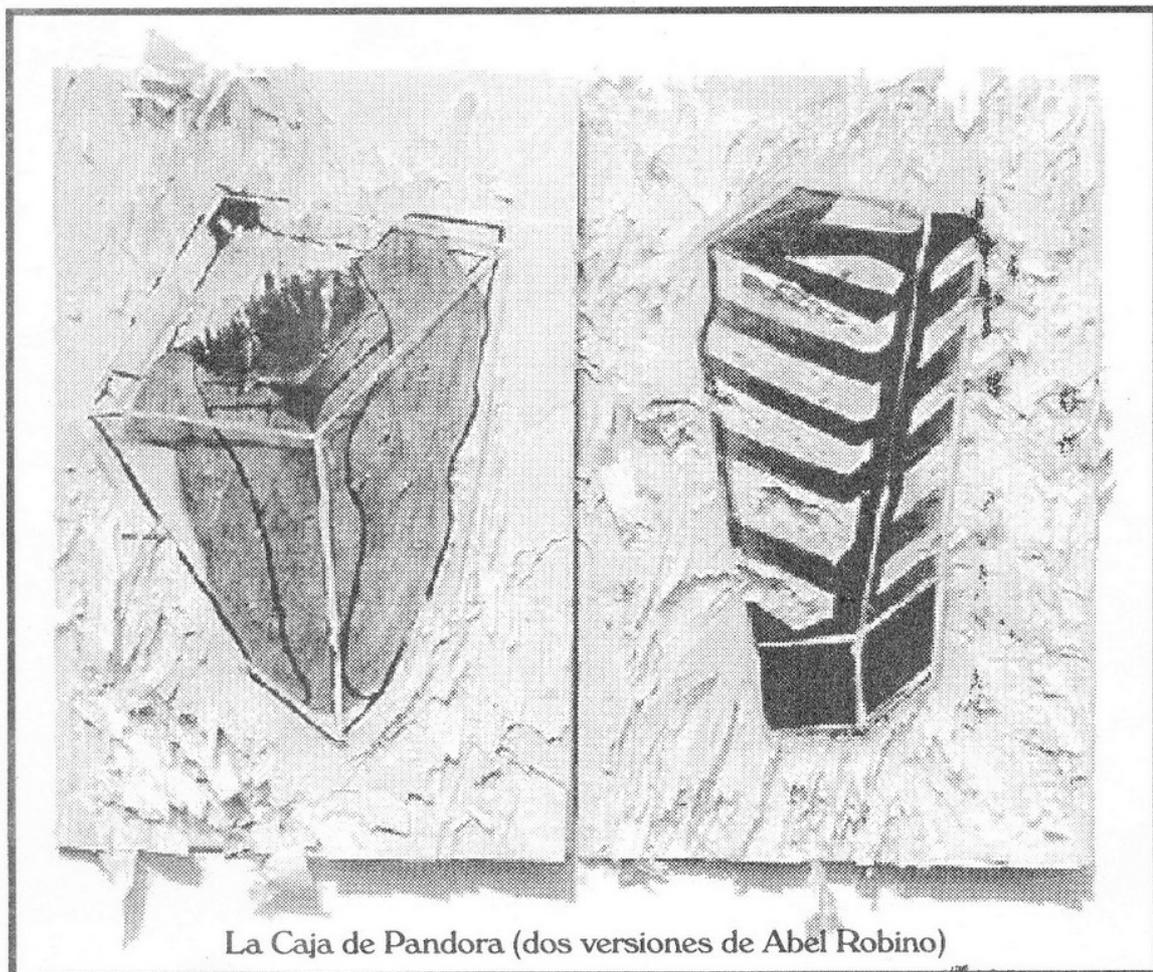


La Pecera

Nº 10 - MAR DEL PLATA - VERANO 2005- ISSN 1666-8782

LITERATURA, ARTE, MÚSICA Y SOCIEDAD



La Caja de Pandora (dos versiones de Abel Robino)

Pandora: Incertidumbre y Riesgo en el mundo

Escriben: Noé Jitrik, Amador Fernández Savater, Miguel Loreti, Mario Paoletti, Tono Martínez. Inéditos de Guillermo Saavedra, Roberto Malatesta. CuENTOS de Vicente Batista y el colombiano Octavio Escobar.

La nueva poesía italiana.

El Michaux de O. Paz

La Pecera

«no fish is too weird for her aquarium»
(ningún pez es demasiado raro para tu pecera)
Lady Chaterley's Lover de D.H. Lawrence

EDITORIAL:

Auerbach y Said: una resistencia posible.

ARTE:

Proyecto Pandora
El Michaux de Octavio Paz

DOSSIER

Incertidumbre y riesgo por Osvaldo Picardo
Antología de textos
Grand Hôtel de la Misère por Noé Jitrik
La metáfora de Farrington por Miguel Loreti

ENSAYOS:

G.K. Chesterton: Siete paradojas para acabar de una vez por todas con la postmodernidad por Amador Fernández-Savater / El cine dromocrático por H. Freire / El dios oscuro de D.H. Lawrence por Raúl Henao / La guerra, el corazón de la patria por Maximiliano González Jewkes / Acerca de nocturno de Chile de Roberto Bolaño por María Martha Gigena / Acerca de una obra de Harold Pinter por D. Chirom / Rābi'a de Basora por C. Spinedi / Un cuchillo sin hoja al que le falta el mango por Rogelio Ramos Signes.

HOMENAJE:

Haroldo Conti en el recuerdo por Mario Paoletti

POESÍA INÉDITA:

Guillermo Saavedra / Roberto D. Malatesta
Claudio F. Portiglia / Ana Guillot

RELATOS:

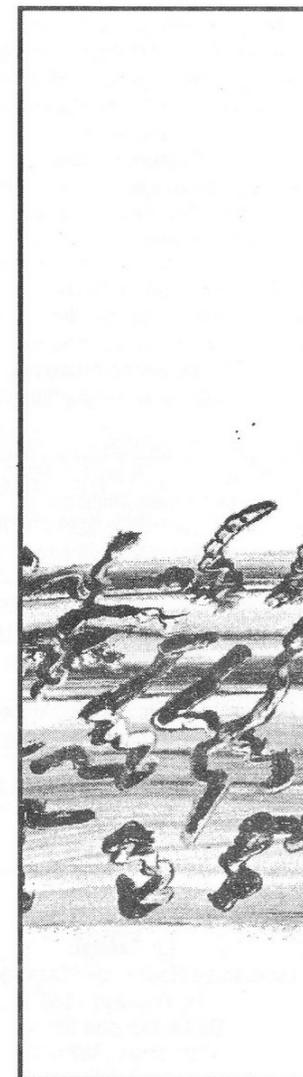
Memorandum del museo de la imagen de Vicente Battista
Acústica de Octavio Escobar Giraldo

TRADUCCIONES:

La novísima poesía italiana por Esteban Nicotra

ESTANTERÍAS (reseñas)

EN LA MESA DE LUZ (recensiones)



Editor:

Ricardo Martín

Director:

Osvaldo Picardo

Jefe de Edición:

Héctor Freire

Comité asesor:

Marta Ferrari, Marcela Romano, Fernando Scelzo, Leonardo Huebe, Fernando Cermelo, (Mar del Plata); Carlos Spinedi, Roberto Ferro (Bs.As.), Abel Robino (París); José Luis Reyna Palazón (Sevilla - Frankfurt).

Colaboradores:

Santiago Sylvester, E. Moore (Bs.As.), Esteban Nicotra, Carlos Gazzera (Córdoba), Rogelio Ramos Signes, David Lagmanovich (Tucumán), Roberto Barcellona (Rosario), Rafael F. Oteríño, Marcela Predieri (Mar del Plata), Mercedes Roffé (New York).

Diseño y diagramación:

Gonzalo José Bartha

PARA SUBSCRIPCIONES Y VENTA DIRECTA:

Héctor Freire: Tel 011-155-1631523

hector.freire@topia.com.ar

Gonzalo Bartha: Tel. 0223-4762704

recursoscreativos@yahoo.com.ar

DISTRIBUYEN Y VENDEN LA REVISTA Y**LA COLECCIÓN LA PECERA:**

La Nave de los Locos Belgrano 2630

1ero.B/ Tel. 4308-0297

García Cambeiro / Cochabamba 244,

Capital. Email: cambeiro@latbook.com.ar**PUNTOS DE VENTA AL PÚBLICO:**

En Madrid Visor libros

En París Librerie Spagnoula

Librerías de Mar del Plata: Alejandría,
Fray Mocho, Sibelius**En Capital:**

Asociación Madres de Plaza de Mayo

H. Yrigoyen 1586

De La Mancha libros

Corrientes 1888 p.b.

**El hablador libros**

Av. Cabildo 2280 -local 7-

Librería El Aleph 2

Av. Corrientes 4137

Librería El Aleph 3

Corrientes 4790

Librería Hernández II

Av. corrientes 1311

Paradigma libros

Maure 1786

Prometeo libros

Palermo-Honduras 4912

**En Gran Buenos Aires
y el resto del país:****Prometeo libros**

Ramos Mejía 84, 1r. piso.

Rayuela libros

Plaza Italia 10 - La Plata

Rincón del libro

Av. Maipu 2919- Olivos

Epilogo libros

Jacarandaes 6144 - El Palomar

Librería Ramos

Mitre 581- Quilmes

Ruben libros

Dean Funes 163 local 1- Córdoba

Librería Caligari

Bogotá esquina Otamendi

Puesto de Lalo

Parque Rivadavia, Caballito

LA PECERA recibe toda su correspondencia y giros en Tucumán 3340, PB, E/ c.p. 7600 Mar del Plata, Bs.As. Argentina. Se aceptan canjes con otras publicaciones, cartas a los autores y al director, e-mails, colaboraciones, poemas, cuentos, informaciones, sin que ello signifique la aceptación de los mismos ni compromiso de publicación. Enviare-mail con asunto La Pecera a picardo@mdp.edu.ar La dirección no se responsabiliza por los artículos firmados. Y el REFERATO se reserva el derecho de publicación de los trabajos enviados por sus autores, previo acuerdo y evaluación de sus contenidos.

ISSN 1666-8782

©Editorial Martín, La Pecera 2001

Queda expresamente prohibida la total o parcial reproducción por cualquier medio del contenido, sin autorización del Director o los Autores, según lo marca la ley.

Auerbach y Said: una resistencia posible

En 1978, Edward Said(1935-2003), profesor palestino de Literatura Comparada en la Universidad de Columbia, publicó Orientalismo, un libro en el que desmontaba con implacable rigor los mecanismos imperialistas de fabricación del «Otro. Lo que sigue son algunos fragmentos de las reflexiones que Said hizo, antes de morir, sobre la política de seguridad de EEUU y la invención de identidades colectivas. A esto contraponen el «legado de la educación humanista».

... Las principales influencias del Pentágono y el Consejo de Seguridad Nacional de George W. Bush fueron hombres como Bernard Lewis y Fouad Ajami, expertos en el mundo árabe e islámico que ayudaron a los halcones estadounidenses a idear fenómenos ridículos como el de la mente árabe o la decadencia de siglos del mundo islámico que sólo el poderío estadounidense puede revertir. Hoy las librerías en Estados Unidos están llenas de peroratas mal confeccionadas con títulos gritones como el horror y el terror islamita, el Islam al desnudo, la amenaza árabe, el riesgo musulmán, todos escritos por polemistas políticos que hacen gala de un conocimiento que les fue impartido a ellos y a otros por expertos que supuestamente han penetrado en el corazón de estos extraños pueblos orientales. Los acompañantes de esta prédica guerrista son CNN y Fox, más la miríada de locutores y anfitriones de programas de radio, evangélicos y de extrema derecha, innumerables tabloides e inclusive revistas clasemedieras, todos ellos lanzados a reciclar las mismas ficciones no verificables y las vastas generalizaciones que acicatean a América contra el demonio extranjero...

Hay una ironía considerable al percatarnos de que si bien el mundo globalizado de hoy se agrupa en algunos de los modos de los que he estado hablando, podemos estarnos aproximando a un cierto tipo de estandarización y homogeneidad que la formulación específica de las ideas de Goethe buscaba prevenir. En un ensayo publicado en 1951, con el título de Philologie der Weltliteratur, Erich Auerbach enfatizó exactamente ese punto, justo cuando se iniciaba el periodo de posguerra, que fue también el principio de la guerra fría. Su gran libro, Mimesis, publicado en Berna en 1946, pero que fuera escrito cuando Auerbach era exiliado de guerra que impartía cursos de lenguas romances en Estambul, intentaba ser un testamento de la diversidad y la concreción de la realidad según la representaba la literatura occidental de Homero a Virginia Wolf. Pero al leer el ensayo de 1951 uno siente que para Auerbach su





gran libro era una elegía del período donde la gente podía interpretar textos filológicamente - concreta, sensible e intuitivamente-, usando la erudición y un excelente manejo de varias lenguas, en apoyo del entendimiento que Goethe pregona en su aproximación a la literatura islámica.

El conocimiento positivo de las lenguas y la historia fue necesario, pero nunca fue suficiente, como tampoco la recolección mecánica de datos podía en modo alguno constituir un método adecuado para comprender lo que era un autor como Dante, por ejemplo. El requisito fundamental para el tipo de entendimiento filológico del que hablaban Auerbach y sus predecesores, el que intentaron poner en práctica, era uno que con simpatía y subjetividad penetrara en la vida de un texto escrito, desde la perspectiva de su tiempo y su autor (einführung). En vez de pregonar la alienación y la hostilidad hacia otros tiempos y diferentes culturas, la filología según la aplicaba la Weltliteratur implicaba un profundo espíritu humanista desplegado con generosidad y, si se me permite el uso del término, con hospitalidad. Así, la mente del intérprete creaba activamente un lugar para el otro, extranjero. Este crear un lugar para el trabajo de los que podrían ser ajenos y distantes es la faceta más importante de la misión del intérprete.

Todo esto, obviamente, fue minado y destruido en Alemania por el nacional-socialismo. Después de la guerra, Auerbach anota con tristeza la estandarización de las ideas, y la creciente especialización del conocimiento que estrechó gradualmente las oportunidades para el tipo de trabajo filológico de indagación perenne e investigación que él había representado, y, caray, es todavía más depresivo saber que, desde la muerte de Auerbach, en 1957, la idea y la práctica de la investigación humanista se ha encogido en espectro y en centralidad. En vez de leer en el sentido real del término, nuestros estudiantes se distraen hoy con el conocimiento fragmentado disponible en la red electrónica y los medios masivos de comunicación.

Lo que es peor es que la educación está amenazada por las ortodoxias religiosas y nacionalistas que los medios masivos diseminan, pues se enfocan -ahistóricamente y de modo sensacionalista- en las distantes guerras electrónicas dando a los que miran un sentido de precisión quirúrgica, cuando de hecho oscurecen el terrible sufrimiento y la destrucción producida por el armamento moderno de la guerra. Al demonizar a un enemigo desconocido a quien etiquetan de «terrorista», se cumple el propósito general de mantener a la gente agitada y furiosa haciendo que las imágenes de los medios exijan mucha atención que puede ser explotada en tiempos de crisis e inseguridad, como el período posterior al 11 de septiembre de 2001.

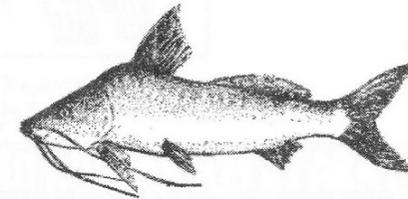
... Los terribles conflictos que pastorean a los pueblos con consignas tan falsamente unificadoras como «América», «Occidente» o «Islam» e inventan identidades colectivas para una enorme cantidad de individuos que en realidad son bastante diversos, no deben permanecer en la potencia que ahora mantienen y debemos oponernos a ellos. Aún contamos con habilidades interpretativas racionales que son un legado de la educación humanista, no piedad



sentimental que clama por que retornemos a los valores tradicionales o a los clásicos, sino una práctica activa del discurso racional, secular, en el mundo. El mundo secular es el de la historia como la construyen los seres humanos. El pensamiento crítico no se somete al llamamiento a filas para marchar contra uno u otro enemigo aprobado como tal. En vez de un choque de civilizaciones manufacturado, necesitamos concentrarnos en el lento trabajo de reunir culturas ... Pero este tipo de percepción ampliada requiere tiempo, paciencia e indagación escéptica, y el respaldo que otorga la fe en las comunidades de interpretación, algo difícil de mantener en un mundo que demanda acción y reacción instantáneas.

... Las protestas mundiales ocurridas antes de que comenzara la guerra en Irak no habrían sido posibles si no fuera por la existencia de comunidades alternativas por todo el mundo, alertadas mediante información alternativa, y que son activamente conscientes de los derechos humanos y ambientales, y de los impulsos libertarios que nos mantienen unidos en este pequeño planeta.

