

LIBROS

John Womack, Jr.

CUADERNOS PARA LA HISTORIA
DE AMÉRICA LATINA, 1750-2008

CUADERNOS PARA LA HISTORIA DE CUBA

Ted Hughes

CUERVO, EL CICLO COMPLETO

Gaëlle Le Calvez

ESCRITURAS SIN ROSTRO. EL ANTAGONISMO
COMO ESTRATEGIA SUBVERSIVA DEL
ZAPATISMO

Pedro Ángel Palou

CINCO CLAVES PARA LEER TERRA NOSTRA

Mauricio Montiel Figueras

LA BRUMA Y EL DETECTIVE

David Rieff

DESEO Y DESTINO. LO WOKE, EL OCASO DE LA
CULTURA Y LA VICTORIA DE LO KITSCH

HISTORIA

John Womack y el excepcionalismo revolucionario

por **Rafael Rojas**



John Womack, Jr.
CUADERNOS PARA LA
HISTORIA DE AMÉRICA
LATINA, 1750-2008
Ciudad de México, ITAM/
Fundación Ortega-Marañón,
2024, 724 pp.



CUADERNOS PARA LA
HISTORIA DE CUBA
Ciudad de México, ITAM/
Fundación Ortega-Marañón,
2025, 312 pp.

En el “Cuaderno 19” de las conferencias universitarias de John Womack, editadas por el ITAM y la Fundación Ortega-Marañón en 2024, se introduce el periodo de 1880 a 1914 en la historia de América Latina. Como Tulio Halperin Donghi, Womack no duda de que hay una trama histórica común en la región y que, en aquellas últimas décadas del siglo XIX, que fueron las de las repúblicas oligárquicas o específicamente de las dictaduras de orden y

progreso, dicha trama está ligada a un contexto internacional marcado por la expansión imperialista.

El reparto de África, la Conferencia de Berlín y las guerras franco-prusiana, sino-japonesa, hispano-cubana-norteamericana y ruso-japonesa fueron pruebas de fuego de aquella carrera imperial. Para 1914, antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, que tanto John A. Hobson como Vladímir I. Lenin entendieron como conflagración típicamente imperialista, Gran Bretaña, Alemania, Estados Unidos, Francia y los Países Bajos controlaban más del 60% del comercio mundial.

En aquellas décadas, las repúblicas de orden y progreso de América Latina, entre las que el porfiriato circulaba como una especie de modelo regional, se abrieron a aquella expansión imperialista por medio de la inversión extranjera. En los cuadernos siguientes, Womack observa cómo aquella modernización capitalista alteró las relaciones sociales, la composición de clases de cada sociedad, las estructuras formales e informales del poder político, la cultura y las mentalidades y la separación entre el mundo rural y el urbano.

Al llegar al “Cuaderno 24”, las conferencias de Womack dan un giro sorprendente. Luego de describir ese orden republicano y oligárquico, asegura que hubo dos excepciones entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Dos excepciones o dos “desviaciones”, dice el historiador, que fueron México y Cuba. En estos dos países se produjeron revoluciones populares, en las que “elementos del pueblo en cantidades impresionantes actuaron por la fuerza, por y para sí mismos, en movimientos tan masivos y tan asertivos que sus intereses colectivos y definiciones de las cosas públicas se volvieron nacionales”.

No dice Womack que solo en México y en Cuba se produjeran revoluciones o movimientos revolucionarios en la América Latina de aquellas décadas. A tono con estudios sobre la tradición revolucionaria latinoamericana del siglo XX, como los de E. P. Thompson o Josep Fontana, Womack encuentra acercamientos a situaciones revolucionarias en el Chile de José Manuel Balmaceda, en la Unión Cívica Radical en Argentina o en el Partido Colorado de José Batlle y Ordóñez en Uruguay. De hecho,

líderes como Balmaceda, Batlle, Yrigoyen o el colombiano Carlos Eugenio Restrepo, como hemos anotado en otro lugar, tuvieron más de un rasgo en común con Francisco I. Madero y José Martí.

Lo cierto es que, más allá de esos movimientos minoritarios, solo en México y en Cuba se produjeron procesos de cambios social y político profundos, de gran arraigo popular. En el caso de México, Womack se refiere por supuesto a la Revolución mexicana, a la que dedicó su legendario estudio sobre Emiliano Zapata y la revuelta campesina de Morelos. Pero en este cuaderno, también se detiene en el “apoyo impresionante que logró el grupo reyista” entre 1908 y 1910, en la gran movilización nacional maderista y en las insurrecciones de Pascual Orozco y Pancho Villa en el norte.

La otra gran revolución popular, a la que se refiere el historiador, no es la de Fidel Castro y el Che Guevara en Cuba a partir de 1959, sino la de José Martí y Antonio Maceo en 1895. Aquel proyecto separatista, dice Womack, siguiendo la mejor historiografía cubana del siglo xx, fue muy diferente al de los plantadores de 1868, encabezados por Carlos Manuel de Céspedes. La del 95 fue una “lucha por la independencia pura y completamente nacional: ninguna otra nación, España, Estados Unidos o cualquier otra, tenía derecho a inmiscuirse en los asuntos del pueblo cubano: todos los nativos, cualquiera que fuera el color de su piel, eran miembros iguales de la nación y serían iguales en ciudadanía en el nuevo Estado cubano”.

En otros *Cuadernos* de Womack, también editados por el ITAM y la Fundación Ortega-Marañón, dedicados a la historia de Cuba, se desarrolla el singular y frustrante desenlace de aquella revolución de 1895, con la intervención de Estados Unidos en la isla en 1898. Sin embargo, el historiador advierte que el legado de la Revolución cubana de 1895 estuvo

muy presente en la cultura política de la isla durante toda la primera mitad del siglo xx, especialmente a través de las corrientes soberanistas, contrarias a la dictadura de Gerardo Machado, en la Constitución de 1940, en los partidos auténticos y ortodoxos y los movimientos antibatistianos de los años cincuenta.

En la segunda parte de sus *Cuadernos* latinoamericanos, Womack desarrolló la tesis, explorada también por colegas como Pablo Yankelevich y Cecilia Zuleta, de que la Revolución mexicana se volvió un referente constitucional y político central para América Latina en la primera mitad del siglo xx. En las revoluciones centroamericanas de los años veinte y treinta, en los populismos clásicos varguista y peronista en los años cuarenta y cincuenta y en las revoluciones boliviana, guatemalteca y cubana, entre 1952 y 1959, es posible advertir aquella poderosa influencia.

Menos relevancia concede Womack, en estos *Cuadernos*, aunque sí, desde luego, en los cubanos, a la Revolución socialista de la isla en los años sesenta. Su visión de aquellas décadas en la historia de América Latina, en cambio, parece moldeada por una idea de la Guerra Fría en la región, que tiene la peculiaridad de conceder una gran importancia a la Iglesia católica. La nueva historiografía sobre la Guerra Fría latinoamericana (Greg Grandin, Tanya Harmer, Vanni Pettinà, Renata Keller, Patrick Iber...) entiende el fenómeno más a partir del eje de tensión Washington-Moscú o Norte-Sur, es decir, entre el primero, el segundo y el tercer mundos. Womack, por su parte, insiste en que no se entiende la Guerra Fría latinoamericana sin las cruzadas del anticomunismo cristiano, el Concilio Vaticano II y la Teología de la Liberación.

