

Reírse del poder: de Chaplin a Michael Moore

Luca D'Ascia



© Mico

3

“Para combatir los regímenes totalitarios, nada mejor que reírseles en la cara”. Este comentario de Ray Bradbury, el autor que paradójicamente (¿o no tanto?) defendió la seriedad de los libros frente a la estúpida alegría mediática en *Fahrenheit 451*, condensa la lección chapliniana de *El gran dictador*. Sin embargo, también en este caso una afirmación acertada no hace sino sugerir nuevas preguntas. ¿Hasta qué punto es posible desmontar cómicamente la maquinaria del poder? Chaplin lo logró en 1940; ¿podremos seguir lográndolo ahora?

La producción cinematográfica de los últimos años nos brinda mensajes contradictorios. El derrotero trazado por Chaplin ofrece valiosa orientación a tardíos e inesperados seguidores, como el Roberto Benigni de *La vita è bella*. Pero el holocausto es un tópico seguro, “políticamente correcto”. ¿Qué pasa con los conflic-

tos contemporáneos? Michael Moore, a pesar de lo acertado de sus intuiciones satíricas, no logra hacernos reír hasta el final. A diferencia de *El gran dictador*, *Fahrenheit 9/11* no va a convertirse en un clásico. No lo permiten los circuitos de distribución de la industria cinematográfica, ni lo consiente la tibieza de la opinión pública internacional. Cuarenta y cinco años después de su estreno en Broadway, *El gran dictador* es de todos. *Fahrenheit 9/11* sigue perteneciendo a un bando, a una parte, como diría el idioma italiano: la parte política que el hombre común (norteamericano) desgraciadamente desprecia. ¿Pero que sería lo cómico sin su universalidad, sin su capacidad de detectar al hombre común en el refinado, al niño en el hombre común? Transformar una parte en el todo: esta es la ideología de lo cómico que, alguna vez, “milagrosamente”, deja (como la película de Chaplin) una huella profunda en

la historia política. Alguna vez, no hoy en día. Como todos sabemos, las elecciones presidenciales norteamericanas de 2004, que el documental de Moore pretendió influenciar, confirmaron precisamente aquellas tendencias que hubieran tenido que quedar sepultadas debajo de montañas de risa. ¿Qué fue lo que fracasó al suministrar el clásico remedio de las enfermedades políticas, una equilibrada mezcla de humor y compromiso humanitario? ¿Qué significa volver a ver a Chaplin en la época de la cruzada contra el terrorismo?

Explicar el éxito indiscutible de *El gran dictador* y, al mismo tiempo, la dificultad de imitarlo, nos lleva a formular algunas hipótesis, sin pretender agotar cuestiones complejas. La película de Chaplin funciona gracias a un choque de retóricas. Su comicidad no está dirigida en contra de cualquier forma de poder. Ataca una forma particular de poder moderno: la aplicación autoritaria de la tecnología. El hombre fascista es el hombre-máquina. La propaganda de los regímenes fascistas retoma una versión trivializada de la estética de lo sublime y masifica una tradición de heroísmo romántico: el gesto patético y teatral del guerrero adquiere el “resplandor geométrico y metálico” de la vida de la materia en la tradición futurista. Receta para el malestar social: industria de guerra para combatir el desempleo y la racionalización de la producción en víspera de la destrucción ritualizada. En medio de todo esto llega Charlot y transforma el títere inconsciente y disciplinado en un muñeco profundamente humano. La perfecta adecuación del hombre mecanizado, a las máquinas que maneja, se transforma en las divertidas ridiculeces del hombre que no sabe adecuar su gestualidad a las demandas más cotidianas y profanas del entorno. Si se sienta, arrastra al suelo la silla; si se levanta con prisa, tropieza por las escaleras. Su brusquedad torpe haría reír en cualquier cultura, si cada cultura se caracterizara por definir una manera apropiada de caminar, de mover la cabeza y los brazos,

de saludar, de hablar. Claro está, una cultura preindustrial (pongamos, la sociedad de corte del Renacimiento) pudiera también percibir la “anormalidad” de la conducta de Charlot y juzgarla “poco decente”, plebeya y bufonesca.