Trad. R. Vera Herrera



FE DE ERRATAS

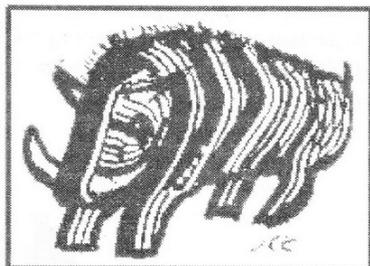
Francisco Murcia de la Llana fue médico y corrector de su majestad. Murió en 1639. Su firma figura en el Quijote de 1605, cuya 'fe de erratas' está fechada un año antes, en el mismo Colegio de la Madre de Dios de los Teólogos. Se dice que no era ninguna garantía de corrección. Y hay quienes afirman que «se popularizó por el desaliño con que desempeñaba su cargo».

Si esto pasó con Cervantes, cómo no pasaría algún error en las páginas modestas de La Pecera. Sepan disculpar nuestras humildes y limitadas facultades de edición, bajo la comprensión del gran esfuerzo que demanda una revista desde el interior de la República Argentina. Queda nuestra firme promesa de superación...en el error!



Revista de Poesía

EL JABALÍ



Dir. Daniel Chirom

UN ESPACIO PARA LA LITERATURA DE LA REGIÓN

poesía
análisis
narrativa
entrevistas

Museo Salvaje
Revista Cultural

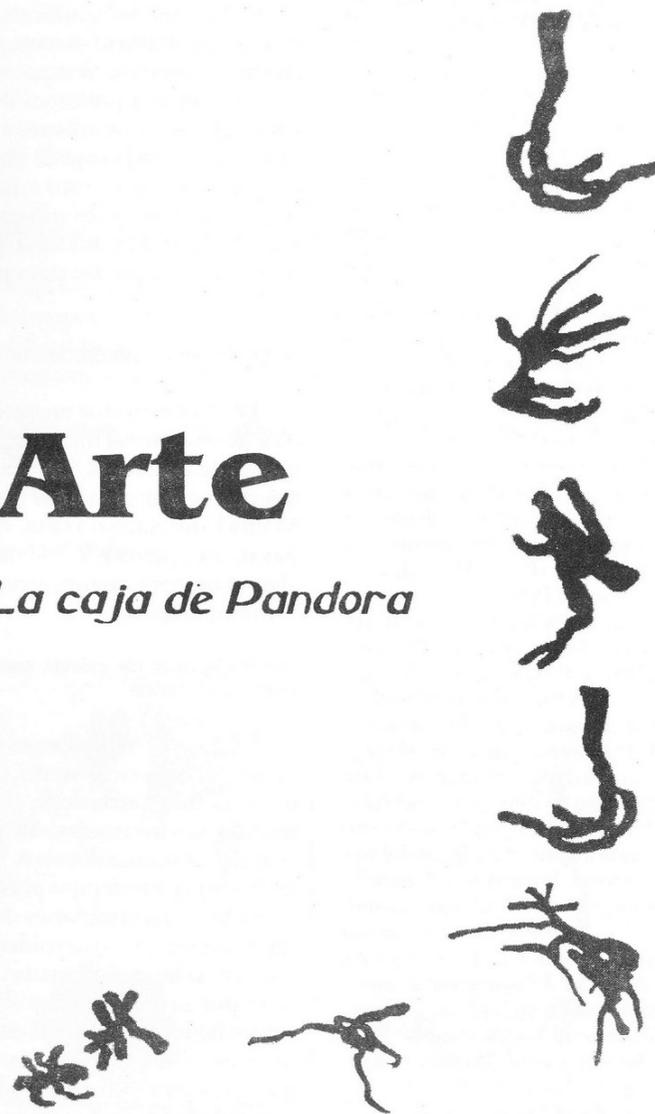


museosalvaje@ciudad.com.ar



Arte

La caja de Pandora



LA CAJA DE PANDORA

Esbozos de visión para una idea de Abel Robino

*Textos de José Tono Martínez
Notas, croquis, cuadros de
Abel Robino
Proyectos de Gonzalo Bartha*

La revista La Pecera reúne al plástico argentino residente en Francia Abel Robino, al poeta español Tono Martínez, y al diseñador industrial argentino Gonzalo Bartha, en una sola pregunta... ¿Cómo es la caja de Pandora?

El trabajo, como un work in progress, abarca toda la significación de un mito y la actualización de su imagen desde tres construcciones, para confluir en una instalación itinerante (París, Madrid, Buenos Aires, Mar del Plata).

La pregunta por la forma es un disparador de ideas, borradores, diseños, pinturas y palabras. Despierta entre los ecos de la gran caja del mundo: el mito de la primera mujer, entre los griegos, que acompaña al de Prometeo, quien robó el fuego a los dioses para darlo a los mortales. Pandora es el castigo de Zeus por aquel robo. Un «mal hermoso», según Hesiodo, que está destinada a abrir una caja prohibida, repleta con todos los males: «Únicamente la Esperanza quedó en la caja, detenida en los bordes, y no echó a volar porque Pandora había vuelto a cerrar la tapa por orden de Zeus... Y he aquí cómo se esparcieron innumerables males entre los hombres, y llenaron la tierra y cubrieron el mar; noche y día desde entonces abrumaban las enfermedades a los hombres, trayéndoles en silencio todos los dolores...»

La obra, en sus diversas etapas de creación, puede seguirse desde:

<http://abel.robino.free.fr/pandora/>



(Fragmentos)

II. La caja de Pandora nos enseña que nada es eterno, ni la eternidad misma, ni siquiera todas las palabras que podemos inventar para expresar esto mismo y sus variantes. Pero la caja de Pandora es la libertad de saber esto mismo, y seguir adelante, y decirlo cada día, aunque la duda nos asalte, y sospechemos que no sirva para nada.

Nota: forma de ataúd, forma cerrada

IV. -Los muertos no vuelven-, me dice de repente mi hija Iciar, de cuatro años. Me lo dice así, sin previo aviso, mientras caminamos por una calle de Madrid, del colegio a casa. -De eso no hay duda-, pienso. Y sin embargo, de alguna manera, siempre son nuestros contemporáneos...

Nota: Espacio de cristal, trabajar el vidrio que cubre ...

V. La caja de Pandora es una habitación herméticamente cerrada y oscura que guarda todo el dolor del mundo, sus injusticias. Allí permanece todo condensado, vivo, recuperado, siempre en tiempo presente. Allí están las conversaciones de familiares y amigos que se despiden antes de que su ciudad sea arrasada y conquistada por la horda aniquiladora del nuevo conquistador. Allí están los niños que duermen y que no saben lo que les espera. Allí están todas las víctimas de la Historia con mayúscula, en su avance imparable: los torturados, deportados, perseguidos, conde-



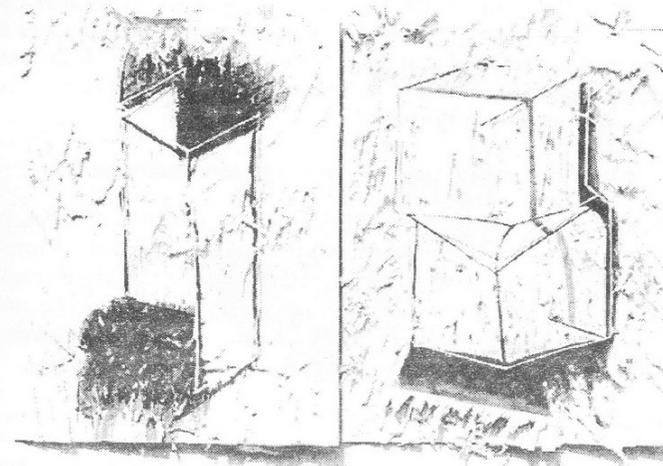
nados, fusilados, quemados, enterrados, incinerados y olvidados. Es ahora febrero del 44. Estamos en Auschwitz-Birkenau, en la vieja tierra de los reyes y duques de Piast, fundadores de Polonia. Allí están dos chicos desnudos y ateridos que se abrazan, aterrorizados, mientras el gas ahoga sus pulmones y ellos piensan en el sabor del sudor seco y sucio que comparten, que también era el sabor del verano. Gracias a la caja de Pandora, hasta ellos extendemos nuestra mano, para tocarlos y traerlos hasta nosotros, hasta aquí, en este instante, gracias a un pliegue del tiempo y del espacio que nuestro arte inaugura y permite.

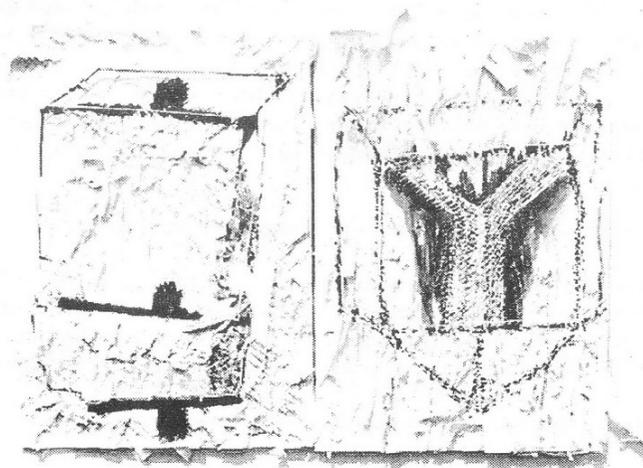
Nota: Forma concentrada, destacarla con manchas oscuras

VI. La caja de Pandora y los amuletos. En ciertas épocas de su larguísimo imperio, los egipcios antiguos llegaron a estampar ciento cuatro amuletos para proteger al difunto en su último viaje. Esta multiplicación de pólizas de seguro parece que esconde un cierto escepticismo en la efectividad de los mismos.

Nota: Amuletos manchas que rodean la forma como protegiéndola, aracterística de los amuletos

Imagen de Abel Robino





Nota: Escarba mientras pueda escarbar en el centro de la imagen

IX. La caja de Pandora no tiene formas y las tiene todas. Es una nube. Se desplaza. La nube es un espejo en el aire. El espejo se quiebra y es un río. También se desplaza, hacia el mar de la Tranquilidad. El mar de la Tranquilidad está en la luna. «*Por el cielo va la luna/ con un niño de la mano*», escribió Federico García Lorca en su Romancero.

Nota: Abrir croquis hasta casi perder el concepto estructura-caja

X. La caja de Pandora es el cruce donde se encuentran los justos, el árbol que cobija a los dulces emprendedores, la torpeza respetable de los humildes, la infinita bondad de quienes construyen pensando en la séptima generación, allí donde revolotean como pompas de jabón o como maíz tostado los ancianos generosos de espíritu, y los jóvenes discretos que extienden sus manos para amarse y besarse, porque les va la vida en ello.

Nota: Violentar el croquis enérgicamente

XI. La caja de Pandora contiene la única posibilidad de que alguien se acuerde de nosotros en el final de los tiempos. Por eso no sabemos verla. Pese a



que cada día nos tropezamos con ella. Como una ciudad invisible.

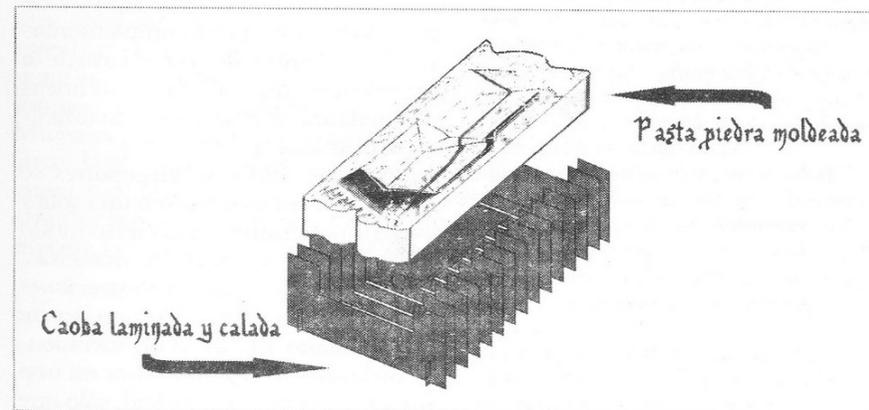
Nota: Intentar el vacío, la transparencia

XII. La caja de Pandora es un camino de agua, madera, piedra y aire. Su hechura es nuestro sudor. Su destino es el hierro. Su liberación, el fuego interior del espíritu libre y el banquete del goliardo. Entremedias, todos los libros del mundo y la despedida de don Miguel de Cervantes, escrita como prólogo a su Persiles, cuatro días antes de morir y dirigida al Conde de Lemos, el 19 de abril de 1616:

«Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
gran señor esta te escribo.

Ayer me dieron la extremaunción; y hoy escribo esta; el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir...».

Nota: Dos cajas superpuestas ¿Más esperanza? Una línea de color ¿La única como idea de la hechura humana?



Diseño Gonzalo J. Bartha

El Michaux de Octavio Paz

La figura de Henri Michaux aparece como uno de los escritores del siglo XX y como uno de sus grandes artistas. Esta dualidad le otorga el carácter de una aventura espiritual compleja, desarrollada en dos universos que se conjugan autónomos. Aunque poco conocido, su encuentro con Borges en 1935, hizo que éste tradujera El bárbaro en Asia «no como un deber sino como un juego». A su vez, otro traductor, escritor y figura casi secreta de la literatura argentina, Lysandro Galtier, viajó con él en el año 36 y anotó: «no pudimos lograr que consintiese en fotografiarse con nosotros». Porque Michaux afirmaba: «desde hace años he dejado de depender de mis rasgos. Ya no habito esos lugares».

Michaux creó constantemente signos escriturales que son rasgos que remiten a una experiencia distinta a la del espejo. Una clave: «Dibujad sin una intención particular, garabatead maquinalmente, aparecen casi siempre sobre el papel rostros», insiste.

Ese fue el juego de Borges, la foto que Galtier no sacó, la breve reflexión de Octavio Paz que a continuación publicamos y las tintas que ilustran este número de La Pecera.



...la mirada se desliza infinitamente sin encontrar nada sino su mirada. No hay yo: hay el espacio, la vibración, la vivacidad perpetua. Luchas, terrores, exaltaciones, pánicos, delicias.....

Henri Michaux ha publicado en los últimos años tres libros en los que relata sus encuentros con la mezcalina. (1) Hay que agregar, además, una turbadora serie de dibujos —la mayoría en blanco y negro, otros en color— ejecutados poco después de cada experiencia. Prosa, poemas, tintas y dibujos se interpenetran, prolongan e iluminan mutuamente. Los dibujos no son meras ilustraciones de los textos. La pintura de Michaux nunca ha sido subsidiaria de su poesía: se trata de mundos autónomos y complementarios a un tiempo. Pero en el caso de la experiencia «mezcaliniana» las líneas y las palabras forman un todo difícilmente dissociable.

Formas, ideas y sensaciones se entrelazan como si fuesen una sola y vertiginosa criatura. En cierto modo los dibujos, las tintas, las manchas, las pinturas, lejos de ser ilustraciones de la palabra escrita, son una suerte de comentario. El ritmo y el movimiento de las líneas hacen pensar en una inusitada notación musical, sólo que no estamos frente a una escritura de sonidos o ideas sino de vértigos, desgarraduras y reuniones del ser. Incisiones en la corteza del tiempo, a



medio camino entre el signo ideográfico y la inscripción mágica, caracteres y formas «más sensibles que legibles», estos dibujos son una crítica a la escritura poética y pictórica, esto es, una prolongación del signo y la imagen, un más allá de la palabra y la línea.

Pintura y poesía son lenguajes con los que Michaux se ha esforzado por decir algo que es propiamente indecible. Poeta, empezó a pintar cuando advirtió que este nuevo medio le permitiría decir lo que su poesía ya no podía decir.

¿Pero se trata de decir? Quizá Michaux nunca se ha propuesto decir. Todas sus tentativas se dirigen a tocar esa zona, por definición inexpressable e incommunicable, en donde los significados desaparecen, devorados por las evidencias. Centro nulo y henchido, vacío y repleto de sí al mismo tiempo. El signo y lo señalado —la distancia entre el objeto y la conciencia que lo contempla— se evaporan ante la presencia abrumadora, que sólo es.

La obra de Michaux —poemas, viajes reales e imaginarios, pintura— es una larga y sinuosa expedición hacia algunos de nuestros infinitos— los más secretos, los más temibles y, asimismo, los más irrisorios— en busca siempre del otro infinito.

Michaux viaja en sus lenguajes: líneas, palabras, colores, silencios, ritmos. Y no teme romperle el espinazo a un vocablo como el jinete que no vacila en reventar una cabalgadura. Llegar: ¿adónde? A ese ninguna parte que es todas partes y aquí.