La Santa Sede, entre Pío XII y Juan Pablo II, sostiene Womack, fue un actor tan decisivo de la Guerra Fría latinoamericana como Estados Unidos y la Unión Soviética, Cuba, México,

las guerrillas marxistas o las dictaduras militares. Esta última observación, que vuelve a conectar la obra de Womack con la de otros grandes historiadores de la Revolución mexicana, como Luis González y González, Jean Meyer o François-Xavier Guerra, nos persuade, por si hiciera falta otra prueba, además de la inagotable sugestión que todavía produce el clásico *Zapata y la Revolución mexicana* (1969), de la pertinencia de estos *Cuadernos* para el debate historiográfico contemporáneo sobre América Latina y el Caribe. ~

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Su libro más reciente es *Breve historia de Cuba* (Los Libros de la Catarata, 2025).

POESÍA

El proyecto abandonado de Ted Hughes

por **David Medina Portillo**



Ted Hughes
CUERVO,
EL CICLO COMPLETO
Traducción de Jordi Doce
Barcelona, Kriller71 Ediciones,
2025, 402 pp.

No hace falta recordar que la vida y obra de Ted Hughes (1930-1998) constituyó, en su momento, un auténtico fenómeno no solo cultural sino social. Hughes fue quizá el único poeta inglés del siglo xx considerado una celebridad que ocupó las portadas de los grandes magazines y medios no siempre literarios. El origen de esta celebridad es equívoco, ya se sabe. Equívoco y lamentable porque enturbió la formidable voz que anima su poesía, particularmente la de *Cuervo* (*Crow*), uno de los libros más perturbadores que se hayan escrito.

La vida de Ted Hughes está marcada por la tragedia, una fatalidad de dimensiones sobrehumanas. Sylvia Plath se suicidó y también su segunda

pareja, Assia Wevill, con el agravante de que murió junto con la hija de ambos, la pequeña Shura de apenas cuatros años. Estos hechos están directamente relacionados con la gestación de *Cuervo*, que Hughes comenzó a escribir después de tres años de silencio tras la muerte de Sylvia Plath. El origen de *Crow* se encuentra —dice Christopher Reid, editor de la correspondencia de Hughes— en la colaboración e intercambio de ideas con su amigo íntimo el artista gráfico y escultor Leonard Baskin. A Hughes le fascinaron siempre las imágenes de aves de Baskin, particularmente su serie de cuervos con rasgos antropoides. A las pocas semanas de la muerte de Sylvia Plath y para distanciarlo de la pesadumbre, Baskin le pidió escribir una serie de poemas con la idea de ilustrar una edición de sus dibujos. Al parecer Hughes se involucró aunque pronto abandonó el intento. Sin embargo, en una carta del 2 de marzo de 1966 el poeta le comenta a Baskin tres años después: “El proyecto *CROW* no se evaporó sino que se ha convertido en una epopeya popular que tendrá la extensión de una novela: prosa bosquimana, pero con más poemas que prosa. Dios tiene una pesadilla: una Voz lo ataca. Y no puede entender qué le pasa...” Siguiendo las fechas de los poemas, lo que conocemos como *Cuervo* comenzó formalmente ese año de 1966 y se interrumpió abruptamente con la muerte de Assia y de su hija en 1969, un año antes de la primera edición del libro. No obstante, gracias a la aparición de los *Collected poems* de Hughes editados en 2003, hoy sabemos que existían poemas de *Crow* posteriores y aun anteriores pero que nunca se incorporaron a su primera edición.

Mi lectura de Hughes se la debo a Jordi Doce, poeta, editor y traductor notable que en los años noventa tradujo *Cuervo* (publicado por Hiperión en 1999) y que ahora, un cuarto de siglo después y con base en los *Collected poems*, vuelve para

revisar y traducir todo bajo el título de *Cuervo, el ciclo completo*. Cuando leí la edición de Hiperión ignoraba no solo la tragedia que enmarca al libro sino el conflicto interior del que *Cuervo* emergió más como un propósito inconcluso antes que un impulso agotado. Tras la muerte de Assia y de su hija, como dijimos, abandonó el proyecto y al volver ya nunca supo recuperarlo. Existen testimonios dispersos, personales o ajenos, en los que Hughes lamenta no poder reencontrar la atmósfera temperamental, espiritual y mental, la *exaltación creativa* que lo condujo a las puertas de una nueva experiencia, tan inusitada para él como para la poesía inglesa de ese momento.

Como cuenta Jordi Doce en su lúcido y exhaustivo prólogo (casi un libro en sí mismo), la poesía de Hughes significó una saludable ruptura respecto del modesto decoro de posguerra, heredero tardío del “delta aguado y plácido del postromanticismo”. Un sosegado *impasse* al que el humor de *The Spectator* no dudaba en caracterizar como *The Movement* y que, desde *Encounter*, Stephen Spender tampoco dudó en flagelar como un “movimiento” de “profesores que, provenientes de las Redbrick Universities, se resienten de que los llamen *dons* [élite profesoral]”. En ese contexto, Hughes apareció como el inusitado heredero de la tradición de Blake, Milton y aun de Shakespeare, al que le dedicó un monumental *Shakespeare and the goddess of complete being* (1992). Por supuesto, también estaban las voces de la modernidad británica: Yeats, Eliot, Dylan Thomas, D. H. Lawrence, etc. Sin embargo, había también un sustrato cuya resonancia solo le pertenece a él. A este respecto, escribe Jordi Doce: “Hughes nació armado de los pies a la cabeza, con un estilo propio, inconfundible, que hundía sus raíces en la tradición aliterativa de la Edad Media y en las vetas más germánicas de la lengua

inglesa, algo que hasta un hablante no nativo es capaz de percibir.”

Junto con ese estilo debemos destacar otro factor, la genealogía mítico-trágica que Hughes retoma de su formación como antropólogo. En 1951 había ingresado al Pembroke College de Cambridge pero en 1953 cambió el currículo de letras por arqueología y antropología, incorporándose a la escuela de Cambridge bajo la fuerte influencia de sir James Frazer. De ahí proviene su obsesión con el animismo de las culturas primitivas. Y fue Baskin quien le sugirió leer, precisamente, el estudio de Paul Radin sobre la mitología del *trickster* (a grandes rasgos, una suerte de bufón mitológico, trágico y sagrado capaz de adoptar diversas formas animales, humanas o sobrenaturales) entre las culturas primitivas de la costa noroeste del Pacífico norteamericano, tan decisivo para la concepción del ciclo de poemas de *Cuervo*. Esta era una de las fuentes imaginativas de sus dibujos sobre cuervos, referencia a la que Hughes fue muy receptivo. Así, reseña dos libros de John Greenway, *Literature among the primitives* y *The primitive reader*, tan importantes como el trabajo de Radin para entender el universo simbólico de *Cuervo*. En ambos volúmenes, Greenway se ocupa (según sus palabras) de “la mejor producción literaria de la humanidad en el millón de años previos a la introducción de la escritura”. La reseña de Hughes apareció originalmente en *The New York Review of Books*, en el número de diciembre de 1965, fecha en la que el proyecto de *Cuervo* empezaba realmente a cobrar vida propia.

