

Letrillas



Fotograma: *Pianoforte*, de Jakub Piątek. Cortesía del Sundance Institute.

CINE

Sundance 2023: de pianistas, luchadores y una guerra sin final

por **Fernanda Solórzano**

Desde mediados de 2022, todos los festivales de cine volvieron a celebrarse en el mundo tridimensional. Durante la pandemia, solo dos de los pertenecientes a la llamada categoría “A” ofrecieron a críticos y periodistas de todo mundo la posibilidad de cubrirlos en línea: el festival de Toronto y el de Sundance. El primero ha eliminado esa opción: en su edición más reciente, celebrada en septiembre del año pasado, solo exhibió su programación en funciones presenciales. La medida es comprensible dado el costo logístico

—y, por tanto, económico— de sostener una plataforma a la altura. Encima de esto, las restricciones geográficas impuestas por productores y directores de las películas más atractivas generaron quejas de quienes, desde fuera, solo teníamos acceso a un programa de “relleno”.

Menciono las complicaciones del formato de festival en línea que nació de una emergencia —el alto riesgo a contagiarse de covid-19— para decir que lo mejor de la edición de 2023 del festival de Sundance es haberlo

conservado, a pesar de ya no ser necesario. Más aún, y como sucedió en 2022, todas las películas en competencia pudieron ser vistas desde cualquier país. Se dirá que esto solo beneficia a periodistas y críticos acreditados, pero entre mayor sea la exposición de una película independiente también aumenta la probabilidad de que sea adquirida para su distribución. Es decir, de que llegue a más plataformas y salas.

Como en años anteriores, ofrezco aquí una selección personal. La lista incluye títulos que resultaron premiados, otros ignorados y unos más exhibidos fuera de competencia. El orden es arbitrario.

AUM: *The cult at the end of the world*, de Ben Braun y Chiaki Yanagimoto

El 20 de marzo de 1995, los vagones del metro de Tokio se llenaron de gas sarín, un químico letal creado por los nazis que, en esa ocasión, mató a catorce personas y dejó secuelas en casi seis mil. El ataque fue perpetrado por la secta AUM Shinrikyo, que hasta entonces no había sido tomada en serio por la policía, a pesar de haber dado pistas previas de su peligrosidad. En un mar de documentales sobre sectas religiosas, este destaca por el ingenio de su estructura. Tras describir la ineficacia de la policía japonesa y el posterior arresto y ejecución de los responsables de aquel atentado, los directores le deparan al espectador un giro final inquietante: la sugerencia de que la secta sigue operando tras una fachada inocua,

liderada por uno de los narradores más carismáticos del documental.

Birth/rebirth, de Laura Moss

Presentada en la sección Midnight, dedicada al género de horror, la historia de dos mujeres que buscan resucitar a la hija de una de ellas generó reacciones encontradas. Una actualización del mito de Frankenstein —encarnado en una forense a quien solo le importa descubrir la fórmula de la inmortalidad—, *Birth/rebirth* dialoga con otras ficciones del género en las que el duelo, no la ciencia, también detona una obsesión por ganarle la partida a la muerte (p. ej. *Hereditary*, de Ari Aster, y *Pinocho*, de Guillermo del Toro). Los detractores de la cinta opinaron que reforzaba el estereotipo de una madre “loca”. A quien escribe esto le pareció una metáfora conmovedora sobre el empeño de prolongar la vida de quienes amamos, aun en contra de su voluntad y a costa de su integridad.

Pianoforte, de Jakub Piątek

El polaco Piątek hace uso de los recursos narrativos que vuelven adictivos a los *reality shows* —una competencia; el conteo regresivo hacia su etapa final; el retrato de sus participantes; un atisbo a sus inseguridades y quiebres emocionales—, pero en torno a un tema muy por encima de la banalidad asociada a ese género: el Concurso Internacional de Piano Chopin, celebrado quinquenalmente en Varsovia desde 1927. Más poderoso aún que el factor suspenso es el perfil prodigioso de los finalistas: adolescentes de distintos países cuya interpretación de Chopin va más allá del dominio de la técnica. Enfrentados a un teclado, despliegan un rango de emociones que no parecería corresponder a su corta experiencia de vida. *Pianoforte*, sin embargo, no esquiva el lado potencialmente oscuro del virtuosismo. Su personaje más memorable será una competidora rusa que, como ningún otro finalista, ha interiorizado estándares inhumanos de perfección.

20 days in Mariupol, de Mstyslav Chernov

“No sé si debo seguir filmando o intentar tranquilizarla”, dice en *off* el periodista de la Associated Press y director de este documental. Se refiere a la mujer que entrevista el día en que comienzan los bombardeos a Mariúpol, ciudad estratégica en la invasión rusa a Ucrania. Esa reflexión de Chernov plantea el dilema de fondo en cada una de las siguientes secuencias, progresivamente cruentas. Días después de que Putin declarara que no pretendía atacar el territorio ucraniano, un grupo de periodistas permanece en la ciudad mencionada y documenta la muerte de civiles —bebés, niños y ancianos, entre ellos—. Su intención es dar a conocer las imágenes y así advertir al mundo del doble discurso del líder ruso. Sin embargo, la narración en *off* comunica al espectador la incertidumbre del periodista sobre la utilidad de su oficio. Ganadora del Premio del Público en la categoría de Mejor Documental Internacional, *20 days in Mariupol* contiene secuencias casi intolerables. Chernov aborda el asunto dentro del documental: “Esto es doloroso de ver pero *debe* ser doloroso de ver.”

Magazine dreams, de Elijah Bynum

La historia de un fisicoculturista negro de temperamento inestable y sin habilidades sociales fue la propuesta más notable de la competencia de ficción estadounidense. Ganadora del Premio a la Visión Creativa (una especie de mención honorífica), la cinta dirigida por Bynum se narra desde la perspectiva de su solitario protagonista. Así, todos los espacios físicos parecen ser proyecciones de su psique: su habitación cóncava y tapizada de pósters de fisicoculturistas; lugares públicos en los que se siente minimizado por otros y escenarios de competencia en donde los jueces lo descalifican. Además de ser un estudio de personaje con ecos de *Taxi driver* (Scorsese, 1976), *Magazine*

dreams desarma y desafía las convenciones del subgénero “individuos aislados que cobran venganza”. Se aplaude que, por una vez, una película de ficción evite la tentación de diagnosticar los males de una sociedad.