Lenguaje-vehículo pero también lenguaje-cuchillo y lámpara de minero. Lenguaje-cauterio y lenguaje-venda, lenguaje-bruma y sirena entre la bruma. Pico contra la roca y centella en plena noche. Las palabras vuelven a ser instrumentos, prolongaciones de la mano, el ojo, el pensamiento. Lenguaje no-artístico. Palabras cortantes y tajantes, reducidas a su función más inmediata y agresiva: abrirse paso. Se trata, sin embargo, de una utilidad paradójica, pues ya no están al servicio de la comunicación sino de lo incommunicable. Empresa inhumana y, acaso, sobre-humana. La tensión extraordinaria del lenguaje de Michaux procede de que toda su acurada eficacia está regida por una voluntad lanzada al encuentro de algo que es lo ineficaz por voluntad lanzada al encuentro de algo que es lo ineficaz por excelencia: ese estado de no saber que es el saber absoluto, el pensamiento que ya no piensa porque se ha unido a sí mismo, la transparencia infinita, el torbellino inmóvil.

Octavio Paz.
París, 1959.

(1) *Miserable miracle* (1956); *L'infini turbulent* (1957); y *Paix dans les brisements* (1959).



Revista "Topía"

Psicoanálisis, Sociedad y Cultura
Director: Dr. Enrique Carpintero

Juan María Gutierrez 3809 3ºA
(1425) Capital Federal
www.topia.com.ar

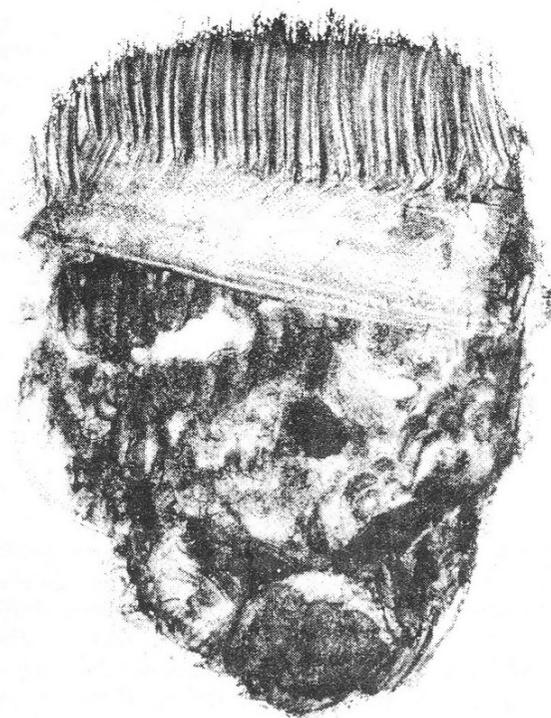
BARATARIA

Revista de poesía
Director: Mario Sanpaolesi
Selecciones: Héctor J. Freire



Homenaje

Haroldo Conti





HAROLDO CONTI EN EL RECUERDO

por Mario Paoletti
Toledo, España.



Lo conocí en 1968, en una gira de escritores del Centro Editor de América Latina por «el interior». Llegó a La Rioja junto con Alberto Vanasco y Bernardo Verbitsky, el padre del periodista, que me caía especialmente simpático porque había escrito una novela sobre mi barrio, Liniers. También venía el gerente de la editorial, un personaje de Arlt (robusto, calvo, bigotudo) y con nombre de personaje de Arlt: Buenaventura Bueno. Por gusto más que por obligación cubrí la información de las charlas y presentación de libros. El de Haroldo era «Con otra gente».

Eso fue lo primero que nos unió. Lo segundo fue su enamoradizo cora-



zón. Haroldo necesitó con urgencia un auto (en provincias, en los sesenta, la consumación del amor era una cuestión delicada y difícil) y yo le presté mi R4.

El tercer lazo de unión fue una mutua admiración. Mía hacia él porque me gustaba lo que escribía y porque me gustaba como persona. Suya hacia mí por lo que estábamos consiguiendo en La Rioja con el diario El Independiente, probablemente el primer intento de prensa contestaria que se hacía en Argentina (y en su provincia más empobrecida). Y la admiración subió todavía más puntos cuando renunciamos a la propiedad del diario y la donamos a una cooperativa de periodistas y gráficos, otro caso único. A Haroldo, que era tenaz pero pausado, le asombraba nuestra capacidad de trabajo, ese hervidero que no paraba nunca. Lo dejó escrito en alguno de sus últimos cuentos (que no tengo a mano y que el lector me perdonará que no cite textualmente). Ese primer Haroldo del 68 tenía dos deseos fundamentales: que los vietnamitas ganaran la guerra y que los soviéticos llegaran primero a la Luna. Tiempo después, cuando lo visité en Buenos Aires, le dije que su partido había terminado en empate: 1 a 1.

— ¿Por qué? -cuando Haroldo se ponía serio miraba de reojo.

— Porque los vietnamitas ganaron la guerra pero a la Luna llegaron primero los norteamericanos.

Sopesó mis palabras.

— Y bueno -concluyó—. Después de todo, llegar a la Luna es una boludez.

Estábamos hablando en su departamento de la calle Balcarce casi Paseo Colón, el lugar donde Buenos Aires sigue pareciendo sólo un puerto. Las paredes estaban adornadas con esquíes antiguos. También había un gigantesco globo terráqueo, que él había recuperado de una biblioteca en ruinas y restaurado con paciencia infinita. Era la casa de un explorador. Desde una de las ventanas se veía el Bar Unión. Por aquellos años Haroldo tenía una úlcera que le amargaba la vida. Tenía que comer pescado hervido.

— ¿Querés? -me ofrecía, con la bazofia pinchada en el tenedor.

Yo me hacía a un lado y él explotaba en carcajadas. Las pocas veces que se reía así, sus ojos -casi siempre celestones- se teñían de un azul intenso.

* * *

En esos encuentros en Buenos Aires me presentó a Galeano (que me invitó a publicar en «Crisis»), a Mario Benedetti (del que acabaría siendo amigo y biógrafo) y a Rodolfo Mattarollo, uno de sus amigos más íntimos, que acababa de publicar el primer trabajo crítico sobre la obra de Haroldo. A pesar de la diferencia de edad (me llevaba quince años) siempre me trató como a un igual, sin falsos paternalismos, con una actitud muy parecida a la que caracterizaba a Julio Cortázar, que era el hombre más respetuoso del mundo. Me llevó al Tigre, al pequeño micromundo de sus cuentos y novelas, y me paseó en su R6 (que perdía aceite, y eso lo volvía loco) por Buenos Aires, sobre todo por el puerto, que conocía al dedillo. Hablaba mucho de cine, de un viaje increíble que hizo a Misiones en compañía de Mirta Legrand y Daniel Tinayre y de una no



menos increíble experiencia en la filmación de una película con Isabel Sarli y Armando Bo. «¡Qué gente!», decía el Flaco con su voz ronca, y movía la cabeza para los lados.

* * *

Volvió a La Rioja para participar de una película de Nicolás Sarquis («La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro»), que nosotros apoyamos desde el Cine Club. Más que una filmación fue una pesadilla, incluida la muerte por infarto de uno de los actores principales, que inutilizó centenares de metros de película. Y como el presupuesto era escuálido hubo que adecuar el guión a esa contingencia, con resultados confusos. Tuvo, además, una larguísima post-producción, hasta que se estrenó en 1973. Uno de los actores secundarios era un jovencísimo Jorge Asís.

Lo fui a buscar a Patquía, donde ocurría la filmación, para devolverlo a las delicias de la civilización. Haroldo me contó que acababa de regresar de Cuba, donde había conocido a Fidel. Se lo había topado una noche, en pijama, en los pasillos del hotel. «El Caballo», como él lo llamaba, había querido saludar a los jurados del concurso literario de «Casa de las Américas» y lo hizo a su estilo, por sorpresa y a hora intempestiva.

— Estuvo horas enteras explicando la marcha de la Revolución. ¡A mí, que soy un sorete! En Cuba hay problemas, pero lo principal anda bien.

En la ruta de Patquía a La Rioja caía agua a baldazos. Por allí casi nunca llueve, pero cuando los cielos se abren es un escándalo.

Me contó que también había estado realizando un reportaje sobre los últimos años de Hemingway, a quien admiraba como escritor y como hombre de grandes espacios. Igual que Hemingway, Haroldo escribía primero a mano y luego pasaba en limpio el original en una máquina de los años 40, letra a letra.

De pronto cesó el aguacero y todo el lado del cielo que daba sobre la montaña quedó bañado por una luna llena eterna, perfecta.

— ¡Qué parecido al mar! -dijo Haroldo.

— ¿La luna en el mar?

— No. La montaña. Es igual al mar.

* * *

Para la época que estaba escribiendo «La balada del álamo carolina» (uno de sus textos más perfectos) Haroldo me confió que su fantasía más antigua era la de echarse a los caminos como linyera, con un atadito de ropa en un palo y un par de zapatos cómodos y fuertes.

— Muchas veces he pensado que eso es lo mío.

Haroldo hubiera hecho un buen linyera, del tipo digno y contemplativo. Se rió mucho (y fue nuestro cuarto lazo de unión) cuando le conté que en mi familia hubo un linyera, el tío Enrique, del que no se supo nada durante quince años, hasta que un día llegó una carta suya, escrita a lápiz en papel de envolver,



conteniendo un escueto mensaje: «Dicen que hubo una muerte en casa. Si es papá, mándenme la ropa».

Su vocación por la trashumancia está en uno de sus cuentos (creo que se llama «El último»). Todo lo que allí se dice no es sino la proyección de sus fantasías libertarias. A quien le interese saber más sobre aquel Haroldo, que lo busque.

* * *

En otro de sus viajes a La Rioja volvió a colaborar con Sarquis en la preparación del guión de «Zama», la novela de Antonio Di Benedetto, en el que también participaba Daniel Moyano. «Zama» es una novela prodigiosa con un primer capítulo inolvidable, que concluye con el personaje que le da nombre de pie en el muelle de Asunción del Paraguay, en tiempos de la colonia, mirando cómo la corriente del río hace girar los cadáveres de unos monos ahogados, metáfora de su propia pesadilla existencial. Fueron noches llenas de evocaciones literarias. Y como el mundo es un pañuelo, cinco o seis años más tarde yo terminaría ocupando en la cárcel de La Plata la celda que acababa de dejar libre Di Benedetto, expulsado a España por el autodenominado ejército argentino, donde se malganó la vida ejerciendo la secretaría de redacción de una revista para médicos.

* * *

Amílcar Chevrolet le advirtió a su compañera que no utilizase ese cuchillo para cortar el pan, porque se desafilaría. Noche de presagios. Era un cuchillo nazi de la Segunda Guerra. El ominoso emblema del mango había sido trabajado hasta conseguir una cruz cristiana de brazos triangulares como los de las carabelas de Colón en el Billiken.

Noche de presagios. Desde la azotea de la casa de Haroldo, en la calle Fitz Roig, en Villa Crespo, mientras esperábamos que se dorara una tapa de asado, podíamos oír las histéricas sirenas de los patrulleros, entrando y saliendo de la comisaría cercana. De allí saldrían, quizás, quienes martirizaron al Flaco.

A la hora del café practicamos futurología de urgencia. Haroldo fue el más lúcido:

— Los que creen que no habrá golpe están ciegos. Aquí va a haber miles de muertos. El que quiera irse tiene que irse ya.

Todos callamos. El cuchillo ex nazi de Amílcar seguía sobre la mesa, enrojecido por los jugos de la carne. Eran los primeros días del 76, tres meses ante del Diluvio.

Haroldo se quedó allí, en esa misma casa, hasta que vinieron a buscarlo. Allí estaban su máquina de escribir y sus papeles, eso que él consideraba su puesto de combate.

* * *

Quiero acabar esta evocación con una semblanza física de Haroldo, en



obsequio de los que no lo conocieron. Digamos, por ejemplo, que es invierno y que estamos en Buenos Aires y que hemos quedado con Haroldo en «La Fragata» de la calle Corrientes. Haroldo llegará un poco tarde vestido con su sacón azul de marino, camisa y pantalón de trabajo un poco descoloridos (era su coquetería) y los zapatones de gamuza grises. (Haroldo, como muchos hombres altos, caminaba lentamente pero con grandes zancadas). En cuanto al rostro, las caricaturas de Hermenegildo Sábat le hacen total justicia: la cara larga, los ojos claros, la calva esplendente, la boca firme, el entrecejo fruncido, las grandes orejas pegadas, barba cana de dos días, mucho cuello. Se parecía a esos marineros escandinavos de las novelas de Onetti y en realidad eso era lo que siempre fue: un marinero en tierra.

En la Puerta del Sol, en Madrid, hay un vendedor de baratijas que tiene su misma voz rayada, grave, casi ronca. La primera vez que lo oí, por casualidad, el dolor de su ausencia fue atroz. Ahora, en cambio, cuando debo pasar por allí cerca, me coloco de espaldas al sosías y gozo recuperando el recuerdo sonoro de sus palabras. Y pienso que, al fin y al cabo, no se trata propiamente de un linyera pero se le parece bastante.



Dossier



Incertidumbre y riesgo

Incertidumbre y Riesgo

Por Osvaldo Picardo



«Estamos todos en el mismo lío, todos somos del color equivocado, de la religión equivocada, sin futuro» Musa, un adolescente franco-malí durante los disturbios de París.

1- Mar del Plata, 3 de noviembre de 2005.

A estas horas, la ciudad desde donde escribo, es sobrevolada por helicópteros y rayos de luz. La noche ha sido invadida por un silencio desacostumbrado, aún en las calles más transitadas hasta hace sólo unos días. Es uno de los muchos silencios, el silencio de la incertidumbre.

Mar del Plata espera la llegada de George W. Bush a la Cumbre de Las Américas. Ya han arribado contingentes de la otra Cumbre, la de los Pueblos, y se espera también, a los que vienen a manifestarse como la «contra-cumbre».

Dossier La Pecera

La mayoría de los negocios ha cerrado sus puertas y los bancos tanto como las firmas extranjeras se han amurallado con chapas de aluminio. No es posible llegar hasta los tradicionales lobos de Fioravanti ni a las playas populares. Se han colocado grandes vallas azules de hierro, que pesan cada una 150 kgrs.; para atravesarlas, exigen un permiso especial de tránsito y la requisita minuciosa de las personas, aún de las que viven en los alrededores: no tienen libre acceso a sus propias casas, porque están dentro de la zona de exclusión, donde sesionarán los presidentes de los países democráticos de América. La vida está bajo estrictas medidas de seguridad. Rige un «estado de excepción».

Giorgio Agamben actualizó esta categoría, en su libro *Estado de Excepción*, para dar cuenta de una constante jurídica y política desde los tiempos de Roma, hasta las leyes de poderes especiales en emergencias tales como el atentado contra las Torres Gemelas. En ese libro se señala la estrategia de legitimar la excepción, dando lugar a paradojas tales como la del «derecho a infringir el derecho». El individuo, por lo tanto, es reducido a un estatuto desnudamente biológico, ya que se lo puede matar y torturar en un marco de legalidad que garantiza el bien general.

Los últimos años nos han ofrecido un repertorio inmenso de horrores. Las Torres, en Nueva York, con sus 3000 muertos; las bombas en la estación de Atocha, en Madrid; los atentados de Londres; los misiles sobre Bagdad; las torturas de Abu-Ghraib; la desigualdad social que produjo el «dawa» de París ... Y el tiroteo, deportación y enjaulamiento de miles de personas que, semanas antes, pedían ayuda en Melilla. Sólo es posible que esto suceda cuando se ha llegado al nivel más alto de desprecio por la vida humana. Hoy, la medida de los males, de la crueldad, del escarnio y de la desigualdad están dadas mediática y cuantitativamente, por medio del número de las víctimas y de la imagen repetida, promiscua y efímera.

En 1944, en medio de la guerra, Wittgenstein pudo ver con claridad que «ningún grito atormentado puede ser mayor que el grito de un solo hombre. O mejor, ningún tormento puede ser mayor que el que puede sufrir un solo ser humano. Todo el planeta no puede sufrir un tormento mayor que una sola alma.» Sin embargo, ante la pregunta por 500 mil niños que murieron como consecuencia directa del bloqueo norteamericano a Irak, Madeleine Albright, la embajadora en la UN, admitió que había sido «difícil tomar esa decisión», pero «pensamos que valió la pena pagar ese precio».

Nuestra época, hegemonizada por la lógica cultural del capitalismo tardío, ha construido una subjetividad en la que se aliena el sentido de la vida, así como se fragmenta la representación de la totalidad del mundo en que vivimos. Se ha ido perfilando un modelo de sociedad en el que sus miembros no están vinculados por relaciones de interdependencia que permitan formar parte del conjunto humano y político. Este es el peligro que comportan los fenómenos del estado de emergencia: la discriminación, la exclusión y la muerte de una parte de la población respecto de la sociedad y la ciudadanía. No sólo nos encontramos en un nuevo y aclamado modelo de sociedad global, sino ante la

Dossier La Pecera

disolución de las ideas y las condiciones de la democracia.