¿Cuál es la diferencia entre la primera edición de *Cuervo* aparecida en 1970 y el *ciclo completo* a partir de los *Collected poems* de 2003 traducido por Jordi Doce? Como dijimos haciendo eco a los testimonios de Hughes, más que concluir el poeta interrumpió el proceso y después ya nunca pudo recuperarlo. Sin embargo, la verdad

es que siguió escribiendo y publicando otros poemas del *trickster* en ediciones pequeñas y privadas, a veces de manera independiente y, otras, incorporando nuevos textos a las ediciones que sucedieron a la de 1970 en Faber & Faber. En cualquier caso, se trata de un laberinto editorial con ejemplares en sellos efímeros o pequeños como Gehenna Press, de su amigo Baskin, o en Rainbow Press, la editorial de Hughes y de su hermana Olwyn. Estos poemas no recogidos en el volumen de 1970 ocupan un arco temporal de 1967 a 1973. El dato es relevante porque subraya ese proceso de ejecución que, ocasionalmente, antecedió a la primera edición de *Cuervo* pero que se prolongó mucho más allá de ella. Incluso, advierte Jordi Doce, Hughes aún mantenía viva su obsesión uno o dos años antes de su muerte en 1998.

Una observación importante de Paul Keegan, el editor original de los *Collected poems*, es que su reunión fue solo un registro de lo publicado en forma de libro o en ediciones periódicas. Aún queda por explorar los manuscritos inéditos resguardados en diversas colecciones, la más importante en la Universidad Emory de Atlanta. Keegan subraya que si bien los *Collected poems* “ratifican una obra conocida [...] también ofrecen nuevas evidencias: el poeta que se encuentra en esas páginas aún no ha sido completamente asimilado”. Con la traducción de Jordi Doce publicada en el 55 aniversario de la primera edición, tenemos acceso íntegro a *Cuervo* en español y podemos confirmar lo dicho por Keegan. Baste leer “Crow on the beach” (“Cuervo en la playa”), uno de los poemas centrales de 1970 y “A flayed crow in the hall of judgement” (“Un cuervo desollado en la sala del juicio”), que no pertenece a *Crow* sino a *Cave birds* (1975) pero que Jordi Doce incluye en este ciclo porque sus afinidades son más que patentes. Al final, los poemas que en una carta de Hughes dirigida a John Fisher dijo haber dejado fuera

(“cincuenta poemas más”) se incorporan en la sección titulada, precisamente, “Poemas no incluidos en las ediciones de Faber & Faber”. ~

DAVID MEDINA PORTILLO es poeta, ensayista y editor. Actualmente es editor-in-chief de la revista bilingüe *Literal: Latin American Voices*.

ENSAYO

La palabra sin firma

por **Laura Gandolfi**



Gaëlle Le Calvez
ESCRITURAS SIN ROSTRO.
 EL ANTAGONISMO COMO
 ESTRATEGIA SUBVERSIVA
 DEL ZAPATISMO
 Chapel Hill, University of
 North Carolina Press, 2025,
 206 pp.

Leer *Escrituras sin rostro*. El antagonismo como estrategia subversiva del zapatismo supone entrar en una reflexión exigente sobre la escritura como forma de intervención política. A partir del análisis del zapatismo y de ciertos feminismos contemporáneos en México, Gaëlle Le Calvez explora cómo determinadas prácticas discursivas —el anonimato, la autoría colectiva, el borramiento del nombre propio— cuestionan los regímenes dominantes de representación y autoridad. El libro propone pensar la política no solo como acción o programa, sino como una serie de gestos textuales que interrumpen la soberanía del autor y desplazan la pregunta por el poder hacia el terreno de la escritura: quién habla, desde dónde se habla y qué significa escribir cuando el rostro, lejos de garantizar identidad o responsabilidad, se vuelve un lugar problemático que conviene sustraer.

La estructura del libro revela su apuesta teórica. Lejos de organizarse como una demostración lineal, *Escrituras sin rostro* avanza por movimientos de aproximación y retirada.

Tras una introducción en la que el antagonismo se plantea como punto de cruce entre literatura y política, los primeros capítulos se concentran en la escritura zapatista y en la construcción de una autoría colectiva que renuncia explícitamente al rostro y a la firma. El concepto mismo de antagonismo, tal como lo trabaja Le Calvez, muestra que lo político no se funda en el consenso, sino en un conflicto que ninguna representación logra suturar del todo. Pero el libro se desplaza también más allá de esa teoría, hacia lecturas donde el antagonismo ya no designa la simple oposición entre fuerzas identificables ni la lógica amigo/enemigo, sino una estrategia de disenso que se niega a ocupar el lugar del poder. Los capítulos centrales examinan la figura del subcomandante Marcos —su proliferación simbólica, su fetichización cultural, su persistencia como huella— y las múltiples reapropiaciones de su imagen y su voz en el campo literario e intelectual. El tramo final traslada el foco hacia la escritura feminista contemporánea. Esta estructura no solo ordena el material, sino que pone en práctica la propia tesis del libro: que el antagonismo no se acumula como programa ni se resuelve en una síntesis, sino que se desplaza, persistiendo como conflicto abierto en el corazón mismo de la escritura.

El punto de partida del estudio es ambicioso y preciso: pensar la política como forma de escritura, y no solamente como programa, acción o discurso. Tanto el zapatismo como ciertos feminismos contemporáneos no se limitan a producir consignas, sino que ensayan modos específicos de decir, firmar —o no firmar— y dirigirse a un lector. Desde esta perspectiva, los comunicados zapatistas dejan de ser documentos complementarios para convertirse en artefactos literarios complejos, atravesados por procedimientos narrativos, retóricos y performativos. El análisis de las seis *Declaraciones de la Selva Lacandona* permite mostrar cómo el zapatismo

construye una poética del disenso que no busca ocupar el poder, sino más bien sustraerse a su lógica. Esta política de la sustracción se condensa en el símbolo del pasamontañas. Cubrir el rostro no equivale a ocultarse, sino a hacer visible una ausencia: la ausencia de representación política real, la ausencia de lugar en la narrativa nacional, la ausencia de voz en el archivo. La máscara no añade identidad sino que la quita. Y en ese gesto abre un espacio de alianza con otros “sin rostro”. A este desplazamiento se suma la inestabilidad de la firma. La alternancia de nombres, seudónimos y siglas no responde a un juego posmoderno con la autoría ni a una estrategia de confusión, sino a una ética de la autoría colectiva.