The eternal memory, de Maitte Alberdi

La carga emotiva inherente a la enfermedad de Alzheimer puede opacar el aspecto más sobresaliente de este documental: la presencia invisible de Alberdi en momentos que rebasan la noción de lo íntimo. Ganadora al Mejor Documental Internacional, la historia de Augusto Góngora, un conocido periodista chileno afectado por la enfermedad, y su esposa Paulina Urrutia, actriz y exministra de Cultura de ese país, es, ante todo, la crónica de un vínculo que se destruye y renace. Conforme Augusto va perdiendo las coordenadas de su identidad, Paulina primero intenta que las retenga para luego, mejor, construirle un presente solo definido por muestras de amor. Al centro de la historia yace una ironía: en sus años lúcidos, Góngora publicó libros que invitaban a nunca olvidar a los desaparecidos por Pinochet. Un activista de la memoria termina perdiendo la suya. Es justo mencionar que esta misma ironía está al centro del estupendo documental *Tiempo suspendido* (2015), de Natalia Bruschtein. En él, la abuela de la documentalista es víctima de la enfermedad tras haber sido fundadora de la organización Madres de Plaza de Mayo. A ella, el olvido le permite recuperar la tranquilidad.

Cassandra, de Roger Ross Williams

Dado que la historia real del luchador mexicano Saúl Armendáriz, también conocido como Cassandra, es en sí misma extraordinaria, el proyecto de narrarla en una *biopic* de ficción enfrentaba el riesgo de perderse en la extravagancia del personaje. La cinta de Williams, hasta ahora documentalista, no solo evitó esta tentación

sino que exploró las heridas internas del luchador homosexual sin caer en el extremo contrario: el chantaje sentimental. Al final, *Cassandro* es una historia de máscaras: las propias de un deporte disfrazado de espectáculo (y viceversa) pero, sobre todo, las que Armendáriz, un hombre gay, tuvo que usar para navegar la homofobia de sus colegas y espectadores. Clave en la eficacia de este retrato es la actuación de Gael García Bernal. No solo por la honestidad con la que habita la faceta vistosa y bombástica de *Cassandro* —sobre el ring, en sus sesiones de fotos—, sino por la sobriedad con la que hace patentes las carencias de Saúl. Su mejor interpretación en años.

Rotting in the sun, de Sebastián Silva

En su cinta *La nana* (2009), el chileno Silva creó uno de los personajes más fascinantes del cine latinoamericano contemporáneo: la empleada doméstica del título, interpretada con fiereza por Catalina Saavedra (quien, por este papel, recibiría más de una decena de premios en los principales festivales del mundo). En su cinta más reciente, Silva hace una recuperación/homenaje de aquel personaje. Ubicada en la Ciudad de México, la historia de un director de cine llamado Sebastián Silva pasa de la autorreferencia humorística al retrato satírico de los *influencers* y su imperio de seguidores y *likes*. Debajo de una estridencia calculada para irritar acecha la verdadera protagonista de la cinta: Vero, la mujer que limpia el departamento de Silva. De ojos enormes y suspicaces —y de nuevo interpretada por la inigualable Saavedra—, será ella quien cruce sin mancha un pantano de narcisismo, banalidad, corrupción y homofobia. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia *Cine aparte* y en TV UNAM 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)*.



Ilustración: Failuresque, via Wikimedia Commons.

MÚSICA

Huele a espíritu noventero

por **Eduardo Huchín Sosa**

Aunque la mayor parte de las personas recuerda la irrupción de Nirvana como un tsunami que, en cinco minutos, arrasó con el rock de chalecos, pelo encordado y letras sexistas que había dominado los ochenta, lo cierto es que tanto el álbum *Nevermind* —lanzado en agosto de 1991— como el video de “Smells like teen spirit” tardaron casi medio año en conquistar la cima de la popularidad. En su primera reseña, *Rolling Stone* le otorgó tres estrellas de cinco y, hechas las cuentas, sus diez millones de copias vendidas palidecen frente a lo que facturaron Metallica y Bryan Adams durante el mismo periodo. Al momento de recordar lo sucedido, algunos ejecutivos de Geffen afirmaron que el público había respondido tan rápido

al álbum que ni siquiera fue necesaria una estrategia de *marketing*, lo cual era una mentira, pero reforzaba la idea de un fulminante cambio de época, que para 1992, en plena ola del grunge, ya todos dábamos por sentado.

Algunos libros recientes sobre aquellos años —las biografías de Nirvana y Pearl Jam, escritas por Michael Azerrad y Ronen Givony; o la historia oral colectiva *Todo el mundo adora nuestra ciudad*, de Mark Yarm— intentan reconstruir el auge y caída del movimiento grunge, sin dejar de lado la a veces risible y a veces amarga paradoja de que casi todos los participantes decían despreciar la fama al tiempo que hacían todo lo posible por obtenerla. Para Chuck Klosterman, otro agudo observador de los noventa, la década solo puede entenderse a través del empeño que mostraron cientos de miles de jóvenes, en la misma sintonía de las bandas a las que admiraban, por “no venderse”, esto es: por no hacer a un lado sus principios en aras de objetivos superficiales, como el dinero o la popularidad, incluso si “venderse” era un concepto lo bastante nebuloso para significar también que ibas a buscar un empleo y hacerte responsable de tus gastos.

MICHAEL AZERRAD
COME AS YOU ARE. LA HISTORIA DE NIRVANA
Traducción de Elvira Asensi
Barcelona, Contra, 2021, 480 pp.

RONEN GIVONY
NOT FOR YOU. PEARL JAM, VIVIR EN EL PRESENTE
Traducción de Manuel de la Fuente Soler
Madrid, Alianza, 2022, 440 pp.

El caso paradigmático de esta lucha por conservar los valores en medio de un vendaval capitalista fue Kurt Cobain, el cantante de Nirvana que, desde sus inicios como músico en su natal Aberdeen hasta su trágico suicidio en 1994, apeló al espíritu punk que le recordaba el tipo de persona que era. La carta que su viuda Courtney Love leyó en voz alta, durante un homenaje a pocos días de su muerte, resume la angustia de esa contradicción: “no siento lo que siente Freddie Mercury”, fue su última confesión respecto a tocar para un público masivo. “No puedo engañarlos a ninguno de ustedes. No es justo para ustedes ni es justo para mí. El peor delito que se me ocurre es engañar a la gente haciendo como si lo disfrutara al cien por ciento.”

