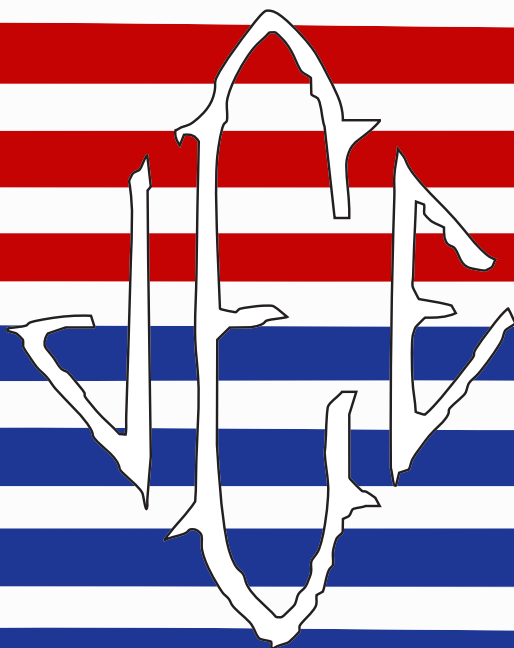


El sistema Jeffrey Epstein

Diez variaciones sobre arte, violencia y poder



Lucas Ospina

EL SISTEMA JEFFREY EPSTEIN:
DIEZ VARIACIONES SOBRE ARTE, VIOLENCIA Y PODER

INTRODUCCIÓN / P.3

«¿Crees que eres el diablo en persona?»

PARTE I / P.7

«El crimen como producción.»

PARTE II / P.10

«la única anarquía auténtica es la del poder»

PARTE III / P. 17

«Lolita se convierte en su inversión perversa:
de lectura crítica a tutorial»

PARTE IV / P.21

«se divertía engañando al mundo con arte falso»

PARTE V / P. 31

«Epstein, más que artista del engaño, actuaba como un curador»

PARTE VI / P. 38

«el mundo del arte requiere únicamente «intención», y afirma que
eso de la «intención» es lo que «aún no se entiende en absoluto.»

PARTE VII / P. 40

«El eje mundo del arte–universidades–instituciones culturales
funciona como una tríada de validación mutua...»

PARTE VIII / P. 51

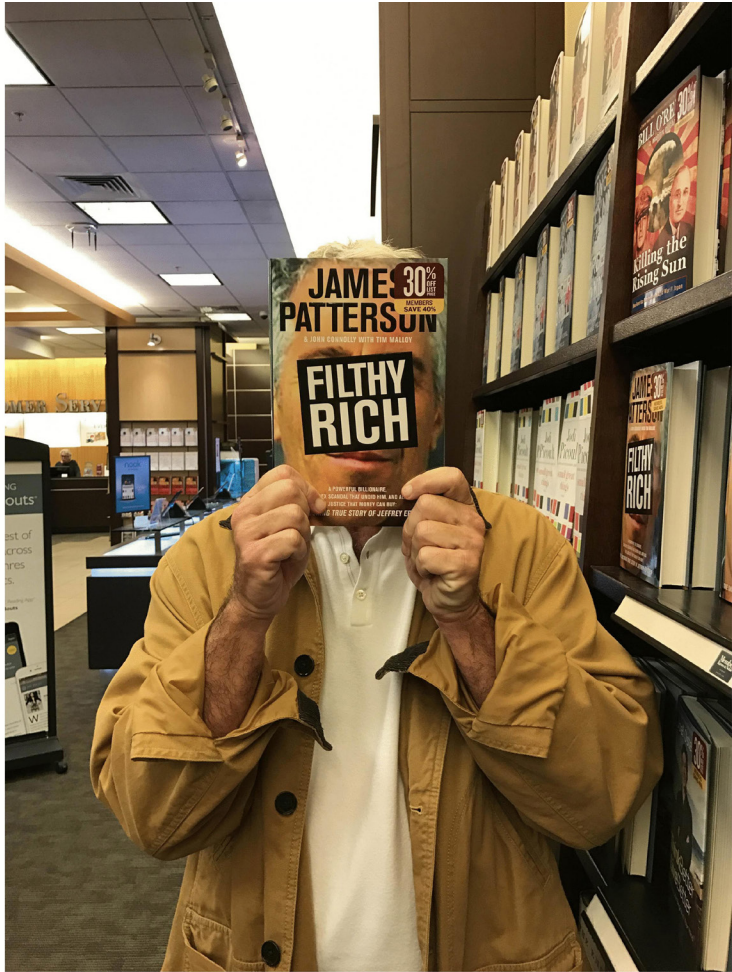
«Pero, ¿qué piensa sobre cómo se sienten las víctimas de Epstein al
ver la imagen?»

PARTE IX / P. 62

«La ilusión se vuelve real. Y cuanto más la deseas, más poder tiene.
Eso es capitalismo en su versión más fina»

PARTE X / P. 72

«El sistema Epstein es la materialización de una lógica antigua: la
violencia elevada a obra de arte total, expuesta ante el mundo entero»



HOUSE_OVERSIGHT_039288

INTRODUCCIÓN

«¿Crees que eres el diablo en persona?», le preguntan a Jeffrey Epstein un mes antes del reporte oficial de su muerte en prisión.

La [entrevista ante la cámara](#) sucede en su mansión en Nueva York, él está sentado en un mullido sillón, luce una camisa bien cortada y tan oscura como un agujero negro, las mangas están sin abotonar. Su rostro aguileño lleva unos lentes discretos de marco flotante que parecen a punto de caer y, ante esta pregunta, dispara una sonrisa que ya estaba lista antes del cuestionamiento diabólico.

«No», responde. «Pero sí tengo un buen espejo».

Por fuera del encuadre de la cámara, el cuestionario lo conduce Steve Bannon, estrategia político, arquitecto a la sombra de dos campañas presidenciales de Donald Trump. No es un interrogatorio, es una danza, un tango donde ambos hombres autosatisfechos se reconocen y uno de ellos, Epstein, sabe que el baile del poder lo tiene al borde de un precipicio.

Cinco meses antes, en diálogos que sucedían casi a diario, Bannon le había escrito a Epstein que la primera estrategia para resarcir su imagen pública era «rebatir las mentiras; después, aplastar la narrativa de la pedofilia».

Durante ese tiempo, Bannon recomendó abogados para entrenar a Epstein y Epstein pagó gastos médicos de Bannon, le regaló relojes Apple de oro a él y a su hijo y les prestó su jet privado. En marzo de 2019 se hospedó en el apartamento de Epstein en París —«Steve Bannon está aquí conmigo», le escribió Epstein a un socio— y se reunió con él más de una decena de veces a solas en la residencia de Manhattan.

Bannon dice que la entrevista fue para un documental, una obra cinematográfica que afirmó «destruirá los mitos» sobre Epstein. Eso solo parece una coartada. Lo que se ve es un ensayo de prueba ante un posible interrogatorio, el acuerdo cómplice entre dos hombres que se miden entre sí, el entrenamiento de un *sparring* a un boxeador de su misma categoría próximo a un combate decisivo. Después de todo, ambos advenedizos han hecho carrera como productores del poder para dar más poder a una clase depredadora de hombres poderosos.

Cuando Bannon le pregunta si su dinero es sucio, Epstein responde sin parpadear:

«No. Lo gané de corazón».

Cuando Bannon lo presiona y le dice que ha «asesorado a las peores personas del mundo», Epstein vacila apenas un segundo, antes de redirigir:



Jeffrey Epstein en entrevista con Steve Bannon



Steve Bannon en diálogo con Jeffrey Epstein en su estudio en la mansión en Nueva York

«Con ese dinero erradiqué la poliomielitis en Pakistán y la India. Pregúntales a esas madres».

Bannon le suelta un gancho:

«¿De qué nivel eres como depredador sexual? ¿Clase tres?»

«Nivel uno», dice Epstein, con una leve inclinación de la cabeza.

«Nivel uno es el peor».

«No. Soy el más bajo».

«El más bajo. Pero un criminal».

«Sí», afirma Epstein sin alterarse, sin bajar la mirada, como quien confirma su dirección postal.

Entonces Bannon retoma la pregunta del diablo.

«Es una pregunta seria», insiste Bannon.

«Ah, lo siento», dice Epstein, fingiendo distracción.

«¿Usted piensa que usted es el diablo?»

Epstein, mínimamente descompuesto, mira por un segundo fuera de cámara al equipo de rodaje, se rasca detrás de la oreja y responde con otra pregunta:

«¿Por qué usted diría eso?»

Bannon enumera atributos y menciona un libro que sabe que Epstein ha leído, *El paraíso perdido* de Milton, para que la lógica, inteligencia y brillantez de Satanás resuenen: «preferiría reinar en el infierno que servir en el cielo». Epstein escucha en voz baja, con cara de niño al que le cuentan un cuento. Luego sonrío, junta las manos como en un rezo irónico y dice: «Vi eso en una película una vez. Se llama [*American Dharma*](#)».

Una pausa, una travesura. [*American Dharma*](#) es el documental en que Errol Morris, uno de los grandes documentalistas vivos, intentó hacer con Bannon exactamente lo mismo que ahora Bannon intenta hacer con Epstein: desnudarlo frente a la cámara. En tres palabras y una sonrisa, Epstein invirtió la corriente: nadie en esta mesa llega primero, todos tienen un espejo. Pero el espejo de Bannon era distinto: mientras filmaba, lo ayudaba a reconstruir su imagen de filántropo.

Los archivos publicados de la entrevista contienen apenas dos de las doce horas que Bannon dice haber grabado. A la hora de esta nueva sesión, Epstein cierra el encuentro. Da una palmada, muestra complacencia, como si hubiera cumplido con una rutina autoimpuesta de ejercicios:

«Bien, tenemos que irnos».



NEW LINE PLATINUM SERIES

DUSTIN HOFFMAN ROBERT DE NIRO



WAG A BARRY LEVINSON FILM **THE DOG**

A comedy about truth, justice and other special effects.

**“SWIFT,
HILARIOUS,
AND IMPOSSIBLE
TO RESIST!”**

— Janet Maslin,
NEW YORK TIMES



«Eso estuvo bien», aprobó Bannon, como director que ha sacado lo mejor de su personaje.

Pocas semanas después, Epstein aparece muerto en su celda. Su último mensaje fue para cancelar una reunión programada para el fin de semana de su detención:

«Todo cancelado», le escribió a Bannon.

El espejo que menciona Epstein no refleja solo la historia de un psicópata narcisista y maquiavélico; refleja la arquitectura entera de un sistema que durante décadas operó a plena luz, denunciado con firmeza por unas mujeres que fueron sus víctimas y una que otra periodista, pero protegido por la costumbre y la necesidad deliberada de no cuestionar.

Hoy, por orden judicial, el Departamento de Justicia ha revelado —parcialmente editados— una parte de los más de seis millones de archivos que se ven en ese espejo: textos, fotografías, videos, documentos.

Estamos ante el mayor escándalo político y financiero del siglo. La pregunta no es solo si lo que contienen estos documentos es media verdad o verdad y media. La cuestión es quién está dispuesto a interpretar este archivo a pesar de sus revelaciones parciales —empezando por las miles de menciones al presidente Donald Trump que aparecen en esos registros, muchas de ellas editadas con un rectángulo negro y otras, la gran mayoría, silenciadas por la autocensura y perfidia del propio gobierno.

Pocos medios de alcance masivo se atreven a dar seguimiento real a la magnitud de lo que está sucediendo. Cubren los archivos Epstein como se cubre un incendio desde lejos: lo suficiente para decir que existen, no lo suficiente para quemarse. La justicia hace lo mismo.

Otras personas, de forma independiente, parten de una premisa incómoda por lo crítica: que la información que afecta a miles de personas e incide en el destino de cientos de millones es un bien público, y debe tratarse con la misma entereza con que se tratan las cuestiones de vida o muerte.

Estas diez variaciones forman parte de ese ejercicio colectivo.

En el corazón del espejo de Epstein no hay metáfora ni moraleja, sólo una ilusión desnuda. Hay un sistema activo y vigente en los mecanismos internos de la política y las finanzas de este mundo.

La forma natural de leer la imagen de un espejo es, siempre, a través del arte.

PARTE I

En la película *Wag the Dog* (Barry Levinson, 1997), un *spin doctor* recluta a un productor de Hollywood para fabricar una guerra y salvar la reelección presidencial de un mandatario que está envuelto en un crimen sexual en la Casa Blanca con una menor de edad (fue estrenada un mes antes de que se conociera la noticia del [escándalo Clinton-Lewinsky](#)). Escogen Albania, un país del que pocos saben (podría haber sido Irán, Venezuela, Groenlandia, Colombia). [Graban una refugiada falsa, componen himnos, inventan un héroe, crean un escenario de guerra de mentira.](#)

El presidente gana. El productor comete el error de pedir crédito y reconocimiento público; días después muere de un «infarto». La cola mueve al perro, el perro prefiere no saber que está siendo movido.

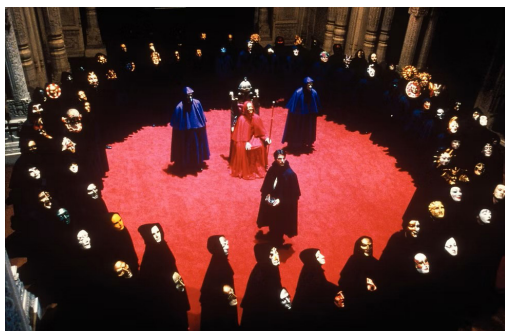
En diciembre de 2024, exagentes del Mossad [revelaron](#) a CBS News los detalles de la operación de los *beepers* explosivos en el Líbano. El método descrito fue cinematográfico: «Somos una compañía de producción global. Escribimos el guion, somos los directores, los productores... y el mundo es nuestro escenario». Empresas fantasmas vendieron dispositivos modificados a Hezbollah durante diez años sin que estos supieran que compraban a Israel: «Hacemos como en la película *The Truman Show*, todo está controlado por nosotros detrás de escena», dicen orgullosos y borrachos de solipcismo genocida.

Wag the Dog no fue ficción especulativa, fue una confesión anticipada. En 2026, la pregunta persiste: ¿quién es el productor ante el escándalo político y criminal más grande de la historia mundial reciente? ¿Quién orquesta las guerras mediáticas para gestionar la sobreexposición calculada del escándalo que involucra a un presidente reelegido a pesar de 34 cargos de falsificación de registros comerciales y de perder un caso civil por abuso sexual?

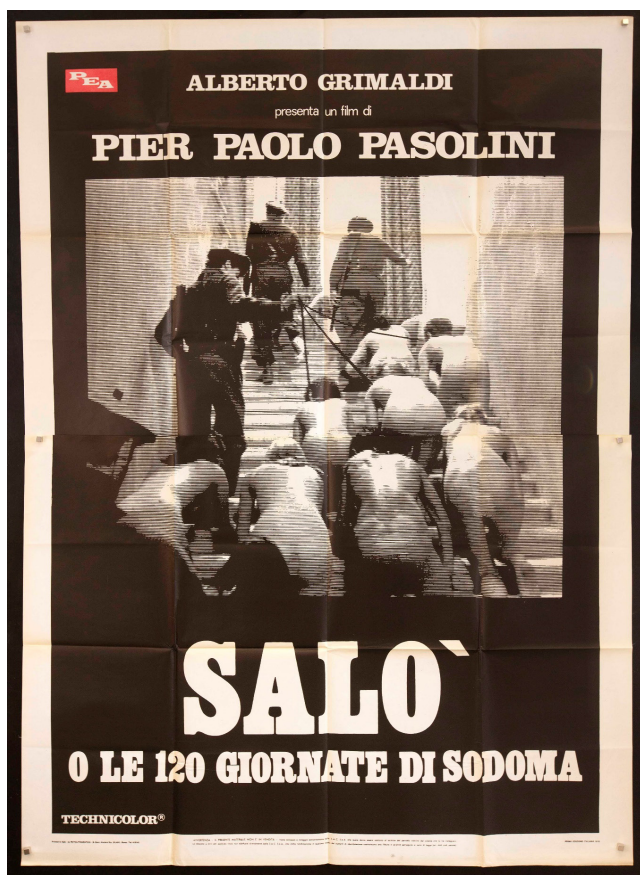
Donald Trump, cuyas conexiones con Jeffrey Epstein están documentadas en archivos públicos, no necesita protección del escándalo: necesita que el escándalo se vuelva parte de un mundo del espectáculo tan saturado que la indignación pierda capacidad de incidencia.

Steve Bannon, estrategia de Trump y exproductor de Hollywood, opera en esta intersección en uno de los tantos nódulos de uno de los capítulos de esta trama de alcance mundial.

En junio de 2019, Bannon mencionó a Epstein una película basada en *In the Closet of the Vatican* —para la cual intentó reclutar a Epstein como productor ejecutivo— con un mensaje que condensa



Fotograma de *Eyes wide shut* (1999)



la lógica de sus operaciones: «Tumbaremos a Francisco» («Will take down Francis»). No es una amenaza política convencional: es una nota de producción. Bannon no dice «quisiera», dice «will» —futuro declarativo, tiempo de quien anuncia el efecto último de un acto de rodaje.

El Papa Francisco, en esa gramática narrativa, se convierte en un personaje susceptible de edición dentro del guion de una película que crea el clima para otra película que se proyecta sobre la realidad, una alianza cinematográfica en un proyecto de desestabilización política que involucraba al Vaticano, China, la Unión Europea y el Partido Demócrata. El político busca el poder; el productor, en cambio, ofrece el control del relato sobre ese poder: un gobierno paralelo a la sombra y sin las trabas legales y visibilidad que aquejan al sociópata narcisista que fue elegido para poner la cara y hacer el papelón de gobernar.

El 28 de junio de 2019, Epstein le escribió a Bannon: «Ahora puedes entender por qué Trump se despierta en medio de la noche sudando cuando escucha que tú y yo somos amigos». Bannon respondió: «Peligroso».

Una semana después, Epstein fue arrestado por cargos federales de tráfico sexual y, poco más de un mes después, hallado muerto en su celda. Mientras el productor en *Wag the Dog* muere tras reclamar el crédito en la película, en la película de realidad ficcional de nuestros días se dice que Epstein apareció muerto en circunstancias que las autoridades catalogaron oficialmente como suicidio. Bannon, por su parte, continúa operando como figura influyente y, en diversas declaraciones públicas, ha señalado la necesidad de extender el gobierno de Trump más allá del periodo legal establecido y advierte abiertamente que un cambio en el poder podría llevarlos a todos a la cárcel.