Pero la torpeza adquiere un sentido mucho más profundo en el entorno del hombre-máquina. Chaplin se vuelve mecánico, como un muñeco que no domina las distintas partes de su cuerpo, pues la civilización de las máquinas nunca acaba por parecerle “natural”. Su falta de destreza significa no haber recibido un *training*, un entrenamiento, bien sea militar o productivo; no haber aprendido a sacar provecho de la disposición racional de los gestos en el espacio y en el tiempo. Dos o tres siglos de “disciplinas”, tan brillantemente descritas por Michel Foucault, se encuentran desmentidos por la resistencia irreductible de un individuo en apariencia “subdotado”. Imaginémonos a Charlot reproduciendo la pose de las estatuas atléticas griegas, exaltadas por la cámara de Leni Riefenstahl en ocasión de las Olimpiadas de Berlín, y toda una “política del cuerpo”, que se esfuerza en tender un puente entre las primeras manifestaciones del “dominio” occidental y sus postrimerías maquinistas, se viene abajo.

La torpeza como fuerza de resistencia al poder es la gran intuición de las primeras secuencias de *El gran dictador*: la primera Guerra Mundial, desde la perspectiva de Charlot, se presenta como el triunfo de lo absurdo. En lugar de identificarse con su máquina bélica, como el aviador heroico de la tradición futurista y fascista, el ridículo soldadito Chaplin dispara mirando del otro lado y tapándose los oídos. Bajo su toque, el enorme cañón alemán se transforma en un grotesco trasero que después de dos o tres pedos deja caer la bomba, reducida a juguete de niños, con pesada lentitud excrementicia. Desde luego, este metafórico estiércol no puede hospedar alma ninguna, mucho menos las ocho almas —todas explosivas— que le garantizaba generosamente el futurista italiano Marinetti. El



© Mico

alma —la solidaridad, la generosidad, el ansia de vivir— no se enajena en los objetos, sino que permanece en el muñeco que, paulatinamente, se humaniza y toma la iniciativa. Resulta incluso capaz de salvar a su camarada en un divertidísimo vuelo cabizbajo que desafía las leyes de la gravedad. Esto no nos sorprende demasiado: era una época einsteiniana y el surrealismo estaba enterado del asunto.

El vuelo con los pies hacia arriba es una alegoría, probablemente consciente, de la mejor definición de lo cómico: el mundo al revés, *the world turned upside down*. La torpeza de Charlotte todavía podía inscribirse en el marco de la definición clásica, estructural y formalista de lo cómico, que tuvo vigencia desde Cicerón hasta Baltasar Castiglione: “cierta desproporción que no está mal”, o “que no causa molestia”. Lo que esta definición no toma en cuenta, por antijerárquica, es la dimensión utópica de lo cómico, que reduce las jerarquías a lo “bajo corporal” y contradice las leyes de lo posible y de lo verosímil. Tal vez Bajtín, que en aquellos años padecía las persecuciones del estalinismo, se haya equivocado en atribuir esta dimensión

utópica a la comicidad *per se* en cada tiempo y espacio. Tal vez haya algo de típicamente vanguardista en su politización unívoca de lo cómico. Sin duda, la referencia bajtiniana es pertinente para describir la comicidad de Chaplin en una época de maquinismo militarista. La utopía de la primera secuencia de *El gran dictador* —la humanización de la guerra en nombre de la fraternidad de la trinchera, que implica el rechazo del anonimato industrial de la muerte— es la misma de *La gran ilusión* de Jean Renoir, compartida por la izquierda de los años treinta. Pero la presentación indirecta de Chaplin adquiere una fuerza mayor gracias a la universalidad de lo cómico: su banalización del estereotipo heroico del vuelo sublima la pesadez de la guerra en la ligereza de los *cartoons*, de los dibujos animados. Inmediatamente después, una metáfora genial introduce el desarrollo sucesivo de la película: Charlotte, traumatizado e internado en un hospital, padece amnesia y no vive conscientemente el catastrófico aterrizaje en la sociedad de posguerra. Por lo tanto, no entenderá nada del nacionalsocialismo y podrá mantenerse puro e ingenuo en medio del fanatismo colectivo. A

lo largo de la película, el barberillo judío Charlot irá contraponiendo su sencillo amor a los hombres, a la voluntad de potencia nacional-socialista, llegando a enérgicos gestos de resistencia en nombre de una esencia humana que incluye el ridículo y la ternura, la fragilidad y el heroísmo.