En su momento de mayor popularidad, Cobain mostraba cierta paranoia con la gente que lo reconocía en la calle y se emocionaba con aquellos que platicaban con él sin pedirle un autógrafo. Miraba con nostalgia la época en que, al lado de Krist Novoselic y una fila de bateristas que terminaría con el talentoso pero distante Dave Grohl, dio conciertos a los que iban unas cuantas personas o tenía que empeñar sus instrumentos para conseguir algo de comer. “Tocar se ha convertido en un trabajo, me guste o no”, le dijo a Azerrad en una serie de conversaciones que forman la columna vertebral de *Come as you are*, la biografía de Nirvana que, dados los acontecimientos, terminó por ser el perfil más extenso —y uno de los más empáticos— del líder de la banda que definió a toda una generación.

Con su imagen alejada de los cánones “rockeros” y su sonido melódico y a la vez ruidoso, mucha gente esperaba que Nirvana agrietara la industria musical desde dentro. Previsiblemente esa revolución no sucedió, pero la irrupción de la banda en medio de un entorno excesivamente optimista y autocomplaciente sí produjo algunos cambios significativos, como el reconocimiento de que la llamada Generación X podía ser un público con gustos propios o de que las ciudades por las que no dabas un pelo, como Seattle, eran capaces de parir grupos de la talla de Nirvana, Soundgarden o Alice In Chains.

La tirria que Cobain sentía por el rock masculino y corporativo lo llevó a menospreciar a sus paisanos de Pearl Jam, a quienes consideraba una pandilla de convenencieros que se habían subido al carro de la música alternativa solo por dinero. “Agradecería mucho que no se me asociara con ese grupo bajo ningún concepto”, dijo en una entrevista para la *Rolling Stone*. Llamaba a Stone Gossard, guitarrista de Pearl Jam, un “trepador”, consideraba al bajista Jeff Ament uno de esos “musculitos con bíceps” que “se han apoderado completamente de la música” y sentía por el cantante Eddie Vedder una envidia malsana por haber sido la primera figura de la movida grunge en aparecer en la portada de *Time* (incluso si el propio Cobain había rechazado los ofrecimientos de la revista algunos meses antes). En una entrega de premios y entre bastidores, Vedder y Cobain tuvieron la oportunidad de resolver sus diferencias a ritmo de “Tears in heaven”, la balada que Eric Clapton estaba interpretando en ese momento sobre el escenario. A instancias de Courtney Love, los cantantes de las bandas más importantes de la década se pusieron a bailar uno frente al otro como pareja de secundaria. “Lo miré fijamente a los ojos y le dije que pensaba que era un ser humano respetable”, le contó más tarde Cobain a Azerrad.

“Lo que sí le dije sin cortarme es que seguía pensando que su grupo era una puta mierda.”

Desde nuestro tiempo, el pleito puede sonar ridículo porque también Pearl Jam tuvo que lidiar con la fama a su manera, según puede leerse en *Not for you. Pearl Jam, vivir en el presente*, del periodista y crítico musical Ronen Givony. Los cinco integrantes del grupo vivieron el ascenso de su popularidad de distintas maneras, aunque quizás el más reacio a las mieles del éxito fuera Eddie Vedder, quien desde el inicio resultó la figura más atractiva para la prensa y los fans. De acuerdo con Givony, “salta a la vista que Kurt y Eddie tenían cosas en común: eran autodidactas, de clase trabajadora, con padres divorciados, además de líderes indecisos, sabían promocionar su imagen, con ambiciones y principios, y eran también generosos, inteligentes, sensibles y desprendidos”. Sin embargo, una vez que uno atendía sus filia-ciones musicales, los temas de sus letras o incluso detalles superficiales, como la manera en que veían las armas o los deportes, ambos grupos parecían girar en órbitas distintas.

Por ese mismo motivo, el enfoque *Not for you* es menos intimista y más abierto a los fenómenos sociales que alimentaron la música de Pearl Jam. A diferencia de Cobain, que podía escribir letras sin sentido (¿qué se supone que rechaza el cantante en los versos finales de “Smells like teen spirit”, donde no deja de repetir: “a denial, a denial, a denial...”?) u oscuramente autorreferenciales (como “Rape me”, que habla del trato recibido por la prensa en términos de una violación), Vedder se inspiraba en la vida de los otros para escribir (“Jeremy” está basada en el suicidio de Jeremy Wade Delle y “W. M. A.” en las palizas policiales contra jóvenes afroamericanos, como la que recibió el jugador de fútbol americano Malice Green). Y, aunque Cobain decía coincidir con las luchas feministas, el activismo de Vedder a favor de los derechos

reproductivos, en especial durante su participación en el festival Rock for Choice, era mucho más evidente.

Givony tiene el acierto de describir la locura de la fama que se apoderó del movimiento grunge, una vez que las compañías de discos descubrieron el potencial comercial de la música alternativa. El libro examina el extraño caso de la película *Singles*, de Cameron Crowe, que parecía aprovecharse del furor por la música de Seattle, cuando en realidad lo había precedido, o la esperpéntica lluvia de bandas acusadas de copiarse unas a otras en el afán de alcanzar las listas de popularidad (el caso más emblemático fue Stone Temple Pilots, blanco de un célebre chiste de la serie *Beavis & Butt-Head*: “¿Esos son Pearl Jam?” “No, oí que salieron antes y que Pearl Jam los copió.” “No, Pearl Jam salió antes.” “Bueno, los dos son una mierda.”). A pesar de contar con uno o varios hits, mucha gente no sentía el menor respeto por recién llegados como Silverchair, Collective Soul o Bush, que, de acuerdo con los más puristas, anunciaban la muerte del grunge por no decir de la música alternativa en su conjunto. La caza de brujas contra “la pose” llegó a tal grado que una banda originaria de Seattle, como Candlebox, recibió toda clase de insultos por querer sonar precisamente a una banda de Seattle.