El mundo como set de filmación, la guerra como narrativa y el crimen como producción. Walter Benjamin escribió: «La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden».

Hoy, el mundo es una tarima de teatro para un selecto club de poderosos y sus sicofantes en el rol de productores. El resto, la humanidad, somos extras con plan de datos para contemplar con terror y fascinación nuestra propia explotación.



Fotogramas de Salò, o los 120 días de Sodoma (1975)

Se dice que la película que mejor anticipa las dinámicas ceremoniales de poder reveladas en los documentos del caso Epstein sería *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick, pero *Salò, o los 120 días de Sodoma* (1975), la última película que pudo rodar Pier Paolo Pasolini, se acerca más a la lógica radical de lo documentado.

Los rituales oníricos de una aburrida burguesía metropolitana ambientada en una Nueva York de estudio planeado al detalle por Kubrick, y *Salò* de Pasolini en el reverso del decorado: el poder en crudo ejercido mediante la degradación sistemática de los cuerpos y la creación de una jerarquía donde algunos disponen de otros como si fueran objetos.

Pasolini traspuso una novela del Marqués de Sade de 1785 a 1944 en el último reducto fascista de Mussolini. «La película entera», escribió, «se ofrece como una enorme metáfora sadeana del ‘desapego’ de los nazi-fascistas en sus crímenes contra la humanidad». En *Salò*, cuatro libertinos fascistas —un duque, un magistrado, un presidente y un obispo— secuestran a dieciocho adolescentes y los llevan a una villa alejada de la ciudad. La película se estructura en círculos dantescos: «Manías», «Mierda» y «Sangre».

A Pasolini le interesaba mostrar el poder absoluto operando directamente sobre la carne. «Donde Sade dice Dios, yo digo Poder; él estaba en contra del poder sobre las creencias del hombre, yo estoy en contra del poder sobre el cuerpo».

En una entrevista durante el rodaje, Pasolini explicó el cuarteto protagonista de la película: «Los cuatro hombres son fascistas de esa época. Los represento como seres particularmente cultos y refinados, capaces de leer a Nietzsche, a Lautréamont y, con certeza, a Baudelaire».

Los paralelismos estructurales *Salò* con la operación del sistema Epstein se corresponden y están vigentes. Pasolini definió *Salò* como «un misterio... profundamente enigmático».

Las propiedades de Epstein, los escenarios de las islas en el mar Caribe, su rancho en Nuevo México, su mansión en Manhattan —equipados con cámaras ocultas— operaban bajo una lógica similar de control y documentación. Las *raconteuses* de *Salò* —ancianas que narran historias perversas para excitar a los libertinos— encuentran su paralelo en Ghislaine Maxwell, una de las compañeras de Epstein en esta empresa criminal; una mujer entre cientos de hombres, y única condenada hasta el



Virginia Roberts Giuffre

momento por reclutar y traficar menores para los beneficiarios de esta red y otros intereses.

Los círculos de poder se replican en cientos de figuras protagónicas documentadas en los archivos Epstein: políticos (Clinton, Trump, el príncipe caído Andrés, Ehud Barak...); financieros (Rothschild, Rockefeller, Goldman Sachs, J. P. Morgan, Deutsche Bank, Leon Black, Bernard Arnault, Sultan bin Sulayem...); tecnológicos (Bill Gates, Sergey Brin, Elon Musk, Peter Thiel, Mark Suckerberg, Jeff Bezos...); y vínculos con agencias de inteligencia (Mossad, CIA...), cuyas conexiones operativas, aunque especulativas en alcance, encuentran fundamento en reportes de servicios de inteligencia.

En *Salò*, las víctimas que no se someten son eliminadas. En la red Epstein, según testimonios, operaba una lógica análoga: quienes cooperaban obtenían beneficios; quienes resistían enfrentaban intimidación legal o desaparición de la esfera pública.

[Virginia Roberts Giuffre](#) fue una de las víctimas más visibles. Desde 2011, su testimonio la convirtió en símbolo de resistencia. Su decisión de hablar desencadenó consecuencias judiciales. En 2015, demandó a Maxwell por difamación; el caso civil obligó a documentar bajo juramento lo que ambas partes alegaban. Aunque el proceso terminó en acuerdo extrajudicial en 2017, el archivo Epstein ahora existía. Cuatro años después, una corte ordenó su desclasificación total.

El primer lote de documentos se publicó en agosto de 2019. Al día siguiente, Epstein apareció muerto en su celda. Maxwell fue arrestada en 2020 y condenada en 2022 a veinte años de prisión.

El hilo que Giuffre jaló en 2015 terminó por deshacer la red entera y deja ver el nudo firme de esta red criminal. Tras alcanzar un acuerdo en 2022 con Andrés Mountbatten-Windsor, el expríncipe de la Corona Inglesa, Giuffre intentó reconstruir su vida en Australia. El 25 de abril de 2025, su familia anunció que había fallecido a los 41 años. Aunque la policía local indicó que no había indicios de circunstancias sospechosas, su muerte —ocurrida meses antes de la publicación póstuma de sus memorias— reavivó las sospechas sobre el tipo de sufrimiento y el precio que pagan quienes desafían el silencio de estas élites depredadoras.

Para Pasolini, su película *Salò* trataba sobre «la no existencia de la historia». La humanidad permanece atada a prácticas que resurgen cíclicamente, el fascismo, como anomalía histórica, es una potencialidad inherente al capitalismo en crisis y es su estado terminal, es donde la excepcionalidad se normaliza.



Mark Zuckerberg (CEO de Meta), Jeff Bezos (fundador de Amazon), Sundar Pichai (CEO de Google) y Elon Musk (CEO de Tesla y SpaceX), entre otros líderes tecnológicos, en primera fila (atrás quedan los funcionarios), reunidos en la Rotonda del Capitolio durante la ceremonia de investidura de Donald Trump como el 47.º presidente de los Estados Unidos.



HOUSE_OVERSIGHT_037365

Archivo desclasificado del caso Epstein

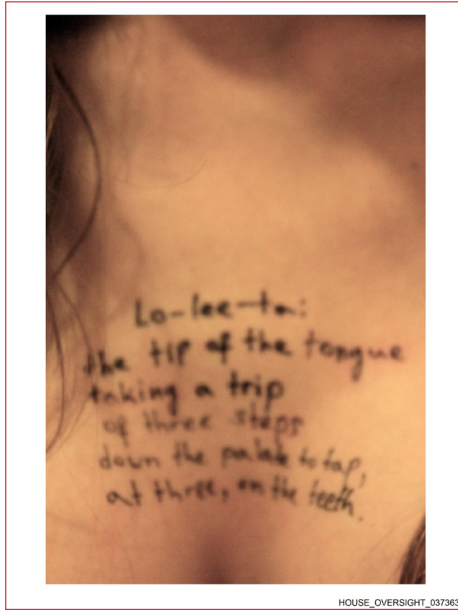
En este esquema, el fin último del abuso sexual era un mecanismo de *Kompromat*, una estrategia sistemática de administración del secreto como forma de gobierno sobre el gobierno. Las cámaras ocultas servían como dispositivo de control mediante chantaje, convirtiendo el deseo en infraestructura de dominación hacia hombres poderosos que, de otra forma, no podrían ser comprados.

El poder opera mediante la administración calculada del secreto y la vergüenza: quien acepta la invitación contrae una deuda libidinal que lo ata al sistema. Este método reproduce la lógica que señala Pasolini: el abuso es exceso irracional y también es la racionalidad perversa del poder.

La arquitectura tiene una base histórica. Robert Maxwell, padre de Ghislaine, fue un militar, empresario, periodista, publicista, editor, político y magnate multimillonario checoslovaco, de origen judío, fundador, presidente y cabeza de Maxwell Communications Corporation, así como propietario y presidente de Mirror Group Newspapers, una empresa cifrada en Inglaterra pero con alcance mundial. Maxwell, en sus múltiples empresas y roles, tuvo conexiones comprobadas con el Servicio Secreto del Gobierno de Israel, el Mossad. Su muerte en 1991 permanece envuelta en misterio. Fue enterrado en el Monte de los Olivos en una ceremonia a la que asistió la cúpula del poder israelí. Su hija Ghislaine, socia en la empresa criminal de Epstein, pudo heredar de su padre todos sus contactos y la red de conexiones, incluido un capítulo en Rusia.

Documentos del FBI publicados en febrero de 2026 revelan que Epstein financió organizaciones vinculadas al establecimiento militar israelí. Según dichos documentos, Epstein «fue entrenado como espía» bajo el mando de Ehud Barak, primer ministro de Israel de 1999 a 2001, cuyo nombre aparece 4.078 veces en los archivos desclasificados. La relación continuó incluso después de la primera condena de Epstein, cuando Barak casi que vivía en uno de los apartamentos de Epstein en Nueva York.

La lógica de *Salò* se replica en la dimensión geográfica y política del proyecto sionista en cabeza del gobierno de Israel. Los círculos dantescos encuentran su correlato en el genocidio palestino en Gaza: el Círculo de las Manías (discurso mesiánico), el Círculo de la Mierda (condiciones infrahumanas de asedio y presidio), el Círculo de la Sangre (la cifra subestimada de 70000 personas de Palestina asesinadas por el ejército de Israel desde 2023 alcanzaría un rango de entre 100.000 y 126.000, de las cuales el 27 % eran menores de 15 años).



Collage de fotografías de Virginia Roberts Giuffre en diferentes momentos, durante su adolescencia y juventud, en eventos sociales relacionados con Jeffrey Epstein y Ghislaine Maxwell.

Los cuatro libertinos de *Salò* prefiguran a quienes justifican el genocidio mediante elaboraciones tan jurídicas como teológicas. Las víctimas de Epstein y compañía y los palestinos asesinados comparten el mismo estatuto ontológico en esta arquitectura: cuerpos disponibles, vidas que no cuentan. Pasolini fue asesinado en noviembre de 1975, apenas ocho meses después de terminar el rodaje.

El personaje del Duque de *Salò* dice: «Los fascistas somos los únicos anarquistas auténticos, naturalmente, una vez que seamos los amos del Estado. De hecho, la única anarquía auténtica es la del poder».

PARTE III

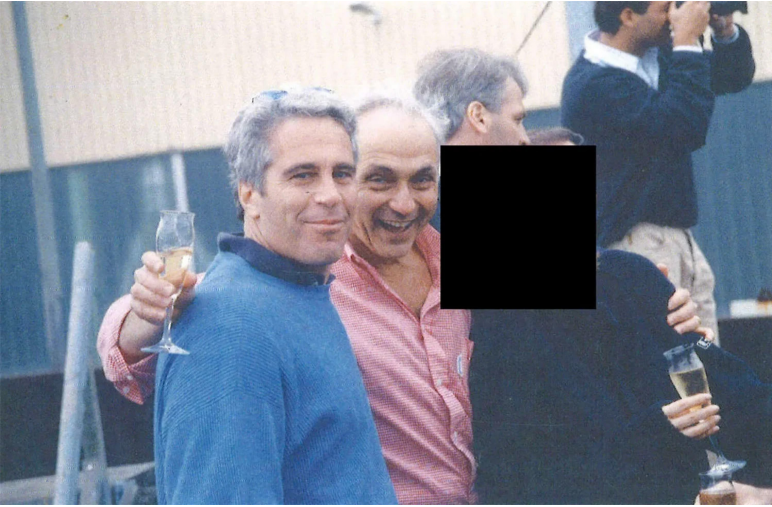
En este cruce entre arte y fascismo hay una constante alusión a la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov. El jet privado de Epstein era conocido informalmente como «Lolita Express». Testimonios mencionan la presencia de ejemplares de la novela en sus propiedades. Esto no es humor negro, es ironía constatada. Es el uso de la cultura como medida preventiva de autoincriminación: un nuevo régimen de visibilidad, acorde a este mundo de sobreexposición, donde se miente con la verdad.

Al exhibir abiertamente sus referencias criminales, el poder absoluto demuestra hasta qué punto puede salirse con la suya. La confesión cultural se convierte en prueba de soberanía: «Puedo decirlo, mostrarlo, referenciarlo y, aún así, permanecer intocable». Es el ejercicio último de impunidad: no necesitar el secreto porque el poder garantiza que incluso la verdad confesada no tendrá consecuencias.

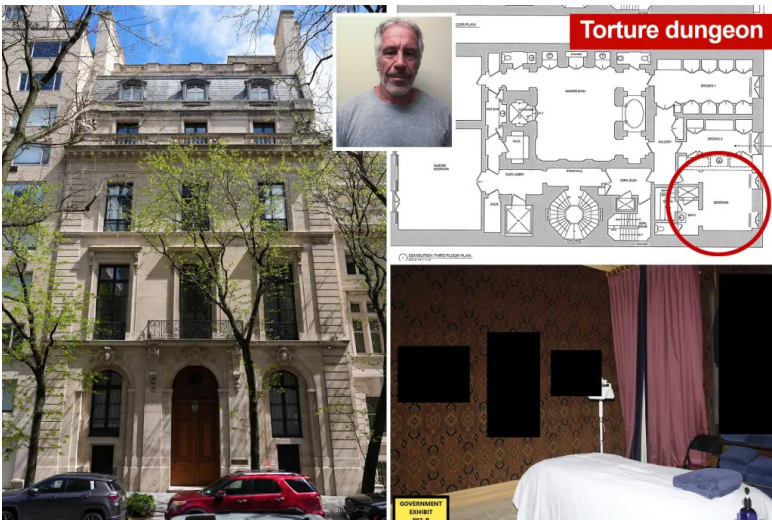
Este «puedo decirlo» tiene una dimensión política crucial. Permite a los seguidores gozar de la ilusión de poder hacer lo mismo. El líder que confiesa sus transgresiones y permanece impune otorga permiso aspiracional a sus seguidores. Pero es una ilusión perversa. Los seguidores carecen del estatus que exige a sus líderes de la ley y son, paradójicamente, las próximas víctimas del mismo sistema que celebran.

Esta es la trampa del populismo autoritario: vende la fantasía de una soberanía compartida mientras mantiene intactas las jerarquías y las estructuras.

La estrategia cumple una segunda función insidiosa. En caso de ser acusados, estas referencias culturales les permiten mentir con la verdad: pueden señalar su «conciencia artística» como evidencia de que no cometerían el crimen. «¿Cómo podría yo haber abusado de una menor de edad si tengo *Lolita* subrayada en mi biblioteca?»



Jeffrey Epstein celebrando con Leslie Wexner



Fachada de la mansión de Epstein en Manhattan y plano con foto de habitación.

La referencia cultural se convierte en coartada: el conocimiento del acto y las consecuencias del crimen como prueba de inocencia.

Esta inversión produce un asombro paralizante, ¿cómo alguien puede actuar de forma tan abierta? Esa incredulidad es el objetivo. La confesión a plena luz funciona mejor que el secreto porque causa perplejidad cognitiva. El fascismo, como poder último, necesita de la cultura, es su ornamento y es su estructura de legitimación preventiva. Las atrocidades que cometen los libertinos de *Salò* y los de la red documentada alrededor de Epstein suceden, a pesar de su sofisticación cultural, y precisamente a través de ella.

Lolita se convierte en su inversión perversa: de lectura crítica a tutorial. Lo que Nabokov construyó como retrato de una conciencia masculina atrapada en su propio autoengaño —ejercicio de mirada artística sin didactismo— se transforma en instrumento de un proceso sistemático y calculado de barniz cultural: un aura fabricada para cultivar la sumisión de las víctimas y añadir al agresor una capa adicional de protección, bajo la pretensión de un consenso manufacturado con la cultura como coartada.

En varias fotos del archivo revelado se ven fragmentos de *Lolita* escritos a mano sobre cuerpos de mujeres jóvenes como si se tratara de un tatuaje, de una marca exclusiva. El poder contemporáneo no necesita quemar libros, todo lo integra en un sistema de autoincriminación protectora, fusiona lo falso con lo verdadero, la confesión con la negación. La cultura es el traje del poder, se ha convertido en su estructura.

«Mi cuerpo fue utilizado de maneras que me causaron un daño enorme. Pero lo peor que Epstein y Maxwell me hicieron no fue físico, sino psicológico. Desde el principio, me manipularon para participar en conductas que me fueron destruyendo por dentro, erosionando mi capacidad de comprender la realidad e impidiéndome defenderme. Desde el principio, fui preparada para ser cómplice de mi propia devastación. De todas las heridas terribles que me infligieron, esa complicidad forzada fue la más destructiva», dijo Virginia Roberts Giuffre.

PARTE IV

La mansión de Jeffrey Epstein en el Upper East Side de Manhattan no le pertenecía originalmente. En 1989, Leslie «Les» Wexner, fundador de L Brands —cuya franquicia más visible es Victoria's Secret—, la



EFTA0000057

Bronce a escala 1:1 de una novia suspendida sobre el atrio de la mansión



compró por 13,2 millones de dólares y contrató arquitectos para convertir el antiguo colegio privado en la residencia privada más grande de Nueva York: nueve pisos, más de 4.700 metros cuadrados, 40 habitaciones distribuidas en siete niveles. Luego, sencillamente, nunca se mudó. La acera exterior estaba calefaccionada —un lujo infernal que en invierno derrite la nieve sin esfuerzo humano— y la puerta principal medía casi cinco metros de altura.

Wexner es también uno de los hombres señalados por las víctimas de los crímenes sexuales cometidos en esa mansión. Virginia Giuffre afirmó en documentos judiciales que Epstein la traficó hacia Wexner, mientras que la artista Maria Farmer declaró haber sido abusada por Epstein y Ghislaine Maxwell en la finca de Wexner en Ohio, y haber sido retenida contra su voluntad por empleados y guardias armados del magnate cuando intentó escapar.

Wexner ha negado cualquier delito y en su declaración ante el Congreso, en febrero de 2026, afirmó haber sido «ingenuo, tonto y crédulo» al confiar en Epstein. Los documentos del Departamento de Justicia lo mencionan más de mil veces y lo señalan en al menos un correo interno del FBI como posible «co-conspirador secundario», aunque no ha sido imputado formalmente.

En julio de 1991, Wexner firmó a favor de Epstein un poder notarial de alcance extraordinario: lo autorizaba a pedir dinero en su nombre, firmar impuestos, contratar personal y tomar decisiones vinculantes. Epstein era, en términos jurídicos, un doble de Wexner. Hacia mediados de los 90, Epstein se instaló en la mansión. La transferencia formal de la propiedad ocurrió de manera paulatina, sin contraprestación económica registrada. La mansión más cara de Manhattan le había sido entregada como se entrega una llave.