Desde luego, este planteamiento humanista presupone mucha confianza en el hombre común. La apuesta de lo cómico es ser comprensible: su espectador no necesita ningún tipo de iniciación. La opción en favor de una representación cómica de la guerra y del fascismo implica una serie de premisas que concuerdan muy bien con la ideología democrática de Chaplin. Desde la Ilustración, lo cómico ha sido un espacio para reivindicar los derechos del hombre “natural” frente a la convención social. Quien juzga con el sentido común no puede más que reírse del fanatismo religioso y político; todos poseemos el sentido común, solo que en algunos está obscurecido por los prejuicios; para escuchar la voz del sentido común, a lo mejor tenemos que liberarnos de lo culturalmente aprendido; el sentido común proclama una filantropía natural, una hermandad imaginada con la frágil materialidad de todos los hombres. No es difícil rastrear el origen de estos principios en la tradición filosófica entre Descartes y Rousseau. Por otro lado, el personaje de comedia es quien dice y hace todo lo que se le ocurre, no mira a la cara a nadie, ignora las convenciones, actúa contracorriente y desconoce la sublimidad del unanimismo; prefiere ser “pequeño hombre” aislado que militante de un partido, y, sin embargo, resulta capaz de solucionar conflictos que parecían insolubles desde una perspectiva “seria”.

Resulta claro que las dos tradiciones convergen: el Iluminismo proclama que cada uno puede ser “autónomo”; la comicidad crea un espacio de representación en que el inconforme puede ganar, con tal de que no tenga miedo al ridículo. No por casualidad, el pen-

samiento ilustrado se esfuerza para “enoblecer” la comicidad en el teatro musical: ser cómico ya no significa ser cínico, como en la tradición griego-latina. La Ilustración deja en herencia, a autores como Chaplin, el problema de realizar una síntesis entre las dos caras del hombre natural, todavía no corrompido por la civilización: comicidad y filantropía. El choque con la modernidad del siglo xx introduce una tercera dimensión: la necesidad de mantener la autonomía del hombre común, sujeto de derechos, frente al maquinismo y a su racionalidad instrumental (la *cleverness*, combinación de astucia y habilidad práctica, de la que habla el discurso final de Charlot en *El gran dictador*). La comicidad, opuesta al *páthos* del totalitarismo, es la garantía de esta autonomía: riéndose con Chaplin, el espectador como hombre común demuestra que su *bon sens* está intacto y que sus pulsiones naturales repugnan a la “construcción del enemigo en la mente”.

Gracias a la solidez de sus presupuestos ilustrados, *El gran dictador* logra exorcizar el tónico romántico por excelencia: el doble. Los años perdidos de Charlot son los años del ascenso de Hitler. A lo largo de toda la película, Chaplin interpreta al dictador alemán, llamado Hinkel, y al barbero judío: Dr. Jekyll y Mr. Hyde; comparten la misma cara, los mismos gestos, las mismas calculadas torpezas. En la última secuencia, el mecanismo clásico del trueque de identidades, posibilitado por el parecido físico, permite al barbero hablar como si fuera Hinkel y, de esta manera, acabar con el nacionalsocialismo. Su discurso democrático y humanitario desmiente las precedentes observaciones de Goebig (personaje que corresponde a Goebbels en la realidad histórica) acerca de lo absurdo de la democracia en la época del progreso maquinista. Como en la tradición cristiana, la conversión del emperador conlleva el fin del paganismo.

El trueque, típicamente cómico, es un recurso escénico opuesto a la sutil superposición de

