta que el director de *Pelle, el conquistador* y *La casa de los*

espíritus no sepa dar relieve al otro gran motivo de la historia de base de *El pacto*: la postergación de la felicidad conyugal a cambio de una entrega íntegra al arte. La baronesa se acercaba por las noches a la cabaña de Ribjerk para recordarle lo mismo que ella le pidió en su trato al joven Thorkild: no tanto amarla a ella ni ceder a sus difíciles deseos de enferma, sino persistir en el arte a costa de sacrificar las dulzuras del hogar. —

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. Su libro más reciente es *El tercer siglo. 20 años de cine contemporáneo* (Cátedra).

POLÍTICA

La batalla de Chile

por **Rafael Gumucio**

La batalla de Chile, así se llamó un documental en tres partes que estrenó Patricio Guzmán en 1975. Es un documento vivo y apasionante de lo que fue la Unidad Popular, el intento solitario e inédito de la izquierda chilena por hacer una revolución socialista dentro del orden legal burgués. Un socialismo con elecciones periódicas libres, libertad de prensa, presunción de inocencia y debido proceso, todo esto en

plena Guerra Fría, cuando Cuba presionaba por exportar su revolución, una que se basaba justamente en suprimir las elecciones, la libertad de prensa y la presunción de inocencia.

El documental en su tercera parte se dedica a lo que llama “Poder Popular”. Es decir, al intento de instalar nuevas formas de poder que surjan del colectivo, en este caso de unas asambleas más o menos interminables en que la película se detiene abundantemente. Frente a la tragedia militar que está a punto de ocurrir, preocuparse de la metodología con que la asamblea puede dirigir las empresas expropiadas podría parecer una pérdida de tiempo. Pero el poder popular, su existencia y su posibilidad, estaba en el centro de las preocupaciones de los militantes de la unidad popular. Ese mismo poder popular estaba también en el centro de los terrores de la élite primero y la clase media después, un terror que aceleró el final más o menos esperable del gobierno de Salvador Allende.

El poder popular mostró toda su impotencia a la hora del golpe militar. Los cordones industriales no lograron coordinar ni la menor resistencia ante el acoso militar. Lo que salvó a Allende ante la historia y permitió la solidaridad internacional fue su apego hasta el final al orden constitucional vigente. La izquierda chilena siguió en gran parte ese camino trazado y volvió después de la dictadura al poder, pero nunca al poder popular. Los hijos y nietos de Allende se ajustaron con él al orden liberal, aunque algunos fueron más lejos y se dejaron seducir por el orden y hasta por el desorden neoliberal. El poder popular se quedó en el baúl de los recuerdos o, lo que es lo mismo, en los sueños más o menos húmedos de los profesores universitarios y sus alumnos de posgrado. Algunos de esos son los que están escribiendo hoy en un proceso inédito, en todos los mejores y peores sentidos de la palabra, la nueva constitución chilena.

La primera constitución escrita en tiempo del Twitter, han destacado

muchos analistas. La primera, habría que agregar, que es hija de una rebelión digitada. Una revolución organizada desde el teléfono móvil, que tiene su ritmo, su impronta y que parece no haber beneficiado más que a los muy pocos dueños de las redes sociales. Una revolución social que tiene amplias raíces en las desigualdades estructurales chilenas pero que habla el idioma de las redes, que está creando formas de organización y rebelión (y conformismo) completamente inéditas y difícilmente controlables. Es cosa de ver la semejanza perfecta entre los discursos de los chalecos amarillos, las protestas de Hong Kong, el Brexit y el trumpismo, y la “primera línea” del octubre chileno para descubrir el patrón común. En todas esas rebeliones la misma búsqueda de “la dignidad”, el mismo desprecio por cualquier élite, la misma sensación de ser perpetuamente estafado y engañado por los que “saben”. Rebeliones que buscan hitos violentos fotogénicos para el Instagram y razonamientos muy simples y directos para el Twitter. Rebeliones que son una demostración de poder y tienen la anomalía de no querer justamente hacerse con el poder, hasta el punto de no lograr ni los chalecos amarillos ni los “octubristas” chilenos más que remover algún ministro por ahí y por allá sin conseguir, ni parecer intentar realmente, botar los gobiernos que decían detestar.

