

Obertura

Resulta, pues, que tengo que volver a eso.

No estaba en mis intenciones hacerlo. Aspiraba a dejar atrás, no bien se publicara, ese *Regreso a Reims*¹ que tantos esfuerzos me había costado. Quería publicarlo... y olvidarlo. Para retomar por fin, al cabo de lo que debía ser un paréntesis en mi trabajo, los proyectos suspendidos durante un tiempo que había deseado lo más corto posible.

¿Creí realmente que sería así? ¿Era imaginable? Pronto iba a descubrir que un “regreso” nunca está terminado y, sin duda, nunca es terminable: ni en el recorrido concreto, ni en la reflexión que lo acompaña y que, hasta cierto punto, lo hace posible al hacerlo inteligible. No hay regreso sin reflexividad: los dos se conjugan y se confunden. Pero la reflexividad genera complejidad e incertidumbre: el itinerario era problemático, ahora es caótico. Pronto comprobé que era inevitable completar el relato y los análisis que yo había

¹ La obra del autor *Retour à Reims* (París: Fayard, 2009) es una referencia ineludible en este libro. Su publicación tuvo gran repercusión en Francia y ha sido traducido a varios idiomas [trad. de Georgina Fraser, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2015]. (*N. del T.*)

propuesto. Que me dedico a profundizar. La escritura de ese libro se me había impuesto con la fuerza de una necesidad. Ahora tenía que prolongarlo.

En una cálida reseña de *Regreso a Reims*, Annie Ernaux describió esta obra como un “autoanálisis llevado al extremo”. La fórmula me conmovió mucho. En efecto, yo había concebido mi proyecto como un esfuerzo por ir lo más lejos posible en la exploración de mí mismo, es decir de los mundos sociales donde había vivido mi infancia y mi adolescencia, y de los procesos en virtud de los cuales una trayectoria desviada y ascendente me había alejado del destino que se me asignaba y, por eso mismo, de mi familia y mi medio de origen. En consecuencia, en ese libro no se trataba de “mí” sino de la realidad social, con sus jerarquías marcadas por doquier y sus veredictos pronunciados por doquier, y por lo tanto de la violencia que ella contiene y que incluso la define. La autora de *Una mujer* y de *La vergüenza*, pero también de *El acontecimiento* y de *La mujer helada*, estaba bien situada para saber hasta qué punto eso exige correr riesgos: ella, que con frecuencia ha proclamado querer escribir solo libros que la pongan en peligro, libros tras los cuales uno ya no se atreva a mirar a los otros a la cara, por saber que les ha dado influjo sobre sí.

Pero toda “radicalidad” es provisoria y una vez adquirida, es decir conquistada mediante un trabajo paciente y doloroso sobre uno mismo, y al cabo de una sucesión de crisis en las que uno piensa en renunciar, en las que renuncia efectivamente antes de obligarse a continuar, se convierte en lo que conviene superar. Uno se siente forzado a ir aún más lejos. Para tratar de penetrar un poco más

en los misterios de la magia social cuya terrible eficacia permite a los mecanismos de la dominación perpetuarse, y al orden político mantenerse. Para tratar, sencillamente, de comprender por qué y cómo “la cosa funciona”, por qué continúa. Y puesto que es así, ¿no significa eso que cada uno de nosotros participa, de una u otra manera, en la reproducción de ese orden? ¿Qué adhesión tácita o explícita –y, en todos los casos, siempre más fuerte de lo que creemos o de lo que querríamos– supone esto a las estructuras sociales y mentales que heredamos, y cuya historia está grabada en lo más profundo de nuestros cuerpos y nuestras subjetividades, fabricándonos y predeterminándonos como agentes sociales?

Entonces, sí, tengo que volver a eso. Usando como método, al igual que en *Regreso a Reims*, lo que me gustaría llamar una “introspección sociológica”, si se me permite el oxímoron. Cuyos resultados cobran sentido cuando entran en resonancia con textos literarios y teóricos que han afrontado problemas análogos a los que yo he querido plantear. Este nuevo libro comenzó como un diálogo con la obra de Annie Ernaux y la de Pierre Bourdieu. Otros autores se sumaron pronto a ellos. Y en el vaivén entre los elementos más tenues de la vida corriente, por un lado, y los enunciados más incisivos de la cultura docta y literaria, por otro, pudo nacer, espero, algo que se emparenta con un conocimiento crítico, en el cual el deseo de cambiar el mundo social podría encontrar los instrumentos de un esbozo de realización.