En diálogo con Barthes y Foucault, Le Calvez muestra que la escritura zapatista no se limita a proclamar la “muerte del autor”, sino que desconfia del vacío que deja su desaparición y lo llena con una proliferación de voces, de firmas provisionales, de textos que no reclaman propiedad. La autoría se vuelve relacional, contingente, expuesta a la lectura y al desacuerdo. Una idea que se profundiza en el análisis de la figura del subcomandante Marcos como fantasma, mercancía y huella. Su presencia persistente en la cultura revela una dificultad todavía vigente: leer un texto sin buscar detrás a un rostro o a una autoridad última. Las múltiples reescrituras de Marcos evidencian hasta qué punto la ansiedad por el autor sigue operando incluso allí donde la escritura insiste en borrarlo. El libro no clausura esta tensión, más bien la mantiene abierta como parte constitutiva de toda práctica antagónica.

Es precisamente en este punto donde Le Calvez introduce un giro decisivo: el análisis del tránsito de “Todos somos Marcos” a #MeTooMx. Le Calvez examina cómo ciertas estrategias zapatistas reaparecen en el activismo feminista mexicano, ahora mediadas por las redes sociales y por

una economía de la visibilidad radicalmente distinta. #MeTooMx no se presenta como un movimiento homogéneo ni como una simple importación de modelos ajenos, sino como un espacio profundamente conflictivo, donde se encuentran la denuncia, la exposición, el anonimato y el archivo. La pregunta por el rostro —quién habla, desde dónde, con qué consecuencias— reaparece aquí con una urgencia distinta: como negociación constante entre la necesidad de decir y el riesgo de hacerlo. El libro no romantiza el anonimato ni la denuncia colectiva; examina sus límites, sus ambigüedades y su potencia política en un contexto marcado por la violencia estructural y la impunidad. Este recorrido prepara el terreno para el análisis de la escritura feminista contemporánea, particularmente en la obra de Cristina Rivera Garza. Aquí, las estrategias de borramiento, fragmentación y reapropiación se radicalizan en un contexto atravesado por el feminicidio, la violencia estructural y la precarización de la vida. La llamada “escritura castrada” no busca producir obras cerradas ni originales, sino trabajar con restos, archivos rotos y voces ajenas.

Lejos de idealizar sus objetos de estudio, Le Calvez insiste en las contradicciones internas del zapatismo y del feminismo, en sus fricciones, en sus zonas incómodas. El antagonismo no se resuelve ni se sublima: se habita. La escritura no clausura el conflicto, lo mantiene visible y abierto. En ese sentido, *Escrituras sin rostro* no ofrece modelos ni respuestas cerradas, sino una invitación exigente a repensar qué significa escribir —y leer— en un mundo saturado de rostros, de firmas y de discursos que reclaman autoridad. El alcance del libro no reside únicamente en los corpus que analiza, sino en la manera en que devuelve a la escritura un lugar central en la reflexión política contemporánea. Frente a la tentación de reducir la literatura a ilustración ideológica o

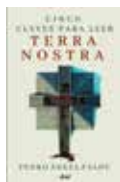
a testimonio, Le Calvez muestra que la escritura puede ser un espacio privilegiado de pensamiento, un lugar donde se ensayan formas de disenso que no pasan por la conquista del poder, sino por su desplazamiento.

El libro nace de un diálogo riguroso con la teoría política y literaria contemporánea, pero su gesto más singular consiste en no cristalizar ese diálogo en un aparato académico cerrado: Le Calvez elige el ensayo, una prosa abierta que avanza por aproximaciones, que sostiene la pregunta más que la conclusión, que piensa desde la escritura misma. En un tiempo dominado por la exhibición y la urgencia de nombrarse, insiste en abrir un lugar donde la palabra no funcione como capital ni como sentencia, sino como escucha y como responsabilidad. Esa apuesta adquiere una resonancia particular en un presente marcado por la polarización, donde el espacio público tiende a organizarse según repartos inmediatos —adhesión o condena, pertenencia o exclusión— y donde toda complejidad corre el riesgo de volverse sospechosa. *Escrituras sin rostro* se sitúa en otro registro: el de una escritura que mantiene abierto el desacuerdo sin reducirlo a consigna, que se resiste a la clausura moral y a la violencia de las posiciones absolutas. Tal vez por eso estas escrituras incomodan: porque no prometen salvación ni ofrecen consuelo, pero tampoco renuncian a responder. Permanecen, sin rostro y sin nombre, allí donde decir sigue siendo una forma de responsabilidad. Y en esa fidelidad a lo abierto —a lo irresuelto, a lo común, a lo que todavía exige ser pensado— reside la aportación mayor del trabajo de Le Calvez: devolverle a la escritura su potencia crítica y su capacidad de insistir, incluso ahora, como forma de resistencia. ~

LAURA GANDOLFI es doctora en letras hispánicas por la Universidad de Princeton y decana de la Facultad de Humanidades de la Universitat Internacional de Catalunya, en Barcelona.

La más ambiciosa de nuestras novelas

por **Fernando García Ramírez**



Pedro Ángel Palou
CINCO CLAVES
PARA LEER TERRA
NOSTRA
Ciudad de México, Ariel,
2025, 240 pp.

La obra literaria de Carlos Fuentes suscitó siempre discusiones apasionadas. Habría que reconocer primero eso, que no deja indiferente a nadie. Fuentes provocaba irritación, admiración, envidia, rabia. Provocó varios de los ensayos más airados de nuestra literatura contemporánea. Pienso en el artículo que Elena Garro escribió contra *La región más transparente*; en el furioso ensayo que José Joaquín Blanco escribió sobre Fuentes y su “polyforum de mitologías”; en el ensayo que Adolfo Castañón le dedicó a *Terra Nostra* en el último número de la revista *Plural* de Octavio Paz; y por supuesto, en el ensayo crítico que Enrique Krauze publicó en *Vuelta* y que levantó ámpula en nuestro medio cultural.