Esta arquitectura de delegación explica cómo, en pocos años, un hombre pasó de ser un anodino docente de un colegio de élite, sin historial financiero verificable, a controlar un patrimonio global con credenciales y cartas de presentación emitidas por las casas Rockefeller y Rothschild.

La credibilidad de Wexner fue el capital original de Epstein. Epstein usó su proximidad al fundador de Victoria's Secret para presentarse ante mujeres jóvenes como reclutador de la marca. En 1997, la modelo Alicia Arden denunció que Epstein la había agredido sexualmente invitándola a una reunión en nombre de Victoria's Secret. Ejecutivos advirtieron a Wexner. El acceso de Epstein al emporio no cambió.



Cajón de un mueble con fotos de Donald Trump acompañado de mujeres.



Parsing Bill, retrato de Bill Clinton expuesto en un corredor principal.

La mansión Epstein en Nueva York es un teatro de autoincriminación. A la entrada, unos ojos de vidrio recibían a los visitantes —prótesis oculares de la Primera Guerra Mundial importados de Inglaterra, fila tras fila, individualmente enmarcados— funcionaban como advertencia y bienvenida. La vigilancia como ornamento.

Suspendida sobre el atrio, colgaba de una soga un bronce de una mujer a escala uno a uno con un vestido de novia. No era arte decorativo o conceptual sobre violencia de género, era una confesión a la vista convertida en elemento arquitectónico: esto es lo que aquí hacemos.

Sobre las tapas de todo el mobiliario se acumulaban retratos fotográficos con la cartografía del poder: Epstein con el Papa, con Castro, con el príncipe saudí, con Woody Allen, con expresidentes y futuros presidentes —Trump entre ellos—. La foto de Trump y Melania, recortada para eliminar a Maxwell. El billete firmado por Gates que atestigua un chiste interno: «¡Estaba equivocado!». La selfie de espejo con Bannon. La cena con Marc Zuckerberg y Elon Musk en el reservado de un restaurante cuando Epstein ya había recibido su condena por pederastia. Memorabilia nostálgica e infraestructura de chantaje exhibida como colección de arte, o como lo describió el fiel Ehud Barak en una carta de cumpleaños a Epstein: «un coleccionista de gente».

El crítico Ben Davis calificó la colección de arte expuesta en la mansión como *janky* —pretenciosa y falsa—. Pero la falsedad era el punto. Epstein «se divertía engañando al mundo con arte falso». No coleccionaba a pesar de la falsedad sino precisamente por ella. En un mundo donde lo real y lo simulado han perdido distinción, lo que importa es el performance de sofisticación. Davis lo formuló con claridad: uno no se rodeaba de arte así a menos que quisiera que los visitantes pensaran: «este tipo puede salirse con la suya con cualquier cosa». La colección no ocultaba el crimen. Lo confesaba. Y la confesión funcionaba como demostración de impunidad absoluta, una invitación que entraba por los ojos para adquirir la membresía en cuerpo y alma a ese exclusivo club de depredadores.

En el segundo piso, Epstein había encargado un mural que se convertiría una de las piezas más infames de toda la mansión: una escena carcelaria fotorrealista con alambre de púas, oficiales de prisiones y una garita de vigilancia, con el propio Epstein retratado en el centro. Lo había mandado pintar unos años antes y lo exhibía sin pudor según R. Couri Hay, un especialista en relaciones públicas que visitó la casa tres meses antes de las últimas acusaciones.



EFTA00001110

Coming of Age Ceremony, pintura de Jorge Álvarez (1995)



EFTA00000478

Perro disecado

Couri Hay contó que Epstein lo había invitado expresamente para ver el mural. «Ese soy yo, y mandé a pintar esto porque siempre existe la posibilidad de que vuelva a ser yo otra vez», dijo que le dijo Epstein. Era una referencia a los 18 meses de prisión —de los que solo cumplió 13— como parte del acuerdo de 2008 que le permitió evitar cargos federales y, potencialmente, una vida entera tras las rejas. Aunque fue acusado de abusar de decenas de menores en su propiedad de Palm Beach, solo se declaró culpable de dos cargos por solicitar prostitución de una menor. El mural no era una advertencia ni un gesto de arrepentimiento; era otra forma de exhibicionismo, o quizá otra confesión de su pulsión de muerte disfrazada de premonición.

En otro de los dormitorios, una segunda obra completaba esa lógica de la autoincriminación visual. *Coming of Age Ceremony*, pintada en 1995 por Jorge Álvarez —artista cubano-americano radicado en Miami—, ocupaba prácticamente una pared entera de una habitación del mismo color rosa de una medicina intestinal, amueblada de forma escueta: una cama, dos mesitas de noche, un armario con toallas y albornoces doblados. La pieza de aproximadamente 2,1 por 3,2 metros, fue documentada por un fotógrafo del FBI el 6 de julio de 2019, el mismo día del arresto de Epstein.

En el centro de la pintura vemos una figura juvenil andrógina, desnuda y tatuada, extiende los brazos en gesto de ofrenda o control, mientras palomas blancas revolotean a su alrededor. A la izquierda, una figura bestial o híbrida —con tocado ceremonial de colores vivos— sujeta o interactúa con la figura central en una postura que oscila entre la veneración y la posesión. A la derecha, una mujer adulta desnuda yace recostada sobre telas verdes en actitud contemplativa o de abandono.

El fondo arquitectónico de la pintura —sus columnas oscuras, enredaderas y figuras en movimiento convulso— remite al *horror vacui* manierista, creando una tensión entre el orden clásico del primer plano y el caos dionisiaco del fondo. Compositivamente, la obra cita de manera explícita tradiciones del Renacimiento y el Simbolismo —Botticelli, Von Stuck, incluso Balthus—, pero combina el pastiche con la ambigüedad, lo naïf y lo conceptual, un efecto confuso que puede llevar a suspender toda legibilidad moral: no queda claro si la figura central es víctima, divinidad o victimario.

Conocer el título transforma radicalmente la lectura. El concepto de «ceremonia de iniciación» —de tránsito de la infancia a la adultez—



EFTA00001125

Piezas del tablero de ajedrez con miniaturas de personas empleadas en la Mansion Epstein, vestidas de forma sugerente y en poses provocadoras.



Tigre disecado en el estudio y habitación principal con cámara visible en la cornisa.

adquiere una dimensión completamente siniestra en el contexto de quien la encargó y la exhibió en su mansión al lado de una cama.

La iconografía del niño desnudo dominando a figuras adultas y animales, rodeado de palomas —símbolo posible de inocencia cooptada—, puede leerse como una estetización del poder sobre los vulnerables, disfrazada bajo el lenguaje legitimador del arte clásico. Pero más reveladora aún que la obra en sí es la decisión curatorial: Epstein descartó una galería y una sala de estar y la colgó en un dormitorio.

El arte funcionaba como parte del entorno, normalizando visualmente una ideología ante quienes entraban a esa habitación; un uso del arte como herramienta de condicionamiento psicológico que varios investigadores y críticos han señalado como patrón recurrente en el comportamiento de criminales y sociopatas con recursos.

La oficina de Epstein en su mansión completaba la escenografía: paredes abullonadas con mosaicos de madera y tapices que acallaban la resonancia de un gemido, una queja o un grito de auxilio; un tigre disecado de dimensiones colosales presidiendo el espacio como trofeo mudo —tan grande que empequeñecía incluso el escritorio, uno de los más grandes que se hayan visto—; largas cortinas sobre gruesas ventanas que sirven de aislamiento acústico en ambas vías.

La sala se extendía a lo ancho de la mansión entera. Una alfombra persa cubría el suelo; contra las paredes, vitrinas portuguesas del siglo XVIII lacadas en negro. Sobre el escritorio, que había pertenecido al banquero J. P. Morgan y era tan largo que podía acomodar a una docena de personas a su alrededor, rodeado de monitores de computadora, reposaba un ejemplar de *Justine, o las desgracias de la virtud* del Marqués de Sade —la historia de una protagonista de doce años sometida al abuso sexual—. Puesto allí, sin disimulo, era una declaración de principios.

Detrás del escritorio colgaba *Femme Fatale*, un cuadro de 1905 del artista holandés-francés Kees van Dongen, que muestra a una mujer sosteniendo su pecho izquierdo expuesto; una pieza valorada en casi 6 millones de dólares. Sobre el Steinway de cola, a veces Epstein ponía un poodle negro disecado. «Ningún decorador te diría que hicieras eso, pero quiero que la gente piense en lo que significa disecar un perro», dijo Epstein en una entrevista a una revista de vanidades. Y como si el perro embalsamado no fuera suficiente, en otro rincón había una escultura de un perro junto a otra de excrementos caninos, según detalló una demanda de 2007 presentada en nombre de la modelo Maximilia Cordero.



Ghislaine Maxwell con uniforme militar colombiano abrazada del presidente de Colombia y, luego, luciendo el uniforme en una reunión privada en Nueva York.

Being neighbors, my wife Soon-Yi and I have been invited for dinner many times. Always accept, always interesting. Fine variety of interesting people at every dinner: just about. Politicians, scientists, teachers, magicians, comedians, intellectuals, journalists, an entomologist, a concert pianist. Anyhow, it's always interesting and the food is sumptuous and abundant. Lots of dishes, plenty of choices, numerous desserts, well served. I say well served - often it's three young female waitresses who service the place. Add to this that Jeffrey lives in a vast house alone, one can picture his wife at dinner but this was not always the case. In fact, the first time she came over it was a very different story. We were invited with a list of accomplished types, men and women in journalism, in TV, even royalty. We were ushered up to the living room where everyone sat around prior to dinner being served and seated. No drinks were served. You could get one if you asked for one. That should have been the first clue. When the meal was put out downstairs it was meagre. So meagre my wife the ones sitting next to her kept muttering in this way: 'Is this all we're getting?' After I leave I may have to go to a restaurant. He can't want to say anything when we come the next time but my wife did say I, that tactful way she has, there is going to be more food, isn't there? Under her badgering, the situation gradually improved and subsequent dinners offered buckets of Chinese food ordered from a local restaurant and placed on a buffet where one could get in line and help one's self. It all seemed odd for a man of substance who entertained many illustrious guests often. Under continued badgering by my wife arrangements were made for food to be cooked at home and served. She had to explain the order in which things come out. Not the main course and then the appetizer but the other way around. In time she built him into putting a few flowers in the middle of the table to make it look nicely worn and inviting. This took time and a number of corrections but his meals have been treated into some sense of normal civil dining. The large phone and computer at his right hand does take some of low-relaxing home-evening atmosphere out of it but one can't have everything - not at Castle Brucola.

woody



Jeffrey Epstein, Soon-Yi and Woody Allen, (DAILY MAIL | 2013)

Carta de Woody Allen a Epstein

Por un corredor que lleva a una sala con computadores se exhibía *Parsing Bill*: Bill Clinton travestido en el Despacho Oval, vestido azul Lewinsky, tacones rojos. Epstein compró la obra por 1.300 dólares e instruyó que fuera visible de inmediato. No la ocultó en un sótano privado. La colgó donde todo visitante la vería.

Clinton como lupa: fue esa relación constante de viajes y asesoramiento al exmandatario lo que le otorgó a Epstein una visibilidad pública que, para alguien que actúa en la sombra, constituía un error. O quizás ahora era la exhibición del error: en esta época de visibilidad acelerada, Epstein había recorrido los ochenta, los noventa y ahora el nuevo siglo, lleno de pantallas, redes y algoritmos, lo recibió con un foco de luz cada vez más intenso y unas circunstancias políticas más favorables para su estrellato.

El expresidente de Estados Unidos coleccionado, feminizado con el vestido de la becaria con quien tuvo sexo en la Casa Blanca y que casi le cuesta el mandato, convertido ahora en objeto de burla, pero también en prueba de acceso y jocosa complicidad, evidencia de que quien organizaba esas cenas operaba en los círculos donde se decide el poder mundial.

Epstein como artista del engaño actuaba como un curador; la pintura de Clinton iba acompañada de una nota enmarcada de la que no se ha divulgado el contenido.

Al pie de la escalera, Epstein había dispuesto un tablero de ajedrez. No uno cualquiera: cada figura había sido modelada a imagen y semejanza de las personas que poblaban su círculo más íntimo de colaboración, vestidas de manera sugerente, fijadas en poses que oscilaban entre lo decorativo y lo obscuro. La precisión de las miniaturas no era capricho estético sino *modus operandi*. Quienes trabajaban para él dejaban de ser personas para convertirse en piezas, movibles, intercambiables, dispuestas a voluntad sobre el tablero de un dios. La metáfora era, en su caso, evidente: Epstein no concebía a quienes lo rodeaban como sujetos sino como figuras de un juego cuyas reglas solo él conocía, y cuyo tablero solo él podía inclinar.

Unos pisos arriba, el *sanctum*: cámaras de vigilancia montadas sobre la cama, visibles: «te estoy filmando.»

El salón de recepción de la mansión Epstein se extendía a lo largo de dos pisos, como la casa de la escena final del mafioso que protagoniza *Scarface*.

Todo visible. Todo confesado. Todo impune.



Stardust Memories (1980) de Woody Allen



La Masacre de los Inocentes (1591) de Cornelis van Haarlem

La mansión era una máquina de legitimación. En la atmósfera se disolvía la frontera entre lo lícito y lo ilícito. Pero otras fronteras se difuminaban, el círculo operaba globalmente.

El caso del político colombiano Andrés Pastrana ilustra los alcances de la red.

Pastrana aparece en la galería de fotos de la mansión y hay evidencias de que durante su presidencia invitó a Maxwell a Colombia (1998-2002). Registros fotográficos la muestran pilotear helicópteros militares Black Hawk, posando junto al primer mandatario y otro oficial con uniformes del ejército colombiano.

Maxwell luego usó el mismo uniforme en ágapes privados en su hogar y se ufanaba ante sus amistades de haber disparado cohetes contra blancos humanos en la jungla suramericana gracias que el jefe de Estado colombiano le ofreció el país como parque temático para un safari de cacería humana.

En un mensaje, de la larga serie de encuentros y mensajes intercambiados en estos años, —negados por Pastrana hasta que resultaron divulgados—, Maxwell le escribe al expresidente: «No solo te voy a dar unas nalgadas de las buenas cuando te vea, sino que encima voy a tener que hacer algo todavía más vil» («Not only I am going to have to spank you very very hard when I next see you, but I will have to do something even more vile»).

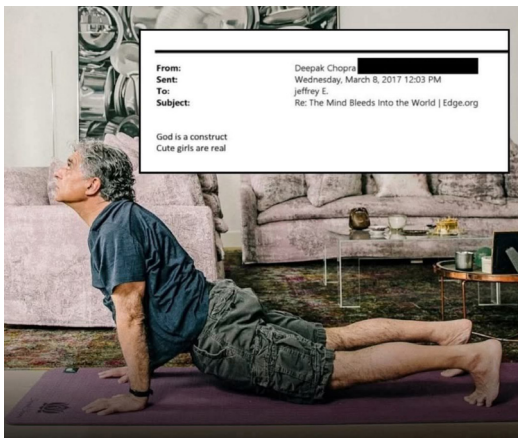
Eso explica, en parte, por qué Pastrana se ha convertido en instrumento obediente para discursos de extrema derecha. Quien tiene su archivo fotográfico volando helicópteros militares con traficantes sexuales, tiene su imagen y tiene su voz. El expresidente debe agradar y cazar discursivamente a quien le indiquen, mientras su libertad depende de que no se revele lo que hizo realmente durante aquellos vuelos, viajes y encuentros o a qué tipo de trueque le apuntaba su interacción de más de una década y en varios escenarios con esta red criminal.

Pero la red no operaba solo mediante chantaje crudo a unos pobres diablos aspiracionales. El verdadero refinamiento residía en cómo convertía la complicidad intelectual en adhesivo social. Las cenas eran liturgia de normalización. Quien aceptaba sentarse a esa mesa de la Mansión Epstein aceptaba implícitamente que todos los demás presentes merecían estar ahí. La presencia de premios Nobel junto a directores de cine, de filósofos junto a expresidentes, de científicos de



SUPERIOR Allen y Epstein en rodaje; Allen y Chomsky en cena en la mansión Epstein y Epstein con mujeres en la misma habitación; Allen y Bannon

INFERIOR Deepak Chopra



Harvard, Princeton, MIT junto a directivos y exdirectivos de la CIA, FBI y MI6, creaba una atmósfera donde la transgresión individual se diluía en prestigio colectivo.

El director de cine Woody Allen dejó constancia de esa atmósfera en una carta mecanografiada a Epstein, firmada con el informal «Woody». El documento es, a la vez, crónica doméstica y autoincriminación involuntaria, y da cuenta de los más de 250 encuentros entre ambos hombres, cifra que se desprende de la apretada agenda social reconstruida a partir del archivo Epstein.

Allen escribe en la nota una parodia con tono de queja leve sobre la evolución de aquellas cenas: la primera visita decepcionó. La comida era escasa, tan escasa que Soon-Yi murmuró al oído de quien tenía al lado si eso era todo lo que iban a recibir y si tendría que ir después a un restaurante. No se servían bebidas salvo que uno las pidiera expresamente (Epstein no fumaba ni bebía alcohol).

La mansión de un hombre de recursos que recibía a huéspedes ilustres operaba, al menos en la mesa, con la austeridad de quien no considera que sus invitados iban por la comida. Bajo la presión sostenida de Soon-Yi —Allen la describe como un agente de civilización doméstica que hostigó al anfitrión hasta conseguir resultados—, las cenas fueron mejorando: primero cubos de comida china pedida a un restaurante del barrio, dispuesta en un buffet de autoservicio donde cada uno se servía lo que quería; luego, finalmente, comida cocinada en casa y servida en orden. Ella tuvo incluso que explicarle que el aperitivo no se sirve después del plato principal. Consiguió también que pusieran flores en el centro de la mesa para que el espacio tuviera algo de calidez.