En una nota para *Melody Maker*, Simon Reynolds afirmó que “Pearl Jam son los Clash y Nirvana, los Sex Pistols. Al igual que los Clash, Pearl Jam tiene una visión humanista, reconfortante, integradora (y por lo tanto muy tradicional) del rock [...] mientras que las canciones de Cobain fusionan la violencia melódica de los Pistols con el desánimo proto-punk de Black Sabbath”. Las diferencias cobran sentido a la luz de las batallas legales que ambas bandas emprendieron en el punto más alto de sus carreras. Courtney y Kurt pelearon por la custodia de su hija Frances, después de un escandaloso reportaje de

Vanity Fair, que sirvió para que el departamento de Servicios Infantiles del Condado de Los Ángeles determinara que la pareja no era apta para criar a una menor. Considerados un par de drogadictos sin remedio, Kurt y Courtney tuvieron que someterse a pruebas regulares de orina, a la visita constante de trabajadoras sociales y al embate de los medios que hicieron todo lo posible por capitalizar el proceso. En contraste, la cruzada más recordada de Pearl Jam se dio contra la empresa Ticketmaster, cuyas elevadísimas cuotas les impedían ofrecer conciertos más baratos para sus fans. El asunto, que comenzó con algunos roces entre el grupo y la compañía a la hora de fijar costes, llegó hasta el Congreso de los Estados Unidos, adonde Gossard y Ament acudieron a explicar por qué Ticketmaster estaba cayendo en prácticas monopólicas. La denuncia no prosperó porque los emisarios de Pearl Jam contestaron torpemente algunas preguntas centrales de los legisladores, pero también porque pocos músicos salieron a respaldarlos. Bajo cierta óptica, ambos episodios podrían considerarse como los tímidos intentos de dos bandas rivales por enfrentarse al sistema de celebridades que, para ese momento, los había ya engullido.

La misma noche en que se confirmó la muerte de Kurt Cobain, Pearl Jam se presentó en Fairfax, Virginia. Pese a que hubo alusiones al deceso entre canción y canción, aquel concierto no pudo capturar el estado emocional de Vedder, que prácticamente echó abajo el cuarto de su hotel cuando se enteró de la noticia. “Después me senté en medio de aquel desastre y me calmé”, le dijo a un reportero de *Los Angeles Times*. “Sentí que aquel destrozado representaba entonces mi mundo.” —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro más reciente es *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

Charles Simic (1938-2023)

por **Jordi Doce**

La primera vez que me topé con el nombre de Charles Simic (1938-2023) fue hace más de treinta años, en una entrevista con Paul Auster incluida en su libro de ensayos *El arte del hambre*, editado al calor de esa primera ola de *austermania* que siguió a la aparición de la *Trilogía de Nueva York*. Es un cameo característico en el que reconocemos de inmediato el tono del poeta: “Hace doce años, cuando nació mi hijo, Charlie Simic, un viejo amigo mío me escribió una carta de enhorabuena donde decía: ‘Los hijos son maravillosos. Si yo no tuviera hijos, iría por ahí creyéndome Rimbaud.’” La frase de Simic, con esa mezcla tan suya de ternura y humor iconoclastas, apunta a la raíz de su proyecto literario, esa modestia implícita que es también una forma de la medida, del equilibrio, por irónico y travieso que sea: hemos crecido en la lectura y la admiración de Whitman y Rimbaud, de Neruda y Perse, pero nosotros somos distintos, no cabe replicarlos ni seguirlos acriticamente. El mundo ha cambiado y nosotros con él. Somos seres perdidos en la multitud (Poe) de sociedades complejas y el viejo papel de bardo o el más reciente de poeta maldito se agotaron, quedaron desfasados. Algo así viene a decir en un poema en prosa de *El mundo no se acaba* (1989) en el que traduce o actualiza otro anterior del serbio Aleksandar Ristiović:

La era de los poetas menores se acerca. Adiós Whitman, Dickinson, Frost. Bienvenidos aquellos cuya fama jamás traspasará la frontera de vuestros familiares cercanos, y tal vez



Caricatura: Zoran Tucic / Wikipedia.

un par de buenos amigos congregados después de la cena ante una jarra de áspero vino tinto... mientras los niños se caen de sueño y se quejan del ruido que haces al revolver los cajones buscando tus viejos poemas, temeroso de que tu mujer los haya tirado a la basura después de la última limpieza general [...]

Fascinados por el humor y la riqueza imaginativa (visual, sensorial) de sus libros de madurez, solemos olvidar que Simic empezó como un poeta ascético, capaz de hacer hablar al silencio y dar a cada poema su contorno preciso. Visto ahora, su aparición en 1971 con los poemas de *Desmontando el silencio* tiene mucho de acontecimiento. Aquellos poemas se movían en el extremo contrario a la locuacidad desatada de los poetas beat o la enésima vuelta de tuerca vanguardista de los Black Mountain y la escuela de Nueva York. Su laconismo, la dureza escéptica de la mirada, el brillo de quitina de unas palabras bien plantadas y recortadas sobre la página, todo era como un imán que arrasaba al lector hasta un lugar extraño,

hecho de sueño y sospecha y recuerdos de un desastre lejano:

Cada mañana olvido cómo es.
Veo subir el humo
a grandes pasos sobre la ciudad.
No pertenezco a nadie.

Me acuerdo entonces de mis zapatos,
de cómo he de ponérmelos,
de cómo, al agacharme para atar los
[cordones,
me veré con la tierra.

Sabemos que ese desastre fue la Segunda Guerra Mundial y lo que el niño Simic vio y vivió entonces en las calles de Belgrado y en su posterior exilio en París y en el Chicago de mediados de la década de 1950. Que el poeta maduro trasmutara sus recuerdos de infancia y juventud en una sucesión de estampas absurdas y hasta cómicas no desmiente su carácter traumático. El tono siniestro y expresionista de esos primeros poemas (hasta la publicación de *Austeridades* en 1982) testimonia su deuda con la poesía de la Europa del Este, desde Vasko Popa a Zbigniew Herbert pasando

por el checo Miroslav Holub, entre otros. Es un mundo en blanco y negro (un “lugar iluminado por un vaso de leche”, como reza el título de su segundo libro), de resonancias folclóricas y ruralistas, fuertemente supersticiosas, un mundo que parece vivir a trasmano de los grandes acontecimientos pero que una y otra vez padece sus consecuencias, las secuelas del desastre. Hay humor en estos poemas, pero es un humor sombrío, resignado: el humor del insomne que fue durante muchos años. Es verdad que Simic coquetea con la magia implícita de los objetos, explorando sus posibilidades ocultas en poemas como “Tenedor”, “Escobas”, “Tapiz” o “Piedra” (“Adentrarme en la piedra, / tal es mi vocación”), pero el horizonte de la visión es oscuro, fatalista. Se parece a ese mandil que cuelga de un gancho en “Carnicería”: “manchado de sangre / como un mapa de los amplios continentes de sangre, / de los amplios ríos y océanos de sangre”.