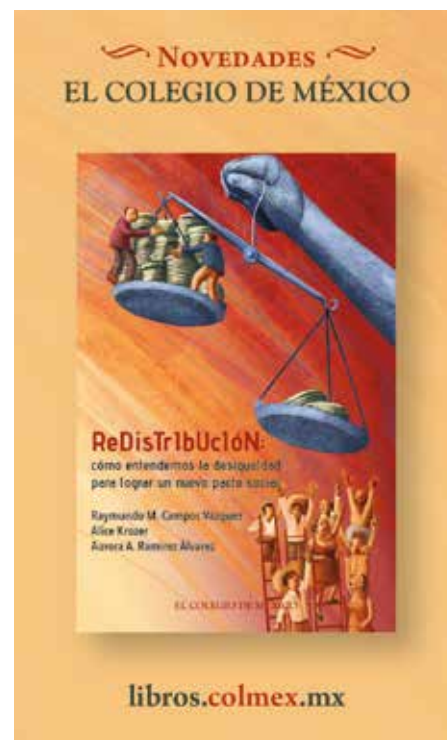
Antes de entrar en materia, unas palabras sobre el escándalo que provocó “La comedia mexicana de Carlos Fuentes” de Krauze. No creo exagerar si digo que se trata de la reacción más exaltada en contra de un ensayo de crítica literaria en el medio cultural mexicano. Fuentes había publicado en inglés un largo ensayo (“Myself with others”) en el que, luego de señalar que él había nacido en Panamá y crecido en Santiago de Chile y en Washington D. C., por el oficio diplomático de su padre, afirmaba su incomodidad con el ser mexicano. Krauze repasó toda su obra, desde un punto de vista literario, político y moral, y hacia el final retomó

lo dicho por Fuentes en “Myself with others”. La bomba estalló. Se publicaron cientos de artículos descalificando a Krauze. Fuentes, en lugar de responder, guardó silencio no sin antes arrojar un insulto bajo. La comunidad literaria tomó partido por Fuentes, salvo algunas honrosas excepciones: ¿cómo era posible que Krauze le regateara a Fuentes su nacionalidad mexicana! Hubiera bastado con que Fuentes tradujera su ensayo y lo publicara en español. No lo hizo. Transcurrieron veintidós años sin que Fuentes autorizara publicar el ensayo en el que él mismo cuestionaba su mexicanidad. Murió Fuentes. Por lo visto dispuso en su testamento que ese ensayo jamás se publicara en español. Un texto que le daba totalmente la razón a Krauze. Antes muerto que reconocer la verdad. Antes muerto que aceptar la crítica. A lo largo de su vasta obra Fuentes en multitud de ocasiones se lamentó de la ausencia de crítica, de la imperiosa necesidad de la misma, de que la edad moderna es la edad de oro de la crítica, de que la novela hispanoamericana se caracteriza por su aspecto crítico. La crítica. El valor absoluto de la crítica mientras esta no estuviera dirigida contra él. Bienvenida la crítica, pero en los bueyes de los otros. Debido al ensayo de Krauze, Fuentes rompió su amistad de décadas con Octavio Paz. ¿Cómo se había atrevido a publicar un ensayo contra él en su revista! Muy significativo fue que Fuentes confundiera una crítica con un “ataque”. En alguna ocasión Fuentes y Paz se encontraron en el consultorio del doctor Césarman, el cardiólogo. Fuentes miró a Paz con menosprecio. En una de sus últimas novelas, Fuentes caricaturiza ferozmente a Paz. De forma vulgar y ruin. Años antes de morir, Fuentes se acercó al grupo Nexos, rivales intelectuales de Paz y su revista *Vuelta*. Asimismo buscó acercarse a los jóvenes de la incipiente generación del *crack*, que acríticamente aceptaron su tutela. Cuento esta larga anécdota para mostrar que Fuentes despreciaba la crítica y prefería

el homenaje. Decía respetar y fomentar la crítica pero reaccionaba con rabia si se ejercía contra él. Farol crítico de los demás y oscuridad hacia su propia obra.

Miembro de la generación del *crack*, Pedro Ángel Palou dedica un largo ensayo crítico a *Terra Nostra*. Desde su punto de vista, *Terra Nostra* es una de las grandes novelas hispanoamericanas del siglo xx, más aún, piensa que es una de las más grandes obras narrativas en cualquier lengua. No solo la considera una obra literaria sino una obra que aporta conocimiento, aunque este punto nunca ha quedado claro. No escatima elogios Palou a la novela de Fuentes.

Terra Nostra es una de las novelas más ambiciosas que se han escrito en México. Pocas novelas hispanoamericanas se le comparan en su vocación totalizadora. Carlos Monsiváis bromeaba al decir que hacía falta una beca para leerla. *Terra Nostra* es una obra de difícil lectura. La cronología da brincos de siglos, de manera absolutamente laberíntica. Los personajes



se desdoblán en un juego de espejos inacabable. Las identidades se trastocan. Mitología, historia, sueños y literatura se mezclan indiscriminadamente en esta novela mestiza. Incrustadas a su vasto cuerpo de cetáceo narrativo, *Terra Nostra* incorpora varias unidades aisladas y autosuficientes (cuentos) que destacan entre la mejor escritura de Fuentes, que es un maestro de la narrativa breve (*Agua quemada*, *Aura*). Se trata de una novela barroca e imposible. Ambiciosa. Una novela coral. Polifónica. Carnavalesca. Una novela total. Abarca cinco siglos de historia de España y América Latina. Así como *Rayuela* contiene en sí misma una sección de capítulos críticos (“De otros lados”) que proponen maneras de interpretar la novela bajo la forma de notas de Morelli, *Terra Nostra* debe leerse al mismo tiempo que *Cervantes o la crítica de la lectura*, como espejo crítico, un precioso y agudo libro de ensayos que fueron escritos a la par de su majestuosa y monstruosa novela.

Desde muy joven Carlos Fuentes fue un escritor de éxito. Sus cuentos y novelas provocaban una intensa discusión. Escribía además extensos y valientes reportajes políticos (como el dedicado a la muerte de Rubén Jaramillo). Fue un muy activo promotor del *boom*, que modificó la percepción de la literatura hispanoamericana frente al resto del mundo. Era un escritor cosmopolita. Se codeaba con el *jet set* intelectual internacional. Sostenía romances con actrices renombradas. Fue amigo cercano de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Fernando Benítez, José Luis Cuevas, Luis Buñuel y un largo etcétera. Estaba en boca de todos. Participó en política del lado izquierdo. Fue un falso testigo del Mayo francés (escribió un breve libro en el que sostuvo que había estado presente en las refriegas parisinas, y no fue cierto). Era exhibicionista, muy vanidoso y un gran conversador. Podía haber hecho una carrera literaria convencional, sin embargo, en cada uno de sus libros redoblaba la apuesta

narrativa. Creaba estructuras cada vez más complejas. Cargaba de ideas de tal modo a sus novelas que terminaban por ser confusas (como *Cambio de piel*). Escribió novelas perfectas (como *Aura*). Experimentó con el punto de vista del narrador mucho más de lo que lo hizo Faulkner, no siempre con buena fortuna. Del mismo modo que corrió riesgos en literatura los corrió en política. Con Octavio Paz consideró la idea de fundar un partido socialdemócrata. Apostó todo su prestigio de escritor (que no era poco) al concederle el beneficio de la duda a Luis Echeverría cuando este prometió que llegaría al fondo del asunto en la matanza de estudiantes de 1971. Echeverría defraudó a todos. Sacrificó a un par de chivos expiatorios y sepultó el tema. A pesar de ello Carlos Fuentes no le retiró su apoyo, todo lo contrario. Avaló las desmedidas iniciativas presidenciales de Echeverría. Y obtuvo su premio: la embajada de México en Francia. Fuentes hubiera podido en ese momento, como lo hizo en política, adaptarse y adular al poder establecido. Pudo haberse conformado con servir al poder de las formas establecidas. Pudo haber traicionado su lealtad al escritor libre que había sido, pero optó por el camino más arduo, por la senda narrativa más compleja, por la novela más exigente, aquella que rompe con la linealidad, que apuesta por la pluralidad de voces, por una narrativa exigente y crítica.