La anomia de este movimiento que algunos pensaron que sería momentánea ha permanecido como su esencia. Su corazón está en que no quiere a nadie que nos represente porque justamente es la idea de un escenario en que el poder se convierta en representación, es decir escena, escenario, actos, actores y diálogos, lo que no quieren al final. Es en la ficción de ese poder representado en lo que no acaban nunca de creer. Es la idea de que hay algunos que saben y otros que no, que hay algunos que enseñan y otros que aprenden, lo que no están convencidos de creer tampoco. Para ellos el poder, todo el poder,

cualquier poder, es siempre un abuso del que son víctimas (frente a un victimario que es siempre la élite). Su idea de lo colectivo es justamente el reverso del poder, es decir, una multitud sin rostros en que somos abrazados, unidos, redimidos de la obligación de ser alguien y no todos. La fluidez sexual que impera entre ellos obedece al mismo principio de que ser algo es dejar de ser lo otro y que cualquiera que dice “yo” es de alguna forma un tirano posible. Pero tampoco pueden decir de todos “nosotros” porque ¿quién de nosotros es el que lo dice? ¿Por qué él lo dice y yo no?

En la batalla de Chile el poder popular se enfrenta al mismo dilema. ¿Quién habla en nombre de todos? ¿Quién dice qué se discute y qué no? ¿Cómo se evita que mande el más fuerte o que la acaparen los partidos fuera de ella? Pero en la batalla de Chile existe el horizonte del socialismo, la lucha por una sociedad distinta que en Rusia y en Cuba, y en casi la mitad del globo en ese entonces, estaba gobernando. Venezuela es a duras penas un ejemplo de nada en el Chile hoy. Cuba mucho menos. Nadie habla de socialismo o de comunismo en la convención constituyente que tiene como mandato justamente recoger el descontento de octubre de 2019 y convertirlo en ley. Y no cualquier ley, la ley de las leyes, la que diseña el orden de los poderes, el tamaño del Estado, la posibilidad de un país.

Una tarea bellamente imposible, totalmente necesaria y completamente utópica a la vez. La calle pedía que la escucharan y le mejoraran el transporte, la salud y las pensiones. La convención constituyente consiguió lo primero, pero no lo segundo, que es lo que muchos constituyentes se empeñan en conseguir igualmente redactando garantías constitucionales y derechos de todo tipo que acabarán por ley con todas las injusticias. Lo hacen con vista a Twitter y otras redes sociales, es decir, exageran. Como las redes necesitan que exageren, denuncian como las

redes necesitan que denuncien, les preocupa más el “quién” dice las cosas que el “qué” se dice y “por qué”. Representan no votantes sino identidades que ponen por delante de cualquier acuerdo, que se consigue con mucha dificultad porque algo de la tendencia de los chilenos por el legalismo sigue prevaleciendo al final.

El poder popular de ayer temía como la peste la presencia del “agente provocador”. Es decir, militantes externos que manipulan el clima emocional de estas y la secuestran sin hacerse cargo de las consecuencias desastrosas de sus palabras. Esta figura, la del agente provocador, es el centro de esa asamblea sin cuerpo que son las redes sociales. La democracia representativa, que se basa justamente en el principio de “un hombre, un voto”, es radicalmente imposible ante avatares infinitos y bots también infinitos. Pero es más imposible la democracia directa o participativa al no existir físicamente los miembros del cuerpo democrático y al no poder hacerse responsable, por ausencia de realidad física de las propuestas que lanzan a la hoguera de las vanidades, la peor de todas las vanidades, unas vanidades anónimas.

El poder popular implica la noción de poder y la noción de pueblo. Estos dos parecen estar más sanos que nunca y están en realidad heridos de muerte. En la convención se subraya mucho que ya no existe el pueblo, sino “los pueblos”, concediendo por un especie de racismo inverso toda suerte de privilegios más o menos insensatos a los pueblos originarios en tanto víctimas supremas del victimario perfecto que es el hombre blanco occidental. Se premia en ello justamente que sean anteriores a la Ilustración europea, a sus consensos y sus concepciones del hombre. Se los premia no solo para compensar la brutal discriminación de la que han sido objeto, sino también por mantener el concepto de “tierra”, “la sangre”, y la sabiduría de los “ancestros” que los liberales occidentales hemos perdido. Lo mismo se podría decir de la idea de

naturaleza o de la relación con los animales que en la convención se estilán, una mezcla absolutamente infumable de romanticismo alemán y victimismo de campus norteamericano vertido en un castellano improbable, lleno de adjetivos rimbombantes y anglicismos indigestos.

El pueblo son los pueblos, se los divide lo más posible para que este no pueda nunca reinar. Al poder judicial se le quita también el nombre de poder, y se lo llama sistema de justicias, porque en él debe convivir ahora la justicia de los pueblos originarios, o sea la justicia de la etnia, con la del país. Tampoco valen lo mismo los votos de los pueblos originarios que los del resto de los pueblos no originarios (es decir los que no son originarios de Asia central). El ejemplo español de desenchaje nacional y corrupción sistemática no pesa nada, aunque los discursos desde las alas más radicales del mundo mapuche tengan un parecido más que sospechoso con la lógica de ETA en sus años de sangrienta gloria.