La poesía de Simic da un quiebro a mediados de la década de 1980 y rompe de manera elocuente con la tentación castradora del silencio y la oscuridad. Él mismo me confesó en nuestro primer encuentro personal (en Londres, en el otoño de 1998) que se había cansado “del prestigio del silencio, de los espacios en blanco [...] No deja de ser una retórica gastada y a mí, personalmente, me llevó a un callejón sin salida. Sentía que me estaba vaciando como poeta, que no podía expresarme plenamente”. *Expresarse plenamente*, en su caso, era dar cabida al humor, a la ironía, al caudal exuberante no ya del mundo, sino de su percepción personal, hacer sitio para una fantasmagoría propia que seguía tomando elementos de sus maestros (no solo los poetas del este europeo, sino el cine mudo, ciertas vetas del surrealismo, la obra de Joseph Cornell, etc.) para crear una Norteamérica de su invención, en la que (en palabras de Seamus Heaney) “el método mítico se alía con Bart Simpson”. A partir

Sobre los orígenes del concepto *feminicidio*

por **Camila Ordorica**

El concepto *feminicidio* entendido como “el asesinato de mujeres por razones de género” ha transformado a los feminismos de México y América Latina porque ha logrado hacer lo que parecía imposible: generar unión. La fuerza del término *feminicidio* está en que es un concepto-paraguas que tiene la capacidad de diluir la mayoría de las diferencias internas de las luchas (clase, género y raza) en pro del derecho que tenemos las mujeres de vivir una vida sin violencia. Entendida la categoría de mujer en su condición más dinámica y maleable, la amenaza nos concierne a todas. Pero ¿de dónde viene este concepto y cómo es que se ha vuelto tan importante? La respuesta que he encontrado a esta pregunta tiene dos momentos, explicados brevemente a continuación.

Desde el siglo XIX en adelante, gran parte del activismo feminista ha enfocado sus fuerzas en lograr el reconocimiento de las mujeres como sujetos de derechos. La historia del concepto *feminicidio* forma parte de esta trayectoria puesto que a través de su aplicación las feministas hemos luchado por el derecho de las mujeres a vivir una vida sin violencia. El pensamiento feminista distingue el *feminicidio* como un fenómeno diferente del *homicidio*, ya que considera que el primero es el resultado directo de sistemas estructurales de opresión que afectan específicamente a las mujeres. En los últimos cincuenta años, el

de *Blues interminable* y sobre todo de *El mundo no se acaba*, Simic da con el surco de su escritura más genuina y ya no se aparta de ella. Alimento para seguir en la brecha no le faltó, porque, según confiesa en *El monstruo ama su laberinto*:

Mi alma está constituida por miles de imágenes que no puedo borrar. Lo recuerdo todo vívidamente, desde una mosca en una pared de Belgrado a una calle de San Francisco a primera hora de la mañana. Soy una vieja película de mucho grano que parpadea y muchas veces parece muda.

La referencia a la película muda es sintomática: muchos de los escenarios de sus poemas parecen sacados de las viejas cintas de Chaplin o Buster Keaton, a los que profesaba devoción, o también de ciertas películas de cine negro: negocios de mala muerte, edificios ruinosos, ventanas con los vidrios rotos o cegadas con tablones, un ambiente de Gran Depresión que se superpone a lugares y referentes contemporáneos para crear un efecto de relieve y atemporalidad. Esto sucede ahora, nos dice Simic, pero lleva en sí un peso de años, lleva ocurriendo siempre y nunca dejará de ocurrir. La pasión americana del poeta es la de alguien que llegó a ella de joven y es capaz de verla desde fuera, como un todo, convertida en una gran bola de cristal que incluye su mitología pop, su forma rutilante de presentarse al mundo. Sus poemas son el único lugar que conozco donde la avenida de Nueva York por la que camina el Travis Bickle de *Taxi driver* desemboca en las callejas destartadas de *El niño* de Chaplin.

La capacidad plástica y evocadora de las imágenes de Simic está también detrás del éxito de sus memorias, *Una mosca en la sopa*, que vienen a darnos el marco de referencia o el contexto del que brota su

poesía: una escritura ágil, cortante, que rehúye cualquier forma de ensimismamiento para testimoniar el retrato del poeta como joven *outsider*, amante del jazz, poeta caudaloso que quema etapas a ritmo vertiginoso para terminar –literalmente– quemando los frutos de su aprendizaje y así empezar de nuevo. Lo mismo cabe decir de sus cuadernos de notas (reunidos en *El monstruo ama su laberinto*), estructurados en forma de fragmentos y ráfagas de pensamiento que no aspiran a otra coherencia que la que procuran las insistencias de su autor: el humor como antídoto y disolvente frente a las imposiciones del poder; la aversión a cualquier forma de dogmatismo y teoría simplificada; la creencia en que somos mente y espíritu, pero también cuerpo que come y duerme y defeca; el amor a la paradoja y el carácter maravillosamente contradictorio y extravagante de la realidad; la fe en el carácter libre y abierto de la escritura... Simic, el poeta, fue haciéndose más ligero y burlón y hasta despreocupado con los años, como si quisiera combatir así las sombras ideológicas y civiles que fueron creciendo sobre su país de adopción. Camus tenía razón, afirmaba: “la lucidez heroica ante el absurdo es más o menos todo con lo que contamos”. Incluso en la era de Trump, al que llamaba *moron-in-chief* con mucho sentimiento, “Charlie” supo no perder la perspectiva ni caer en formas de melancolía más o menos narcisistas. Tantos años de insomnio le habían enseñado, entre otras cosas, que no hay noches eternas: “El cielo es azul. El ruiseñor canta en un soneto renacentista, e inmediatamente alguien se va a la cama con un dolor de muelas.” –

JORDI DOCE (Gijón, 1967) es poeta, traductor y ensayista. Sus libros más recientes son el cuaderno de notas *Todo esto será tuyo* (Pre-Textos, 2021) y el libro de poemas *Maestro de distancias* (Abada, 2022).

término *feminicidio* ha sido articulado en una amplia gama de producción académica informada por las experiencias del activismo de base que demuestran cómo es que la misoginia deja una huella material e inconfundible en los cuerpos agredidos.