Pedro Ángel Palou estudia a fondo la estructura, el tiempo, los propósitos literarios de *Terra Nostra*. Por momentos el libro se vuelve muy repetitivo. No se libra de la pedantería académica. Pero también en sus mejores momentos resulta esclarecedor. Una de las obras más arduas y ambiciosas de la literatura mexicana merecía su exegesis. Y *Terra Nostra* lo encontró en Pedro Ángel Palou. ~

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ es crítico literario y consejero de *Letras Libres*. Seleccionó y prologó el libro *Gabriel Zaid* en *Letras Libres* (Debate, 2025).

CUENTO

De entre los muertos

por **Rafael Aviña**



Mauricio Montiel Figueiras
LA BRUMA
Y EL DETECTIVE
Madrid, Salto de Página,
2025, 160 pp.

Vértigo, dirigida por Alfred Hitchcock en 1958 y ambientada en San Francisco, centra su trama en John “Scottie” Ferguson (interpretado por James Stewart), detective retirado que se obsesiona con Madeleine (Kim Novak) mientras la vigila por petición de su marido. En esencia, *Vértigo o De entre los muertos* es una reflexión sobre el deseo sexual, el trauma y la incidencia inconsciente que el pasado tiene sobre el presente. En esta película las mujeres son prácticamente instrumentos en el periplo del héroe: la mujer asesina, la actriz que participa en el complot y se enamora de este y la exnovia como una figura materna. Esa suerte de maltrato a los personajes femeninos es deliberado por parte de un cineasta fascinado con esa temática.

Y es que, en la película de Hitchcock, las mujeres juegan un papel trascendental: la estabilidad y el caos, el bienestar y el dolor. El protagonista, enfermo de sí mismo, buscará la complejidad en Madeleine ignorando la comodidad que representa la exnovia y, sobre todo, ignorando la realidad que encarna Judy, interpretada por la misma Kim Novak como la chica contratada por el marido de Madeleine para sustituirla. Es decir, Scottie antepone la fantasía a lo real. Prefiere construir un fantasma que enfrentarse a una vida verdadera que carece de lo mórbido, la sensualidad y el peligro propios del cine *noir*.

En *La bruma y el detective*, Mauricio Montiel Figueiras construye una inquietante y compleja pieza de

literatura *noir*, que nos brinda tanto imágenes fílmicas como reflexiones filosóficas y metafísicas. Su libro se inspira libremente en la citada película de Hitchcock, inspirada a su vez en *De entre los muertos* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Tanto en la novela corta *De entre la bruma* como en los trece relatos que se entrelazan bajo el título de *El detective*, Montiel Figueiras acude a *Vértigo* aunque en sus cuentos se concentra en el trauma de un investigador que ejecuta varias pesquisas para resolver algunos casos extraños, uno de ellos relacionado con un niño asesinado, al tiempo que tiene que lidiar con el horror y los recuerdos de su propio hijo pequeño desaparecido. Y en su novela, el protagonista es el hijo único del detective Scottie Ferguson que interpretaba James Stewart, investigador privado al igual que su padre, que se sumerge en una trama de obsesión sexual y romántica surgida a partir de su relación amorosa con una sensual joven de ascendencia china de bellísimos pies níveos.

Más intrigante aún es que Montiel Figueiras deconstruye no solo *Vértigo* de Hitchcock, sino algunos de los filmes de David Lynch, en particular *Sueños, misterios y secretos* (que bien podría ser el título alternativo de su libro), como se llamó en español la enigmática *Mulholland Drive*. Un filme cuyas fuentes del relato oscilan entre la tradición del cine negro, el thriller psicológico a lo Hitchcock, las alusiones sexuales y psicológicas y el entramado de los sueños a lo Sigmund Freud. Lynch edificaba en *Mulholland Drive* una historia detectivesca (la protagonista emprendía la búsqueda de su identidad perdida) que entrelaza una serie de desdoblamientos, lo mismo de su persona que de su vida bifurcada. Un sueño dentro de otro, nada menos que en los terrenos de la propia fábrica de sueños que es la industria del cine en Hollywood en Los Ángeles, California.

En cambio, los territorios en los que se sumerge el protagonista de

Montiel Figueiras se encuentran en un escenario físico muy específico: la ciudad de San Francisco; el mismo espacio de *Vértigo*, donde su antihéroe acude a varias de las locaciones de la película: la Misión Dolores, la estatua de fray Junípero Serra, la Torre Coit, la Pirámide Transamérica, el bosque Muir Woods en la icónica escena de las secuoyas, el Golden Gate o las sinuosas calles circundantes y más. Y asimismo, el protagonista de *De entre la bruma* se hunde en terrenos del deseo y la memoria, es decir: como lo hacen Hitchcock y Lynch. En la misma ciudad que ha sido escenario de otra joya cinematográfica del cine y la literatura *noir*: *El balcón maltés* de John Huston, protagonizada por Humphrey Bogart como el detective Sam Spade. Al igual que Scottie, un sabueso, un cazador...

Relata el narrador:

Tres, decía mi padre, son las principales reglas para ser un buen cazador urbano. La primera y la más importante es estar dispuesto a desaparecer, a mimetizarse con las personas entre las que uno se desplaza al grado de permitir que la individualidad se disuelva en la colectividad, a pactar con la posibilidad de ser invisible como un paisaje familiar que se deja cubrir por un velo tupido de bruma para convertirse en un perfil ambiguo y anónimo. La segunda es conocer la ciudad por donde uno debe emprender la persecución, no como la palma de la mano según reza el lugar común, sino como una geografía que se ha introyectado por completo y que por ende forma parte integral del cuerpo: el cazador, abundaba mi padre, debe convertirse prácticamente en una extensión del espacio por donde deambula para que la presa no advierta su presencia. La tercera es armarse de la paciencia indispensable para aguardar a que el objetivo que se persiga haga el movimiento en falso que pueda conducir a su captura o a su exhibición ante la

persona que ha contratado al cazador para tal efecto.

En ese sentido, transpolando la intención de la cita y de la novela de Montiel Figueiras al cine, su libro también transmite ese sabor nostálgico de la compleja trama emocional de *Chinatown* de Roman Polanski, relato que involucraba un enorme negocio inmobiliario, secretos familiares, codicia e incesto, ambientado en 1937 con Jack Nicholson como el detective Jake Gittes. O la búsqueda de sí mismo que, sin saberlo, emprende el detective Harry Angel —interpretado por Mickey Rourke en *Corazón satánico* de Alan Parker—, contratado por un tal Louis Cyphre (Robert De Niro) para localizar al fantasmal cantante Johnny Favorite en la Nueva Orleans de 1943.