Raymond Williams ha definido un concepto que nos sirve para entender la subjetividad de una época. Se trata del «structure of feelings». No tiene que ver sólo con la conciencia, su expresión o sus leyes, sino principalmente con las consecuencias que tiene todo eso en la vida mientras se la está viviendo. Una suerte de estado de ánimo de toda una sociedad en un período histórico.

Es la aceptación cultural de esta «estructura de sentimiento» y de su soporte imaginario -el terrorismo, el mal, el otro- lo que viene a definir nuestra esclavitud bajo la ilusión contemporánea de seguridad y calidad de vida.

2. La paz es guerra.

«La guerra es paz» dice una de las tres consignas del Gran Hermano en la célebre novela de G. Orwell. Es una idea que no sólo pone de manifiesto el obstinado protagonismo de la violencia a lo largo de la historia, sino que también parece avalar la idea de que la paz es menos concreta y «natural» que la guerra.

En el posfacio a la novela de Orwell 1984 (Signet Books, New York, 1961), E. Fromm, dice: «Orwell muestra el significado económico de la producción de armas, sin la cual el sistema económico no puede funcionar. Más aún, dibuja un cuadro impresionante sobre cómo tiene que desarrollarse una sociedad que se está preparando de manera constante para la guerra y, temerosa de ser atacada, busca los medios para la aniquilación completa de sus oponentes». Y agrega: «El miedo y el odio hacia un posible agresor destruirán las actitudes básicas de una sociedad democrática, humanista».

La seguridad y el miedo son conceptos compañeros, que sólo se definen en términos negativos respecto de un otro. La vida privada se contagia de esta subjetividad, hasta el punto en que es imposible escapar al control de una autoridad excepcional, de un Leviatán.

Después de las guerras de religión europeas del siglo XVII, Hobbes concluyó que el hombre por sí mismo es incapaz de preservar la paz y el orden. Decía que «no puede negarse que el estado natural de los hombres, antes de que entraran en sociedad, no era una simple guerra, sino una guerra de todos contra todos». Por eso mismo, asumió que la paz sólo podría instaurarse monopolizando la violencia en las manos de un solo soberano, una última autoridad -el Leviatán- capaz de garantizar el orden.

Por otro lado, este orden social, cuya voluntad manifiesta no sería sino la paz y la seguridad, no tiene otra salida que asumir en su seno lo sangriento e inesperado, ya sea con el rostro del crimen, la catástrofe natural o el atentado terrorista. El desastre natural o la crueldad humana aparecen en el escenario de las representaciones oficiales más que para abolir el orden, para confirmarlo en su necesidad y continuidad. El enemigo queda en un cono de ambigüedad que le permite no declarar la guerra ni constituirse en enemigo, siembra el

estado de sospecha y genera la defensa preventiva. De modo que se legitima a través de una estructura de sentimientos que lo aprueba y lo requiere.

Volviendo a 1984, la novela de Orwell, hay uno de los compañeros de charla de café de Winston, está encargado de confeccionar la edición de un Diccionario de Neolengua. La imposición de una lengua nueva es el instrumento de dominio de las conciencias individuales. Una manera distinta de hablar y pensar. Este personaje le explica al protagonista «que la finalidad de la neolengua es limitar el alcance del pensamiento, estrechar el radio de acción de la mente...» Y agrega: «Al final, acabaremos haciendo imposible todo crimen del pensamiento. En efecto, ¿cómo puede haber criminal si cada concepto se expresa claramente con una sola palabra, una palabra cuyo significado está decidido rigurosamente y con todos sus significados secundarios eliminados y olvidados para siempre?»

La artificialidad de un orden social como éste es de tal magnitud que llega a negar -y aniquilar si fuese necesario- la profunda realidad de la historia, de sus testimonios y de sus protagonistas. Se debe asegurar, a toda costa, la fortaleza del Leviatán. La certidumbre de su existencia depende cada vez más de una representación oficial que intenta disimular la impotencia ante la fragilidad de un mundo, en que el hombre mismo pudo no haber existido.

3 La inútil vida del hombre

La existencia del hombre nunca debería pensarse aislada de lo que los escolásticos llamaban contingencia. A una realidad contingente la constituye algo que existe pero que podría no existir. Cada uno de nosotros, por importantes que nos consideren o nos consideremos, somos contingentes. Lo es un presidente cualquiera y, aunque mucho menos, lo son también Shakespeare o Borges. Lo contingente se opone a lo necesario, y de ahí que nos preguntemos si necesita nuestro planeta de la existencia de la vida humana. Evidentemente, no. Su existencia es desconcertante y no encuentra fácilmente una teoría científica que sea indiscutible. Su aparición y permanencia transformando su entorno, sigue siendo una contingencia en el programa del universo.

Los relatos de la ciencia también ficcionalizan el origen de la vida, como lo hace la literatura. En el espacio de unos 900 millones de años, nos explica Francois Jacob, miles de acontecimientos improbables, se hicieron realidad para permitir el paso de un planeta sin vida a otro con vida. «El programa es inmutable -afirma el premio Nobel -; indiferente a los asuntos de los hombres, la gran máquina del universo continúa girando».

La vida de cada hombre si bien es real, en cada caso y sobre todo para sus seres queridos, no deja de ser innecesaria, inútil a los fines de la mera y nuda biología. Tan inútil, por lo tanto, como el arte, el amor y el odio.

El exceso del relato biológico nos sumió en una paradoja ética: el autodesprecio, la contracara de la sobreestimación humanística de la Modernidad.

Husserl por eso mismo, hablaba de una «crisis» que se oculta en las certidumbres de la ciencia y en sus métodos, tanto como en las expectativas que han hecho surgir en la sociedad. La ciencia moderna, al realizar su autofundación, ha dejado de lado la pregunta por el «sentido» de sus mismas operaciones. El proceso de objetivación del mundo llevó al mero conocimiento de los «hechos», de «cosas». Pero «las ciencias factuales producen sólo hombres factuales», advertía Husserl en *Krisis*. También Nietzsche dijo algo parecido en su *Genealogía de la moral*: «toda ciencia... tiende a disuadir al hombre del aprecio en que hasta ahora se tenía a sí mismo, como si tal aprecio no hubiera sido otra cosa que una extravagante presunción...»

El hombre factual o el autodespreciado se incorporan sumisamente al nuevo estado de reduccionismo de las políticas de seguridad mundiales. De este modo, la muerte de medio millón de niños en Irak o de tantos otros torturados y desaparecidos en Latinoamérica, son una «difícil decisión», pero es el precio «que vale la pena pagar».

4. La ilusión de seguridad

Deberíamos agregar que nuestra vida está expuesta a la única gran certeza de la muerte personal. Pascal confesaba en sus *Pensamientos*: «No veo por ninguna parte sino lo infinito, que me envuelve como un átomo y como una sombra que no dura sino un instante para no volver. Lo único que conozco es que pronto voy a morir, pero lo que más ignoro es esta misma muerte que no soy capaz de evitar».

La época de Pascal construía otro tipo de «estructura de sentimiento» a la que podríamos ponerle de portada *La Melancolía* de Dürero, o bien el poema de John Donne, *Una anatomía del mundo*. Hay en todo ello, lo que podríamos llamar el revés dialéctico de la actual cultura del control mundial. Cuanto más abundamos en la significación simbólica de la vida humana, en su inutilidad esencial -es decir, su gratuidad-, más fuerte aparece la irrevocable dialéctica entre amparo y desamparo, seguridad e inseguridad. Desde lo cotidiano y sus ritmos habituales es difícil aceptar la presencia de una hostilidad de nacimiento que parece envidiar todo tipo de dicha y felicidad. ¿Por qué debemos resignarnos a no repetir o sostener la alegría primera del descubrimiento del amor? ¿Hacia dónde se esfuman todos nuestros esfuerzos por alcanzar la victoria, el honor, la fortuna? Basta con la envidia de los dioses o el *ubi sunt* de la literatura para testimoniar la presencia de esta dialéctica en las representaciones del arte.

La secreta hostilidad de la vida biológica y sentimental contra la aspiración de seguridad y previsión puede ir tan lejos, que «la razón misma llegue a ser - como explica Peter Wust en su libro *Incertidumbre y riesgo*- concebida en eterna lucha consigo misma, ante la cual toda capacidad de comprensión humana falla sin más y sólo le resta la salida de una resignación desesperada o de una apática indiferencia».

Desde el Renacimiento, nuestro cuerpo ha sido imaginado como una má-

quina automática de previsión: respira, come, cambia... Responde, de alguna manera, al horizonte de lo previsible pero ese horizonte es sólo el anticipo de una inexistencia. Y lo que no fue previsible, luego encuentra alguna explicación convincente; pero el acontecimiento desconocido se ha cumplido. No tuvo posibilidad de ser advertido como si se tratara de una continua presencia; por el contrario, ha adquirido, con su irrupción en el orden cotidiano, un sentido que no tenía y que, a su vez, irradia sobre lo habitual. Es lo extraño y sorprendente.

Es el caso del cuento de Horacio Quiroga, donde el hombre contrasta su muerte con la normalidad de su entorno habitual: «¡es tan imprevisto ese horror! y piensa: Es una pesadilla; ¡esto es! ¿Qué ha cambiado? Nada. Y mira: ¿No es acaso ese bananal? ¿No viene todas las mañanas a limpiarlo? ...»

Pero, de inmediato, esto se torna noticia en los diarios, charla y opinión de locutores y politólogos. La representación oficial de lo sangriento o de lo inesperado nos deja la sospecha de que lo extraño y lo incierto no es otra cosa que un momento de entorpecimiento en el curso normal de los acontecimientos más importantes o triviales de nuestras vidas.

5. El hilo de la vida

La vida cuelga de un hilo, pero necesitamos de lo contingente para darnos cuenta de su condición original, única y digna. Así, en «Il Viaggio» de Luigi Pirandello, una puntada en el pecho, que se reveló como un tumor maligno, sacó a Adriana Braggi de su voluntario encierro durante 13 años, desde que enviudó. Por fin, entonces, descubrió que había un mundo más allá de su pueblito.

El accidente o la enfermedad -*infirmas*: lo no firme- vuelve a poner a la vista lo que no se veía; descoloca al sujeto para que desafíe los límites de su encasillamiento, su lugar en el mundo. Pero cuánto más nos descoloca considerar a la vida misma como accidente, aquello improbable que hace del hombre algo que no está firme, que es proyecto inconcluso y no producto final y cerrado. ¿No es esa su libertad última? ¿Negar la posibilidad de su condición de proyecto, de promesa que no se termina de cumplir, no es negar la posibilidad misma de su libertad?

Los intentos por contradecir esta condición riesgosa de la existencia, con la cual se pone en juego la seguridad y las certidumbres, han generado a lo largo de la historia las aberraciones totalitarias. Desde el reclamo de seguridad en las calles, pasando por «la tolerancia cero», hasta el discurso belicista de Bush, existe un espantoso reduccionismo de la conciencia sobre la gratuidad de la vida y, con ello, un retroceso abismal en la historia por los derechos humanos. La ignorancia o la maliciosa instrumentación de los argumentos son la leña que alimenta ya, las hogueras de una nueva inquisición.

ANTOLOGÍA

Selecc. de O. Picardo

JOHN DONNE An anatomy of the world

... Y una nueva filosofía pone todo en duda:
el Elemento Fuego está bien extinguido;
perdidos están Sol y tierra; ningún ingenio humano
puede dirigir al hombre hacia dónde encontrarlos.
Libremente, los hombres confiesan que este mundo
está acabado, y al buscar en Planetas y Firmamento
otros nuevos, ven que éstos
también se desmoronan en sus Átomos.

Todo está hecho pedazos, toda coherencia perdida,
toda justa distribución o proporción:
Príncipe, Súbdito, Padre, Hijo, son cosas olvidadas,
pues cada hombre en soledad se considera
un Fénix y que no puede haber
otro de tal especie: él sólo es él.
Esta es la condición del mundo ahora ...

Trad. S.O.Litoyo

C. VALLEJO: La cena miserable

Hasta cuándo estaremos esperando lo que
no se nos debe... Y en qué recodo estiraremos
nuestra pobre rodilla para siempre! Hasta cuándo
la cruz que nos alienta no detendrá sus remos.

Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones
por haber padecido!...
Ya nos hemos sentado
mucho a la mesa, con la amargura de un niño
que a media noche, llora de hambre, desvelado...

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos!
Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.
De codos
todo bañado en llanto, repito cabizbajo
y vencido: hasta cuándo la cena durará.

Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla,
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara
de amarga esencia humana, la tumba...
Y menos sabe
ese oscuro hasta cuándo la cena durará!

G. UNGARETTI

Vigilia

Una entera noche
tendido al costado
de un compañero
masacrado
con su boca
desencajada
vuelta al plenilunio
con la congestión
de sus manos
penetrada
en mi silencio
he escrito
cartas llenas de amor.

No me he sentido nunca
tan
aferrado a la vida.

Trad. J.L. Pacheco

SALVATORE QUASIMODO

Epitafio para Bice Donetti

Con los ojos hacia la lluvia y los elfos de la noche,
está allí, en el campo número quince, en Musocco,
la mujer emiliana que yo amé
en el tiempo triste de la juventud.
Hace poco fue sorprendida por la muerte
mientras miraba tranquila el viento del otoño
agitar las ramas de los plátanos y la shojas

Dossier La Pecera

desde su gris casa de la periferia.
su rostro aún está vivo de sorpresa,
como sin duda lo estuvo en la infancia, deslumbrado
por el tragallamas alto sobre el carromato.
Oh tú, que pasas, empujado por otros muertos,
ante la fosa mil ciento sesenta,
deténte un minuto a saludar
a la que nunca se lamentó del hombre
que aquí queda, odiado, con sus versos,
uno de tantos, obrero de sueños.

Trad. Carlo Fabretti

BERTOLT BRECHT

Canción desde el acuario

Salmo 5

He apurado la copa hasta el fondo. Es decir, he sido seducido.
Era un niño, y me amaron.
El mundo se desesperaba, pues yo me mantenía puro. Ella
se revolcó por el suelo ante mí, con miembros tiernos
y atrayente trasero. Me mantuve firme.
Para calmarla, cuando se excitó demasiado, yací con ella
y me volví impuro.
El pecado me satisfizo. La filosofía me ayudaba al amanecer,
cuando velaba. Me convertí en lo que querían.
Miré largo tiempo hacia arriba y pensé que el cielo estaba
triste sobre mí. Pero veía que le era indiferente.
Él se amaba a sí mismo.
Ahora hace tiempo que me ahogué. Yazgo hinchado sobre el
fondo.
Los peces viven dentro de mí. El mar se está agotando.

Versión de Vicente Forés

Dossier La Pecera

T.S. ELIOT

Una nota sobre la poesía de guerra

*Este texto se escribió a petición de la señorita Storm Jameson,
para incluirse en un libro titulado London Calling
(Aquí Londres)
(Harper Brothers, Nueva York, 1942)*

No la expresión de emoción colectiva
imperfectamente reflejada en los diarios.
¿Dónde está el punto en que la exposición meramente
individual irrumpe
en el sendero de una acción meramente típica
para crear lo universal, originar un símbolo
a partir del impacto? Ése es un encuentro
a que asistimos

de fuerzas más allá del control por el experimento –
de la Naturaleza y del Espíritu. Sobre todo la experiencia
individual es demasiado grande o demasiado pequeña.
Nuestras emociones
son sólo «incidentes».

En el esfuerzo por conservar unidos día y noche,
parece posible apenas que un poema pueda acontecerle
a un joven: pero un poema no es la poesía –
eso lo es una vida.

La guerra no es una vida: es una situación,
que no se puede ignorar ni aceptar,
un problema a que hacer frente con emboscadas y estratagemas
envolviéndolo o desparramándolo.

Lo que perdura no es un sustituto de lo que pasa,
ni esto de lo otro. Pero la concepción abstracta
de experiencia privada en su mayor intensidad
haciéndose universal, lo que llamamos «poesía»,
puede ser afirmado en verso.

Traducción José María Valverde

STEPHEN SPENDER

El cobarde

Bajo los olivos, de la tierra
crece esta flor que es una herida
Es más sensato ignorar esto
que el fuego crepuscular de los héroes
encarnizándose con banderas sobre la ribera del mundo.
Estos pétalos oscuros como la sangre no tienen nombre
excepto la vergüenza sin nombre del cobarde,
Aquí alguien murió, no como un soldado
de plomo, sino de plúmbeos anillos de terror.
Su instante final fue el nacimiento
de la desnuda verdad revelatoria:
Vio la nave capitana en el muelle,
la inquietud de su madre, el beso de su amada,
el blanco acompañamiento de espuma,
conducir a la bala y a esto.
Carne, hueso, músculo, ojos,
construidos en su noble torre de mentiras,
esparcidos sobre la brisa helada
él fue traicionado por sus falsas promesas.
Todas las brillantes visiones en un segundo
se convirtieron en este continuo presente fijo
bajo los grises olivos.