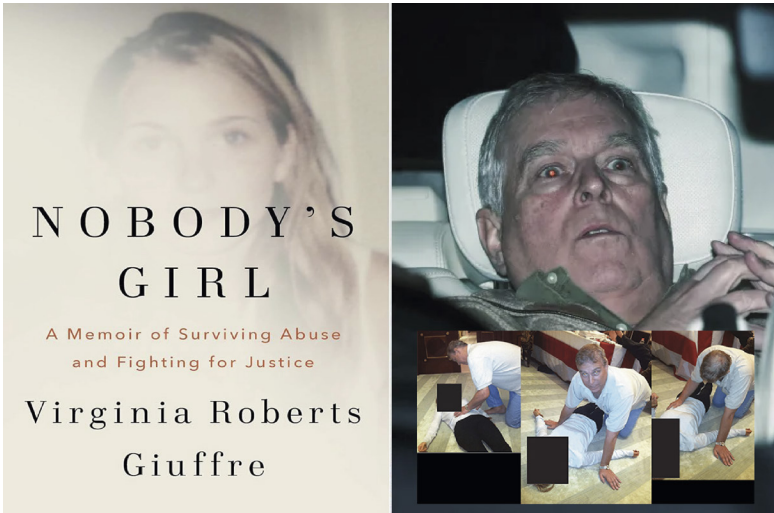
Lo que nunca cambió era el servicio: jóvenes mujeres que atendían el lugar y que a Allen le recordaban las tres jóvenes vampiras que dan servicio al castillo de Drácula mientras el actor que hace de vampiro duerme en tierra húmeda. Esa es la metáfora que la carta desliza casi de pasada, antes de concluir con una resignación que lo dice todo: el gran teléfono y el computador que Epstein tenía a su derecha durante las cenas rompían algo del ambiente, pero «uno no puede tenerlo todo, no en el Castillo Drácula».

El chiste como forma de decir la verdad sin consecuencias. La carta no ignora lo que hay. Lo nombra, lo estetiza, y al estetizarlo lo neutraliza. Esta mecánica —usar el arte y su ambigüedad constitutiva como escudo protector de conductas precisas y delictivas— tiene un antecedente revelador en la propia filmografía de Allen.



EFTA0003165

Epstein al piano



IZQUIERDA Libro de Virginia Roberts Giuffre

DERECHA Andrew Mountbatten-Windsor (príncipe Andrés) detenido y sin detención

En la película *Stardust Memories* (1980), entre la decoración del protagonista aparece la icónica fotografía de Eddie Adams que captura la ejecución de un prisionero vietcong en Saigón en 1968, durante la guerra de Vietnam. Una imagen de horror real convertida en objeto estético de pared para un aséptico apartamento neoyorquino. Allen y su director de fotografía la ponen ahí para hablar de cómo el arte puede domesticar lo atroz.

Un gesto decorativo que encontraría su eco en el Zorro Ranch, la propiedad de Epstein en Nuevo México. Para la entrada, en diciembre de 2010, su colaboradora Sarah Kellen encargó una reproducción —nueve por nueve pies— de *La masacre de los inocentes* de Cornelis van Haarlem: soldados romanos exterminando niños. El costo fue de 1.999 dólares. La respuesta de Epstein fue escueta: «procedan». Kellen describió la obra al administrador como «la tela grande de nueve por nueve donde están matando bebés». Epstein habitaba el umbral de un lugar donde esa violencia no era representada sino practicada. El arte no cumplía aquí ninguna función decorativa: la imagen, reproducida a gran escala en una copia barata, era una declaración de intención.

Lo que Allen y Epstein practicaban era una teología. El arte era el tejido sagrado que religaba las virtudes públicas con los vicios privados. Una teología que requería una clase sacerdotal: hombres elegidos cuya pertenencia al selecto club de los que «comprenden» el arte los eximía de las categorías morales aplicables al resto, de ahí su supuesta superioridad y solipcismo genocida.

La relación continua y cómplice entre Woody Allen, su esposa Soon-Yi Previn y Jeffrey Epstein —documentada en más de 3.000 menciones en los archivos del Departamento de Justicia, con encuentros programados casi mensualmente entre 2014 y 2015— invita a reconsiderar la producción de Allen y también a releer toda su filmografía pasada, cercana a la comedia, como tragedia. Como escribe Claire Dederer en su texto *¿Qué hacemos con el arte de los hombres monstruosos?*, el dilema es inevitable: «Inundados por el conocimiento de la monstruosidad del creador, nos apartamos, vencidos por el asco. O... no lo hacemos. Continuamos viendo... De cualquier modo: hay una ruptura».

Un personaje anónimo del archivo y contactado por Epstein para viajar a «París con Woody» respondió preguntando si era «para la convención de pedófilos». Lo que hoy leemos con escalofrío retrospectivo era, para ellos, una broma privada. Pero el caso de Epstein añade una lección más

cruda: la separación entre vida y obra, entre imagen pública y conducta privada, es funcional al silencio, la impunidad y la perpetuación del abuso. Esa separación —que algunos críticos defienden como pureza estética— se convierte en un escudo para el depredador.

Dederer lo señala con precisión: «La autoridad dice que la obra debe permanecer intacta, ajena a la vida... La autoridad se pone del lado del hacedor (varón) en contra de la audiencia». Y sentencia lo que está en juego: «El teatro psíquico de la condena pública de monstruos puede verse como un tipo de elaborada distracción: nada que ver aquí».

Romper esa separación es, entonces, un acto político: es negar la impunidad, es hacer visible lo que se prefería ignorar. Si antes se veía una película de Allen con risas mentales pregrabadas, ahora es necesario verlas con gestos de lamento y de protesta, asumiendo que la pregunta —«¿Podemos y debemos amar su obra?»— ya no admite una respuesta ingenua.

La lista de comensales de una cena en 2014 revela la anatomía de ese club y, según el chiste interno, «convención de pedófilos»: Henry Kissinger, Stephen Schwarzman, Leon Black, Ehud Barak, Lloyd Blankfein, Larry Summers y Woody Allen, quien intercambiaba iMessages con Epstein. Allen no era un invitado entre iguales: era el artista de la corte, el hombre que le daba al conjunto de políticos, millonarios, banqueros y tecnobarones su barniz cultural. Su presencia cumplía la misma función que la fotografía de Saigón o la reproducción de Van Haarlem: estetizar el poder.

Allen, acusado en 1992 de abusar de su hija adoptiva de siete años, encontraba en la mansión Epstein ese espacio donde su transgresión no solo era tolerada sino consagrada. Sus películas habían explorado sistemáticamente la relación entre hombres mayores y adolescentes. En el mundo del arte: «exploración honesta de tabúes». En la mansión: el rito privado de una hermandad. Lo que en Saigón era una ejecución, en la pared del apartamento de Sandy Bates era arte, en la entrada del Zorro Ranch era decoración, en la mesa de la cena de 2014 era conversación sofisticada.

Una fotografía del archivo revelado captura otra escena: Noam Chomsky y Woody Allen, cada uno junto a su pareja, compartiendo mesa con Epstein en una habitación de paredes acolchadas —presidida por lo que parece ser una pintura a la manera de Jean-Michel Basquiat—. Esa conversación ilustrada sucedía en el mismo espacio donde otras fotografías, tomadas días antes o días después, horas antes, horas luego, muestran a Epstein en lo suyo: rodeado de mujeres jóvenes

para suplir los dos o tres contactos sexuales al día, con la regularidad de un hábito alentado por un flujo constante de dinero y protegido por métodos de coerción que incluían la amenaza. Elizabeth Stein, víctima a quien Epstein y Maxwell acosaron durante años, lo describe así: «Tenía mucho miedo. Ellos estaban conectados con las personas más poderosas del mundo; sabía que, si se lo contaba a alguien, mi vida correría peligro».

Chomsky, el lingüista que había dedicado décadas a desenmascarar las estructuras de poder, atrapado en una red inesperada y compartiendo la cena en la misma escena del crimen. Cuando en febrero de 2019 Epstein le escribió pidiendo consejo sobre el tratamiento que le daba la «putrefacta prensa», la respuesta bajo la cuenta de Chomsky lamentaba «la horrible manera» en que trataban a Epstein.

Años después, la compañera de Chomsky explicaría que Epstein había construido «una narrativa manipuladora sobre su caso, que Noam, de buena fe, creyó». Pero la buena fe no explica años de correspondencia, viajes en avión, apoyo financiero. El intelectual, que diseccionó cómo el poder manufactura consenso, quedó atrapado en el consenso manufacturado por un criminal serial. Podríamos creer en su ingenuidad, pero en ese círculo la distinción entre víctima de manipulación y cómplice voluntario era precisamente lo que se volvía inoperante.

Deepak Chopra, el gurú de la espiritualidad, completaba esta galería de señorones coleccionados por Epstein y compañía. Los documentos revelaron que Chopra mantuvo contacto regular con Epstein entre 2016 y 2019. La correspondencia incluye la ahora infame frase del palabrero hindú: «Dios es un constructo. Las chicas lindas son reales». También invitó a Epstein a Israel con la petición explícita de que trajera a «sus chicas», y describió las veladas nocturnas con Epstein como «geniales».

Tras la publicación de los documentos, Chopra emitió una declaración negando cualquier participación en conductas criminales y admitiendo que algunos correos reflejaban «mal juicio en el tono». El hombre que había construido un imperio global vendiendo conciencia espiritual y bienestar holístico reducía la metafísica a cinismo («Dios es un constructo») mientras validaba la cosificación de mujeres jóvenes como única realidad tangible.

La contradicción era estructural. El sistema Epstein reclutaba hombres cuyo prestigio público dependía de presentar como profundidad intelectual (Allen) o espiritual (Chopra) lo que en privado reconocían como mera pose.

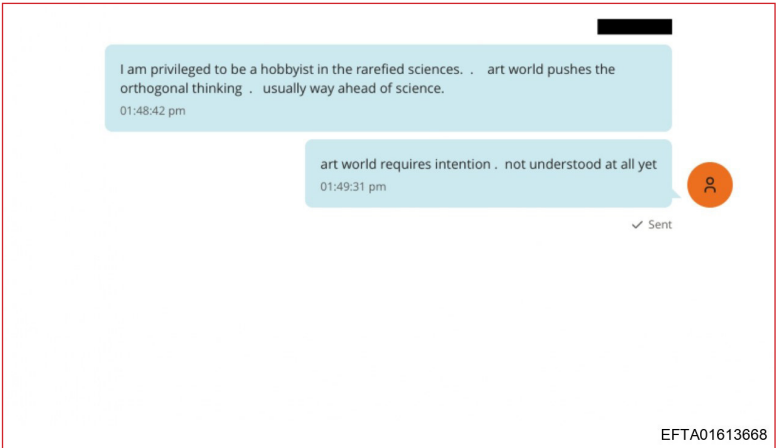
En su libro *Nobody's Girl*, Virginia Giuffre describe la banalidad de estos cultos abusadores: «Una vez que Maxwell y Epstein comenzaron a traficarme con hombres desconocidos, a menudo me preguntaba qué ganaban con ello. Una teoría es que traficaban con chicas para algunos de sus poderosos conocidos con la esperanza de que les devolvieran favores en el futuro. Mi impresión de muchos de estos hombres es que no sabían cómo cortejar a las mujeres. Torpes e inmaduros socialmente, era como si sus grandes cerebros carecieran de la capacidad de interactuar con otras personas. Al proporcionarles chicas obedientes, Epstein eliminaba su necesidad de persuadir o seducir a posibles parejas sexuales, y ellos se lo agradecían».

La figura ni siquiera trágica de uno de esos abusadores más reales, Andrew Mountbatten-Windsor, podría resumirse así: «La vida no le pedía nada, y él ni siquiera fue capaz de eso». El príncipe Andrés ha visto su libertad de movimientos restringida en el Reino Unido por la revelación de secretos de Estado a Jeffrey Epstein, a pesar de los delitos sexuales que se le atribuyen desde hace años, de conocimiento público desde hace tiempo y que intentó saldar por la vía judicial mediante acuerdos extrajudiciales financiados con dinero prestado a su familia por la Corona británica.

El sistema del arte contemporáneo de élite —que privilegia la intención autoral sobre la ética— no necesitaba ser infiltrado por Epstein. El sistema ya estaba estructurado precisamente para permitir esta conversión: de crimen a concepto y de la obra al ejercicio de la violencia. Wexner proveyó el capital inicial, Epstein construyó la ficción de legitimidad. La máquina produce víctimas. El sistema ya existía, Epstein solo aprovechó toda su obscenidad funcional.

PARTE VI

En su ensayo [*El mundo del arte en los archivos Epstein*](#) el crítico Trevor Mukholi identifica el problema estructural con precisión: los depredadores infiltran el sistema artístico porque el sistema mismo es inherentemente hospitalario hacia ellos. Su lógica circular, su rechazo a criterios de validación externos, hacen del arte contemporáneo un vehículo perfecto para convertir la violencia en respetabilidad.



«intención»



El escritor Anthony Haden-Guest, en su [crónica](#) sobre el mundo artístico de Jeffrey Epstein, ofrece el testimonio más cercano de esta operación. Su fuente principal es Stuart Pivar, coleccionista y amigo de Andy Warhol, quien conoció a Epstein a principios de los años setenta. La primera impresión fue memorable: «Caminamos hacia adentro y allí, en un pasillo, había un piano inmenso. Y había un tipo tocando la Sonata Waldstein de Beethoven. Quedé hipnotizado. Ese era Jeffrey Epstein».

Pivar fue reclutado para amoblar las casas de Epstein con pinturas. «Cada vez que Jeffrey compraba una casa, era mi trabajo amoblarla con pinturas... Llegaba con una camioneta, con docenas y docenas de pinturas de mi propio inventario y las colgaba por toda la casa». Sin embargo, Pivar es categórico: para Epstein eran decorado, no arte. «Jeffrey no tenía ojo para las pinturas. Y no creía que las pinturas pudieran encarnar ningún valor cuando se podía hacer una copia exacta de ellas por nada».

Esta indiferencia estética era una posición activa. La anécdota de la falsa pintura del reconocido pintor modernista Franz Kline ilustra el mecanismo. Cuando Pivar la elogió creyéndola auténtica, Epstein reveló que era una falsificación: «Me gusta cuando vienen los expertos de arte y dicen: ¡qué gran pintura! Y yo les digo que es una falsificación. Se avergüenzan». Epstein humillaba a quienes creían poseer una sabiduría superior. No tenía ojo para el arte, pero sí uno agudísimo para los sistemas de legitimidad y para las operaciones del poder. Según Pivar, «cuando dejó el banco de inversión Bear Stearns fue directamente al Departamento del Tesoro y delató a todos los que conocía», Epstein se movía como un consumado artista aspiracional: alguien capaz de identificar las palancas del reconocimiento institucional, superar adversidades y adversarios, y usar todos sus encantos para poner todo el sistema a trabajar a su favor.

Este episodio coincide con la interpretación que hace Mukholi de cómo el caso Epstein expone la vacuidad del sistema de validación artística. Si los expertos no pueden distinguir el original del simulacro, ¿en qué reposa su autoridad? En el propio acto de declaración: esto es arte. Con eso basta.

Existe un momento irónico expuesto en la crónica de Haden-Guest: el rechazo de Andy Warhol a pintar el retrato de Epstein. Pivar llevó a Epstein al taller del artista en la Factory. Warhol, ansioso por encargos, rechazó a Jeffrey. «Es un *poseur*. Simplemente no me gusta».

Warhol entendía a la gente. El sistema del arte, en ese caso, funcionó. Un artista de élite, experto en imágenes, ejerció un juicio. Pero la

excepción confirma la regla: el sistema no lo detectó; un individuo sí lo percibió, lo observó en detalle y lo rechazó.

Los sistemas de validación artística no tienen circuitos de exclusión ética. Tienen circuitos de inclusión basados en capital económico y social, pero carecen de anticuerpos para detectar la impostura y la violencia. Epstein había entendido que el arte contemporáneo no designa un período histórico, sino un modo de reconocimiento institucional. Lo «contemporáneo» es aquello que el sistema reconoce en sí mismo, la categoría carece de referente externo verificable, es endogámica.

Mukholi documenta cómo, entre los archivos revelados, hay uno de 2017 en que Epstein describió, en un mensaje dirigido a un personaje sin identificar, el por qué el mundo del arte era central para sus operaciones.

En ese diálogo Epstein vuelve a su rol de profesor de colegio y señala que el mundo del arte «impulsa pensamiento ortogonal» y opera «usualmente adelante de la ciencia». Pero la clave estaba en otra observación de índole vanguardista: Epstein es enfático cuando señala que el mundo del arte requiere únicamente de «intención», y afirma que eso de la «intención» es lo que «aún no se entiende en absoluto».

Stuart Pivar reconoce esta dimensión de la «intención» a medias: «Aunque básicamente Jeffrey era una persona malvada..., sabía reunir a científicos que se encontraban entre sí... No conocía la vergüenza». La ausencia de vergüenza es la condición de posibilidad del depredador sistémico.

Un documento elocuente que Haden-Guest rescata es el *limerick* que Pivar escribió para el libro que Ghislaine Maxwell compiló para celebrar el cumpleaños número cincuenta de Epstein:

Jeffrey Epstein, a medio siglo de edad / Con credenciales plenipotenciarias / Aunque no tramaba nada bueno / Siempre que podía / Ha evitado la penitenciaría).
(*Jeffrey Epstein at half a century / With credentials plenipotentiary / Though up to no good / Whenever he could / Has avoided the penitentiary.*)

La forma neutraliza el contenido. «Aunque no tramaba nada bueno» («Though up to no good whenever he could») es una admisión explícita de criminalidad, presentada con la liviandad de una broma de salón. El mundo del arte, con la ironía como divisa, no tiene defensas contra la complicidad y disfraza su impotencia de ingenio. «El cinismo bien informado no es más que otra forma de conformismo», escribió Max Horkheimer.



Martin Nowak
Harvard University | Professor of Mathematics and of Biology



Epstein con profesores de planta y Rector de la Universidad de Harvard

En su texto *Cuando la forma devino en actitud*, el escritor, teórico y profesor Thierry de Duve traza una historiografía de la educación artística y expone el cambio de paradigma que define cada época: si en el arte clásico el valor central fue el talento, y en la modernidad lo fue la creatividad, en el periodo contemporáneo el valor determinante es la actitud. Cuando Epstein afirma que «el mundo del arte solo requiere de la intención», su declaración parece resonar con el análisis de De Duve; una actitud que, en su caso, le sirvió de cobertura para estructurar su empresa criminal y ejercer su violencia sexual, con el arte como eje de su modus operandi y donde la “intención” fue lo que primó por encima de cualquier consideración ética y estética.

El arte, en este caso, no fue víctima del abuso sino su escenario legitimador: un campo cuya lógica de la actitud y la intención —desprovista de criterios éticos externos— resultó funcional para quien supo habitarlo con la apariencia correcta: la actitud.