El arte de la provocación juega un papel decisivo en la novela corta de Montiel Figueiras y en sus trece relatos; en ellos, a diferencia de Lynch y Hitchcock, gravita sobre todo la obra de James Ellroy, en particular *Destino: la morgue*, incluso la del primer Ray Bradbury, el de las *Crónicas marcianas* y el de sus incipientes relatos policíacos. Es decir: lo siniestro como límite de lo bello; contraste que permite arrojar una enorme carga dramática al relato en momentos específicos y que sirven para detonar la incertidumbre del suspenso y lo sexual que conduce irremediablemente hacia las costas del deseo, como es propio en los sueños más vívidos. Flujo libidinal que construye un torrente incontenible de dolor, redención, trauma, deseo, curiosidad y fervor carnal.

La narrativa, por lo tanto, se desliza hacia ámbitos que surgen de una mirada apasionada, recurso necesario contra la amnesia, contra el impulso de la muerte que acecha a la vuelta de la esquina, o bien, dentro de la misma geografía de San Francisco. A mayor deseo, mayor destructividad de la contraparte amorosa. El universo de las duplicaciones, la alteridad y la transferencia de roles.

Finalmente, *De entre la bruma* y su desenlace furiosamente romántico resulta en un ensamble de situaciones unidas por el trauma, el dolor como experiencia sensorial, la sexualidad a flor de piel, el suspenso y la elección de la fantasía que elabora una mente atormentada por la

realidad misma. Los protagonistas de aquella y de los cuentos de *El detective* prefieren construir un fantasma que enfrentarse a una vida verdadera que carece de lo mórbido, la sensualidad y el peligro, tal y como lo hacía el Scottie de *Vértigo* o *De entre los muertos*, frase que, por

cierto, condensa este magistral y fascinante libro de Mauricio Montiel Figueiras. ~

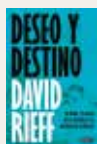
RAFAEL AVIÑA es crítico e investigador de cine. Autor de más de treinta libros, el más reciente es *Gángsters vs. narcos. Cine e imaginario social: la idealización del poder, la violencia y el dinero* (Palabra de Clío, 2026).

LIBRO DEL MES

ENSAYO

Una radiografía del wokismo

por **Andrea Martínez Baracs**



David Rieff
DESEO Y DESTINO. LO WOKE, EL OCASO DE LA CULTURA Y LA VICTORIA DE LO KITSCH
Traducción de Aurelio Major
Ciudad de México, Debate, 2025,
248 pp.

Deseo y destino de David Rieff (brillantemente traducido por Aurelio Major y con un prólogo tan breve como pertinente de John Banville) sostiene una tesis que perturbará a los simpatizantes de lo *woke*: el movimiento que “ha demolido desde hace un cuarto de siglo las humanidades universitarias” no respondía a un “antinomismo” contra el capitalismo, como quisieran creer sus acólitos. Por lo contrario: dio al capitalismo la continuidad y la profundización que necesitaba.

En discusión con el seminal *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976), de Daniel Bell, Rieff sostiene que la decadencia del liberalismo de viejo cuño y de la ética protestante dejó al capitalismo necesitado de una nueva justificación moral. Esa decadencia fue obra en parte de las artes occidentales, las cuales desde mediados del siglo XIX se propusieron destruir el *statu quo* social. Esta tendencia se sostiene hasta el presente; el lema totémico de los *baby boomers* fue la revolución. Pero esa desintegración no tenía por qué disgustar al capitalismo, que siempre fue contrario a la tradición; su lema sería la “destrucción creativa” de la que habló Joseph Schumpeter. “El capitalismo ya no consiste en imponer el orden, sino en destruirlo”, afirma Rieff:

En retrospectiva queda claro que la función más importante (de las artes en Occidente) fue servir como una suerte de inadvertida vanguardia del libre mercado, mediante la sistemática destrucción de una vez por todas de la ética protestante.

Nacido con la “teoría crítica de la raza” a mediados de la década de 1980, el movimiento *woke* logró consolidarse como la “ideología sucesora” del capitalismo, sostiene Rieff. Lejos de ser un heredero del marxismo, jamás se refirió a las clases sociales, el capital y el trabajo, sino que encajó perfectamente con el libre mercado. A cambio de adoptar la estética *woke*, sus lemas y una reeducación epidérmica contra el machismo y el racismo (lo que se llama Diversidad, Equidad e Inclusión, DEI), las grandes corporaciones capitalistas se volvieron los vehículos queridos del movimiento. Nunca contracultura y capitalismo fueron más afines. Los ultrarricos dejaron los oropeles del pasado y se vistieron (parecería) como el hombre común: jeans, playera blanca o negra y tenis son el nuevo uniforme.

El arte y la alta cultura se devalúan, las humanidades mueren y la cultura occidental entra en decadencia. Se sustituye al arte por lo *kitsch*, en la definición de Milan Kundera: la persona ve una escena conmovedora y suelta una lágrima. Se observa a sí misma en ese acto y su propia virtud le hace derramar otra lágrima. Es esa segunda lágrima, la de la autocomplacencia narcisista y de mala fe, lo que constituye lo *kitsch*. Recordemos que, en la Checoslovaquia comunista, Kundera eligió lo *kitsch* para calificar la hipocresía: era como el betún del pastel de quienes usan y abusan del poder en nombre de su superioridad moral. Escribe Rieff, haciendo prueba de su incisiva inteligencia:

ninguna persona decente debería vanagloriarse de su felicidad sin sentirse igualmente impulsada, *al mismo tiempo*, a vanagloriarse de su virtud, es decir, de su empatía, su solidaridad y su compromiso con un futuro mejor y más justo.

Pero se pretende un mayor alcance. El supuesto subyacente es que cada vez es menos posible *ser* feliz en un sentido moral tolerable a menos de que también se *sea* virtuoso. Desde ese punto de vista, el “gran sermón moral” no es la carga que ahora conlleva sentirse alegre, sino el requisito previo de la alegría. Es decir, no se trata de una imposición, no solo de un aprendizaje moral, sino de un favor psíquico. Por ello, a menudo parece que la distopía en la que hemos entrado no es ni *1984* de Orwell ni *Un mundo feliz* de Huxley, sino más bien *1984* reescrito por Huxley.

El libro de Rieff adopta algo de la modernidad mediática que revela tan profundamente: construido a partir de “entradas” de la cuenta de Rieff en la plataforma Substack, esta disposición le permite abordar su temática *in medias res*. No tiene la estructura habitual de un libro de análisis —no procede acumulativamente—, de modo que la lectura progresiva puede volverse un tanto densa. Más vale adoptar el modo que dicta el medio y abrir el libro en cualquier parte. Dicho esto, *Deseo y destino* está lleno de análisis profundos y originales, que dan cuenta de la complejidad del tema, con ejemplos sorprendentes.