Muchas de esas reglas no han sido aprobadas y lo más seguro es que no lo consigan. Para ser parte del texto final tienen que conseguir los dos tercios de la asamblea, lo que puede hacerlos suponer que las más dementes de ellas no serán aprobadas. Lo más seguro es que salga de la refriega un texto kitsch, en gran parte inaplicable o sujeto a infinitas interpretaciones, que los consiguientes gobiernos reformarán lo suficiente como para hacerlo medianamente normal. Eso si la desconfianza hacia la política, que fue la que dio nacimiento a la convención, no mata antes de nacer su constitución. El 80% de los votantes quiso que se escribiera en su día, pero nada asegura que en el plebiscito de salida los números se inviertan y el 22% que rechazó la escritura de la constitución pueda ser mayoría. Sería por lo demás perfectamente lógico: la desconfianza no se convierte en confianza por un acto de voluntarismo autorreferente como los que emite a cada rato uno u otro convencional. No

se puede alabar a quienes quemaron el metro, halagar a los que toman las plazas de Chile para sí mismos, y luego sorprenderse de que no les guste sentirse a negociar o escuchar a los demás y no quieran quemar su propia constitución. El pirómano puede vestirse de bombero, sigue quemando por la única y santa razón de que le gusta el fuego.

Patricio Guzmán retrata en su documental el momento en que la política chilena se convirtió para el mundo en un paradigma a seguir o descartar. El momento en que Chile y su batalla se convirtieron en una metáfora de una batalla global, que tenía que ver con lograr el encaje entre la democracia y el socialismo. Chile vive ahora otro momento similar. Lo que está en debate

no es el encaje de la democracia y el socialismo ahora, sino el de la democracia representativa y las políticas de la identidad. Es la posmodernidad la que tiene la oportunidad única de reescribir ese objeto central de la modernidad que es la constitución democrática liberal. Como en “la batalla de Chile” todos conciben la idea de que la refriega abre no pocos escenarios de tragedia. Pero ya es demasiado tarde para no querer saber cuál es el final del encuentro. De él depende mucho más que una constitución nueva para Chile, sino algo así como qué sentido y futuro tiene la democracia en el siglo XXI.

RAFAEL GUMUCIO es escritor. En 2020 publicó *Rey y mendigo* (Literatura Random House), una biografía de Nicanor Parra.

CUENTO

Campo de plumas

por **Mariano Gistáin**

Nació muerto pero como era un niño muy deseado la familia se volcó para sacarlo adelante y consiguieron que dentro de sus limitaciones tuviera una vida casi normal. El no existir se manifestaba en detalles de la vida cotidiana: a menudo resultaba invisible para los demás y aunque era obvio que en general le veían y podían tocarle, apenas le hacían caso. En cuanto tuvo cierta edad, sus padres, que ya le habían ido aleccionando por goteo, le explicaron su situación, lo que fue un gran alivio para él, ya que había empezado a creer que padecía halitosis, que su voz era desagradable o que los compañeros le despreciaban por haberles infligido alguna ofensa que no conseguía determinar. Así, al alcanzar la edad adulta ya se había adaptado a no ser nadie, a

pasar inadvertido y a que no le escucharan cuando intentaba decir algo. El ejemplo más claro de esta existencia intermitente y de baja intensidad es que cuando entraba en un bar el camarero no le atendía. Y poco más puedo decirle.

—Se lo agradezco.

—Ahora que le he contado lo que sé, ¿puede decirme por qué lo buscan, acaso XX ha hecho algo?

—¿Ha tratado más casos como este?

—No. Lo que ocurre es que muchas personas presentan los mismos síntomas de invisibilidad social y después de tratar a este chico... he llegado a pensar que algunos de los pacientes que he atendido en estos años...

—¿Quiere decir que les pasaba lo mismo?

—Pues no lo sé.

—Pero en ese caso ellos no lo sabrían.

—Si alguno lo supo a mí no me lo dijo. Ni yo me lo llegué a imaginar.

—¿En la literatura médica o científica se ha documentado algún caso similar?

—Yo no lo he encontrado.

—¿Lo ha buscado?

—Desde que XX entró por esa puerta no he hecho otra cosa.