PRIMERA PARTE

Hontoanálisis¹

¹ Término formado por la conjunción de *honte*, vergüenza, y *analyse*, análisis; Eribon hablará después de *hontologie*, hontología, homófono, por supuesto, de ontología. (*N. del T.*)

CAPÍTULO I

Heredar, diferir

Tengo frente a mí dos imágenes. Tan distintas que cuesta concebir que hayan podido servir para ilustrar las cubiertas sucesivas de un mismo libro, con un año de distancia: la de la edición original de *Regreso a Reims*, aparecida en octubre de 2009, y la de la edición de bolsillo, de octubre de 2010. Yo había elegido cuidadosamente la primera. Es la reproducción en miniatura de una tela de Nicolas de Staël, *La carretera de Uzès*. En ella vemos un camino trazado del que nos preguntamos a dónde lleva, y a cuyo respecto cabe imaginar que es lícito tomarlo en los dos sentidos: partir y volver, como dos momentos de la vida, dos momentos de mi vida, en todo caso, que yo pretendía justamente reconstruir en las páginas de esa obra. El cuadro de un artista a quien admiro iba a permitirme escapar a la focalización sobre el “yo” y atraer la atención hacia las estructuras del mundo social: una carretera, un paisaje, una ciudad..., es decir una relación con el tiempo y el espacio, con la historia y la geografía, situada, es cierto, pero lo bastante imprecisa para que cada cual pudiera proyectarse en ella a su manera. Y tal vez esa línea en el medio (la carretera) simbolizaba la disociación del yo o la escisión de la personalidad de que hablaba

todo el libro. Yo sabía, por añadidura, que De Staël, que había conocido desde la infancia el exilio y la errancia, se había suicidado poco tiempo después de pintar esta obra, lo cual introducía un toque dramático en ese panorama de aspecto apacible: tomar el camino –de la partida o del regreso– siempre entraña riesgos, y uno no sabe necesariamente hacia qué se dirige, ni lo que va a descubrir ni lo que llegará a ser. La violencia del mundo nos acecha por doquier, incluso cuando está oculta detrás del orden naturalizado de las cosas. En su comentario de otra tela de Nicolas de Staël del mismo período, Ernst Gombrich se maravilla ante el modo en que algunas pinceladas se yuxtaponen milagrosamente para suscitar a la vez una impresión de luz y una impresión de distancia.² Ese clima de misterio e incertidumbre me pareció ideal. La elección, además, se ajustaba a la maqueta diseñada para la colección: en un marco en el centro, debajo del título, una obra de arte contemporánea (y me alegra respetarla para el presente libro y por las mismas razones, de nuevo con un cuadro de Nicolas de Staël, perteneciente a la misma serie). Podía estar satisfecho: el resultado era particularmente logrado. Siempre es fácil, y qué agradable, halagar nuestro propio narcisismo cultural.

¿La otra imagen? Para la edición de bolsillo la editora insistió en que le diera una foto mía. La cuestión ya se había planteado: cuando apareció la primera edición del libro varios diarios me preguntaron si podía entregarles fotos de

² Ernst Gombrich, *The Story of Art*, decimoquinta edición, Londres: Phaidon Press, 1989, p. 482 [trad. esp.: *La historia del arte*, trad. de Rafael Santos Torroella, Madrid: Debate, 2006].

mi infancia o mi adolescencia, para acompañar sus reseñas. Respondí sistemáticamente: “No tengo”. Era falso, mi madre me había dado algunas, guardadas en las cajas que habíamos abierto juntos, al día siguiente de las exequias de mi padre, durante un momento bastante intenso. La mala conciencia no estaba ausente en esta mala fe. Mientras los artículos elogiaban mi coraje... yo no podía dejar de sentirme molesto por lo que se parecía a una última cobardía. Eso quería decir que aún me costaba mucho asumir mi historia familiar: me sentía capaz de recordarla en un discurso trabajado y construido, pero distaba de inclinarme a mostrarla, sin más.