Rieff no ofrece una definición de lo *woke*, un recorrido sistemático de sus muchas facetas ni una historia de ese movimiento, pero queda claro que nace a mediados de los años ochenta con la “teoría crítica de la raza”, que contiene a la llamada “política identitaria”. “Todo el mundo puede situarse en una jerarquía de la opresión”, pero desde luego el opresor solo puede ser el blanco, y, en el caso de que no sea blanco (por ejemplo, los grupos en el poder en China), podrá serlo de manera simbólica: lo cual señala otra característica de este modo de pensar, en el que lo metafórico sustituye a lo real.

Por otro lado, la legitimidad no reposa en la calidad, vista como elitista, sino en la representación de un segmento oprimido: “la cultura es representación y la representación es cultura”. Las condiciones materiales en las que prospera lo *woke* suponen la pérdida de autonomía de las universidades, convertidas en negocio; en ellas, la innovación constante del libre mercado somete a las menguadas humanidades: materia que no atraiga a los alumnos ha de desaparecer, y maestro que no guste a su alumna-do debe salir.

El conglomerado *woke*, todopoderoso en las universidades, defiende agresivamente la “discriminación positiva” (la supuesta virtud de hacer a un lado a los blancos para dar lugar a las minorías raciales) pero ha borrado toda consideración por las condiciones materiales y los problemas reales de la población negra en particular. El omnipresente daño psicológico, la detección de los traumas y de las “micro-agresiones” han desplazado a los daños materiales concretos. Un corolario es la lucha sin tregua contra el racismo internalizado de los blancos en todos los campos,

incluida la medicina misma, donde importa más que el doctor sea, o se considere a sí mismo, “buena persona” a que sea... un buen doctor.

Lo *woke* incluye también la “militancia de género”: quedó muy atrás la defensa de las mujeres maltratadas. Al borrarse la distinción entre lo personal y lo político, y dado que asistimos al “triunfo de la subjetividad radical”, ahora la militancia de género y el “feminismo interseccional” llegan al extremo de recomendar con severidad “cuestionar tus preferencias” sexuales o amorosas.

Además de teorizar la complejidad de este fenómeno lleno de facetas, Rieff se divierte cosechando ejemplos aberrantes. Uno de los mejores es el libro que en 2023 la Universidad de Duke le publicó —sin ironía o humor— a la profesora de CUNY Leigh Claire La Berge, llamado *Marx para gatos. Un bestiario radical* (¡hay traducción al español!). La “teoría crítica avanzada” en este caso proponía hacer del marxismo un proyecto “interespecies”. La autora llegó a hacer presentaciones públicas frente a un auditorio de gatos. Al respecto Rieff cita un tuit en el que alguien observó la “vena profunda de inmadurez pueril que impulsa la cultura moderna”.

Sin embargo, los excesos absurdos del movimiento no significan que sea inofensivo: lejos de ello. Su moralismo es profundamente monolítico y autoritario. Muchos profesores, autores y figuras públicas han sido despedidos o “cancelados” invocándolo. Este orden de cosas se impuso sobre todo en lo que Rieff llama la anglosfera y, dentro de ella, en el “complejo académico-cultural-filantrópico”. Europa y América Latina son una excepción parcial, dice el autor, en tanto subsiste la tradición conservadora, que ejemplifican Michel Houellebecq o Jorge Luis Borges. Esa esperanza subestima la capacidad de penetración de lo *woke* y corrientes afines.

La obvia pregunta que el lector se hará es: ¿qué ha ocurrido con el conglomerado *woke* en la era trumpiana? Es claro que, bajo el segundo mandato de Trump, ha operado una cargada masiva contra el ecosistema *woke*. Un polo llama al otro polo, se diría. Pero aparentemente no se anulan, sino que se hacen más tóxicos y agresivos. Y, en la nueva atmósfera trumpiana, ¿cómo encaja la tesis de Rieff según la cual el wokismo es un fenómeno originado por el capitalismo y profundamente afín a este? Tal vez la respuesta sería que con Trump se erige otra alternativa de “ética” capitalista: la de la fuerza bruta, el fin del imperio de la ley y la fusión más descarnada del capitalismo corrupto y clientelar con el poder.

También podría pensarse que el movimiento *woke*, moralista autoritario, lejos de reemplazar a la ética protestante y calvinista, es su digno heredero, como estudió bien Ian Buruma en “La ética protestante y el espíritu de lo *woke*” (*Letras Libres*, octubre de 2023), en donde hizo referencia a las afinidades del wokismo con el MeToo.

Otro aspecto importante que podría considerarse parte de lo *woke* —y que Rieff no trata— es el multiculturalismo en su faceta propiamente geopolítica, cuyo origen —como ha mostrado Paul Berman en “Una caricatura estúpida y la ideología universitaria” (*Letras Libres*, noviembre de 2024)— está en Frantz Fanon. Este teórico y militante de la Martinica sustituyó la lucha de clases por la oposición entre el norte y el sur y dio preeminencia a la descolonización. Pero no solo esto: desechó toda dialéctica (una característica, recordemos, del marxismo) al servicio de una causa que enarbola y justifica el odio y la sed de venganza. La infinita bondad de lo *woke* esconde un trasfondo mortífero.

Rieff tampoco menciona las derivaciones más venenosas de la teoría crítica de la raza, la “oleada identitaria” y la “discriminación positiva”, pues están en el origen del odio anti-blanco y del antisemitismo, y estos últimos no se limitan a la “anglosfera”. En Francia la “obsesión racialista”, cobijada por el partido llamado “La Francia insumisa” de Jean-Luc Mélenchon, reúne a gente de minorías raciales que se autodenominan “racializados” y que aborrecen a la vieja izquierda (“la izquierda blanca”), repugnancia que alcanza a su propio líder, finalmente un blanco nacido en Marruecos, un *pied-noir*, miembro directo —él, sus padres y

abuelos— del colonialismo francés que oprimía a Argelia y Marruecos. Frente a la población inmigrante siempre en ascenso, la derecha racista ha denunciado lo que llama el “gran remplazo”: una supuesta voluntad de sustituir a los blancos. Recientemente Mélenchon decidió hacer suya esa intención. Otros militantes “racializados”, diputados o miembros del gobierno, lo han secundado: defienden que, en efecto, son cada vez más numerosos y tienen más hijos que los blancos, de modo que sí, van por el “gran remplazo”. Y desde luego que estas corrientes son una punta de lanza del feroz antisemitismo que se expande en Francia y otros lados de Occidente.

Sorprende la poca atención que ha merecido la infausta involución moral de la izquierda mundial desde el movimiento de 1968. La descolonización, el rechazo hacia los “blancos” y hacia la cultura occidental son las nuevas prioridades, que han sustituido la defensa de la clase trabajadora y de las mujeres. La radiografía de lo *woke* que nos ofrece Rieff es una parte de este vasto tema, un esfuerzo valiente, inteligente y original, que se agradece. ~

ANDREA MARTÍNEZ BARACS es historiadora. Autora de *Un rebelde irlandés en la Nueva España* (Taurus, 2022). Dirige la Biblioteca Digital Mexicana.