Epstein instrumentaliza el arte y, el propio paradigma de la actitud —tal como lo describe De Duve—, carece de los mecanismos para distinguir entre una intención talentosa, creadora y una intención depredadora. Cuando la forma es sustituida por la actitud, y la actitud se expresa como «intención», el campo queda abierto al «genio» sin técnica y también al criminal sin escrúpulos, al sociópata.

Lo que el caso Epstein revela, entonces, es una de las consecuencias más perturbadoras del paradigma contemporáneo: un sistema que elevó la intención a criterio supremo de valor terminó siendo incapaz de interrogar las intenciones reales de quienes lo habitaban. La actitud fue su disfraz más eficaz. Es por ello que, en el caso Epstein, el arte no puede reducirse a decoración, a herramienta de especulación financiera o a simple sublimación de contenidos para la manipulación: el arte está en el corazón de todo el sistema. Comprenderlo en esa dimensión, como accesorio y como condición de posibilidad, es indispensable para entender la verdadera naturaleza y el alcance de este caso.

PARTE VII

El 22 de julio de 2009, el día que Jeffrey Epstein fue liberado de prisión, David A. Ross —ex director del Whitney Museum y entonces futuro presidente del programa Master of Fine Arts de la School of Visual Arts en Nueva York— le escribió: «Me alegra que la pesadilla



Epstein y Jack Lang en París

haya terminado, Jeffrey... Fue un castigo innecesario impuesto por envidiosos. ¡Ahora descansa!».

Ross no era un personaje menor. Había dirigido el Whitney Museum entre 1991 y 1998. Durante décadas ocupó posiciones desde las cuales se definían carreras. Una carta de recomendación suya equivalía a una sólida validación institucional. En octubre de 2009, Epstein propone convertirse en curador. Le escribe a Ross: «Podría querer financiar una exposición titulada ‘STATUTORY’... Chicas y chicos de 14 a 25 años... donde no se parecen en nada a su edad real. Fotos policiales juveniles, *photoshop*, maquillaje. Controversial. Divertido».

La respuesta de Ross: «Eres increíble. Este sería un libro muy poderoso y extraño». Epstein, tras cumplir una condena mínima, propone literalmente una exposición que tematiza su crimen, y Ross, desde su posición de guardián institucional, lo celebra. Aquí convergen varias líneas del mundo del arte contemporáneo: el coleccionista que se convierte en curador, el museo que valida, la apropiación artística como coartada.

Pero esta maquinaria de validación no operaba únicamente en los museos y galerías de Nueva York, ni empezaba con Epstein. El sistema que los archivos filtrados en febrero de 2026 permiten rastrear tiene una historia que antecede en décadas a cualquiera de sus protagonistas.

Desde al menos la primera mitad de los años noventa —cuando Epstein ya gestionaba fortunas para clientes ultrarricos y cultivaba relaciones con figuras del poder financiero, político y académico en Estados Unidos y Europa— el andamiaje estaba en construcción. Las donaciones a Harvard se acumularon a lo largo de esa década. Las relaciones con científicos, directores de museos y funcionarios de gobierno se tejieron pacientemente, cena a cena, vuelo a vuelo, cheque a cheque, crimen a crimen.

Los archivos ofrecen la revelación y la evidencia, por fin documentada, de algo que operaba a plena luz desde hacía más de treinta años, protegido precisamente por su visibilidad: nadie cuestiona lo que todos pueden ver, y nadie señala lo que a todos conviene ignorar.

Mientras el mundo del arte neoyorquino le ofrecía cobertura estética, las universidades de élite estadounidenses le abrían las puertas de sus santuarios académicos. En lo académico, como documenta el escritor y crítico Ted Gioia en su [análisis](#) sobre la construcción Epstein como «intelectual público», el mecanismo era idéntico: el dinero compra legitimidad donde no hay mérito.

Gioia señala que Epstein abandonó la New York University sin obtener un título y fue despedido de su trabajo docente en la escuela preparatoria Dalton, a mediados de los años 70, por bajo rendimiento. Esos antecedentes no le impidieron conseguir su propia oficina en Harvard décadas después. La universidad no solo le abrió las puertas: lo nombró *Visiting Fellow*, aunque admite hoy que Epstein carecía de las calificaciones que ese título típicamente requiere y que su aplicación proponía un curso de estudio para el que no estaba calificado.

Al igual que Ross celebraba la propuesta curatorial de Epstein sin cuestionar su moralidad, Harvard mantuvo su vinculación incluso cuando la justicia ya había hablado. En 2008, Epstein fue procesado y condenado por prostitución de menores, obligándosele a registrarse como delincuente sexual. Aun así, la universidad le conservó una tarjeta de acceso y código de entrada a las instalaciones del Programa de Dinámica Evolutiva, dirigido por el matemático Martin Nowak.

El depredador era bienvenido mientras el dinero fluyera: nueve millones de dólares donados directamente a Harvard, otros diez millones canalizados a través de terceros contactos suyos, 200.000 dólares adicionales al Departamento de Psicología.

Es un engranaje de complicidad gestionado profesionalmente. Gioia detalla cómo Epstein solicitó a los programas académicos que publicaran en el portal institucional de Harvard enlaces a las fundaciones de Epstein, que incluían descripciones halagadoras de él como filántropo de la ciencia y afirmaciones falsas sobre el nivel de apoyo que había proporcionado a la universidad. En 2014 —seis años después de la condena— Epstein pidió al profesor Nowak que lo destacara con una página completa en el sitio de Harvard. Nowak aprobó cada una de esas solicitudes. La mecánica era perfectamente circular: el dinero compraba acceso, el acceso producía fotos y menciones, las fotos y menciones producían legitimidad, y la legitimidad garantizaba el acceso.

Epstein actuaba el papel con la convicción suficiente para que el sistema académico lo procesara sin resistencia. Daba recomendaciones de libros y comentaba autores, pero lo hacía con una torpeza que los archivos han vuelto visible: en un correo cita a Simone de Beauvoir como «simone de bauvoi»; en otro, como «simone de beauoirs». Hay evidencia de que su interés declarado en el *Ulises* de James Joyce se limitó a pedir un DVD con ese título.

La fachada no necesitaba ser convincente. Necesitaba ser suficientemente costosa. Y debía resultar, incluso, un placer para Epstein: el

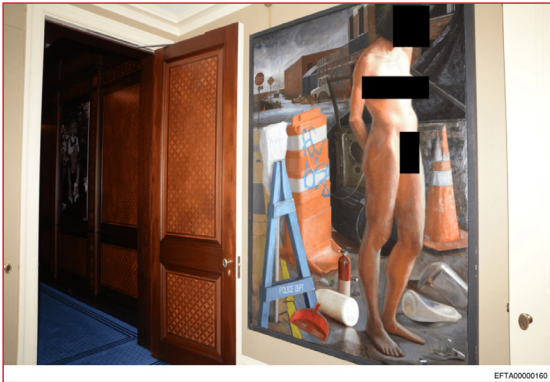
mismo mundo académico que lo había expulsado como estudiante y despedido como profesor tuvo que tragarse, décadas después, su mala redacción y su ortografía deficiente, sus disquisiciones científicistas, su impostado entusiasmo intelectual —y, sin pestañear, sus alusiones a fundar un «rancho de niños» criados por mujeres inseminadas por él mismo. El dinero compró la tolerancia.

Entre los nombres que aparecen vinculados a Epstein en el entorno de Harvard, el del psicólogo Steven Pinker resulta particularmente ilustrativo de cómo funciona ese costo. Pinker —referente del llamado optimismo ilustrado— figuraba en los registros de vuelo del avión privado de Epstein ya en 2002, fue fotografiado con él en 2014 y compartió públicamente en Twitter, en 2015, una declaración jurada a favor de Epstein en apoyo a su causa judicial.

Lo que causó mayor controversia fue la participación de Pinker en la defensa legal de Epstein en 2007. Entre los abogados de Epstein, estaba Alan Dershowitz, profesor emérito de Derecho en Harvard y figura que los archivos vinculan a acusaciones de participación en la red de abuso, acusaciones que él ha negado de manera categórica, pero que resultan difíciles de disociar de su propio historial intelectual. En un artículo de opinión publicado en *Los Angeles Times* en 1997, titulado «El estupro es un concepto obsoleto», Dershowitz argumentó que las sanciones penales por relaciones sexuales con menores púberes eran cuestionables, y propuso que la edad de consentimiento no debería ser tan alta como dieciséis o diecisiete años, llegando a sugerir que podría fijarse en catorce; posición que, lejos de retractarse, defendió públicamente en 2019 calificándola de argumento «constitucional, no moral».

Los abogados presentaron ante los fiscales federales una carta solicitando que Pinker, como reconocido lingüista, analizara la redacción de una ley sobre uso de Internet para atraer a menores. La carta citaba sus conclusiones de manera taxativa: «Según el Dr. Pinker, esa es la única interpretación racional». El análisis fue incorporado al expediente que condujo a la negociación de un acuerdo de culpabilidad notoriamente favorable para Epstein. Dershowitz negoció ese acuerdo, que resultó en una condena de apenas dieciocho meses de prisión. Dershowitz era, simultáneamente, uno de sus beneficiarios.

Pinker afirmó más tarde que lo había hecho como un favor a un colega, sin pago, y que se arrepentía. Su caso es el de un cómplice activo y además el de alguien que prestó su nombre y su autoridad en un momento en que esa autoridad tuvo consecuencias legales concretas:



la versión más transparente y cotidiana de cómo opera la red. Hoy, Pinker y Dershowitz conservan su estatus en Harvard.

Y en París, Jack Lang —exministro de Cultura de Francia, arquitecto de la modernización del Louvre, impulsor del Musée d'Orsay y presidente del Instituto del Mundo Árabe desde 2013— operaba como el eslabón europeo de esta misma red. Su nombre aparece en 637 ocasiones en los archivos filtrados. Lang, al parecer, conoció a Epstein alrededor de 2010 a través del cineasta Woody Allen y mantuvo con él intercambios regulares entre 2012 y 2019, viajando en su jet y su automóvil y solicitando patrocinios para proyectos, incluida una película documental sobre su propia vida para la que Epstein aportó cerca de 58.000 dólares. Según investigaciones de Mediapart, Lang y su hija Caroline cofundaron con Epstein una sociedad en las Islas Vírgenes Británicas en 2016, y Caroline figura en un testamento financiero redactado por Epstein dos días antes de su muerte en prisión, en agosto de 2019, con una asignación de cinco millones de dólares.

El verdadero escándalo no es que los Lang, figuras de la élite cultural parisina, hayan abrazado a un depredador. Es que lo hicieron durante años, a través de continentes, de fideicomisos, de sociedades pantalla y paraísos fiscales, mientras seguían presentándose ante el mundo como guardianes de la cultura, defensores de los derechos humanos y protectores de la juventud vulnerable.

El Instituto del Mundo Árabe —cuya razón de ser es precisamente el diálogo, la apertura, la dignidad— tenía como presidente a un hombre que firmaba sociedades tributarias secretas con Jeffrey Epstein. Esa distancia entre el discurso y la conducta parece hipocresía accidental, pero es la condición de posibilidad de toda la red. La fachada cultural no fue el premio al final del camino. El arte y la cultura fueron el instrumento desde el principio.

El caso de Martin Nowak ilustra con particular precisión el modo en que opera la institución cuando se ve forzada a actuar. Sancionado por primera vez en 2021, Harvard le levantó todas las sanciones en 2023 y le restituyó sus privilegios de asesoría e investigación. Cuando los nuevos archivos del Departamento de Justicia revelaron, entre otras cosas, un intercambio de 2014 en el que Nowak le escribía a Epstein «nuestra espía fue capturada después de completar su misión» y Epstein respondía «¿la torturaste?», Harvard lo puso nuevamente en licencia administrativa pagada y abrió una investigación formal. El tono es el de una broma entre cómplices. El contexto es el de un

hombre condenado por prostitución de menores. La respuesta institucional, mientras tanto, es la de siempre: licencia con goce de sueldo, investigación de procedimiento, comunicado de la decana. No una ruptura: una pausa.

La academia es, en el fondo, territorialidad y autoperpetuación dentro de un sistema acrítico que privilegia las formas sobre el fondo —y donde la sinceridad resulta un activo demasiado costoso para el desarrollo profesional.

El escándalo, una vez más, se ancla en el sexo y no en la corrupción, en la transacción obscena y no en la transacción estructural. Como si lo verdaderamente intolerable no fuera que Harvard se vendiera, sino que algunos de los miembros de su cuerpo profesoral hubieran quedado demasiado cerca de la recámara de torturas de la Mansión Epstein.

El escritor y activista Upton Sinclair observó que es difícil conseguir que una persona entienda algo cuando su salario depende de que no lo entienda. Pero la frase se queda corta. No era solo el salario lo que dependía de no entender. Era el cargo, el título, la invitación a la cena correcta, la foto en el simposio, la carta de recomendación, el acceso al consejo de administración, la columna en la revista adecuada. Era, en una palabra, la posición, un conjunto de privilegios que no se heredan ni se compran del todo, que se construyen despacio, se ratifican mutuamente y se defienden con el mismo instinto, y la misma violencia institucional, con que se defiende cualquier bien escaso.

Un sistema al que una larga serie de personas ilustradas —con títulos, con cargos, con reputaciones cultivadas durante décadas— eligió no ver, no nombrar, no cuestionar. La ignorancia habría sido, al menos, una explicación.

Los archivos documentan el silencio deliberado en lo público y la locuacidad cómplice en lo privado de quienes desde su privilegiada posición universitaria tenían todo para entender y eligieron, con precisión quirúrgica, no entender. Aquello les habría costado su posición, su privilegio, su lugar en el sistema intelectual, cultural y artístico.

La estructura institucional, cultural y artística que hizo posible el sistema de Jeffrey Epstein —con sus variaciones de escala, de idioma y de geografía—, sigue abierta, así él haya muerto, sigue siendo, intacta, la misma.



Virgen y artista Andrés Serrano

culture work: of art



To: jeevacation@gmail.com[jeevacation@gmail.com], Jeffrey Epstein[jeevacation@gmail.com]
From: Andres Serrano
Sent: Mon 5/7/2012 4:08:52 PM
Subject: Re: From Andres

Anything is possible. We just need to decide on the images unless you have something specific in mind.
 On May 7, 2012, at 8:50 AM, Jeffrey Epstein wrote:

Im thinking a piece should be done for the space. and not try to fit something in,

On Sun, May 6, 2012 at 10:10 PM, Andres Serrano <luther@nyc.rr.com> wrote:

Dear Jeffrey,
 Thank you for a most enjoyable time and the house tour!
 I'm thinking about your monumental staircase and something of mine that would make sense and look spectacular.
 I'm sending you six signature pieces. These are Serrano "classics."
 All bodily fluids. Two of these, Semen and Blood and the Piss picture, were used by Metallica as album covers for "Load" and "Reload" because Metallica admired them so much.
 I suggest we pick three of the following images and make a unique installation on the three walls filling each wall completely. Not only will they look amazing, you'll have something worthy of a museum.
 All the best,
 Andres
 > Bloodscape, 1987
 >
 >
 > Semen and Blood III, 1990

"I want the pope to recognize that I am good Christian, to embrace me as a religious artist — I want to work with him."

La relación entre Jeffrey Epstein y el reconocido artista Andrés Serrano se extendió por más de 25 años. En 1995, Serrano descubrió dos esculturas del siglo XVI en una galería: una Virgen María y un San Juan. Cuando regresó al día siguiente, la Virgen María ya había sido vendida «a un coleccionista llamado Jeffrey Epstein». Por más de dos décadas codició esa estatua.

En mayo de 2012, tras una anhelada visita a la mansión de Epstein, Serrano le escribe:

«Querido Jeffrey, ¡Gracias por un momento muy agradable y el tour por la casa! Estoy pensando en tu escalera monumental y algo mío que tendría sentido y se vería espectacular.»

Le ofrece seis «piezas de firma» —«clásicos’ de Serrano»— elaboradas con fluidos corporales: *Bloodscape*, *Semen and Blood III*, *Blood and Semen V*, *Piss and Blood VIII*, *Milk Blood*. «Todos fluidos corporales», aclara. Algunas fueron usadas por Metallica como portadas de álbum. Serrano sugiere hacer «una instalación única en las tres paredes llenando cada pared completamente. No solo se verán increíbles, tendrás algo digno de un museo».

Epstein responde escuetamente:

«Estoy pensando que se debería hacer una pieza para el espacio, y no tratar de encajar algo».

Esta correspondencia revela la mecánica completa de la obsequiosidad. Serrano, el artista transgresor cuyo *Piss Christ* (1987) había provocado escándalo nacional y debates mojigatos en el Congreso estadounidense sobre financiamiento público del arte en la era Reagan, se presenta ante Epstein no como provocador sino como vendedor cortés. Le agradece el «momento muy agradable», elogia su casa, ofrece un catálogo detallado de obra disponible. El tono es el de cualquier comerciante cultivando a un cliente importante. No hay distancia irónica, no hay gesto crítico: solo la oferta desnuda.

Epstein coleccionaba arte contemporáneo de baja estatura, pero sabía lo que era intermediar en grande con arte y curarlo para construir y apalancar grandes fortunas. Serrano lo admite: «Jeffrey Epstein no coleccionaba arte, coleccionaba gente». Coleccionaba poder, acceso, complicidad.

Para Serrano, Epstein representaba exactamente eso que el mundo del arte llama «oportunidad»: venta, instalación monumental,



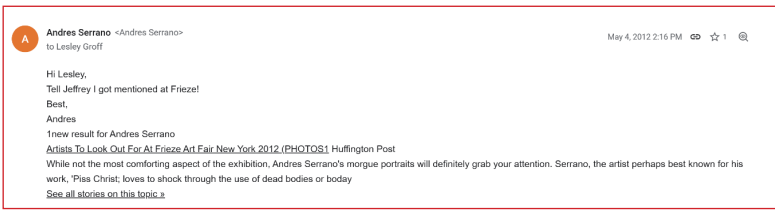
validación institucional a través del dinero y del servicio a los poderosos. En el mundo del arte no hay descanso, no hay un afuera del mercado, no hay off the record: siempre se trabaja, siempre se cultivan las relaciones públicas, siempre se negocia; ser artista es un performance autopromocional continuo, una forma de sobrevivencia disfrazada de vocación.