identidades, destacada por el romanticismo o el surrealismo. Chaplin toma posesión de Hitler con el gesto soberano del gran actor: no se confunde con él. El fascismo había teatralizado la política: *El gran dictador* representa el fascismo como representación. Desde luego, mantiene enérgicamente las distancias: cada gesto de Hinkel llega al espectador, filtrado por un juicio crítico que bloquea la identificación. Charlot no regala a su personaje su propia humanidad cómica. Logra ridiculizarlo, sin quitarle su odiosidad. Su reconstrucción de Hitler concreta la definición de Thomas Mann: los jefes nacionalsocialistas como banda de pequeños burgueses megalómanos. Desde este conocimiento certero de lo que los fascistas son, Chaplin interpreta su imagen pública, solemne y “sigfrídica”, como una mitificación que se puede detectar empleando el recurso más seguro de la tradición cómica: el énfasis en la desproporción. Se trata de poner en escena a un pequeño hombre en grandes espacios, proyectando una personalidad infantil en un escenario público: el personaje, desarrollándose coherentemente, irá acumulando errores sobre errores, despertando la risa del espectador. Por un par de horas, Hitler deja de ser lo que era en 1938-1940, un conquistador, y vuelve a ser lo que fue posiblemente en su juventud vienesa: un niño malo agarrado al juguete de sus fantasías, un exhibicionista y —de una manera muy sutil— un homosexual pasivo, que se entrega como una *primadonna* a las masas entusiastas. La secuencia clave de la película —Hinkel que se pavonea jugando con el globo, como futuro “emperador del mundo” y pequeño César— se caracteriza por una disimulada, pero constante carga erótica: el vanidoso dictador está haciendo un *show* de seducción, para nadie, pues está solo en su despacho. Precisamente, esta soledad resalta su naturaleza de actor, que solo existe exhibiéndose: el hombre de espectáculo se exalta cuando todo el género humano es el público potencial. Desde luego, el espectador, desde su perspectiva privilegiada, reconoce el vacío

humano y moral en que se desarrollan estas fantasías narcisistas.

Posición privilegiada del espectador como encarnación del individuo autónomo, que emplea su sentido común para desmitificar los mitos fascistas: volvemos a percibir las raíces ilustradas de la película de Chaplin. El fascismo (como, de otra forma, también el estalinismo) se presentaba como síntesis de mito y maquinismo, raza o clase y tecnología. *El gran dictador* aplica a este compuesto químico el poderoso solvente de una doble estrategia: de un lado, una corporalidad “cómica”, por supuesto “premoderna”, desproporcionada e incluso grotesca, niega la unidad impersonal del hombre-máquina y abre un espacio en que puede manifestarse la emoción personal; por otro lado, la emoción (filantropía), que brota del corazón mismo del “hombre natural”, rechaza la razón moderna que predica la desigualdad y la más brutal jerarquización social como nuevo mito del siglo xx.

En 1940, esta estrategia pareció adecuada para imprimir una dirección positiva a la “dialéctica de la Ilustración”, restaurando la confianza en los valores de libertad, democracia e igualdad. Hinkel, que se vuelve Chaplin en el final de la película, sugiere muchas cosas: el pleno dominio del autor sobre la significación de la película, la apelación a la persuasión en lugar de la violencia (¿al fin y al cabo, si el hombre natural es básicamente bueno, no podría haber un Chaplin en el fondo de cada Hinkel, aunque grotescamente desfigurado por el prejuicio?), la confianza en la comedia como estrategia de resolución de conflictos. Sugiere también otra utopía, típica de los años cuarenta: el sueño de una liberación del fascismo sin necesidad de Hiroshima, y la fe en los Estados Unidos como patria ideal de cada hombre que creyese en la posibilidad de construir su futuro, sin determinación de clase o de raza. Muchas cosas borraba la película de Chaplin, desde las palabras de aprecio del mismo Hitler

ENCUESTA EN SAN ANDRÉS ISLAS



© Mico

8

para el sistema de segregación racial en el Sur de Estados Unidos, hasta la indiferencia política de Hollywood en los años treinta. Sin duda, el barberillo judío, casi linchado en la película, se parece mucho a una víctima del Ku-Klux-Klan; pero también, en el teatro de Brecht los hijos que denunciaban a los padres en la Unión Soviética aprendían muy sospechosamente a hablar alemán. Paulatinamente, iba formándose la idea del Mal absoluto ubicado en el espacio y en el tiempo, cómoda descarga para nuestras conciencias después de 1945.

Después de 1945, las primaveras no florecieron demasiado, pero, por lo menos, la comedia hollywoodense mantuvo por muchas décadas la apariencia de cierta humanidad anglosajona: un mundo donde padres e hijos se pelean, pero se quieren y acaban por entenderse, donde incluso un negro puede ser reconocido por yerno, con tal que se muestre respetuoso de la institución familiar. No había mucho que contraponer a esta imagen, pues la gerontocracia

soviética, la revolución cultural china y los *barbudos* cubanos carecían no solo de libertad, democracia e igualdad, sino también (con la posible excepción de Tomás Gutiérrez Alea) de una dimensión cómico-humorística. La guerra de Vietnam provocó respuestas contradictorias, sacando a luz una ambivalencia básica (que se refleja de forma ejemplar en *Taxi driver* de Scorsese) frente a la violencia y agresividad que emergían brutalmente como rasgos identitarios de lo norteamericano. Sin embargo, en los años más conflictivos, la izquierda prefirió saltar directamente de la "manipulación" (la ideología oficial) a la "verdad" (la docu-ficción de Oliver Stone en *JFK*, la crítica de los medios de Noam Chomsky), sin oponer otra y más problemática noción de lo cómico al escapismo de la cinematografía convencional (otra vez, el humor negro de Spike Lee representa una posible excepción).