No hay aquí excusa para la excusa.
 Nada cuenta sino el amor, para verter
 aquí su inútil consuelo.
 Para poblar su soledad
 y poner en libertad a su fantasma
 que amor y piedad no osen concluir
 al menos, durante toda una vida.

Trad. de A. Girri

ALLEN TATE

Suicidio

He sentido a la oscuridad llevarme de la mano
 por la colina a saludar al amanecer cantante;
 he mirado claras nubes adornando la tierra del cielo,
 moteando el cielo como damas en un prado;
 he comprado perlas en el mercado y raros encajes blancos
 hechos por la prostituta para la cintura de la virgen;
 he visto ciudades, desiertos; he besado rostros sombríos;
 he soñado en viejos templos; he conocido el áspero gusto del
 mar.

Y desde las profundidades de una cerrada memoria
 te doy esto: pasiones de un hombre pequeño,
 al conocer al fin la parte no dicha de mí
 como una vieja canción oída una vez y perdida, y luego
 un rostro mustio, que olvida el dolor;
 una luz, un retorcido pensamiento, un cerebro destrozado.

Trad. de César Aira

ALLEN GINSBERG

La balada de los esqueletos

Dijo el esqueleto Presidencial
 No firmaré ningún proyecto
 Dijo el esqueleto Vocero
 Sí lo harás

Dijo el esqueleto Representativo
 Objeción
 Dijo el esqueleto Corte Suprema
 ¿qué esperabas?

Dijo el esqueleto Militar
 Comprad bombas estrellas
 Dijo el esqueleto Clase Alta
 Hambread a las mamis solteras

Dijo el esqueleto Yahoo
 Parad el arte obsceno
 Dijo el esqueleto Derecha
 Olvidaos del corazón

Dijo el esqueleto Gnóstico
 La Forma Humana es divina
 Dijo el esqueleto Mayoría Moral
 No, no lo es, es mía.

Tr. de A. Resines

DEREK WALCOTT

Paz romana

En rápida decadencia como las hojas de los bosques de Germania,
 el senil Augusto se lamentaba a gritos por sus legiones
 a lo largo de erectas columnatas. Al anciano le deprimió más
 esa derrota en particular que sus victorias. Bueno, las leyendas vivas
 se ven constreñidas por la locura y la morbosidad.
 Antorchas maniatadas magnifican su sombra
 mientras se dirige a la cama, y sus sandalias arañan el suelo
 como un palo que rastrilla hojas podridas y correosas.
 Empuja descarnadas ramas a través de las mangas
 de su camisón, y reza pidiendo descanso.
 Sólo la lanza de una vela guardará su sueño.
 La flema marmórea de Roma yace sobre su pecho.
 La esfinge mira la arena con ojos sin párpados.
 Mi legión, mi legión, dejad que el anciano se lamente;
 la tumba es menos profunda que los suspiros del joven Alejandro.
 El pillaje, las espadas melladas, el acero brillante como el fuego,
 descansan como lenguas en sus vainas. Un murciélago
 vuela en torno al lechoso patio, una moneda
 con un perfil devorado echa carreras a las estrellas
 hacia Alemania, donde en las lanzas de la legión han brotado
 hojas después de la ignominiosa guerra, y las heridas del
 combate
 han sido suturadas por el musgo. Un buho observa fijamente
 y bebe la luz de la luna con sus ojos de plato.
 Tan sólo un buho. No Minerva. El trono,
 sin nalgas que lo calienten, alarga su sombra. Una rata
 de temblorosa nariz se yergue interrogante,
 después, desconfiando de tanta paz, se desliza como una hoja
 muro abajo.

Tr. de A. Resines y H. Bevia

Dossier La Pecera

NAZIM HIKMET

El viaje

Vamos viajando a bordo de un buque carbonero.
 ¿Queda un puerto al que aún no hayamos atracado?
 ¿Queda alguna tristeza que no hayamos cantado todavía?
 El horizonte que cada amanecer vemos delante,
 ¿no es el mismo que vemos cada tarde detrás?
 Cuántas estrellas vieron desfilar nuestros ojos
 al ras del agua oscura...

¿No ha sido cada aurora en su esplendor
 el reflejo de nuestra gran nostalgia?
 Se marcha pese a todo, se marcha ¿no es verdad?

Trad. Amaro Villanueva

GOTFRIED BENN

Postludio

TIENES que sumergirte, que aprender,
 unas veces es dicha, otras oprobio,
 no te rindan, no debes alejarte
 cuando a la hora se le fue la luz.

Aguantar, aguardar, estando hundido.
 desbordado unas veces, otras mudo.
 es una ley extraña, no hay centellas,
 no estás solo, mira a tu alrededor:

La tierra quiere dar sus fresas
 en abril, aunque tenga pocas flores,
 ella mantiene sus pepitas.

Dossier La Pecera

callada, hasta que lleguen buenos años.

De dónde se alimentan las semillas
nadie lo sabe ni si alguna vez
va a echar flores la copa -
aguantar, aguardar, no reservarse,
oscurecer, envejecer, postludio.

Trad. Eustaquio Barjau

ROQUE DALTON

El descanso del guerrero

Los muertos están cada día más indóciles.

Antes era fácil con ellos:
les dábamos un cuello duro una flor
loábamos sus nombres en una larga lista:
que los recintos de la patria
que las sombras notables
que el mármol monstruoso.

El cadáver firmaba en pos de la memoria
iba de nuevo a filas
y marchaba al compás de nuestra vieja música.

Pero qué va
los muertos
son otros desde entonces.

Hoy se ponen irónicos
preguntan.
¡Me parece que caen en la cuenta
de ser cada vez más la mayoría!

Dossier La Pecera

J.O.GIANNUZZI

Teléfono y vacío

Mientras suena el teléfono y anochece
en la habitación desierta
preparo mi cabeza de comediante para simular
la cobardía de toda una vida
ante un posible mensaje de terror.
No tengo respuestas. La época
creó parálisis ambiguas como ésta.
Así crece el error de aquel que llama
apostando a un número muerto
y al crimen de esta omisión que organiza
un fracaso del otro lado de la línea.
¿Me alcanzará, sin embargo, el ajuste de cuentas,
a mí, vuelto de espaldas en la cama,
o inclinado hacia el plato de comida,
cobijando la coartada del sueño?
En alguna parte, el desconocido descubre
su propia apatía moral; escucha el timbre
que se pierde en la oscuridad
escribiendo una página ilegible: cae su rostro
melancólico y vano, dudando
entre aceptar la humillación del vacío
o romper objetos sin porvenir a su alrededor.
Mientras suena el teléfono a través de los años.

R. FERNÁNDEZ RETAMAR

Más allá

Una de las últimas noches, un grupo de muchachos
Disparó desde un auto y dio muerte a su gato.
Matar un gato no es hazaña, no lo recogen los periódicos,

Dossier La Pecera

Pero esa noticia destinada a una sola persona,
 A lo más a dos o tres personas, es también un idioma
 Para decirse cosas importantes. Un gato
 Puede contemplar, con los ojos fosforescentes que se sabe,
 Cómo una niña se desviste para hacer el amor, y se arroja a
 olvidar
 (Si olvidar fuera posible) en la penumbra y el olor imborrable.
 Matar a ese extraño testigo
 Así, desde un auto ebrio, es también escribir
 Un insignificante capítulo, pero capítulo al cabo,
 En la historia de un país, en la historia de un amor
 Donde se confunden batallas y caricias,
 fechas y suspiros,
 Como si más allá del amor y más allá de la historia
 Hubiera otro amor, hubiera otra historia que
 fuese englobando con igual indiferencia
 O con igual pasión gatos y países, niñas y pueblos,
 Y los contemplase a todos con impasibles ojos fosforescentes.

JOSÉ WATANABE

El anónimo

Desde la cornisa de la montaña
 dejo caer suavemente una piedra hacia el precipicio,
 una acción ociosa
 de cualquiera que se detiene a descansar en este lugar.
 Mientras la piedra cae libre y limpia en el aire
 siento confusamente que la piedra no cae
 sino que baja convocada por la tierra, llamada
 por un poder invisible e inevitable.
 Mi boca quiere nombrar ese poder, hace aspavientos, balbucea
 y no pronuncia nada.
 La revelación, el principio,
 fue como un pez huidizo que afloró y volvió a sus abismos

y todavía es innombrable.
 Yo me contento con haberlo entrevisto.
 No tuve el lenguaje y esa falta no me desconsuela.
 Algún día otro hombre, subido en esta montaña
 o en otra,
 dirá más, y con precisión.
 Ese hombre, sin saberlo, estará cumpliendo conmigo.

HORACIO SALAS

De la poesía considerada como conflicto

Y todavía no has escrito el poema
 Jorge Luis Borges
 En verdad resulta paradójico
 que un hombre asegure dedicar su vida (y ciertamente la
 dedique)
 a una actividad a la cual le otorga solo el pensamiento
 y produzca cada vez menos hechos contundentes -un
 texto un poema-
 Extraño es cierto eso de mencionar las palabras ajenas
 como clausulas de un testamento irrenunciable
 frases y conceptos
 que acaso pudieran servir como punto de partida
 y solo significan
 (si nos atenemos a la verdad profunda)
 frustraciones
 amnesias
 la imposibilidad de la certeza
 el tiempo que destruye
 la impotencia

HÉCTOR FREIRE

Postales de Ruanda

El sol brilla como nunca,
 y los perros aún comen el corazón de la noche.
 Un anciano se levanta atentas
 y maldice en voz baja:
 «—Somos como un pájaro en el suelo
 que intenta desenterrar sus alas,
 y se consume y no cesa.—»
 Mientras la mujer de ojos transparentes
 camina entre los muertos buscando a su hijo.
 Hay en este sitio cierto encantamiento siniestro,
 como si el destino estuviera anunciando
 la aflicción de un futuro traicionado.
 Todo es aquí como el sueño perdido del bien,
 el triunfo imposible de la memoria
 que siempre se olvida.
 Esa mezcla de pasado y deseo
 que despierta con luz primaveral
 los frutos de la sombra.
 De todos modos, ese árbol no ha muerto,
 y esa piedra que resistió debajo del sol
 los tormentos del polvo y del viento
 para forzar al hombre, y sólo por un instante,
 aprender de la humildad del junco
 que cuanto más alto es, más se dobla.

EDGAR BAYLEY

El hombre moderno

el hombre moderno dice:
 el 26 de octubre tenía ganas de morirme
 mientras viajaba en ómnibus
 a las tres de la mañana
 sé que hay cosas más importantes
 en la vida del mundo
 en la vida de millones de hombres
 pero hablo
 conociendo el tema
 de lo que le pasa a uno entre millones
 hablo de uno que el 26 de octubre
 tenía ganas de morirse
 mientras viajaba en ómnibus
 a las tres de la mañana
 y digo nombro al mundo entero
 a los millones que a esa hora
 morían de verdad nacían
 esperaban
 volvían a sus casas
 o podían morirse como estaban
 si Pompeya (otra vez) el mundo entero
 se borrasen por razón de guerra y de locura
 o por una información equivocada

MARGUERITE YOURCENAR

Memorias de Adriano

...El porvenir del mundo no me inquieta; ya no me esfuerzo por calcular angustiado la mayor o menor duración de la paz romana; dejo hacer a los dioses. No es que confíe más en su justicia que no es la nuestra, ni tengo más fe en la cordura del hombre; la verdad es justamente lo contrario. La vida es atroz, y lo sabemos. Pero precisamente porque espero poco de la condición humana, los períodos de felicidad, los progresos parciales, los esfuerzos de reanudación y de continuidad me parecen otros tantos prodigios, que casi compensan la inmensa acumulación de males, fracasos, incuria y error. Vendrán las catástrofes y las ruinas; el desorden triunfará, pero también, de tiempo en tiempo, el orden. La paz reinará otra vez entre dos períodos de guerra; las palabras de libertad, humanidad y justicia recobrarán aquí y allá el sentido que hemos tratado de darles. No todos nuestros libros perecerán; nuestras estatuas mutiladas serán rehechas, y otras cúpulas y frontones nacerán de nuestros frontones y nuestras cúpulas; algunos hombres pensarán, trabajarán y sentirán como nosotros; me atrevo a contar con esos continuadores nacidos a intervalos irregulares a lo largo de los siglos, con esa intermitente inmortalidad. Si los bárbaros terminan por apoderarse del imperio del mundo, se verán obligados a adoptar algunos de nuestros métodos y terminarán por parecerse a nosotros... Heredarán nuestros palacios y nuestros archivos; no será tan diferente de nosotros como podría suponerse. Acepto serenamente esas vicisitudes de la Roma eterna...

...Hasta el fin, Adriano habrá sido amado humanamente. Mínima alma mía, tierna y flotante, huésped y compañera de mi cuerpo, descenderás a esos parajes pálidos, rígidos y desnudos, donde habrás de renunciar a los juegos de antaño. Todavía un instante miremos juntos las riberas familiares, los objetos que sin duda no volveremos a ver... Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos...

trad. de Julio Cortázar.

JUAN GOYTISOLO

Cuaderno de Sarajevo

La víspera de mi partida me desayuno con Susan Sontag antes de acompañarla al pequeño teatro de cámara en donde, a la luz de unos candelabros, va a comenzar los ensayos de su montaje teatral de Esperando a Godot. A poco de llegar a Sarajevo, al Sarajevo asediado y convertido en un campo de concentración de invisibles alambradas, la comparación con nuestra guerra civil y el cerco y bombardeo de Madrid se impone como una realidad insoslayable. Sí, allí están, a cubierto de los montes, edificios y colinas cercanos, los cobardes, los asesinos, los siervos incondicionales, los ciegos instrumentos de los más sombríos fantasmas de la historia, los técnicos de la guerra, los sabios de verdugos del género humano de los que habla el autor de Juan de Mairena. Pero, ¿cómo explicar el abismo entre el sobresalto de la conciencia mundial en 1936 para defender una causa justa pese a sus excesos y errores y la apatía actual de los intelectuales y artistas, exceptuando una lúcida minoría, ante la agresión, el terror y las matanzas de los aventajados discípulos de Goebbels y Millán Astray? ¿Dónde están los Hemingway, Dos Passos, Koestler, Simone Weil, Auden, Spender, Paz, que no vacilaron en comprometerse e incluso combatir, como Malraux y Orwell, al lado del pueblo agredido e inerme? Las tentativas de Susan Sontag y mía de atraer a autores de renombre a Sarajevo han sido un fiasco. El desconcierto ideológico provocado por el derrumbe del socialismo real y la terquedad de las lógicas estratégicas y los movimientos reflejos creados por la guerra fría no aclaran en parte el fenómeno. No podemos hablar de ignorancia: los corresponsales y fotógrafos enviados a Sarajevo y los frentes de guerra han cubierto en general la información con coraje y honradez ejemplares. Pese a ello, la opinión pública vegeta en una especie de estupor resignado (...)

PRIMO LEVI

Se questo é un uomo

El uso de la palabra para comunicar el pensamiento, ese mecanismo necesario y suficiente para que el hombre sea hombre, había caído en desuso. Era una señal: para aquéllos, no éramos ya hombres; con nosotros, como con las mulas o las vacas, no existía una diferencia sustancial entre el grito y el puñetazo. Para que un caballo corra o se detenga, dé una vuelta, tire o deje de tirar, no es necesario llegar a un entendimiento ni darle explicaciones detalladas; es suficiente un diccionario formado por una docena de signos distintos pero unívocos, y no importa que sean acústicos, táctiles o visuales: tirones de bridas, punzadas de espuelas, gritos, gestos, golpes de látigo, restallidos de labios, golpes en el lomo, todos sirven. Cuenta Marsalek, en su libro *Mauthausen* que en ese Lager, todavía más políglota que Auschwitz, al látigo de goma se le llamaba *der Dolmetscher*, «el intérprete»: el que se hacía entender por todos...

trad. Pilar Gómez Bedate

CZESLAW MILOSZ

El Pensamiento Cautivo

El hombre se siente inclinado comúnmente a pensar que el orden en que vive es natural. Las casas ante las que pasa cuando va al trabajo le parecen ser rocas engendradas por la tierra y no producto de las manos humanas. El trabajo que realiza en su oficina o en su taller le parece esencial para la armonía del mundo. Considera que las ropas que lleva son las únicas apropiadas y le resultaría jocosa la idea de que tanto él como sus amigos podrían igualmente ir vestidos con armaduras medievales, togas romanas o pieles. La posición de

Dossier La Pecera

ministro o de director de banco le parece algo indiscutiblemente digno y fiable; y en la posesión de una gran suma de dinero ve una garantía de paz y seguridad. No concibe idea de que en la calle que conoce y que ama, donde duermen los gatos y juegan los niños, pueda aparecer un Jinete con un lazo para atrapar a los viandantes y arrastrarlos al matadero donde los degollarán y colgarán de ganchos. Asimismo, está acostumbrado a satisfacer en privado esas necesidades fisiológica que son consideradas íntimas, sin recordar que tal hábito de discreción no se da en todas las comunidades humanas. En una palabra, se comporta un poco como Charlie Chaplin en la cabaña de La quimera del oro, cuando se entrega a sus ocupaciones domésticas sin notar que su alojamiento oscila y se desliza ya hacia el precipicio...»