Sin embargo, las fotos no estaban ausentes de mi libro: me dedicaba a describir varias en él. Habían constituido incluso su elemento desencadenante. La rememoración de la historia familiar y social pasa de manera casi inevitable por una mirada posada en viejas fotografías, que imponen su fuerza de evidencia: con ellas no se puede hacer trampas como se hacen con los recuerdos; y si no recordamos, si recordamos mal... exhiben el mundo no como voluntad sino como representación: lo real tal como ha sido. Pero me guardé bien de develarlas. Martine Sonnet, al contrario, puso una en la linde de su *Atelier 62*. Su padre camina, con las manos en los bolsillos de su pantalón de trabajo, en la entrada de la fábrica Renault de Boulogne-Billancourt. Lo que sigue parece inscrito en esa foto; la autora despliega pacientemente las significaciones contenidas en la imagen. El cuerpo de ese hombre, obrero de la fundición, el sector más duro de la fábrica, aparece como la encarnación de un tipo de oficio, un tipo de

existencia... Me tentaría decir: como la representación arquétipica de una clase, de un mundo. En ella están inscritos su pasado, su presente, su futuro. En síntesis, su identidad social, fijada en ese instante como el marco permanente de una vida, el horizonte insuperable de un destino. Sonnet acertó al hacer ver aquello de lo que iba a hablar. Las palabras se tornan más fuertes, las frases, más densas, cuando uno tiene ante la vista lo que tratan de explicitar. Ese libro me encantó: pero su contenido sigue siendo, a mis ojos, indisociable de la imagen con la cual se abre.³

Y ese pedido –“¿una foto suya?”– reaparecía pues algunos meses después, y me provocaba idénticos tormentos. Mi respuesta fue la misma: “No”. Esta vez la justificaba con un argumento: “No hay que engañar al lector: no se trata de un ensayo autobiográfico sino de una obra de reflexión teórica...”. Lo cual no era falso, y yo temía que a raíz de ello la intención y quizás hasta el contenido mismo del libro se transformaran. El efecto de la cubierta es tan fuerte que puede atribuir a un libro, y a su pesar, el género al cual pertenece. En esas circunstancias, una foto mía iba a tender a personalizar y singularizar los problemas que yo había querido abordar, cuando en realidad todo mi esfuerzo había consistido en despersonalizarlos y colectivizarlos: de algún modo, en “sociologizarlos”. Dado que se trataba de la realidad social y no de mí, ¿por qué poner una foto mía? Yo movilizaba mis conocimientos y mis gustos en materia de arte contemporáneo para hacer contrapropuestas.

³ Martine Sonnet, *Atelier 62*, Bazas (Gironde): Le Temps qu’il fait, 2009.

¿Clyfford Still? ¿Barnett Newman? “¡Eso será muy sobrio y muy elegante!”, repetía. Pero ¿el argumento intelectual y el argumento estético agotan verdaderamente las razones por las cuales me resistía a la idea de exhibir de tal modo una foto mía? Entre las que tenía, solo una podía convenir: en ella se me ve pegado al capó delantero del automóvil negro que mis padres habían comprado de segunda mano a mediados de los años sesenta, y con el cual íbamos “de pesca” los domingos por las cercanías de las aldeas de las orillas del Marne. Estoy con uno de mis hermanos y mi padre. Debo de tener doce o trece años y él, por consiguiente, treinta y cinco o treinta y seis. Todavía es joven, desde hace bastante tiempo hace deportes –jugaba en un equipo de básquet formado en la fábrica donde trabajaba, y cuando éramos chicos mi hermano mayor y yo solíamos acompañarlo en sus viajes regionales, durante los fines de semana, para enfrentar a otros equipos de obreros– y debo decir que tiene muy buen aspecto, y se nota que lo sabe. ¿Por qué vacilaba yo, entonces? Después de todo, lo que aparecía en esa foto (el auto, los cuerpos, los peinados, etc.) señalaba sin rodeos la inscripción social y, en su simplicidad cuajada en blanco y negro, exhibía –ni falta hace decirlo– más verdad sociológica impersonal que las sutiles composiciones de colores en los cuadros de los pintores cuyos nombres yo sugería. Pero ¿no existía el riesgo de que hubiera un contraste demasiado grande entre la obra de arte más distinguida que aparecía en la primera edición y esta muestra casi caricaturesca de la foto de vacaciones en las clases populares? Pasar de una a otra podría parecer descabellado.