La gravedad de lo que siguió al 11 de septiembre exigió e impulsó una respuesta desde la sá-

tira política, asociada con el nombre de Michael Moore. El documentalista, que en *Bowling for Columbine* había puesto en tela de juicio el optimismo de la era Clinton, sintió la urgencia de montar una máquina de propaganda en contra de la ola de neoconservadurismo asociada con la primera presidencia de George Bush Jr. Los valores, en el fondo, eran los mismos, abogados por Chaplin muchos años antes: *liberty and free speech*; justicia social y solidaridad. Según Moore, aprovechando la lucha contra el terrorismo, el grupo neoconservador en el poder recortaba las garantías constitucionales y los derechos sociales, creando una atmósfera de conformismo y de pseudo-unanimidad nacionalista y belicista. Moore creyó que denunciar estas políticas no era suficiente; ante todo, siguiendo el ejemplo de Chaplin y el precepto de Bradbury, había que ridiculizar la fraseología oficial que las legitimaba. Era preciso volver a construir polémicamente la imagen pública de Bush para reducir el impacto de su propaganda. Se necesitaba crear un nuevo sentido común, que interpretara la “amenaza percibida” del terrorismo como maniobra política y desmontara la retórica belicista desde el conocimiento de los inconfesados intereses financieros y colonialistas del grupo neoconservador.

Movilizar la opinión pública por medio de la comicidad y, de esta manera, liberarla de un prejuicio y restituirle su autonomía de pensamiento; este programa, así como la mezcla de lo cómico y de lo patético (las tristes imágenes de las violencias norteamericanas en Irak), recuerda la hazaña de Chaplin. Moore crea un “personaje Bush”, obviamente negativo y grotesco: hacerlo creíble y persuasivo es el desafío al que se enfrenta. Sin embargo, la técnica es completamente distinta. Chaplin representa; Moore trabaja con el montaje. Chaplin interpreta a Hinkel; Moore muestra a Bush. Chaplin-Hinkel es una exuberancia de palabras y de gestos, el Bush de Michael Moore es un ser casi afásico, rígido, inexpresivo, alguien que “pone su nombre” para una aventura económica de

dudosa financiación. Esta diferencia caracteriza muy eficazmente dos distintas épocas históricas. El cine, contemporáneo de las vanguardias históricas, vivió, sin embargo, en los años treinta y cuarenta su periodo clásico: el relato cinematográfico podía funcionar como representación autónoma, como “obra”, sin necesidad de enfrentarse a la multitud de imágenes visuales — publicitarias, políticas, musicales — que pre-ocupan la mente del espectador. Chaplin puede construir *El gran dictador* alrededor de un actor-director-productor individual (él mismo), como si no existieran sino tres términos de un triángulo: Charlot, Hitler-Hinkel, y el espectador como individuo autónomo de tradición ilustrada, libre de juzgar según su conciencia. Michael Moore, por el contrario, no puede creer en la autonomía de la película como relato. Como muchos “posmodernos”, pone en el centro de sus películas el complejo mundo visual del espectador, donde el cine de ficción no es sino una de las muchas fuentes de imágenes, y probablemente ni siquiera de las más importantes. No inventa nada: combina, a sabiendas de que se trata de la sola forma posible de invención. Toda una sociología de la visión contemporánea enfatiza la tendencia del público masivo a tomar como “realidad” lo que legitima la institución televisiva. Consciente de que esta percepción de realidad es un arma poderosa en mano de sus adversarios políticos y de que la imagen reiterativa de la caída de las torres gemelas ha reemplazado, como estrategia de legitimación, el gesto carismático del dictador-actor de los años treinta, Michael Moore retoma de los telediarios todo lo que puede y busca el efecto de choque del montaje. La cara idiota de Bush, las sonrisas mantecosas de los saudíes, el patriotismo mediático de la cantante comercial Britney Spears se alternan con fragmentos de realidad “bruta”: la tristeza de las barriadas de Flint, Michigan, la humillación racial de los soldados negros, la angustia contenida de los hogares de clase media afectados por el conflicto. No hay nada en medio entre lo totalmente construido: la imagen pública de