Pero basta con que un día salga a la calle sembrada de pedazos de vidrio, procedentes de las sacudidas por las detonaciones, para que quede alterada su fe en el carácter «natural» de sus hábitos....

Todo lo que constituye la vida del hombre aparece como el resultado de la formación histórica en que se halla. El hombre es un ser tan plástico que cabe inclusive imaginar el día en que un ciudadano verdaderamente respetuoso irá a cuatro patas, con una cola de plumas multicolores en el trasero, como signo de perfecta conformidad con el medio en que vive.

Trad. de E. Revol



Dossier La Pecera

Grand Hôtel de la Misère

por Noé Jitrik



Cuando llegué por primera vez a Belo Horizonte, en Minas Gerais, creí estar metido en un sueño cinematográfico: era en sus arrabales la ciudad destruida de *Blade Runner*, esa mezcla arrolladora de lo viejo y lo desgastado, esa muchedumbre que ocupaba calles de negocios crapulosos, ese futuro que según ciertos predicadores nos espera cuando la cultura tecnológica llegue a su límite y al cabo de su promesa y no le quede otra cosa que destruirnos y destruirse a sí misma. Tal vez por ese recuerdo y esa comparación entendí que un tema se estaba perfilando como principal para pensar no sólo en los rasgos esenciales de nuestra cultura sino también en toda posible y radical interpretación. El tema era la «basura» y debía canalizar un esfuerzo analítico de una

revista que antes había tratado, acaso no infructuosamente, de entrar en el universo de la interpretación desde ciertos recovecos, desde detalles o partes que, una vez considerados, potenciarían significaciones de la totalidad. Las totalidades, a su vez, son excesivas, es imposible abarcarlas, nos abruman y no nos dejan ver, compendian la violencia sobre la que descansa la cultura hasta tal punto que convierten todo intento de entenderlas en actos de violencia que se agotan en la redundancia. La «basura», en cambio, apuntaba como una presencia a la vez oculta y elusiva, censurada, pero real; sobre la basura descansa el funcionamiento absoluto de una ciudad, la basura es problema y esquema, es desafío y foco, es el hecho esencial de la modernidad. Por eso *Blade Runner* posee esa profundidad, no en el conflicto sino en lo que lo rodea, en la ruina y el desecho, en la triste suciedad que tiñe las ropas y los rostros, en la vida secreta de los túneles y en los vaciaderos en los que pululan diversas raleas.

El proyecto de la revista no pudo ser llevado a cabo; la basura nos invadió y escribir sobre ella sería convertir el escrito mismo en basura: toda reduplicación de lo real no es más que eso aunque pretenda ser representación. Nos invadió con una violencia tal que Buenos Aires dejó lejos a Belo Horizonte, una y otra ciudad que en sus nombres intentaron alguna vez remitir a valores superiores, de la vida, de la estética y de la moral. Buenos Aires, debo decirlo, otrora orgulloso utópico espejo de ciudades, ha puesto entre paréntesis su antigua racionalidad; no se entiende lo que le pasa, no se puede saber a qué ha renunciado puesto que es imposible renunciar al pasado, pero sí se sabe en qué se ha convertido, del mismo modo que se sabe a qué puede llevar toda violencia que no tienda a la metáfora.

A unos cien metros de mi casa, en pleno centro de Buenos Aires, la noche transforma el viejo sentido de la soledad de las calles abandonadas. Surge, como habría dicho Lezama Lima pero en otro sentido, un enemigo rumor, más insidioso todavía que el fragor de los asesinatos de los suburbios, ejecutados en pleno día. Sombras silenciosas se deslizan lentamente, rostros sin fisonomía, cuerpos sin límites, una muchedumbre de seres que ejecutan su labor sin mirar ni mirarse, se diría que indiferentes a lo que sean sus semejantes, como si trataran sin declararlo de constituir una clase. Acaso la estén constituyendo y rompiendo las más previsibles, aunque en algún momento temerosas, previsiones acerca de qué son las clases sociales y qué porvenir se destinan. Esos seres que recorren las calles de Buenos Aires, como si hubieran nacido de ella, han emergido con la basura que, irrumpiendo con un vigor incontrolable, ha impuesto su reinado: así como es imposible no ver ese ejército del reunte es imposible no ver la basura ni respetarla ni evitarla, la basura es visible y mensurable y esas personas que se consagran a ella son como nuevos peregrinos que no se persignan ni parecen tener metas, salvo hurgar en la que ocupa las aceras de las calles a partir del atardecer; deshacen las bolsas negras que han expelido las viviendas y si en un comienzo, que ya parece remoto, buscaban restos de comida, después, sistematizados, se llevan lo que pueda ser

útil, reciclable, vendible. Al comienzo cargaban esos restos en cajas, luego en carritos de supermercado y, por fin, lo hacen en artefactos contruidos especialmente, unas estructuras de tela plástica, de un metro cúbico, montadas en plataformas con ruedas, que salen de la nada con la caída del sol y ocupan la calle; son tres o cuatro por cuadra, empujadas por dos o más personas que eligen en la basura y echan en esos recipientes algo que se supone que ha de ser rescatable; al principio lo hacían con apuro y descuido, clandestinamente y, con el paso del tiempo, con más desenvoltura, se ve que están llevando a cabo una labor profesional, que exige recaudos y pide concentrada atención. Cuando se retiran queda en el aire un olor difícilmente aceptable; es un olor insidioso, semejante al que es posible que dejara a su paso el Conde Draculescu al visitar a alguna joven de níveo cuello, exquisitamente repugnante y que se pega en las paredes de la nariz y se resiste a abandonarlas. No cabe duda: es el olor típico de la basura en descomposición que, aunque desaparezca en esos vehículos, se hace más evidente y presente que nunca y señala la verdadera índole de lo que le está pasando a esta ciudad y acaso de su fundamento, antes oculto cuidadosamente por medio de disfraces tales como «la ciudad más europea de América, la más culta» y otras tantas improvisaciones. Es eso y algo más: en una economía desaparecida la basura está constituyendo la materia prima de la nueva y paradójica producción industrial de una próxima era post-tecnológica que no transforma nada sino que hace una magra riqueza de los restos de lo que ya no se produce ni produce más.

Cerca de ese ejército, pero más furtivos, están los que no recogen nada sino que buscan recogerse a sí mismos, como si también ellos fueran excrecencias o basura: buscan refugio, albergue, protección contra la noche adversa, expulsados correlativamente del día. Si se pudiera verlos en los preliminares, antes de echarse a dormir, se advertiría que su paso es vacilante, seguramente están transidos de cansancio, seguramente anduvieron caminando todo el día en espera de las sombras y, cuando las calles del centro ya se han vaciado de transeúntes y disminuye la circulación de vehículos, exhaustos, buscan un portal, un hueco o lo que sea, en lo posible con algún techo y, si no, las entradas de edificios de oficinas a las cuales nadie ingresará ni de las que nadie saldrá hasta la mañana siguiente. Esos lugares se transforman en penosos dormitorios y quienes los ocupan no tienen mayores pretensiones, no se presentan ante conserjes para comprobar sus reservaciones ni se someten a interrogatorios sobre su identidad y procedencia, es un misterio de dónde vienen, seguramente vienen de ese lugar que podemos llamar «la región del desaliento social y la derrota de la ilusión de un país». Se acuestan directamente sobre el mármol de los rellanos, quizás hayan tenido la suerte de colocar abajo algo, se han visto casos de verdaderos colchones, para que los cuerpos no reciban el impacto del frío de las baldosas; al pasar, un pasar que suele ser rápido y negador, se los ve tapados hasta la frente con ropas viejas o con mantas raídas, se cubren con cartones o a veces con plásticos; se diría que no duermen plácidamente esos seres indefinibles, de los que no se podría afirmar con justicia que sean hom-

bres o mujeres, son personas a medias que gruñen al dormir, quizás fueron personas enteras hasta no hace demasiado tiempo. ¿Víctimas de la violencia? ¿La de sus propias debilidades? ¿La de la violencia social que se muestra en estas tierras sin concesiones y arrasa con todo, como en la guerra que violenta sin demoras ni tapujos?

Gracias a estos ocupantes del resquicio, sospecho que también sucede en Belo Horizonte, como en Río de Janeiro, donde una vez vi familias enteras durmiendo sobre las losetas festoneadas de Leblon, o hace muchos años en París a orillas del Sena, Buenos Aires puede merecer un nuevo nombre: Grand Hotel de la Misère, galardonado con numerosas estrellas, muertas desde luego, contraparte de la vivacidad capitalista, en ese nombre que se me acaba de ocurrir, no sé bien en virtud de qué mecanismo sarcástico, vibra una violencia que recorre de un lado a otro un desconcertado país.

En otras épocas, la literatura naturalista se acercó a deterioros de esta índole con estilo y ánimo catastrofista. Un escritor como Elías Castelnuovo llamó «Lacras» a uno de sus libros cuyos relatos fotografiaban la degradación física que una sociedad injusta producía en seres humanos inermes que, quizás a causa de la alienación a que estaban sometidos, eran imaginados distorsionados, monstruosos en sus deformaciones, irrescatables. Muchos otros escritores, en las huellas de Máximo Gorki, también lo hicieron; habían descubierto la violencia intrínseca de la vida social y no podían reprimir reproducirla en sus efectos; parecía excesivo como pintura pero, tal vez, lo excesivo no era lo que intentaban mostrar sino la idea de que la literatura debía esforzarse y forzar su parte de imaginación para representar la cadena de abyecciones que la violencia estructural de la sociedad engendraba. Es posible que ese modo haya cumplido su ciclo y que vacilante el piso de antiguas convicciones naturalistas los escritores argentinos no estén atinando, en la medida en que no encuentran, maniatados por la fidelidad a la representación, por dónde interpretar en la literatura propiamente dicha los flujos de una violencia que no parece constituir nada sino tan sólo desbaratar. En mis hipótesis de 1973, cuando la violencia política permitía en apariencia interpretar toda clase de fenómenos, en especial los simbólicos, a partir de un fuerte sentimiento acerca del fundamento y la función de la ruptura en la revolución artística y semiótica, le reconocí a la violencia su indispensabilidad y no le tuve miedo: es el lugar en el que se puso Peter Weiss cuando atribuyó imaginariamente al Marqués de Sade la organización de una representación de locos en Charenton. Desde ahí, puedo pensar, y afirmar, que la violencia anima toda metaforización o aun toda emergencia de un objeto artístico por encima de su propia materia, el hecho artístico transgrede la economía de las cosas, toda implantación de un objeto nuevo y desconocido perturba el orden y ejerce sobre la ley una presión a veces intolerable.

Pero la violencia que ahora nos envuelve, y cuyo olor a basura descompuesta nos descompone, es desbordante, no deja pensar, hay algo en la basura que exige ser expuesto, está en su índole, pero esa exposición por la vía de la

representación no sirve así como no sirve la redundancia. Ningún Brecht escribió todavía aquí *La ópera de cuatro centavos* y acaso es mejor que eso no haya ocurrido: ver héroes en la pobre gente implica transformar el malestar en virtud pero no entender el malestar que aparece de este modo como una categoría, como una posibilidad de interpretar interpretándose.

Y si se descarta la representación hay que decir que se trataría, más vale, de construirse en una palabra de malestar como si la noción de malestar otorgara en este tiempo la máxima posibilidad de conciencia. Esa idea me pareció la más apta para entender aquello que la literatura puede entender; es cierto que toda obra literaria y artística, sea cual fuere su poética, canaliza una pluralidad de malestares, más allá de los psicológicos del escritor o el artista y que lo más inmediato es expresarlos tal cual: malestar por el compacto silencio del mundo o por la estridencia de la sociedad, malestar por la conciencia desgarrada o por la desdicha del otro, malestar porque toda obra literaria o artística trastorna el orden de lo real inmediato y se proyecta hacia las zonas más irreductibles de la significación. Pero, además, y en estos momentos, porque el sentido de una vida en determinada sociedad, basada en cierto acuerdo acerca de la identidad, se aleja de manera tan dramática que es como si la conversión de un malestar de base en una felicidad de goce ya no fuera más posible. ¿Lo será todavía, como siempre en la literatura lo fue?

Y, sin embargo, se trata de esa conversión que se puede ver, si se quiere hacerlo, en la literatura que no le teme a la basura de los signos, que se atreve a trabajar sobre esos restos y a partir de ellos construye una hipótesis de vida posible. En esa literatura, que existe, lo que aparece exteriormente es variado: ora es el malestar de la sintaxis íntima, tal como puede verse en la obra irritada de Diamela Eltit o lo que hace algunos años desconcertó, porque la lectura no estaba preparada para entenderlo, en la escritura violenta de Osvaldo Lamborghini; o el malestar de las representaciones, que porque en ellas subsiste una violencia retórica no pueden sino transmitir una culpa, tal como ocurre con la proliferante y casi siempre concesiva novela histórica; o el malestar de la desmesura en los intentos casi autodestructivos de Alberto Laiseca y de Martín Caparrós. Hay muchos modos de advertirlo; algunos textos y escritores nos proponen provocaciones temáticas como decisiones de malestar: tal la literatura de formulación homoerótica que encuentra el aplauso de quienes estiman sobre todo un «decir» evidente, en el cual cifran, como antaño lo hacían quienes denunciaban ficcionalmente las ocultas atrocidades sociales o la hipocresía de los poderosos o los mediocres, todo lo que le da sentido a la literatura; otros escritores buscan por otro lado.

Yo no he sido indiferente a la indignancia ni al vacío de una escritura que se busca en el malestar: al ver a los durmientes desamparados escribí poemas en forma de canon; un tema, la desdicha, remedando lo que gloriosamente podía haber sido la heroicidad matemática de Juan Sebastián Bach, articulaba avatares verbales, menudas incidencias de los desencadenantes del poema: sus gruñidos, sus miradas, la disrupción que implicaban en un lugar público, la impo-

sibilidad de entender su lenguaje y su presencia, la violencia contenida en el desarrollo mismo de un feísmo que parece resistirse a consolidadas tradiciones del bello decir, del bello suponer, del bello comunicar. Pero tampoco fui el único; compartí el objeto de la observación con lo que fue el punto de partida de un fragmento decisivo de *En estado de memoria*, un relato en el que Tununa Mercado traza un diálogo posible con uno de esos seres que han decidido vivir en la intemperie, violentando un orden de relaciones, para mostrarse en su penuria con la contundencia de una decisión, con lo perturbadoras que son las decisiones que al comprometer el propio cuerpo, como el suicidio, comprometen la estabilidad de los demás. Su relato no es crispado ni sintácticamente convulsivo: su prosa es serena y acompasada, controla el punto de vista, cuya subjetividad es inocultable, pero se deja penetrar por un referente que pone en cuestión todas las garantías con las que nos engañamos acerca de nuestras propias certezas.

La literatura, se sabe, es una apuesta o un forcejeo con la estabilidad que la ecuación orden/desorden expresa: de la violencia que inicia el gesto de escribir se pasa a un producto observable pero de modo tal, la mejor literatura, que esa violencia no se ve afectada ni neutralizada por la nueva estabilidad que el texto propone; ésa es la condición de su incesancia y eso se advierte, sobre todo cuando, de manera indirecta, como quien no quiere la cosa, se homologa, en su búsqueda de significación, con la significación de un todo que perturba por fuera.

Quise dar una idea de esa vinculación; quise violentar la compulsión tradicional a la representación para pensar, con Mallarmé, que devolver un sentido más puro a las palabras de la tribu, supone revolver en la basura y en la gloria del lenguaje, supone convertir esa basura de lo inmediato en trascendencia, en libertad.