El 10 de octubre de 2016, apenas días después de que se filtrara el video de Donald Trump alardeando su infame «grab them by the pussy» («agárralas por el coño») —una confesión explícita de agresión sexual que debería haber significado el fin de su campaña presidencial—, Serrano le escribió a Epstein: «Estaba preparado para votar contra Trump por todas las razones correctas, pero estoy tan disgustado por la indignación sobre ‘grab them by the pussy’ que puede que le dé mi voto de simpatía». Epstein mordió el anzuelo y respondió: «No hay buena opción».

Lo que Serrano llama «indignación» era el rechazo masivo a un comentario que normalizaba la violencia sexual. Trump convirtió esa misoginia explícita en combustible de campaña, inaugurando una era política donde la violencia sexual hacia las mujeres dejó de ser descalificante para convertirse en lema, en performance de masculinidad autoritaria, en promesa electoral.

Serrano, el artista transgresor, se molestaba no por el abuso confesado sino por quienes lo señalaban. Para él, como para Epstein, la indignación era el problema, no la violencia. El artista que había hecho carrera fotografiando fluidos corporales y cadáveres en la morgue se ofendía porque alguien se ofendiera. La transgresión tiene sus límites: no tocar al coleccionista, no cuestionar la estructura que sostiene el mercado, coleccionar gente. Los artistas como élite de la servidumbre.

Un cuento dice que hay un pájaro buscando una jaula y otro que hay una jaula buscando un pájaro. Si el capital liberó al arte de la iglesia y del patronato —arrancó los barrotes, abrió la puerta, dejó entrar el mundo— fue solo para tender una trampa más elegante: la misma jaula, pero con barrotes de oro. Y el pájaro, claro, entró solo. Entró por necesidad, por reconocimiento, por vanidad, o por las tres cosas a la vez; entró convencido de que esta vez era diferente, de que esta vez él ponía las condiciones. Y ahora canta. Canta para el que paga, como siempre, aunque hoy lo llame libertad.



Correo de Andrés Serrano a asistente de Epstein

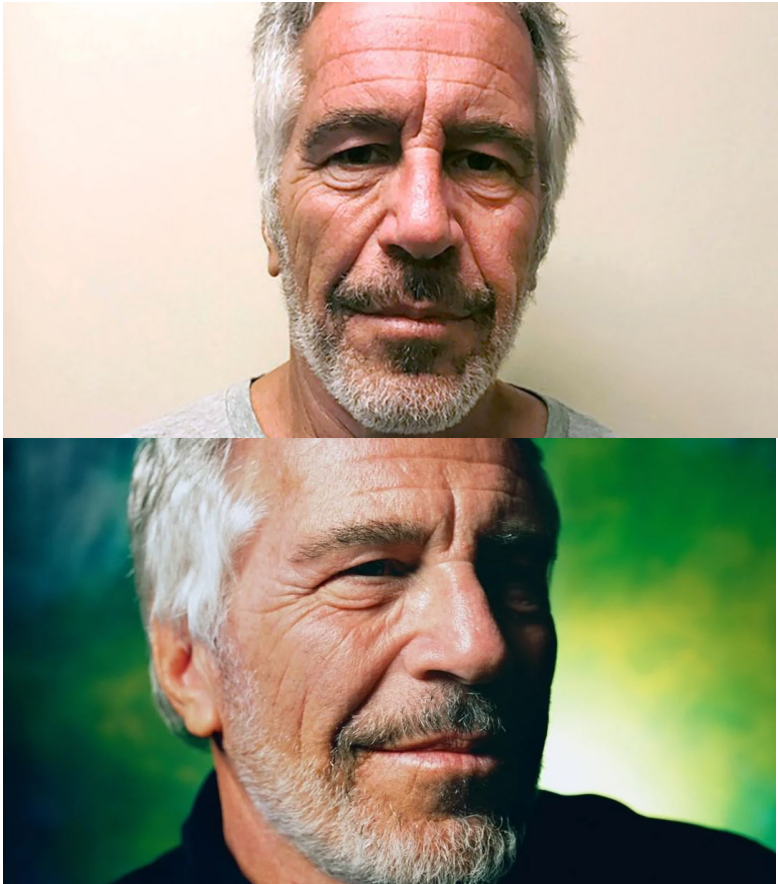


Foto de Epstein detenido; Epstein posa detenido ante Andrés Serrano.

En 2018, a Serrano se le apareció la virgen:

«Jeffrey me envía un correo. Dice: ‘Quiero mi retrato a cambio de la Madonna’. Eso es lo que decidí».

La sesión fotográfica ocurrió en primavera de 2019, tres meses antes del arresto de Epstein. «El día que Jeffrey Epstein vino para su retrato, que fue cuatro meses antes de que muriera, me parecía un tipo que básicamente se la estaba pasando bien y no tenía una preocupación en el mundo».

Cuando se reportó la muerte de Epstein en su celda, Serrano vio otra oportunidad:

«No había nadie más infame en ese momento que Jeffrey Epstein, así que lo puse en mi muestra en Europa de ese momento. Fue suerte».

Suerte. La palabra exacta para describir cómo el mundo del arte metaboliza el horror: como capital simbólico y valor de mercado, todo un golpe de fortuna.

«Es una linda foto de Jeffrey. Me hace pensar que tal vez había una parte de Jeffrey Epstein que era una buena persona [...] No era un tipo interesante. Excepto por ser un pedófilo, no había nada en él que lo hiciera tan interesante».

Serrano dice que no «juzga» a los sujetos de su fotografía, entre los que también se han incluido miembros del Ku Klux Klan, y que estaba «contento» con el resultado del retrato de Epstein.

«Pero, ¿qué piensa sobre cómo se sienten las víctimas de Epstein al ver la imagen?», le preguntan.

«No veo qué tiene que ver una cosa con la otra», responde el artista.

«¿Eso significa que las víctimas se sentirían mejor mirando el retrato de él en la foto policial, que es una imagen horrible?», le contra preguntan.

Serrano agrega: «Su percepción de Jeffrey Epstein es muy diferente a la de todos los demás. Así que ven algo que nosotros ni siquiera podemos imaginar».

En su ensayo Jeffrey *Epstein's Naked Paintings*, Tabitha Arnold documenta la otra cara de esta economía del mundo del arte, eso que «ni siquiera podemos imaginar» según un famoso artista contemporáneo como Serrano quien, con su habilidad discursiva, nos conmina a la liturgia de una resignación empática. Mientras Serrano cultivaba a Epstein desde la posición protegida del artista consagrado, las estudiantes de arte que Epstein y sus aliados institucionales frecuentaban operaban en una realidad completamente distinta.

Maria Farmer, estudiante de pintura que conoció a Epstein al graduarse de la New York Academy of Art en 1995, vendía sus trabajos por unos



Annie y Maria Farmer



Pintura de Maria Farmer

pocos miles de dólares. Pero Farmer señala que recibió presiones de la decana Eileen Guggenheim para venderle una pieza a Epstein a mitad de precio. Epstein y Ghislaine Maxwell eran visitantes regulares de los estudios y mecenas celebrados en esa institución educativa.

Farmer terminó trabajando como asesora personal de arte de Epstein. Le encargó a la estudiante Limor Gasko una pintura de una mujer duchándose vista desde atrás. Cuando la obra salió a subasta como «encargo de Jeffrey Epstein», Gasko declaró: «Lo que realmente buscaba eran desnudos baratos».

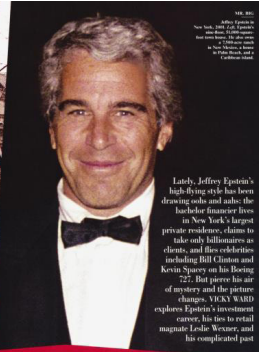
Las imágenes desclasificadas de las propiedades de Epstein muestran un patrón: mujeres vistas de espaldas que dan la sensación al espectador de haber irrumpido como intruso en la intimidad. En una pintura del estudio de Farmer, un hombre entra a una habitación donde una mujer en un sofá se encoge sobre sí misma, vulnerable. Él la observa, anónimo y amenazante. En otra, una mujer yace invertida entre escombros y materiales de arte, como si toda una institución se hubiera derrumbado sobre una estudiante desnuda en apuros.

Arnold estudió pintura figurativa en la Pennsylvania Academy of Fine Arts a mediados de 2010 y la describe como una pequeña fábrica de arte produciendo «desnudos baratos». Las estudiantes actuales no podían trabajar como modelos desnudas en PAFA, pero no había regla contra posar para profesores en sus estudios privados. Cuando los rostros y cuerpos de compañeras aparecían en las pinturas de sus instructores, había rumores de qué tan lejos llegaban las relaciones.

Arnold aclara que no se considera mejor por no haber posado: «Las artistas que lo hicieron eran estratégicamente conscientes de nuestra explotación colectiva como mujeres jóvenes, y apostaron a exponerse por algo de poder. Éramos peces en una piscina sobrepoblada, usando cada herramienta para asegurar un lugar en la economía de bellas artes en contracción, a menudo al capricho de alguna persona rica y poderosa».

En la noche de vista previa de su exposición de graduación, los ricos mecenas llegaron a comprar antes que el público general: los desnudos, los desnudos, los desnudos. Nunca discutieron qué clase de persona quería comprar este trabajo y exhibirlo en su hogar. Mencionarlo sería señalar la desnudez del emperador.

Arnold salió ilesa porque sus mentores la trataron con respeto. Pero Maria Farmer se sentó en la mesa del rancho de Epstein en Santa Fe junto a Epstein, Maxwell y Guggenheim, pensando que finalmente estaba codeándose con gente poderosa que podría ayudarla. En cambio, Epstein y



786, 802
 Jeffrey Epstein's
 New York City residence
 was built in 1928 and
 was owned by the
 Epstein family until
 2011. It is now owned
 by the City of New York
 and is being sold.

Lately, Jeffrey Epstein's high-fiving style has been drawing oohs and aahs the bachelor financier lives in New York's largest private residence, claims to take only billionaires as clients, and flies celebrities including Bill Clinton and Kevin Spacey on his Boeing 727. But pierce his air of mystery and the picture changes. VICE NEWS explores Epstein's investment career, his tie to retail magnate Leslie Wexner, and his complicated past

THE TALENTED MR. EPSTEIN



HOUSE_OVERSIGHT_000155



EFTA00000164

Maxwell abusarían sexualmente de ella y más tarde de su hermana de 15 años, Annie Farmer. Comenzó con ese primer viaje a Zorro Ranch, donde Farmer pintaba en su habitación y regalaba sus autorretratos a Epstein.

Farmer dijo que, aunque Epstein descarriló su carrera, está decidida a que se cuente su historia. «Necesito que se diga, quiero que la gente sepa quiénes son los que realmente abusan de los artistas». Hoy Farmer [trabaja](#) en una nueva serie de retratos de las víctimas de Epstein.

Andrés Serrano, como artista apreciado en el selecto mercado del arte contemporáneo, negocia desde el privilegio. Ofrece su catálogo, elogia la escalera monumental, propone instalaciones dignas de museo. Su obsesividad es transaccional pero nunca existencial. Puede permitirse la cortesía calculada y el cinismo porque su cuerpo, su juventud, su precariedad no están en juego. Cuando el intercambio se consuma —su retrato de Epstein por la Madonna del siglo XVI— lo hace en términos de equivalencia simbólica entre artista establecido y coleccionista.

Las pintoras que describe Arnold carecen de ese resguardo. Farmer vende a mitad de precio bajo presión institucional. Las estudiantes pintan autorretratos semidesnudos que Epstein y sus allegados adquieren como desnudos baratos. La artista anónima practica la autoexplotación consciente como estrategia de supervivencia; ella y su hermana quedan atrapadas en una cadena de manipulación y abuso sexual que denuncian ante el FBI en 1996 sin recibir atención.

Cuando en 2003 las hermanas Farmer declaran ante la periodista Vicky Ward, de *Vanity Fair*, Epstein —que estaba al tanto del embarazo de Ward— le advierte que conoce a todos los geriatras de Nueva York: una amenaza velada contra su hijo por nacer. La publicación sale modificada por el editor general de la revista, Graydon Carter, quien pudo haber recibido también sus propias presiones: durante el período en que se preparaba el perfil, apareció una bala sin usar frente a su casa en Manhattan, que Carter y allegados suyos interpretaron como una advertencia. El resultado es que Epstein es ascendido por *Vanity Fair* a «talentoso», a “Mr. Epstein», se le confiere la estatura literaria de un personaje de Patricia Highsmith y todo queda envuelto en la mística del Gran Gatsby. Las hermanas Farmer, que se arriesgaron para hacer esas declaraciones, no tienen cabida en esta feria de vanidades.

Carter, interrogado años después sobre las modificaciones, adujo que el reportaje de Ward «no registró tres fuentes y, por lo tanto, no cumplió con nuestros estándares legales y editoriales»: una justificación que, a la luz de lo que vino después, resulta difícil leer sin ironía,



Leon Black



Protesta contra el fascismo ante el Museo de Arte Moderno de Nueva York

y que se convierte en cobardía cuando se lee el reportaje —centrado en los artilugios del mundo financiero— y se comprueba cómo despacha a las mujeres con este párrafo:

«Otra persona que fue a la isla con Epstein, Maxwell y varias mujeres hermosas recuerda que las mujeres “se sentaron una noche a burlarse de él hablando del tipo de mujeres interesadas que podrían querer salir con él. Le divertía la idea. Es como un rey en su propio mundo». La descripción celebratoria de *Vanity Fair* coincide con uno de los dibujos del álbum de tarjetas de cumpleaños que recibió Epstein al cumplir 50 años; en particular, con una tarjeta que lo muestra rodeado de niñas con globos festivos en 1983 y otras mujeres, o las mismas, en 2003, ahora en traje de baño, en su isla, dándole masajes por todo el cuerpo.

El mundo del arte ampara a Serrano precisamente porque nunca estuvo en riesgo real. Puede exhibir el retrato de Epstein con su galería parisina como «golpe de suerte», declarar que «es una linda foto», afirmar con frialdad que no ve «cómo una cosa tiene que ver con la otra» cuando se le pregunta por las víctimas. El sistema lo deja metabolizar el horror como capital simbólico y ponerlo a circular en el mercado sin consecuencias.

Las artistas jóvenes se convirtieron en lo que sus propias pinturas sugerían: cuerpos disponibles, miradas que no retornan, presencias observadas sin ser reconocidas. Las víctimas quedan fuera de la ecuación estética. Lo que importa es la «intención» del artista que se extiende, por vía de la adquisición, al coleccionista, el gesto transgresor, el capital simbólico del escándalo. La «intención» lo purifica todo. Serrano lo resume sin darse cuenta cuando afirma: «Jeffrey Epstein se está revolcando en su tumba riéndose de cómo todavía se habla de él».

Y tiene razón: el sistema que lo protegió en vida lo convierte ahora en obra de arte después de muerto, el retrato de «Jeffrey», el «pederasta», hecho y expuesto por Serrano es prueba de ello. La transgresión como coartada. El mundo del arte como detergente para limpiar de toda culpa, como botox para templar la arrugada corrupción de un Dorian Gray contemporáneo. El artista de alta gama como productor de arte cortesano. Un arte obsequioso con el capital privado, donde dejó de importar lo público y el público.

Un arte que ni siquiera se exhibe: permanece guardado, encarcelado en *freeports* —zonas francas donde las obras flotan en un limbo fiscal—, mientras se negocian certificados de autenticidad entre fronteras, invisibles para el fisco, y se apalancan



Epstein, coleccionista y Leon Black



El Grito de Leon Black

préstamos con la colección como colateral. La obra no se evalúa: se aprecia. Solo el necio confunde valor y precio, y aquí no hay juicio estético sino transacción; no hay obra sino activo; no hay arte visible sino mercancía que no necesita ser vista para valorizarse.

El capitalismo como religión: la obra de arte no necesita ser vista para tener valor, igual que Dios no necesita ser visto para existir. En este sistema basta la fe que otorga la «intención» —y el dinero para erigir sus templos museales y celebrar sus ceremonias.

PARTE IX

Entre 2012 y 2017, Jeffrey Epstein gestionó la colección de arte de Leon Black —valorada en 2.700 millones de dólares— construyendo un sistema donde las obras funcionaban simultáneamente como vehículo de evasión fiscal, instrumento de lavado y mecanismo de acceso a las élites. Black le pagó 158 millones de dólares por esos servicios extrafinancieros. Cuando su fortuna rondaba los 5.000 millones en 2015, Epstein diseñó transacciones específicas para evadir impuestos sobre ganancias de capital. Bank of America marcó los pagos como sospechosos, pero el dinero siguió fluyendo y apalancando otras negociaciones.

El documento titulado «[ALL ART](#)», revelado entre los archivos Epstein, es un parteaguas en la escritura sobre cómo funciona el mundo del arte. Lo que antes se había sospechado a partir de pequeñas revelaciones, conjeturas e intuiciones, aquí se muestra en detalle: la colección de Black enmascara toda una serie de fraudes en los que el arte no solo es una buena inversión sino una forma propia de desarrollo y especulación para nuevas fortunas.

Lo que en la película *Wall Street* de 1987 vimos escenificado en la oficina de Gordon Gekko, adquiere ahora una dimensión profética. En esa secuencia, el tiburón financiero pasea entre sus cuadros frente a su joven aprendiz Bud Fox —ese chico hambriento que aún no sabe en qué mundo está entrando— y deteniéndose ante una obra, casi acariciándola con la mirada, le dice con la calma de quien revela un secreto que no debería revelar: «¿Ves esto, muchacho? Picasso. Pagué un millón por él en 1985. Ahora vale cuatro». Y antes de que Fox alcance a procesar la cifra, Gekko gira, lo mira fijo, y sentencia: «La ilusión se vuelve real. Y cuanto más la deseas, más poder tiene. Eso es capitalismo en su versión más fina.» No habla de belleza. No habla de arte. Habla de un sistema:



SUPERIOR Leon Black con Donald Trump INFERIOR Leon Black con Jared Kushner



el deseo fabricado como motor de valor, la obra como vehículo de transformación de dinero opaco en patrimonio legítimo.

Los archivos Epstein revelan que ese mecanismo no era ficción sino instrucción, «capitalismo en su versión más fina».

Black no compró un Picasso: construyó una arquitectura de Picassos. El más documentado es el *Buste de Femme (Marie-Thérèse)*, escultura de 1931 que Gagosian había adquirido de Maya Widmaier-Picasso —hija del artista— por 106 millones de dólares, y que Black obtuvo por 115 millones tras una batalla legal con la familia real catari.