Quienes a lo largo del tiempo se han comprometido con el cambio social lo han hecho a través de la resignificación de ideas viejas o de la invención de ideas nuevas. La historia conceptual del *feminicidio* corresponde al último de estos reinos, pero decir que el concepto fue inventado no le resta valor. Al contrario, la mayor parte de los conceptos sociopolíticos fueron inventados en algún momento. Lo mismo para los conceptos feministas, pero con la particularidad de que estos han sido inventados para mejorar las condiciones que engloban las experiencias de ser mujer.

Preocupadas por la desigualdad de género, las feministas radicales norteamericanas de los años sesenta y setenta organizaban grupos de autoconsciencia donde hablaban sobre distintos aspectos de sus vidas personales, entre ellos su salud y su vida sexual. Epistemológicamente emparentados con el comunismo y el anarquismo, los feminismos radicales —a diferenciar de los feminismos radicales trans-excluyentes contemporáneos— pretendían eliminar los sistemas sociales patriarcales de opresión a las mujeres, asumidos como la primera y más antigua forma de opresión. Así, las campañas de activismo se volcaron en defender que las experiencias personales de las mujeres son resultado de estructuras sociales opresivas bajo el lema de que “todo lo personal es político”.

Inspiradas por estos conversatorios, así como por la experiencia de la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer de la ONU en la Ciudad de México en 1975, las feministas radicales organizaron un foro global para nombrar

y buscar soluciones a las experiencias de violencia contra ellas. El Primer Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres se celebró en Bruselas, Bélgica, en 1976 con la participación de mujeres de más de cuarenta países. El objetivo del tribunal era denunciar todas las formas de opresión violenta contra las mujeres mediante el rechazo de las definiciones patriarcales del delito. Como parte de las actividades, Diana H. Russell convocó a un conversatorio enfocado en definir un nuevo



Fotografía: Titi Nicola / Wikipedia.

concepto: *femicide*. Comprendido en este contexto, las participantes definieron *femicide* colectivamente desde un entendimiento de la feminidad como heterosexual, cisgénero y del norte global, aspectos que se han cuestionado desde entonces.

La transformación de *femicide* a *feminicidio* como lo entendemos ahora implicó la redefinición del concepto para que este pudiera designar un contexto totalmente distinto. El contexto era el México de 1993 a 2006, donde más de trescientas mujeres fueron asesinadas mediante el uso generalizado de violencia sexual en Ciudad Juárez. El Tratado de Libre

Comercio (TLC) y los cambios geopolíticos de la guerra contra las drogas fueron actores clave en la desolación de Ciudad Juárez, pues la apertura de fronteras en el contexto del neoliberalismo y el comercio hacia Estados Unidos desenfrenó la violencia, y con ello la violencia en contra de las mujeres. Para agravar las cosas, desde 1975 México había firmado más de una decena de convenciones y documentos internacionales comprometiéndose a trabajar a favor de la erradicación de la violencia contra las mujeres. Lo que demostró Ciudad Juárez fue que el Estado no había hecho su tarea y que las cosas se le habían salido de control. Ante esto, México recibió más de veinte informes y doscientas recomendaciones internacionales sobre la urgencia de resolver la violencia de género generalizada. El problema en ese entonces era que nadie podía hacer frente a los hechos porque nadie los podía nombrar. No sabíamos cómo se llamaba eso que estaba pasando.

En esta coyuntura, el gobierno solicitó a un grupo de feministas mexicanas encabezado por Marcela Lagarde y de los Ríos la creación de la Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana. La comisión se encargó de escribir una investigación diagnóstica, a partir de la cual se promulgó en 2007 la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia. Con esta ley, México se convirtió en el primer país del mundo en criminalizar y tipificar penalmente el asesinato de mujeres como algo distinto del *bomicidio*, reconociendo que el asesinato y la muerte también son experiencias de género.

A pesar de los avances en el papel, las cosas en México no han mejorado. La suma nacional de feminicidios en 2022 fue de 947, según los informes del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, y cada año es peor. Pero ¿ha

aumentado el número de feminicidios en México o es acaso que esta violencia ha sido visibilizada gracias a la existencia de un concepto que permite registrarlos? Me parece que no hay una única respuesta a esta pregunta. Sin embargo, la existencia del término permite la designación y visibilización del problema. Además, gracias al concepto es posible dar seguimiento a la búsqueda por justicia de los familiares de las víctimas que, entre otras cosas, exigen que la situación cambie en nombre del derecho de las mujeres a vivir una vida libre de *violencia feminicida*. El primer paso para lograrlo es identificar los problemas a los que nos enfrentamos y que los llamemos por lo que son. A la guerra se le

dice *guerra*, y al feminicidio, *feminicidio*. Hace 33 años, nadie supo explicar qué le había pasado a Liliana Rivera Garza, pero, como tan desgarradoramente relató su hermana mayor, el concepto *feminicidio* le dio explicación a lo inexplicable. Como los Rivera Garza, miles más. No es una solución total, pero el concepto esclarece un poco el camino. Nombrarlo nos permite luchar en contra del crimen que señala en pro de la justicia colectiva, porque si tocan a una, respondemos todas. —

CAMILA ORDORICA es historiadora. Actualmente estudia el doctorado en la Universidad de Texas en Austin y su línea de investigación es la historia de archivos y género en América Latina.

LITERATURA

Vargas Llosa y el fiestón de la cultura

por Sergio Vila-Sanjuán

Desde que un Mario Vargas Llosa quinceañero entrara en el verano de 1952 de la mano de su padre, representante de la corporación Hearst en Perú, a la redacción del vespertino limeño *La Crónica* para unas prácticas de tres meses en que le tocó cubrir sucesos y se familiarizó con la bohemia de la profesión, su relación con el periodismo no se ha interrumpido. A partir de 1962 comenzó a colaborar con carácter regular para distintas publicaciones, la primera otro diario de Lima, *Expreso*, que le pagaba con billetes de avión para regresar a su país natal desde París, donde residía.