La metáfora de Farrington

La «seguridad» en el Caos

por Miguel Loreti



Vivo en el barrio de Núñez, en los límites de la ciudad. Es un barrio de casas bajas y veredas arboladas y soleadas. Poco a poco lo están llenando de edificios, de torres. Quitan el sol y acortan el horizonte. Con el «progreso» han llegado las rejas. Me gusta hablar con mis vecinos. Al menos con los vecinos viejos, los de «antes», cuando las calles eran de tierra y estos parajes eran los arrabales de la ciudad. En mi barrio hay dos clases de vecinos, los de «antes» y los nuevos, «antes» no es cuestión de edad, sino de pertenencia, al lugar, con sus fachadas despintadas, sus celosías altas, la fonda La Sirenita y el club Platense. Los vecinos nuevos han traído las rejas. Uno de mis vecinos ha llegado al colmo de cubrir de rejas el patio,

una especie de pajarera gigantesca. Se diría que a todos los ha atacado una repentina ola de miedo. Cuesta reunirlos para otra cosa que no sea la «seguridad». Con mi mujer lo hemos intentado varias veces. La intención de reunirlos para algo que vaya un paso más allá de su propia vereda tiene algo de la tarea de Sísifo. Nada de poner algún límite en altura a los adefesios que están ensombreciendo y afeando el barrio, ni la de separar la basura y llamar a los cartoneros para que se lleven los papeles y los envases. La sola mención de la palabra «cartoneros» los hacen fruncir el entrecejo y retrotraerse a su miedo primordial.

Cada vez que subo a la terraza y echo una mirada a la «pajarera» no puedo dejar de pensar en Renato Descartes. Escribió el *Discurso del Método*. Lo escribió allá por el siglo XVII. Eran los tiempos del *Rey Lear* y del *Quijote*, los separan unos pocos años, pero todo un mundo de significado. Expresan dos posibilidades opuestas de nuestra cultura. Descartes buscaba un *fundamento incommovible de la verdad*. Una pretensión desmedida y alucinada. ¿Cómo puede haber un fundamento incommovible?. Sin embargo, sobre valores como esos se basa nuestra civilización moderna. En particular el Capitalismo. Descartes buscaba desesperadamente la seguridad y la certidumbre. Buscaba para nosotros los humanos una certeza propia de los dioses, si los hubiera. Una certeza infinita e indubitable, que no dejara asomo para la menor duda. Tal vez haya algo de omnipotencia en ese tipo de actitudes. Y para encontrarlo hizo lo mismo que mi vecino, encerrarse. Se encerró tras las rejas de su yo. Lo que hoy llamamos subjetividad. Se lo debemos a Descartes. Porque sujeto —*subjectum*— quiere decir fundamento, y eso era lo que buscaba y creyó encontrar en el yo. De ahí que desde entonces el yo haya devenido el sujeto por excelencia. Y Descartes creyó encontrar en la proximidad de su encierro, la tierra «segura» que buscaba. Es hablando en la lengua de Descartes que dos siglos más tarde, Hegel va a decir que el Sujeto —ahora con mayúsculas— es lo Verdadero y lo es Todo —también con mayúsculas. Porque encerrado en su ambiente doméstico —*bei sich*— se ha revestido de un poder infinito. Es interesante oponer esta actitud al sujeto cervantino, porque el Quijote no se queda encerrado, sino que «sale» al mundo, en rigor la novela es eso, la narración de las «salidas» del Quijote a un mundo impreciso como los sueños. No solo es interesante, es decisivo, porque tiene que ver con nuestras vidas, con cómo vivamos, decidamos vivir, nuestra vida.

Descartes creía —alucinaba— que en la renuncia de su encierro encontraría la ansiada seguridad indubitable. Y que de la solidez de ese fundamento extraería un poder infinito, sin límites. Claro que esta actitud no sale de la nada, tiene su historia, la historia de la modernidad. Dos siglos antes, un gran humanista del Renacimiento, Alberti, creía que «*el hombre si lo quiere puede hacer cualquier cosa*». ¿Verdaderamente podemos hacer cualquier cosa, o somos seres mortales y hacemos lo que podemos?. Poco antes de Alberti, hacia fines de la Edad Media, los primeros «modernos»,

estaban inventando la modernidad, se decidieron a ser sus propios — únicos dueños— lograron la soberanía política y en un mismo acto comenzaron a desembarazarse de los dioses. Ahí tenemos la ciudad de Friburgo, debe su nombre de «ciudad libre» —*Freiburg*— a que sus ciudadanos, los primeros burgueses, hacia fines de la Edad Media compraron su soberanía al conde del lugar. Se estaban dando explícitamente su propia ley. Desde entonces no reconocieron otro Señor que ellos mismos. Es lo que Cornelius Castoriadis llama la *autonomía*. Claro que la autonomía tiene sus riesgos. Requiere la autolimitación. Si no reconocemos otro amo que nosotros mismos, solo nosotros podemos imponernos límites. Algo que la modernidad olvidó prontamente, hasta el extremo de «olvidar» y ocultar la propia muerte, como lo testimonia el *Iván Illich* de Tolstoy. De ahí las dos actitudes a que he aludido, por un lado un extraordinario impulso hacia la libertad y la igualdad, hacia el autogobierno, el camino del Quijote, por el otro, el encierro y el delirante afán de dominio ilimitado. Nada ilustra mejor ese delirio omnipotente de la Razón, esa voluntad de dominio, que la filosofía de Hegel. La vanidad imaginaria de que la Razón todo lo puede y todo lo hace. De lo que se trata es de la reintroducción de una actitud de tipo religioso disfrazada de racionalidad. La Razón (alucinada y omnipotente) todo lo puede y todo lo alcanza no es sino la transfiguración del Dios bíblico que *Gobierna a las naciones y cuida cada uno de nuestros cabellos*. La aspiración no solo es delirante, es monstruosa, y podemos rastrear aquí el origen de los modernos totalitarismos. El Capitalismo es la realización de esa vanidad. Se basa en esa significación imaginaria entronizada como valor supremo. Es el *siempre más* que alaba también desmedidamente Marx. Y nada lo expresa más cabalmente que la fórmula del *Máximo Producto* de Adam Smith. Dejadas en «libertad» las «fuerzas» del mercado tienden automáticamente —necesariamente, como guiadas por una «Mano invisible»— a producir el Máximo. Dejo de lado lo entrecorrido y los supuestos de esta afirmación, grandes como océanos, para centrarme en su núcleo, el Máximo Producto. Veamos las cosas como son, «dejadas en libertad» las «fuerzas» del mercado ni están en equilibrio —Keynes— ni tienden a nada, dicho de otra manera, no tienden a otra cosa que a perseguir los valores —las significaciones imaginarias— engendrados por la sociedad en que se mueven, entre ellas, el Máximo Producto. Porque la idea de que «producir siempre más» sin reparar en nada es «necesaria» no es otra cosa que un valor, una significación imaginaria creada por la sociedad moderna y sobre la que se basa el Capitalismo. Y bien visto, visto de cerca y al desnudo, como valor es pobre y estúpido.

Claro que esta actitud de encerrarse sobre sí, para engendrar una voluntad de dominio sin límites produce una violencia también sin límites, sobre los otros hombres y sobre el mundo, cuyas consecuencias podemos apreciar hoy en día, en la depredación insensata de la naturaleza y la degradación de los seres humanos. Que en palabras de Popper constitu-

yen un «éxito sin precedentes». Debiéramos corregir su acentuada miopía. Lo único que no tiene precedentes, al menos a esta escala, es la irreflexión y la violencia monstruosas.

En los albores de la independencia norteamericana, Benjamín Franklin nos advertía que si forzados a elegir entre la seguridad y la libertad, preferimos la seguridad, muy pronto perderemos las dos, la libertad y la seguridad.

Veamos las cosas de otro modo. Vivimos en un mundo que esencialmente no tiene sentido, es a-sensato. ¿Qué sentido tienen una galaxia, un quark o un chimpancé? Son lo que son sin más. Somos nosotros los que producimos el sentido. Y como tal un sentido histórico y finito, cada vez el nuestro, aunque la mayoría de las veces no lo sepamos, lo «olvidamos». Contra la pretensión de Heidegger de buscar un «sentido» del ser, el ser carece de sentido, dicho de otro modo, el sentido no le es aplicable. No se trata de que el ser tenga sentido, sino que el ser ha creado una región, la historia, tal que produce sentido. El ser es caos, como lo reconoce ya la Teogonía de Hesíodo, y es además creación de formas nuevas. Creación y destrucción. Cosa que sabemos por lo menos desde Anaximandro y que además recogen numerosos mitos de diversas sociedades, recordemos el Ragnarök. Claro que a nosotros los modernos nos gusta «olvidarlo». Nuestro delirio omnipotente es concomitante con ese olvido. Olvido que alcanza, por ejemplo, a los mismos filólogos, tan puntillosos por otra parte. Veamos como lo tratan a Aristóteles, que supo escribir una pequeña obra sobre la creación y la destrucción, que para ilustrar ese «olvido» suele citarse en latín como «De generatione et corruptione». De eso no se habla.

Somos nosotros, la sociedad humana, la que produce el sentido, vivir es dar sentido, y cada sociedad lo produce como puede. Y por lo general nos «olvidamos» de este hecho y lo atribuimos a Otro, para estar más seguros un Otro todopoderoso y con mayúsculas que nos *garantice* la existencia. Alienar lo que nos es más propio es la manera burda y expeditiva —y mayoritariamente difundida— que hemos encontrado para *garantizar* la *seguridad* del sentido. Pero nuestras propias creaciones no pueden garantizarnos nada, y mucho menos un fundamento incommovible. El sentido es finito, limitado e histórico, es cada vez nuestro sentido. *El fundamento es un juego*, le gustaba decir a Nietzsche. Es nuestra manera, finita, de sobrenadar y tolerar el caos. De imponerle un cierto —y frágil— orden. No hay tierra ni sentido «seguros», para siempre, indubitables ni incommovibles, es cada vez el sentido que nos damos y que queremos darnos. Claro que también podemos reflexionar, tomar distancia y eventualmente, cambiarlo, dar un nuevo sentido a nuestra vida. Ir más allá de su repetida monotonía. O no darle sentido alguno, como es el caso actual, más allá de ese estúpido «siempre más», y «olvidarlo» o tratar de olvidarlo atragantándonos de objetos y de gadgets.

Sobre este radical desamparo e inseguridad existencial aparecen otras

formas más visibles de inseguridad. Tienen que ver con nuestra forma de ser como sociedad. Hemos dicho que nuestra sociedad produce violencia, pero ninguna sociedad puede sostenerse simplemente por la violencia. Se sostiene por adhesión. Produce y reproduce los individuos a su imagen y semejanza. Les impone sus valores. Y nuestra sociedad es esencialmente contradictoria. Y esto tiene que ver con nuestra historia. Con los dos proyectos opuestos que la nutren. Oposición entre un proyecto emancipatorio tendiente a la libertad y el autogobierno y una voluntad de dominio sin límites. Acá tenemos que volver a Descartes. Desde que Tales de Mileto se preguntó por el origen de todas las cosas, el pensamiento libre, la filosofía, se ha caracterizado por la interrogación ilimitada. Incluso podríamos decir que la libertad de pensamiento es este mismo movimiento incluso más allá de sus resultados. Descartes pregonaba la duda metódica, pero la búsqueda de un fundamento indubitable es la negación de toda duda. Quiero resaltar este gesto cartesiano, equivale a la reintroducción de un pensamiento de tipo religioso en el seno del pensamiento libre. De tipo religioso y no religioso. Porque se pretende racional, aunque vuelva a poner límites a la duda. Ahora es la razón la que se vuelve contra la razón misma. Y los límites no se ponen en nombre de las Escrituras o del Corán, sino de la propia razón. La duda pone los límites de la duda. De ahí que la filosofía moderna desemboque en la logo-teofanía hegeliana. Buena parte de la adhesión al marxismo se debe a la pseudo seguridad que produce este núcleo «religioso». En su caso, la creencia ciega, pseudo «científica», pseudo «racional» en la «necesidad» de las leyes de la historia.

El resultado de este proceso es que nuestra sociedad, ese Jano bifronte, no es capaz de sostener su mirada en el espejo. Declama la libertad y la igualdad pero su único valor es el dinero y el consumo sin límites, proclama la democracia pero en los hechos es una oligarquía. En la ciudad de Buenos Aires, en los últimos veinte años desde el retorno de la democracia, los puestos de gobierno han sido desempeñados por solo 3000 personas, apenas un uno de cada mil habitantes.

Si el valor predominante es ese estúpido *siempre más*, si el consumo desenfrenado ha desvanecido el sentido ¿cómo mantener la adhesión de los individuos?

Acá entran en juego la violencia y la «seguridad». Estimulan la adhesión. La producción de violencia hacia adentro y hacia fuera está directamente relacionada al reclamo creciente de seguridad. No hay mejor coagulante de la cohesión social que el odio unánime dirigido hacia un fantasmático enemigo exterior. Y si no existe hay que crearlo, y vaya si lo hicieron. Ahí está el fundamentalismo árabe. Pero lo mismo sucede hacia el interior. No solo produce violencia por medio de la flagrante desigualdad, que por otra parte contradice los «ideales» de «justicia» proclamados, sino que además produce la delincuencia misma. El efecto secundario es el reclamo creciente y renovado de «seguridad». El objetivo no declarado es el control

social.

Detrás de todo esto hay un desplazamiento del objeto, un mecanismo psicológico elemental. Una metáfora de los afectos, un *quid pro quo*, amor y odio se desplazan de un objeto a otro. Producen identificación con los poderosos, pseudo «garantes» del orden y la convivencia y odio hacia el delincuente. Odio que en una segunda operación se desplaza hacia el «otro» en general. ¿El otro?. Todo aquel susceptible de ser sujeto de la violencia. Subyace a todo esto una ecuación nunca expresada entre la alteridad y la pobreza, entre pobreza y delincuencia. *Counterparts*, un cuento de Joyce que pertenece a la serie de relatos de *Dublinenses*, ilustra esta operación de desplazamiento. Un día en la vida de Farrington, empleado en un comercio de Dublín. Ha tenido un mal día en su trabajo y termina reprendido y humillado por su jefe. A la salida empeña su reloj para ir a emborracharse. En la taberna no solo gasta su dinero, pierde una pulseada y es humillado doblemente en público. Vuelve a su casa, todos duermen, menos su hijo menor que lo espera en la cocina. Farrington le ordena que le caliente la cena, cuando descubre que la cocina se ha apagado. *Dejaste apagar el fuego*, lo reprende, lo pone sobre sus rodillas para pegarle con un bastón. *Papá, no me pegues, llora el chico, no me pegues y te rezo un Ave María, si no me pegas te rezo un Ave María*.

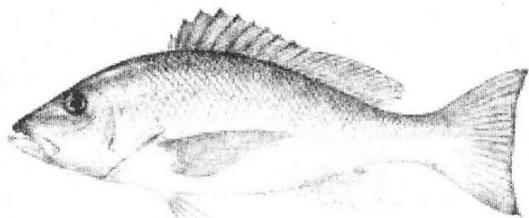
El papel de Farrington es el más común de los papeles. Hay una pregunta que no podemos dejar de hacernos, ¿por qué Farrington mueve su odio de un objeto a otro, por qué lo descarga en el chico?. Hay otra pregunta que está emparentada con ésta. La formuló Kant hace doscientos años, en su escrito de 1784 *sobre la Ilustración*, ¿por qué un tan gran número de hombres — la mayoría de la humanidad — permanecen en servidumbre, soportando la tutela de sus guardianes?. Por comodidad y cobardía, respondía Kant. ¿Por qué aceptan de buen grado el sufrimiento, la privación de la libertad?. Hay una economía del masoquismo. Freud hablaba de eso.

Porque bien mirada la cosa, nuestra seguridad no tiene que ver con la supuesta amenaza de la delincuencia (=pobreza), ni con la pseudo «seguridad jurídica» que reclaman los monopolios de los servicios públicos privatizados, ni con un «enemigo» externo, hay formas más elementales, antropológicamente anteriores, de la seguridad que hoy en día están en juego. La seguridad del trabajo, entre ellas, amenazada por el desempleo desenfrenado, y en consecuencia la seguridad de la subsistencia, la seguridad del cuidado de la salud, a la cual no tiene acceso buena parte de la población, la seguridad del cuidado de la vejez, amenazada por el saqueo a los fondos de pensión. Y sin embargo, de estos aspectos primordiales de la seguridad, que hacen directamente a la conservación de la vida, nadie habla.

Como en el caso de Farrington hay acá un desplazamiento de objeto. Alteridad = pobreza = delincuencia. Las metáforas no son inocentes.

Las metáforas pueden matar –Irak- y pueden mantenernos en la servidumbre. Volvamos a Kant, es más cómodo y menos osado identificarse con los poderosos, cuyos patrones de consumo y de conducta admiramos y quisiéramos hacer nuestros, y descargar nuestro odio hacia los débiles. Pero detrás de esto no hay una mera maniobra política, ni un «automatismo» del «sistema», se trata de conductas, comportamientos, y adhesiones de los individuos. Esas conductas pueden cambiar. No están determinadas por el «sistema», ni por el «poder» ni por la «estructura», como lo queramos llamar. El presente estado de cosas no subsistiría ni un minuto si la mayoría no lo soportara, en definitiva, si no adhiriera a él. La toma del Palacio de Invierno sucede cuando la guardia del Zar deja de apuntar sus fusiles contra la muchedumbre y los vuelve en dirección al Palacio. Precisamente lo que nos caracteriza como humanos es la capacidad de cambiar el objeto de nuestros afectos, la posibilidad de poner, valorar, *otra cosa, nueva*, y rechazar lo que es. Claro que en todo este juego debe intervenir la *reflexión*, la posibilidad de tomar distancia y volver sobre sí para examinarse, como individuos y como sociedad. Y precisamente, la reflexión es lo que parece que hoy en día nos falta.