Para 2017, documentos internos ya la valuaban en más de 125 millones. En 2012, Epstein gestionó el intercambio de un Rothko de 1961 valuado en 46 millones por otro Picasso —*Mateu Fernández de Soto*— valuado en 48 millones, mediante el artilugio de un *1031 exchange*: el mecanismo tributario que permite canjear una obra por otra sin pagar impuestos sobre las ganancias de capital. Una tercera transacción, un Picasso sin identificar de Gagosian discutido en correos internos a un precio de 100 millones, aparece documentada pero sin confirmación de cierre.

La colección completa —935 obras según una tasación encargada a Christie's en 2016— alcanzaba los 2.700 millones de dólares. Pero el número más revelador no es ese: en 2015, el arte representaba más de la mitad de la fortuna de Black, 2.800 millones de un patrimonio total de 4.900 millones, según un análisis que él mismo encargó. La obra de arte no es un lujo lateral, es el núcleo del balance.

La arquitectura del esquema era amplia y compleja. Epstein estructuraba sociedades como Narrows LLC con un propósito dual: custodiar obras maestras y utilizarlas como garantía para préstamos bancarios. El «Black Asset Summary» de septiembre de 2014 detalla piezas de valor astronómico bajo esta etiqueta financiera, entre ellas *Le Château Noir* de Cézanne, fijado documentalmente en 25 millones de dólares por una tasación de Sotheby's de julio de 2013 y utilizado como colateral junto a las *Nymphéas* de Monet.

Para 2014, la maquinaria estaba en pleno flujo. Un préstamo de 470 millones de dólares con Bank of America aparece en los archivos respaldado por arte; Sotheby's valuó el colateral total en 1.000 millones, de los cuales se prometieron activos por 891,7 millones, estableciendo una relación de préstamo-valor del 52,7 %, lo que los analistas financieros llaman «el punto dulce» para este tipo de operaciones. Para 2017, el arte colateralizado ascendía a 1.400 millones, con más de 565 millones en préstamos vigentes a tasas irrisorias del 1,43 %.



IZQUIERDA Leon Black en el MOMA DERECHA Leon Black en la Mansión Epstein



Esta estrategia —conocida como «Comprar, pedir prestado, morir» (*Buy, Borrow, Die*)— consiste en adquirir activos apreciables, solicitar préstamos usando esos activos como garantía en lugar de venderlos para evitar impuestos sobre ganancias de capital, y mantener la deuda hasta el fallecimiento, cuando los herederos reciben los bienes con una base fiscal reajustada que elimina la obligación tributaria pendiente.

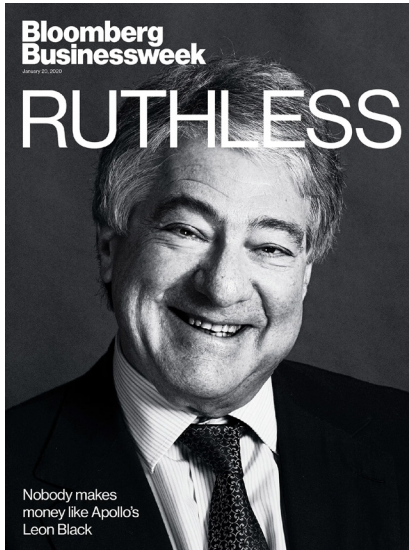
La joya de esta corona fue la adquisición, en 2012, de *El Grito* de Edward Munch por casi 120 millones de dólares. En manos de Black, la obra dejó de ser una expresión de angustia existencial para convertirse en un instrumento de tesorería soberana: una reserva de valor portátil utilizada como garantía para financiar desde la renovación de un jet hasta un nuevo yate.

Lo que la escena de *Wall Street* mostró como metáfora, los archivos Epstein lo documentan como sistema: arte comprado con deuda —una línea de crédito de 440 millones para nuevas adquisiciones, un préstamo de 484 millones respaldado en obras maestras—, canjeado sin pagar impuestos, prestado a museos para legitimar su posesión, tasado por Christie's para respaldar nuevos créditos, y gestionado en la sombra por un operador que cobraba 40 millones anuales.

Epstein, el consejero de arte, el curador de la opacidad: creaba las Sociedades de Responsabilidad Limitada que poseían las obras, estructuraba los fideicomisos para proteger a Black en caso de divorcio, negociaba los contratos y aseguraba, según los propios documentos, que su cliente no tuviera “responsabilidad alguna” gracias a la flexibilidad fiscal y operativa de una sociedad personal.

Ningún esquema de este calibre opera en el vacío. Larry Gagosian aparece 414 veces en los archivos de Epstein; Jeff Koons, con 376 referencias, era considerado su amigo. Las casas de subastas Christie's y Sotheby's figuran más de 2.000 veces como tasadoras oficiales. Este mercado, carente de regulación financiera, permite transacciones anónimas y precios arbitrarios, ideales para la opacidad. Los prestamistas exigen obras de más de 200.000 dólares y prefieren arte moderno e impresionista con historial de subastas, evitando artistas emergentes para mitigar riesgos de concentración.

Black utilizó su colección estratégicamente con instituciones de élite: obras de Klee, Gauguin y Van Gogh fluyeron hacia la Tate y el MoMA. Para 2014 había prometido 23,5 millones en arte al MoMA; en 2018 donó 40 millones en efectivo y el museo nombró su centro de cine en su honor. La filantropía era una estrategia de validación y, a la vez, una inversión:



Leon Black

ALL ART - 3/19/17

Owner	Artist	Title	Basis	CHRISTIE'S 5/11/16 appraised value or purchase price + sales tax	Unrealized Gain/Loss	Unrealized Gain	Unrealized Loss
Pent Holdings	TURNER, JOSEPH WILLIAM MALLORD	Seascape: Folkestone	15,000,000	80,000,000	65,000,000	65,000,000	0
Narrows (Collateral)	CEZANNE, PAUL	Le Château Noir	11,500,000	50,000,000	38,500,000	38,500,000	0
Narrows (Collateral)	MONDRIAN, PIET	Composition C with Grey and Red	2,700,000	40,000,000	37,300,000	37,300,000	0
Narrows (Collateral)	MALEVICH, KAZIMIR	Extended Plane (Plan en extension)	15,500,000	50,000,000	34,500,000	34,500,000	0
Joint	KIRCHNER, ERNST LUDWIG	Berliner Strassenszene (LDB owns 50% of this work. The appraised value shown is for the entire work.)	19,000,000	50,000,000	31,000,000	31,000,000	0
APC-01	MALEVICH, KAZIMIR	Plane in Rotation (Black Circle)	20,000,000	50,000,000	30,000,000	30,000,000	0
Narrows (Collateral)	BRANCUSI, CONSTANTIN	La Muse	10,500,000	40,000,000	29,500,000	29,500,000	0
Joint	BECKMANN, MAX	Self-portrait with horn (LDB owns 50% of this work. The appraised value shown is for the entire work.)	11,300,000	40,000,000	28,700,000	28,700,000	0
Narrows (Collateral)	CEZANNE, PAUL	La carrière de Bibémus	7,500,000	35,000,000	27,500,000	27,500,000	0
Narrows (Collateral)	LEGER, FERNAND	Femme cousant	16,000,000	40,000,000	24,000,000	24,000,000	0
Narrows (Collateral)	BRANCUSI, CONSTANTIN	Oiseau dans l'espace	27,500,000	50,000,000	22,500,000	22,500,000	0
Narrows (Collateral)	MONET, CLAUDE	Nymphéas	22,500,000	45,000,000	22,500,000	22,500,000	0
Narrows (Collateral)	CEZANNE, PAUL	Grenade et poires dans une assiette	3,500,000	25,000,000	21,500,000	21,500,000	0
AP Narrows	LICHTENSTEIN, ROY	Nude with Abstract Painting	4,300,000	25,000,000	20,700,000	20,700,000	0
Narrows (Collateral)	PICASSO, PABLO	Buste de femme	9,500,000	30,000,000	20,500,000	20,500,000	0
Narrows (Collateral)	MUNCH, EDVARD	Melancholy	11,000,000	30,000,000	19,000,000	19,000,000	0
Narrows (Collateral)	PICASSO, PABLO	Femme nue (painting) (3YKD2)	11,000,000	30,000,000	19,000,000	19,000,000	0

EFTA00592228

Primera página del archivo "ALL ART"

ubicar sus obras de arte en esos centros elevaba el valor de mercado de sus activos, legitimando el colateral ante los bancos.

Un ejemplo reciente de esta opacidad es la exposición de la pintura *Château Noir* en la Fundación Beyeler de Basilea. Aunque el catálogo atribuye este Cezanne a una «colección privada», los archivos de Epstein confirman que fue parte del colateral de Black. Cuando se preguntó a la Beyeler sobre la propiedad, citaron la confidencialidad contractual estándar, una demostración de cómo los museos protegen el anonimato de los prestamistas, incluso cuando el origen de los fondos está vinculado a figuras como Epstein.

La influencia de Black no se limita a los museos; se extiende a la narrativa misma del arte a través de Phaidon, la editorial estrella del mundo del arte que adquirió en 2012 como inversión personal. Sus monografías y libros de «quién es quién» son la puerta de entrada para cualquier artista emergente y la consagración para los establecidos.

Sin embargo, este poder de posicionamiento enfrenta ahora un rechazo ético directo: la artista Tai Shani retiró recientemente un acuerdo para una monografía con Phaidon, citando las «numerosas y horribles alegaciones», y describió su retirada como «una práctica feminista... una negativa a contribuir a cualquier encubrimiento de la violencia». Este movimiento sigue los pasos del colectivo Guerrilla Girls, que ya había cancelado contratos previamente y exigido la salida de Black del MoMA, proponiendo incluso «cubrir las galerías Black y Dubin con tela negra» y colocar etiquetas explicativas.

El documento «ALL ART» del archivo Epstein actúa como la Piedra Rosetta que permite traducir el término eufemístico «colección de arte» a su realidad operativa: lavado y apalancamiento. Sus columnas reveladoras —«Basis» (costo real), «Appraised value» (valor tasado para inflación) y «Collateral» bajo el campo «Owner»— son la prueba definitiva del uso de obras para asegurar financiamiento, vinculando directamente el patrimonio artístico con el sistema bancario. La documentación expone además la red de estructuras de propiedad como Narrows o Pent Holdings, ilustrando el uso de vehículos corporativos para el ocultamiento.

En noviembre de 2016, la relación se fracturó temporalmente. Epstein escribió a Black: «Solo trabajaré por los habituales 40 millones de dólares por año. Debe pagarse 25 millones al firmar... Sin acuerdo – sin trabajo». La mención del adjetivo «habituales» sugiere que esa cifra era el estándar establecido por facilitar estas estrategias. En 2022, el senador Ron Wyden abrió una investigación citando preocupaciones de que Epstein había facilitado maniobras agresivas de evasión fiscal.



From left: Michael Bloomberg, Josh Kushner, Jared Kushner, and Ghislaine Maxwell in 2013
Photo by Leandro Justen/BFA

La apertura de archivos también trajo acusaciones graves contra Black. Los documentos incluyen alegaciones de Jane Doe, quien afirmó que Black la abusó sexualmente cuando era menor, con detalles gráficos sobre violencia física; la defensa de Black calificó a la acusadora de «fraude» y buscó sanciones por falso testimonio.

Black enfrentó además acusaciones de al menos otras dos mujeres —Cheri Pierson y Guzel Ganieva—, aunque algunos casos fueron retirados o desestimados tras acuerdos de confidencialidad. En marzo de 2021 renunció como CEO de Apollo y como presidente del consejo del MoMA, aunque permanece como fideicomisario.

Este manejo de las obras parece operar bajo la misma lógica que el manejo de cuerpos de mujeres y niñas dentro del círculo de Epstein. Al igual que las personas eran catalogadas, valoradas y ofrecidas como moneda de cambio para obtener favores y acceso, las obras de arte fueron tratadas como activos fríos, numerados y apalancados para asegurar liquidez y estatus. Ambos sistemas dependían de la opacidad, la manipulación y la reducción de lo irreductible a meros instrumentos transaccionales dentro de un ecosistema diseñado para el beneficio de una élite de depredadores, donde la dignidad humana y la integridad cultural se subordinaban al capital.

Ninguna figura del mundo del arte ha sido acusada formalmente de irregularidades criminales en este esquema, pero las preguntas permanecen sobre quién sabía que Epstein operaba en los entretelones. Si bien no hay sugerencias de que el préstamo de Bank of America fuera ilegal *per se*, los archivos muestran cómo una pintura producida por un genio puede estar involucrada en una transacción supervisada por un delincuente sexual.

Elliott Arkin, en su texto *The New Aristocrats*, expone la relación entre artistas y la economía del mundo al que pertenecen: «Los artistas dividen el átomo, pero el mercado del arte crea la bomba atómica. [...] Los hacendados de bombas patrocinan a los científicos, aunque los artistas puede que lamenten los resultados de su creación». El sistema Epstein funcionó como el laboratorio donde se fabricaron esas bombas y se detonaron durante décadas sin miramientos.

Gordon Gekko era una advertencia disfrazada de personaje. Lo que los archivos Epstein revelan es que alguien tomó esa advertencia como manual. La próxima vez que un visitante vea la etiqueta «colección privada» en la pared de un museo, o que un museo bautice una de sus salas con el nombre de un donante, o que una galería totalice la producción de un artista con el respaldo de un mecenas, o



Fotograma de *La naranja mecánica*, 1971

que una fundación corporativa compre arte y patrocine a artistas jóvenes, o que un artista firme con Phaidon, o que una obra —de un artista emergente, establecido o muerto— alcance un precio récord en Christie's o Sotheby's, valdría la pena preguntarse qué hay detrás. Las mismas complejidades financieras, las mismas sombras, los mismos mecanismos que conectaron a Black con Epstein —y a Epstein con todo lo demás— son hoy un antecedente documentado, no una teoría conspirativa. No se trata solo de señalar culpables individuales: el mundo del arte lleva décadas operando en esa penumbra. Se trata de reconocer que la evidencia, por fin, ya está sobre la mesa. Ignorarla es también una decisión.

PARTE X

El fascismo contemporáneo no necesita purgar el arte y declarar que hay un arte puro y otro degenerado. Todo lo usa. Integra lo falso con lo verdadero y lo amalgama en coartada para definir lo que es real. No existe una «época normal», el estado de excepción es permanente, la cultura es ornamento del poder y, otra vez, estructura de legitimación.

Cien años después de que los futuristas glorificaran «la belleza de la velocidad» y Mussolini fundara Cinecittà para proclamar al cine «el arma más fuerte», hemos llegado al punto donde ya no hace falta proclamar nada.

Joseph Goebbels, ministro de propaganda nazi, lo dijo sin eufemismos: «La política es también un arte, quizá el arte más elevado [...] y nosotros [...] nos sentimos como artistas a los que ha sido confiada la más elevada responsabilidad de formar, partiendo de la masa bruta, la imagen sólida y plena de un pueblo...». Lo que comenzó como el *fascio* —el haz de varas romano— completó su metamorfosis: del símbolo a la estética, de la estética al espectáculo, del espectáculo a la estructura misma del poder.

Hoy el haz de varas es el algoritmo. Lo que antes se ataba con violencia ritual ahora se ata mediante redes: *influencers* y políticos, crimen y espectáculo, arte y lavado de imagen. Todo está *fasciado* —ligado, entrelazado— por nudos de atención. El fascismo clásico quemaba libros degenerados, el fascismo contemporáneo archiva todo y exhibe hasta sus propios crímenes, porque comprendió algo fundamental: la censura crea mártires, pero la saturación, sin un horizonte real de justicia, crea parálisis.

La revelación que enfrentamos es humillación pedagógica. Millones de páginas de evidencia se vuelven espectáculo, contenido para redes,

HOUSE_OVERSIGHT_083621



Jeffrey Epstein and Steve Bannon are seen in this handout image from the estate of Jeffrey Epstein, released by Democrats on the House Oversight Committee in Washington, December 12, 2025.
House Oversight Committee Democrats

pero nunca casos criminales que lleven a condenas. Este régimen de visibilidad se probó en Gaza como laboratorio de la imagen: podemos ver asesinatos transmitidos en vivo sin que ninguna institución actúe. Los archivos Epstein son el siguiente nivel: ahora debemos aceptar que podemos ver la evidencia forense de décadas de tráfico sexual por parte de la élite global y tampoco habrá consecuencias.

Figuras como Peter Thiel —socio de Epstein y mencionado más de 2.000 veces en los archivos— compartían con él una cosmovisión común: la desconfianza en la democracia, la necesidad de estructuras posdemocráticas y una élite tecnocrática masculina gobernando el mundo al margen de cualquier escrutinio público. Ambos exploraban una suerte de teología transhumanista en la que el poder tecnológico se equipara a la trascendencia.

Gaza funciona en este esquema como laboratorio: un escenario donde ensayar la normalización global del solipsismo genocida, convertirlo en paisaje, en rutina. *Primero en Gaza, luego en tu casa.*

El sistema Epstein no desapareció con su muerte; se transmitió. Uno de sus principales herederos —en términos de conexiones, influencia y red—, cuñado de Donald Trump y anunciante de lo que varios analistas describen como la expropiación inmobiliaria de Gaza, es Jared Kushner, un sicofante moldeado desde la más tierna infancia en las lógicas del poder.

Los ataques recientes de la guerra de Estados Unidos e Israel contra Irán, en esta lectura, no son una anomalía histórica sino una continuación de esa misma lógica. Un eterno retorno: la misma táctica que, según testimonios de su entorno, usó Epstein hace tres décadas —presentándose ante círculos de poder como representante de los Rothschild— es la misma que pueden seguir usando estos nuevos correveidiles, al amparo de la impunidad que protege a las altas castas de siempre, para mover la agenda política a escala global.

Por eso mismo, menos que ejercicio legítimo de transparencia, las entregas del archivo Epstein se sienten como una operación psicológica. Nos están entrenando. Cada ciclo —de escándalo, evidencia, indignación y olvido— perfecciona el mecanismo. Anthony Burgess lo intuyó en 1962 y Kubrick lo escenificó en 1971 en *La Naranja Mecánica*: el tratamiento Ludovico como profecía del control por sobreestimulación.

En la distopía de Burgess, el Estado «cura» a Alex DeLarge de su violencia inmovilizándolo frente a una pantalla, forzando sus ojos abiertos con especulums metálicos, proyectando imágenes de atrocidad mientras inyectan químicos que asocian cada imagen en náusea física.