La caudalosa producción acumulada desde entonces ha dado pie a recopilaciones como los tres volúmenes de *Contra viento y marea* (Seix Barral,

1986), o los también tres, pero mucho más extensos, de *Piedra de toque* en las *Obras completas* para Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores en 2012. En el prólogo a esta última edición, Vargas Llosa recordaba que “pese a los muchos dolores de cabeza que le daban”, siempre le gustó escribir esos artículos que representaban “una vacación, un respiro semanal en la tarea de años que me significaban las novelas, y, también, una zambullida en la actualidad cotidiana, un paréntesis de realidad concreta que me distraía de tantas horas sumido en la ficción el resto de la semana”.

La editorial Alfaguara inicia ahora una nueva publicación de la obra periodística del autor, que, según me cuenta su editor Carlos Granés, se

repartirá a lo largo de cinco tomos. A *El fuego de la imaginación*, que aquí comentamos, seguirá uno sobre Perú, su cultura, su política y su historia, y un tercero con el título tentativo *El reverso de la utopía. América Latina y Oriente Medio*. Aún por acabar de perfilar quedarían un cuarto sobre “los desafíos de la sociedad abierta”, y otro de trayectoria intelectual. “Se diferencia de la recopilación de Galaxia Gutenberg porque no se rige por la estricta cronología, sino por las obsesiones y preocupaciones recurrentes de Mario; aquellos temas sobre los que ha reflexionado sistemáticamente a lo largo del último medio siglo”, me señala Granés.

Tan solo por el hecho de ofrecer nos en su primera entrega una muy amplia selección del periodismo cultural del autor, que es extraordinario, ya valía la pena la iniciativa. Las dos primeras partes, “El arte de la ficción” y “Literatura latinoamericana”, son las mejores y nos permiten calibrar hasta qué punto ese periodismo de Vargas Llosa contribuyó a cimentar la mitología del llamado *boom*. Contienen algún texto no periodístico, como el célebre discurso “La literatura es fuego”, pronunciado en Caracas el 11 de agosto de 1967 al recoger el Premio Rómulo Gallegos, y donde advertía que en una sociedad lectora el papel social del escritor no puede ser decorativo sino que siempre resultará incómodo. Y también el artículo, tan prescriptor y citado, “‘Cien años de soledad’: el ‘Amadís’ en América”, simultáneo a la publicación de la novela de García Márquez.

Encontramos, desde los inicios de los años sesenta, distintas piezas reivindicativas de la literatura latinoamericana en un momento emergente, y que acotan y personalizan el fenómeno. Junto a los textos panorámicos de carácter ensayístico, brillantes, documentados y admirablemente adjetivados, hay reportajes, entrevistas y retratos de los grandes de la generación anterior y de la suya propia: Lezama Lima; Roa Bastos, con quien comparte



Fotografía: Fronteiras do Pensamento, via Wikimedia Commons.

MARIO VARGAS LLOSA

EL FUEGO DE LA IMAGINACIÓN. LIBROS, ESCENARIOS, PANTALLAS Y MUSEOS. OBRA PERIODÍSTICA I

Edición de Carlos Granés
Madrid, Alfaguara, 2022, 792 pp.

un avión de regreso a Paraguay; Miguel Ángel Asturias y Carlos Fuentes, con los que se encuentra en Londres; hallamos la reivindicación de Borges, de Neruda y de Octavio Paz, y un recuerdo de la importancia que tuvieron los críticos, como los uruguayos Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama, estos en un perpetuo desacuerdo que daba color a los congresos.

Notario y exégeta del *boom* y sus antecedentes, el Vargas Llosa periodista realiza un exhaustivo seguimiento del movimiento que también protagoniza como novelista y que está convulsionando la literatura internacional. Y ya no va a dejar de atenderlo hasta el fin de la trayectoria de sus integrantes, como prueban los bellos textos *in memoriam* de Julio Cortázar, “La trompeta de Deyá”, o de José Donoso, “La vida hecha literatura”. Pero incluso desde el entusiasmo y la complicidad Vargas Llosa se reserva un margen de distancia. La reseña de *La Habana para un infante difunto*, por ejemplo, recoge sus reticencias sobre el antiintelectualismo (y el machismo) que plasma a su entender Cabrera Infante.

Son numerosas las piezas que escapan a la clasificación convencional: ¿artículo de opinión, crónica,

reportaje, crítica? A menudo una fórmula mixta que ofrece la combinación de todos, con información recabada de primera mano y valoración implícita o explícita; raros son los que no recogen algún posicionamiento. Para ganar expresividad el autor echa mano de sus mejores recursos estilísticos. La cuantificación: cuando relata cómo se gestó *Cien años de soledad* señala que García Márquez “tenía un manuscrito de mil trescientas cuartillas y una deuda casera de diez mil dólares. En el canasto de papeles quedaban unas cinco mil cuartillas desechadas. Había trabajado durante un año y medio, a un ritmo de ocho a diez horas diarias”. La metáfora: cuando Carlos Fuentes habla de literatura, “parece que estuviera diciendo me saqué la lotería”. El humor sutil: Guimarães Rosa era “un caballero de elegancia algo vistosa (corbatitas michi que se renovaban cada día, zapatos encerados como espejos, ternos muy entallados)”. La enumeración llamativa: las novelas de la generación de Ricardo Güiraldes y Ciro Alegría se poblaron “de indios, cholos, negros y mulatos; de comuneros, gauchos, campesinos y pongos; de alpacas, llamas, vicuñas y caballos; de ponchos, ojotas, chiripas y boleadoras; de corridos, huaynos y vidalitas...”.

Los comentarios literarios de Vargas Llosa tienen presente la biografía del autor analizado y el contexto socio-histórico, desde una posición siempre más próxima a su admirado Edmund Wilson que a la de los críticos de

nueva hornada “que parecen detestar la literatura” en la línea de los Barthes, Derrida, Kristeva o Todorov, quienes reciben a lo largo del volumen varios dardos envenenados. El apartado de literatura francesa trae la visión negativa del “Nouveau roman”, la positiva de Maurois o Malraux y la muy fiel de partida a Flaubert y Victor Hugo; la anglosajona al “revoltoso” Norman Mailer, Faulkner por partida doble, Lowry, Paul Theroux o Coetzee; la española, a los autores más próximos al *boom* (Carlos Barral en su faceta memorialística, Juan Goytisolo, Jorge Semprún), también la irrupción de Javier Cercas. Y la “escribidora” Corín Tellado, con quien comparte jornada en Asturias; el *Quijote* y *Tirant lo Blanch* y el descubrimiento tardío de Carmen Laforet. En el capítulo ruso, la producción de Solzhenitsyn o Svetlana Aleksíevich le arrastran a la reflexión sobre el totalitarismo.