–Yo también he mirado algo...
 –A lo mejor ha tenido más suerte que yo.
 –En los archivos no he visto nada. Tampoco sé cómo buscar...
 –La entiendo. Yo no me atrevo a preguntar a colegas. No quiero que me retiren el permiso para ejercer.
 –Usted no duerme mucho, eh.
 –No. ¿Y usted?
 –Tampoco.
 –Podríamos hablar de madrugada.
 –Sí. Una psicóloga y una inspectora de policía hablando de insomnio.
 –Lo digo porque ahora tengo que seguir trabajando...
 –Ay, perdone, tiene la consulta llena y yo aquí tan pancha.
 –Espero haberle ayudado.
 –La volveré a llamar, si no le importa.
 –Pero aún no me ha dicho por qué le buscan.
 –La familia cree que ha desaparecido.
 –Ah.
 –¿Qué le parece, cree que es posible?
 –Pues no lo sé.
 –¿Alguna vez le habló XX de suicidio?
 –No, no creo.
 –¿Podría ser?
 –No, no. Vamos, no sé.
 –Pues si usted no lo sabe... A ver, es su psicóloga... ¿Cree que ha podido marcharse sin decir nada a la familia?
 –¿Qué quiere que le diga...
 –¿Cuántas veces ha venido a su consulta?
 –No estoy segura, diez, tal vez doce.
 –¿Me puede enseñar la agenda, por favor?
 –Tal vez veinte, oiga, estoy agobiada... Si me disculpa, tengo a los pacientes esperando.
 –Sí, ya me voy... Aunque tendré que volver a molestarla... Gracias por su tiempo.
 –De nada.
 –Perdone, ¿y este librito?
 –¿Qué?
 –*Visión de Anáhuac...*

–Ah, pues...
 –*Visión de Anáhuac (1519)*. Alfonso Reyes. ¿Es suyo?
 –No, no sé...
 –Está en su mesa... ¿es suyo o no?
 –Pues se lo habrá dejado algún paciente.
 –¿Puedo abrirlo?
 –Sí, claro... pero...
 –“Viajero, has llegado a la región más transparente del aire.” ¿Qué interesante, ¿no?
 –Basta, por favor, llevo mucho retraso... ¿Podemos hablar en otra ocasión?
 –¿Me puedo llevar el libro?
 –(La doctora con voz de hombre) ¡¡¡NO!!! Joder, ya está bien, déjeme en paz, ¡hostia!
 –Disculpe, doctora, si no colabora va a tener que acompañarme.
 –¿Yo?
 –La familia me ha dicho que para su hijo este libro es como la biblia, que no se separa de él ni para ir al baño. Y ahora lo encuentro aquí, encima de su mesa...
 –¿Este libro...?
 –Si no me lo explica la voy a detener por la desaparición de XX.
 –(Voz de hombre) Y una mierda, no me jodas.
 –¡Pero por qué habla con esa voz?
 –Está bien, inspectora. Escuche con atención: XX está dentro de mí.
 –¿Qué!
 –Ya lo sabe. Esa frase con voz de hombre la ha dicho él.
 –Joder. ¿Le importa que fume?
 –A mí no...
 –Gracias.
 –... Pero a él sí.
 –Ah, perdón. ¿Puede explicarse un poco mejor?
 –¿Cree que yo lo entiendo? Mire, XX ha descubierto que puede hacer cosas que un ser humano no podría imaginar...
 –Como meterse dentro de otra persona.
 –Por ejemplo.
 –(Voz de hombre) Eso lo hemos descubierto entre la doctora y yo, a medias.

–Entonces usted es...
 –(Voz de hombre) Qué lista, se ha ganado un ascenso.
 –Ya...
 –Discúlpele, inspectora, a veces es un poco maleducado.
 –(Voz de hombre) Me gustaría veros a vosotras en mi situación.
 –Por favor, déjame hablar a mí.
 –(Voz de hombre) Vale. Pero creo que la inspectora sospecha que eres ventrílocua, JAJAJA.
 –Calla, por favor.
 –(Voz de hombre) Valeee.
 –Bien, ahora ya lo sabe. ¿Nos va a detener a los dos?
 –¿Por qué no se lo han dicho a sus padres?
 –Usted qué cree... Oye, papá... que estoy pasando unos días en casa de la psicóloga... ay no, en su cuerpo.
 –Pero... ¿él le pidió permiso a usted para...?
 –Claro. Ya le ha dicho que fue de mutuo acuerdo.
 –¿Y qué tal?
 –Bien... Bueno, genial.
 –¿Qué quiere decir?
 –Eso, que muy bien.
 –Ya. ¿Y el libro?
 –Es una especie de guía para él, como un manual.
 –No entiendo.
 –No, claro. Yo tampoco. Es como un código que solo entienden los que están... bueno, en esa situación. Cada frase significa algo en su mundo.
 –¿Le puede decir a XX que me hable él?
 –Claro, a ver... ¿estás ahí? ¿XX?
 –¿No responde?
 –No. A ver: *A batallas de amor...*
 –¿Es un santo y seña?
 –Sí. Él ha de responder...
 –¡*A batallas de amor campo de plumas!*
 –¡Hostias, inspectora, él está dentro de usted!
 –(La inspectora, con voz de hombre) JAJAJA. ¡Queda usted detenida! –

MARIANO GISTAÍN es escritor. Lleva la web gistain.net y el blog *Veinte segundos en 20 minutos*. En 2019 publicó *Se busca persona feliz que quiera morir* (Limbo Errante).