Pero nosotros no estamos en la silla de Alex. Nosotros somos Alex después del tratamiento —solo que la «cura» funciona al revés—. No nos condicionan para rechazar la violencia: nos condicionan para aceptar que es inevitable y aceptarla. Usan las palabras de forma estratégica, por ejemplo, dicen paz para declarar la guerra y, con este tipo de acciones, pretenden devaluar el lenguaje, corromper el pensamiento, que sintamos, sí, rabia, indignación, tristeza, pero no tengamos forma de expresar y comunicar esos sentimientos y que el trauma de lo no dicho nos envenene, haga lo suyo, nos aisle, nos enferme.

El archivo Epstein funciona como demostración y como advertencia. Nunca en la historia reciente habíamos tenido acceso tan documentado a la vida privada de un personaje que se hizo público: correos, fotografías, videos, propiedades, habitaciones, encuentros, transacciones. Un panóptico digital desplegado en toda su extensión. Pero la revelación no busca dismantelar el sistema —busca recordarnos quién lo controla. Y con ello lanza una advertencia tácita: lo que hoy se expone sobre Epstein puede caer mañana sobre cualquier persona.

Y a diferencia de la ficción distópica, aquí nadie nos fuerza los ojos: nosotros mismos seguimos esta exposición *gore* de terror y explotación criminal que suma culpas a nuestra mala conciencia burguesa. Un trabajo voluntario de *scroll* infinito, ciclo tras ciclo, pandemia a pandemia, genocidio a genocidio. La náusea es la atrocidad misma y de nuestra propia impotencia para detenerla.

El sistema Epstein es la materialización de una lógica antigua: la violencia elevada a obra de arte total, expuesta ante el mundo entero. Hemos visto demasiado para mantener la inocencia. Quienes lo permiten —por acción o por omisión— y quienes lo propician tienen demasiada confusión adentro para ser simplemente culpables.

El error sería buscar una ideología coherente en Epstein, Trump o sus facilitadores. No la necesitan. Al programa político de este sistema lo sostiene algo más primario: la voluntad de forma que devora todo contenido. Cuando la política fracasa en transformar las condiciones materiales, el fascismo responde estetizando la política. El sistema Epstein llevó esa lógica un paso más allá: estetizó el abuso, que pasó de ser encubrimiento a ser su condición de posibilidad. Un dispositivo escénico completo para que el horror fuera procesable, incluso seductor, para quienes lo presenciaban o participaban de él.

La elite fue cómplice y fue el medio. Durante décadas operamos bajo la premisa humanista de que el arte nos civiliza, de que la exposición a sus

muchas formas de belleza produce mejores ciudadanos. El caso Epstein desmantela esa ilusión. El arte no nos salvó. Sus herramientas—la tolerancia a la ambigüedad, la transgresión como capital simbólico, la imaginación moral— se revelaron como las armas perfectas para la impunidad.

El fascismo del siglo XXI no necesitó marchas con antorchas ni uniformes militares. Llegó en jet privado, decorado con el gusto dorado de hombres atractivos, pequeños y espantosos, banales, vacuos, pueriles, misóginos, sociópatas de recursos con exceso de tiempo libre; aplaudido en galerías y salas de juntas de empresas y universidades de élite, financiado por fondos de capital de riesgo y con el aire de la estupidez natural que infla la burbuja de la «inteligencia artificial», susurrando en todos los idiomas de la cultura sofisticada que todo es *performance*, que nada es completamente verdad, y que la crueldad, si está correctamente iluminada y presentada con las credenciales culturales apropiadas, es solo otra forma de complejidad estética.

Usan la cultura como máscara y como método. La sofisticación como técnica de neutralización moral. La referencia artística como gesto que inmoviliza, una mirada de la medusa que nos vuelve cómplices de nuestra propia parálisis bajo el sortilegio y trabalenguas de un «yo sé que tú sabes que yo sé».

En su libro *Lo uno o lo otro*, Søren Kierkegaard escribió este cuento:

«Se produjo un incendio entre bastidores en un teatro. El payaso salió a advertir al público; pensaron que era una broma y aplaudieron. Lo repitió; la aclamación fue aún mayor. Creo que así es como acabará el mundo: con el aplauso general de los ingeniosos que creen que es una broma».

La tarea ahora no es solo juzgar el crimen. Es desmantelar el escenario que lo hizo posible. El payaso ya salió a advertirnos. La pregunta es si seguiremos aplaudiendo.

«Sabemos que podemos tener un cambio social sin violencia, por la sencilla razón de que tenemos cambios sin violencia en el arte», dijo John Cage. Podemos componer una nueva ilusión, un nuevo teatro con piezas antiguas, nuevas y por imaginar. El artista Robert Filliou, con algo de humor, nos dejó un primer ladrillo: «El arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el arte».

el-sistema-jeffrey-epstein-diez-variaciones-sobre-arte-y-fascismo-parte-iv/

PELÍCULAS Y DOCUMENTALES

Wag the Dog (Barry Levinson, 1997)
Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999)
Salò, o los 120 días de Sodoma (Pier Paolo Pasolini, 1975)
American Dharma (Errol Morris, 2018)
Stardust Memories (Woody Allen, 1980)
Scarface (Brian De Palma, 1983)
Wall Street (Oliver Stone, 1987)
The Truman Show (Peter Weir, 1998)
A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, 1971)

LITERATURA, FILOSOFÍA Y TEORÍA

Nabokov, Vladimir: *Lolita* (1955)
Sade, Marqués de: *Los 120 días de Sodoma* (1785)
Sade, Marqués de: *Justine, o las desgracias de la virtud* (1791)
Milton, John: *El paraíso perdido* (1667)
Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936)
Kierkegaard, Søren: *Lo uno o lo otro* (1843)
Burgess, Anthony: *A Clockwork Orange* (1962)
Giuffre, Virginia Roberts: *Nobody's Girl* (memorias póstumas, 2025)
Nuzzi, Gianluca: *In the Closet of the Vatican*

FUENTES

FUENTES EN LÍNEA Y MEDIOS DIGITALES

Una primera versión de este texto fue publicada en cuatro partes en el portal La Silla Vacía en la sección de opinión bajo el título *El Sistema Jeffrey Epstein: diez variaciones sobre arte y fascismo*

<https://www.lasillavacia.com/opinion/el-sistema-jeffrey-epstein-diez-variaciones-sobre-arte-y-fascismo/>

<https://www.lasillavacia.com/opinion/el-sistema-jeffrey-epstein-diez-variaciones-sobre-arte-y-fascismo-parte-ii/>

<https://www.lasillavacia.com/opinion/el-sistema-jeffrey-epstein-diez-variaciones-sobre-arte-y-fascismo-parte-iii/>

<https://www.lasillavacia.com/opinion/>

DOCUMENTOS OFICIALES Y ARCHIVOS

Departamento de Justicia de EE.UU.: Archivos desclasificados del caso Epstein (2024-2026) - más de 6 millones de registros
FBI: Documentos sobre financiación de organizaciones vinculadas al establecimiento militar israelí (febrero 2026)
FBI: Fotografía forense de "Coming of Age Ceremony" (6 de julio de 2019)
FBI: Documento "ALL ART" - estructura financiera de colección de Leon Black
Congreso de EE.UU.: Declaración de Les Wexner (febrero 2026)
Senado de EE.UU.: Investigación del senador Ron Wyden sobre evasión fiscal facilitada por Epstein (2022)

EXPEDIENTES JUDICIALES

Giuffre v. Maxwell (2015-2017): Demanda por difamación, acuerdo extrajudicial

Giuffre v. Prince Andrew (2022): Acuerdo extrajudicial
Cordero, Maximilia v. Epstein (2007): Demanda por daños
United States v. Epstein (2019): Cargos federales de tráfico sexual
United States v. Maxwell (2020-2022): Condena a 20 años de prisión
Investigación preliminar Francia (2026): Blanqueo de capitales y fraude fiscal agravado (Jack Lang)
Jane Doe v. Black: Acusaciones de abuso sexual
Pierson, Cheri v. Black: Acusaciones
Ganieva, Guzel v. Black: Acusaciones, caso desestimado

ENTREVISTAS Y MATERIAL AUDIOVISUAL

YouTube: *Epstein Files - Jeffrey Epstein Full Steve Bannon Interview - Uncut*
<https://www.youtube.com/watch?v=GG5--no6aul&t=6766s>

REPORTES DE NOTICIAS

CBS News: *Ex-Mossad agents reveal details of explosive beeper operation in Lebanon*
<https://www.cbsnews.com>
Mediapart: *Investigaciones sobre Jack Lang y vínculos con Epstein*
<https://www.mediapart.fr>
Vanity Fair (2003): Vicky Ward - *The Talented Mr. Epstein*
<https://www.vanityfair.com/news/2003/08/epstein200308>

ARCHIVOS GUBERNAMENTALES

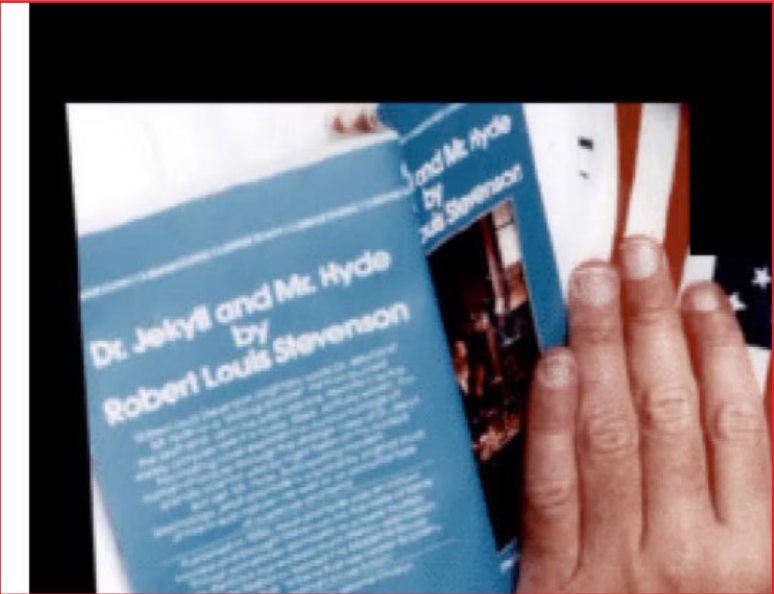
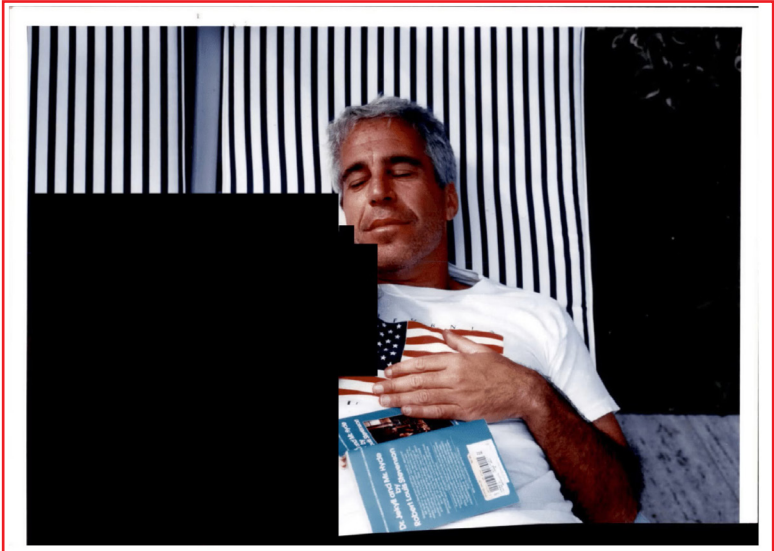
Departamento de Justicia: Epstein Files - Declassified Documents
<https://www.justice.gov/epstein-files>
FBI Vault: FOIA Releases - Epstein-Related Documents
<https://vault.fbi.gov>
Congress.gov: Testimony of Leslie Wexner
<https://www.congress.gov>
CourtListener: Giuffre v. Maxwell documents
<https://www.courtlistener.com>
Justice.gov USAO-SDNY: United States v. Epstein
<https://www.justice.gov/usao-sdny>

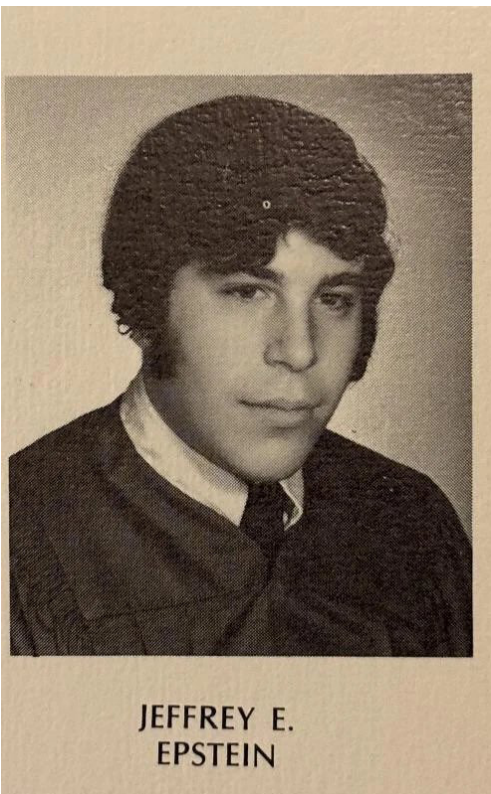
ENSAYOS Y CRÍTICA DIGITAL

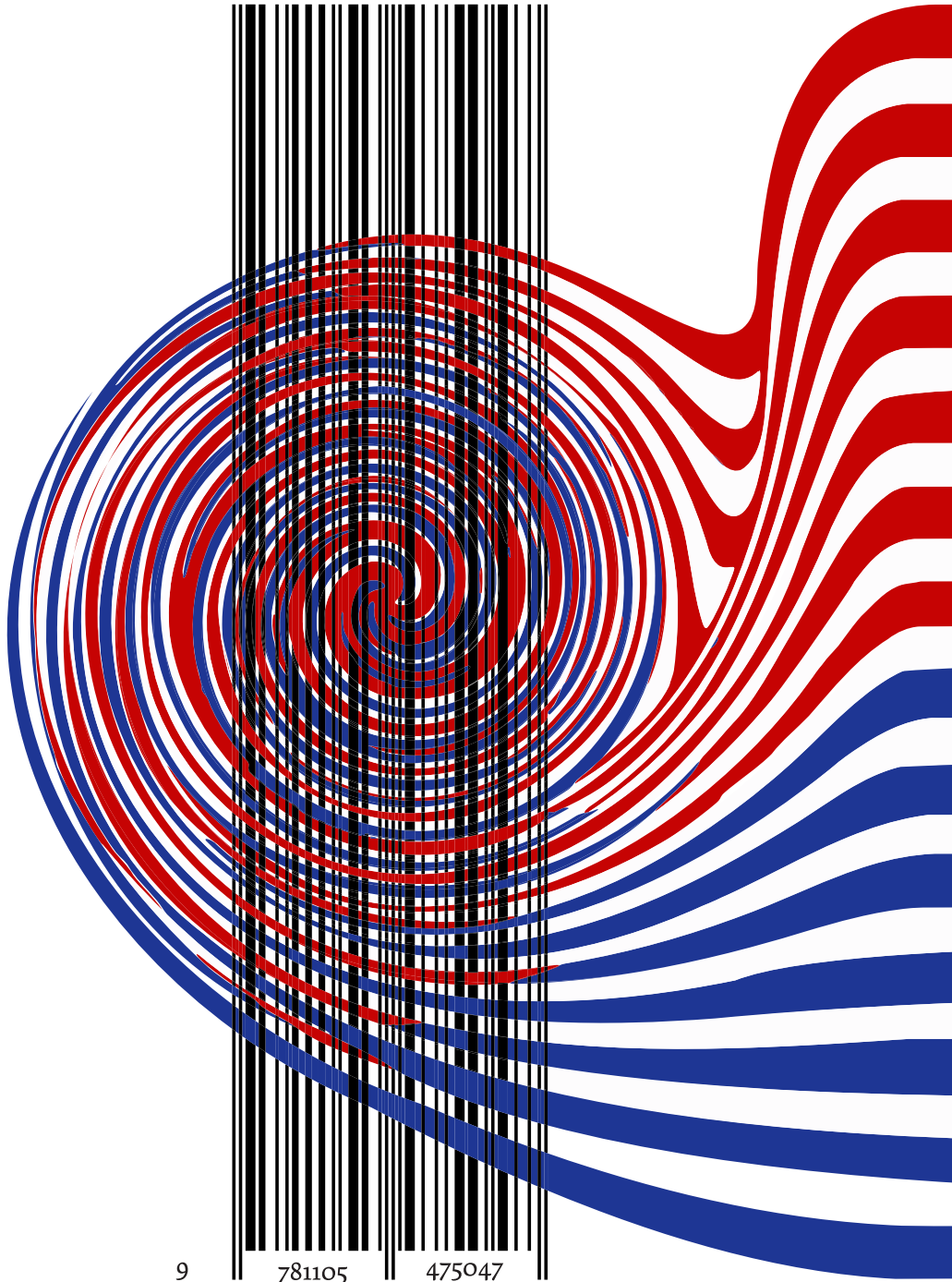
Tabitha Arnold: *Jeffrey Epstein's Naked Paintings*
<https://www.thebaffler.com>
Trevor Mukholi: *El mundo del arte en los archivos Epstein*
<https://trevormukholi.substack.com/p/the-art-world-is-in-the-epstein-files?triedRedirect=true>
Ted Gioia: *How Rich People Become Public Intellectuals*
<https://www.substack.com/@tedgioia>
Anthony Haden-Guest: *Jeffrey Epstein and the Art World*
<https://www.artsy.net> o <https://www.artnews.com>
Guerrilla Girls: *Activism Archive*
<https://www.guerrillagirls.com>

TESTIMONIOS DE VÍCTIMAS Y DENUNCIANTES

Giuffre, Virginia Roberts: Testimonios judiciales y declaraciones públicas (2011-2025)
Farmer, Maria: Declaraciones sobre abuso en propiedad de Wexner en Ohio y Zorro Ranch
Farmer, Annie: Testimonio sobre abuso a los 15 años
Gasko, Limor: Declaración sobre encargo de pintura de mujer duchándose
Arnold, Tabitha: Testimonio sobre cultura de explotación en Pennsylvania Academy of Fine Arts
Pierson, Cheri: Acusaciones contra Leon Black
Ganieva, Guzel: Acusaciones contra Leon Black







9

781105

475047