Y después, las visitas a las casas de Balzac, Dickens o Boccaccio, y al pueblo-librería galés de Hay-on-Wye; el teatro de Ionesco, Tom Stoppard, Tony Kushner o *La Fura dels Baus*; el cine de Bergman, Godard, Huston y Cavani; las series televisivas *24* –compara a Jack Bauer y sus compañeros con los mosqueteros de Dumas– y *The wire*; la pintura de Tàpies o Frida Kahlo y los tiburones de Damien Hirst, “que no tienen nada que ver con el arte, la belleza, la inteligencia, ni siquiera con la destreza artesanal”. La curiosidad de Vargas Llosa es inagotable, como su vigor descriptivo y su sentido crítico, y al acabar el libro, en las mismas palabras que él utiliza tras leerse entera la *Obra completa* de Alfonso Reyes, “sentimos que la literatura, la cultura, son lo mejor de la vida, que gracias a ellas esta se convierte en un interminable fiestón”. –

SERGIO VILA-SANJUÁN es escritor y periodista. Su libro más reciente es *Vargas Llosa sube al escenario (y otros perfiles de escritores y artistas de los que he aprendido)* (Libros de Vanguardia, 2022).



Marx: ¿profeta o científico?

por **Lucio Colletti**

MARZO 2023

80

A propósito del 140 aniversario luctuoso de Karl Marx recuperamos unos fragmentos de este texto que tradujo Ida Vitale para el número 79 de *Vuelta*, publicado en junio de 1983, año del centenario de la muerte del pensador alemán. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

A cien años de la muerte de Marx, una de las preguntas más difíciles de explicar es el porqué de su extraordinaria aceptación y el éxito histórico sin precedentes alcanzado por su obra. Es un hecho que Marx transformó profundamente el universo intelectual de los hombres y modificó radicalmente nuestra “visión del mundo”. Pero es también cierto que el marxismo constituye hoy la ideología oficial de Estados en los cuales vive cerca de un tercio de la especie humana (sin contar los movimientos políticos que lo reivindicán, en el resto del mundo). Prescindir de uno de esos dos aspectos o reducir el marxismo a una simple filosofía sería absurdo. Efectivamente, el éxito de la doctrina fue “global”. Alcanzó contemporáneamente el mundo de las conciencias y de los acontecimientos reales —tanto el *ordo rerum* como el *ordo idearum*—. Esto es, entonces, lo que tenemos que comprender: ¿cómo y por qué razones el marxismo logró tanto?

Ante esa naturaleza “anfibia” de la doctrina, las categorías de

razonamiento tradicionales parecen entrar en crisis y se revelan inadecuadas para captar la esencia y la naturaleza del fenómeno. ¿Quién fue, en realidad, Marx? ¿Cómo clasificar su obra? Frente a esas preguntas es frecuente la impresión de que todavía estamos tanteando en lo oscuro. La extraordinaria influencia intelectual ejercida por el marxismo lleva muchas veces a considerarlo al nivel de una de las mayores “revoluciones científicas” modernas. El nombre de Marx ha sido asociado entonces al de Darwin y aun al de Newton. Por otro lado, el hecho de que el marxismo sea hoy, en todos los países comunistas, “un equivalente laico de las teologías”, y se integre como tal en la vida de las masas inmensas, induce a asimilar la aceptación de Marx a la de los fundadores de las religiones antiguas. Marx aparece ya como un “científico”, ya como un “profeta”. Las dos explicaciones oscilan y se alternan de continuo. Y lo más sorprendente es que, muchas veces, aparecen en la valoración de un mismo autor.

Así, por ejemplo, en el amplio ensayo que abre el cuarto y último volumen de *Historia del marxismo*, escrito por el historiador marxista inglés Eric J. Hobsbawm, este adopta ambas respuestas, alternándolas. Coloca el nombre de Marx junto a los de Newton, Darwin (y también Freud) y, al mismo tiempo, al de los fundadores de las religiones antiguas. “Los únicos pensadores individualmente identificables que alcanzaran una posición comparable a la de Marx —escribe— son los fundadores de las grandes religiones del pasado y, con la posible excepción de Mahoma, ninguno de ellos triunfó en escala comparable y con igual rapidez.” “Desde ese punto de vista —concluye Hobsbawm— ningún pensador laico puede ser comparado a Marx.”

Ni revolución científica ni religión, ¿dónde está, entonces, el meollo

del marxismo y el motivo de haber “entrado” de tan notable manera? La respuesta está en la propia naturaleza de su éxito histórico: en la “unidad entre teoría y práctica” llevada a cabo por esa doctrina. El secreto del marxismo se resume en eso. Más desde que se ha comprendido bien la especificidad de tal unidad. En efecto, todo el pensamiento contemporáneo es, en cierto sentido, “unidad entre teoría y práctica”. Las ciencias empíricas y el conocimiento experimental moderno no son sino esa unidad. En ellas, la hipótesis o anticipación teórica está sometida a la vigilancia práctico-experimental, para ser corroborada o invalidada.

Solo que, en el caso del marxismo, esa fórmula tiene un sentido por completo distinto. Esta doctrina unió justamente aquello de cuya separación nació el pensamiento crítico moderno. Dicho de otro modo, el marxismo conjugó y mezcló “ciencia” e “ideología”, “conocimiento” y “esperanza”, “hechos” y “valores”.

En el centenario de la muerte de Marx, pensamos que no debemos afrentar su memoria, considerándolo “irresponsable” de todo lo que se hace en su nombre. Disociar el marxismo de los regímenes totalitarios erigidos bajo su bandera puede parecer una generosidad. En verdad, ceder a esa tentación para refugiarse en el marxismo “puro y simple” de los profesores es tan solo una imperdonable renuncia a la comprensión y una escapatoria de la realidad. El pensamiento de Marx quiso, con todas sus fuerzas, correr el riesgo de la “realización” y lo logró. Solo queda ahora volver a pensar en su obra, a la luz y a partir de los efectos de lo que ha originado. —

LUCIO COLLETTI (Roma, 1924-Campiglia Marittima, 2001) fue un filósofo y político. Durante los años sesenta fue un reconocido teórico marxista y tras su ruptura con el comunismo se volvió un pensador liberal. Entre sus obras destacan *El marxismo y Hegel e Ideología y sociedad*.