Bush y de la guerra al terrorismo, confeccionada por la televisión, y lo aparentemente “tomado de la calle” con sencillez documental; en realidad, igualmente construido por la cámara polémica de Moore. El director actúa en la película “echando la cámara en la lucha”: con una técnica claramente retomada de la *performance* de los años setenta; construye situaciones de ruptura del orden, como cuando persigue a los senadores americanos favorables a la guerra de Irak para preguntarles si enviarían a sus propios hijos al frente. *Fahrenheit 9/11* no es más subjetivo, si se quiere, egocéntrico, que *El gran dictador*, pero en ambos casos se trata de representaciones muy distintas de la subjetividad. Chaplin lo organiza todo indirectamente, como en la narración clásica, y al final toma directamente la palabra para explicitar su autoridad como autor. El grueso y cómico Moore rompe, con sus agresivas e imprevisibles incursiones en el escenario, el orden de los materiales “objetivos”: citas de la televisión o citas de la otra “realidad” invisible, aquella que hay que describir con una mirada documental, enemiga de la convención. Consigue así un efecto de espectacularidad exagerada que compite con los medios oficiales, generalmente favorables a Bush, en su búsqueda de emoción antibelicista. La fragmentación de las imágenes acaba por transmitir un mensaje unitario, confiriendo una fuerte autoridad a Moore como auténtico antagonista de Bush (más allá del descolorido John Kerry). Por otro lado, a diferencia de Chaplin, Moore no puede sobreponer su voz a la de un Bush que el trueque cómico vuelva impotente. En un universo fílmico donde todo es cita, la cara de Bush es también un “producto” de la industria televisiva que se puede manipular (como se manipulan los objetos de consumo en una instalación), pero no es un personaje de carne y hueso, un “actor” que se pueda imitar y sustituir, retomando su retórica para llevarla al absurdo, como hace Charlot con Hinkel-Hitler. No habrá ningún discurso en el que Bush reniegue de su propia ideología para prestar su palabra a los tradicionales valores de izquierda.

Sin embargo, “re-semantizar” los íconos del poder mediático es una operación difícil y —en la actual constelación de fuerzas— tendenciosamente elitista. La película de Moore dio fuerza a los que, como nosotros, ya odiábamos la ocupación de Irak (y por esto le estamos agradecidos); no llegó a los que de verdad —y fueron mayoría— identificaron cierta retórica religiosa, nacionalista y agresiva con “la” realidad. Demasiados retrocesos ha tenido el ideario de la Ilustración en la sociedad del espectáculo, desde cuando Charlot, con la aprobación de Roosevelt, hacía reír imitando las muecas de Hitler. Sin embargo, algo se queda de *Fahrenheit 9/11*: la sensación de que se ha cerrado cierto ciclo histórico en el cual, “buena comedia” e “ideología norteamericana”, tuvieron mucho que ver una con otra. Esto no significa, claro está, que no llegarán de Estados Unidos buenas comedias e incluso buenas comedias hollywoodenses. Pero, para muchos, para una minoría que cuenta de uno y otro lado del Océano Atlántico, las imágenes confeccionadas y vendidas para reír no harán olvidar aquella otra imagen, que no hizo reír lo suficiente: Bush subiendo los ojos al techo, al serle anunciada la tragedia del 11 de septiembre, hundiéndose unos largos e interminables minutos en su acostumbrada apatía, para después empezar a leer con voz monótona un cuento infantil —*Mi mascota el chivo*— en una escuelita de la América profunda.

Luca D’Ascia (Roma) ha sido profesor de literatura, cultura, historia y filosofía política en distintas universidades europeas y colombianas. Actualmente es investigador de la Scuola Normale Superiore de Pisa, Italia. Ha publicado, entre otros, los libros: *Erasmus e l’umanesimo romano*, *Diversidad cultural y conflicto político*, *Maquiavelo y sus intérpretes*, *Esquirlas de Chiapas y Cuerpo e imagen en el Renacimiento* (Editorial Universidad de Antioquia, 2004). Escribió este artículo para la *Agenda Cultural Alma Máter*.