Agosto de 2005



Dossier La Pecera



Ensayos

Amador Fernández Savater

Héctor Freire

Raúl Henao

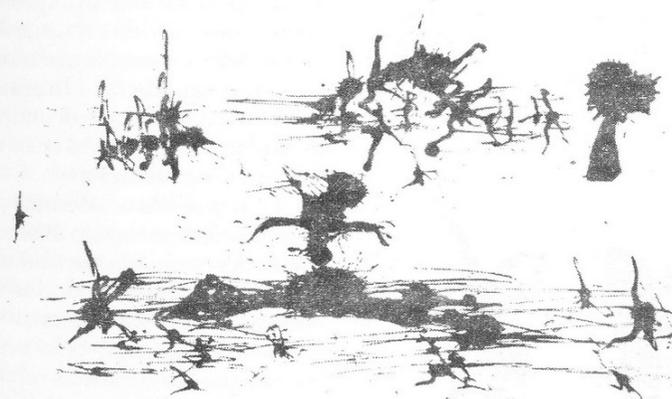
Maximiliano González Jewkes

María Martha Gigena

Daniel Chirom

Carlos Spinedi

Rogelio Ramos Signes



La Pecera

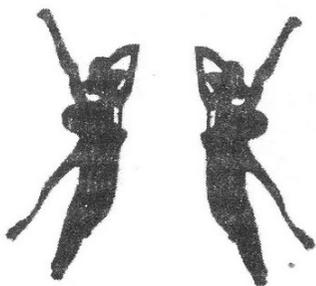
G.K. CHESTERTON

Siete paradojas para acabar
de una vez por todas
con la postmodernidad

Amador
Fernández-Savater

ha publicado *Filosofía y acción* (Santander, Límite, 1999).
En *Archipiélago* ha publicado «El espectáculo como aniquilación de la política» (nº 39).

Este artículo se publica sujeto a la Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/deed.es>).



La Pecera

¿Cómo es posible que el cristianismo haya conseguido forjar imaginario para 20 siglos mientras se hundían imperios y tantísimos reich de mil años? G.K. Chesterton ofrece un buen puñado de razones, que sólo pueden dejar impertérritos a escépticos o ateos muy autosuficientes. En *El hombre eterno*¹, Chesterton explica que el cristianismo es esencialmente una «filosofía de las historias»: entre la maraña de supersticiones y espezismos de la época, sólo él supo «captar la naturaleza del cuento, la aventura, la durísima prueba del hombre libre». Mientras unos y otros predicaban que el mundo era una prisión, una rueda, una ilusión, una colmena, un sueño, una línea recta o una ecuación, el cristianismo afirmaba resueltamente la existencia del mal, la voluntad de los personajes sobre la tierra, la posibilidad de lo inesperado, el gozo de la lucha, el drama, la recompensa: «la vida de héroes y villanos es la vida tal y como se vive realmente. Toda aquella literatura que nos presente nuestra vida como peligrosa y sorprendente es siempre más verdadera que aquella otra literatura que nos la hace ver languidecente y llena de dudas. Porque la vida es una lucha y no una conversación»².

La izquierda académica postmodernista, sintonizando absolutamente con determinada sensibilidad «desencantada» después de las derrotas políticas de los movimientos revolucionarios, ha establecido muy claramente que «los grandes relatos» han muerto; o más bien que deben hacerlo para conjurar las resurgencias fundamentalistas que amenazan las frágiles democracias en tiempos de glo-

balización. Pero como explicaba Foucault, cuando hoy en día se dice «ya no hay héroes» en realidad se quiere decir «ya no hay lucha»³. A diferencia de las narraciones épicas que le gustaban a Chesterton, los postmodernistas prefieren ver la vida languidecente y llena de dudas, más una conversación amable entre «diferencias» que una lucha o cualquier otra cosa con sabor a antagonismo, historias donde «el héroe no va ningún sitio, no viene de ninguna parte y no busca nada» (GKC). El universo ideal del postmodernismo ha dejado atrás las grandes confrontaciones: es postideológico, postheroico y postpolítico. Sus valores sustanciales son la tolerancia y la apertura hacia «el otro», que se traducen las más de las veces en simple indiferencia y aceptación de la pluralidad desde el punto de vista de una subjetividad turística (en lo moral, lo político, lo estético, etc.)⁴.

Pero la hegemonía postmodernista (como expresión cultural de la globalización neoliberal) ha pasado. Aún sentiremos su peso durante una larga temporada, pero la idea de que ha llegado el «fin de la historia» y el tiempo de la mera gestión administrativa y postpolítica de las cosas se cuarteja por varios lugares a la vez: los kamikazes del 11 de septiembre, la guerra global permanente decretada por la administración Bush y, por la tangente, el desarrollo en las catacumbas de la sociedad del espectáculo de un mundo paralelo, una narración coral, inmanente y en movimiento que trae consigo el «regreso de lo político» a la esfera pública.

Nuestra época postmoderna está sostenida y atravesada a la vez por una contradicción fundamental: como en el juego de niños de la cuerda tensa, el capitalismo global tira de un lado unificando el mundo mediante el mercado, mientras una proliferación insólita de identidades cerradas lo fragmenta por el otro. Por supuesto, ambas fuerzas tiran de una y la misma cuerda: el mercado rellena sus escaparates con las mil baratijas de la identidad, las catástrofes capitalistas producen directamente en muchas latitudes una reacción histórica de lo social desguarnecido, el delirio mesiánico se arma de tecnología punta y se organiza en red. Encontramos ideología imperial e ideología relativista en ambos lados de la cuerda tensa: globalización armada de los derechos humanos y multiculturalismo, califato universal e inconmensurabilidad de las culturas, hay mil combinaciones.

¿Quién puede cortar hoy la cuerda tensa, quién puede decir que «trae sobre el mundo una espada para separar y dividir», como los primeros cristianos de que habla Chesterton? Entre el «turista» y el «kamikaze», entre el «progresista» y el «nihilista», ¿qué formas de subjetivación radicalmente democráticas pueden inventarse? El mundo-catástrofe está verdaderamente boca abajo. Pero la espada no es de ningún modo algún tipo de dialéctica salvadora, sino una serie de paradojas.

1). *El mundo es siempre el mismo, porque es inesperado.* Hay un tema recurrente en la obra de Chesterton: «salimos a buscar lo que ya hemos encontrado». Un hombre mantiene relaciones amorosas clandestinas con su propia esposa, otro sale un día por la puerta de su casa hipnotizado por



la idea de «regresar a casa», da la vuelta al mundo y regresa a un hogar que ahora percibe más luminoso y vivo, etc. Un buen puñado de obras suyas son curiosas declinaciones de la odisea de Ulises o del viaje del Hijo Pródigo. Su misma conversión al catolicismo fue una actualización de la experiencia de la infancia, «un mundo entero que resplandece de asombro».

Como se pregunta el colectivo argentino Situaciones, cuando salimos a la búsqueda de algo, ¿no sabemos ya (aunque sea intuitivamente) de qué se trata? ¿cómo podríamos si no reconocerlo al encontrarlo? Y ¿no han sido una y otra vez historias escuchadas sobre el pasado lo que ha animado a luchar y buscar en el presente? ¿qué movimiento ha revolucionado su tiempo sin hacer una relectura significativa del pasado? Como observa Chesterton, todos los personajes de la historia que han gravitado sobre el futuro han tenido su mirada puesta en el pasado: el Renacimiento, Shakespeare, Miguel Ángel, la Reforma, los *sans-culottes* de la Revolución Francesa, etc.⁷

La postmodernidad instituye una relación con el pasado mezcla de entretenimiento, indiferencia y desprecio: para el «turista», la contemplación pasiva de restos de memoria histórica no tiene ninguna consecuencia (y esa es la característica más relevante del espectáculo como manifestación cultural: no teje lazos o vínculos, ni por tanto compromisos o exigencias), sólo es «un éxtasis de indiferencia» (GKC)⁸. El «kamikaze» se siente igualmente desplazado en el mundo-catástrofe, pero se inventa un pasado y un futuro fetichizados, que venera hasta la autoaniquilación. ¿Podemos instituir otra relación con la memoria para que ésta no sea tanto un ancla como una catapulta (como pide E. Galeano)? Cuando el pasado está vivo no «pesa» nada. Pesa la memoria oficial, la retórica monológica que acompaña las conmemoraciones burocráticas, tan ampulosas y sobrecodificadas. Pasado confiscado desde arriba y hurtado a su recreación activa por parte de las comunidades que establecen continuidades históricas reales, siempre desde las exigencias del presente⁹.

El descrédito de la memoria y el fetichismo de la novedad arraigan en el deseo de ver de nuevo las cosas como por primera vez. Pero ese milagro sólo se consigue renunciando a toda originalidad. «Los hombres viven disfrutando siglo tras siglo de algo más nuevo que el progreso: el hecho de que con cada niño nace un nuevo sol y nueva luna.» Para Chesterton, lo que nos cansa y envejece no es la tradición, sino la moda. La consigna de Rimbaud «hay que ser absolutamente modernos» vehiculada hoy en día convenientemente por la sociedad del espectáculo, produce masivamente ansiedad, insatisfacción y auto-denigración. Pero, «nosotros, los que hacemos cosas antiguas, estamos alimentados por la naturaleza de una infancia perpetua. No hay hombre enamorado que piense que otros lo estuvieron antes que él. No hay mujer que tenga un hijo, que piense que ha habido otros hijos antes que el suyo. No hay hombre que luche por su ciudad que sienta el peso de los imperios destruidos»¹⁰.

2) *No hay real antagonismo entre la risa y el respeto.* Cuando «todo lo que era sólido se desvanece en el aire» nos entra la risa. Como explica Clément Rosset, el hundimiento del *Titanic* es uno de los mejores *gags* de la



historia de la humanidad¹¹: la catástrofe se traga todos los discursos sobre «el barco más seguro del mundo», abre el pozo sin fondo de nuestra finitud, revela la precariedad del andamiaje que nos sostiene. Pero, ¿qué pasa cuando la catástrofe ya no es un acontecimiento excepcional, sino que se ha incrustado en la vida cotidiana? Entonces no nos creemos nada, hacemos «como si», nos volvemos turistas de nuestra propia vida: «no te pegues demasiado a cosa alguna» es el principal consejo que transmiten los manuales de autoayuda. Por un lado, la risa destructora acompaña la disolución del mundo: agujerea los roles, las jerarquías, las convicciones. Por otro lado, el humor se vuelve autoirónico (o incluso autodenigratorio): un movimiento de autodefensa, «no more heroes». Por supuesto, los kamikazes que combaten este mundo-catástrofe reivindicando la supuesta pureza de un orden perdido no se las quieren ver con ningún chistoso: la risa erosiona la fe ciega que exigen sus creencias, mata el miedo que las funda, introduce una distancia debilitadora.

Para Chesterton, no hay conflicto entre reír y venerar. Es la moraleja de *El Napoleón de Notting Hill*: un rey de Inglaterra muy aficionado al humorismo decide un día organizar un gran farsa y cambiar el estatuto de las ciudades para «despertar un sentido más profundo de patriotismo local en los diversos municipios de Londres»: convierte entonces cada barrio en una ciudad medieval, con su muralla, su guardia cívica y sus toques de rebato. Ocurre que una carretera proyectada desde hacía tiempo por los poderosos constructores tiene que atravesar la calle de Pump Street, que está en el barrio de Notting Hill. Pero el nuevo «Gran Preboste de Notting Hill» se niega y pide ayuda al rey («lucho por vuestro Estatuto, Majestad») contra los «buscadores de oro».

Durante la novela, se suceden mil peripecias protagonizadas por el Napoleón de Notting Hill en el escenario de su amado barrio. El rey sigue la batalla entre la admiración y el sarcasmo. Una vez que todo ha acabado, hay un final muy chestertoniano en el que dialogan dos voces fuera del tiempo y el espacio: «Cuando llegan los días sombríos y terribles, tú y yo, el fanático puro y el satírico puro, somos necesarios. Entre los dos hemos remediado un mal más grande. Hemos elevado la ciudad moderna hasta aquella poesía que todo aquel que conoce la Humanidad sabe que es inconmensurablemente más vulgar que la vulgaridad. Pero en un pueblo sano no hubiera habido guerra entre nosotros. Somos como los dos lóbulos del cerebro de un labrador. La risa y el buen humor se hallan por doquier. La madre se ríe continuamente de su hijo, el enamorado de su amada, la mujer del amigo, el amigo del amigo».

3). *Toda alegría es, por naturaleza, belicosa.* Si el mundo-catástrofe configura nuestra vida tal y como es, ¿es la rebelión entonces un gran «ino!», un grito por la ausencia de vida verdadera?, ¿es la insatisfacción la gasolina que alimenta la revuelta y la alegría un síntoma de conformismo? En ese caso, cuando sólo quedan las cadenas por perder, y el ser humano ha sido despojado de todo lo demás, entonces se hace posible la auténtica rebelión. Los demás estamos atados a demasiadas cosas en este mundo como para querer verdaderamente quebrarlo en dos. El capitalismo ha trocado el «deseo» en



«hambre»: el consumo. Apostar por la vida (auténtica, intensa, etc.) contra el dominio es como escupir al viento, porque el capitalismo se ha hecho uno con ella: las mismas formas de «estetización de sí» (la vida convertida en una obra de arte) se concretan en gimnasios, pastillas, cirugía. La libertad es más bien desarraigo, transgresión, ruptura de toda determinación y normalidad. Ha de hacernos necesariamente daño, puesto que significa deshacerse de la vida tal y como la conocemos, con su cohorte de servidumbres, inercias y pequeñas comodidades¹².

Los libros de Chesterton están tachonados de una batería de paradojas contra esta concepción (muy moderna, a veces esteticista y siempre romántica) de la rebelión: «los hombres causan cambios violentos a fuerza de estar satisfechos», «el que está persuadido de que la vida es excelente, es el que más la modifica», «existe el hombre cuya obra empieza por una aprobación y termina con un terremoto», «los pesimistas son aristócratas como Byron; los blasfemos son aristócratas como Swinburne. A aquellos que se consumen de hambre y frío, y que sufren, dejadles hablar un instante, y veréis que no sólo son optimistas, sino que profesan un optimismo violento: son demasiado pobres para adquirir otro más acicalado». Contra los aristócratas nihilistas, Chesterton defendió que sólo la ortodoxia católica protege la risa, la curiosidad, el cuerpo, la alegría de los sentidos, la capacidad de pensar, la posibilidad de lo absolutamente otro, la rebelión de los pobres y la libertad de actuar.

Pero el sorprendente cristianismo de Chesterton no es absoluto pacifista: se toma muy en serio que Jesucristo no vino a traer la paz, sino la guerra¹³. La misma bienaventuranza sobre los mansos «es una afirmación muy violenta, en cuanto que se oponía violentamente a la razón y a la probabilidad» en un mundo edificado sobre las maltrechas espaldas de los esclavos y que adoraba la forma-Estado. Si la esfera es el símbolo de las religiones y las filosofías plenas y circulares (del budismo al hegelianismo), la cruz es por el contrario «colisión, crujido, lucha en piedra»: «la esfera es razonable; la cruz es irrazonable. Es un animal de cuatro patas, con una pata más larga que las otras. La esfera es inevitable; la cruz es arbitraria. Sobre todo, el globo constituye unidad en sí mismo; la cruz está primordialmente y sobre todas las cosas en discordia consigo misma»¹⁴. La cruz salvaguarda la posibilidad del milagro, el exceso, la batalla, lo monstruoso, lo trágico. La esfera habla más bien de un mundo ya hecho: rueda perpetua de reencarnaciones o autodeterminación infinita del espíritu.

En realidad, la rebelión es siempre conservadora: un gesto de amor a una forma de vida (que Chesterton llamó siempre «hogar») y, por añadidura, el odio («algo superior y más santo que la política») al enemigo que la amenaza. El mundo-catástrofe no produce nuestra vida, sino que más bien expropia nuestra inteligencia, actividad, imaginación, herramientas y frutos. Por ello, los seres humanos «luchan denodadamente cuando sienten que el enemigo es a la vez un viejo enemigo y un eterno extranjero cuya atmósfera es ajena y antagonista»: la atmósfera de los expropiadores de los bienes comunes duran-



te la historia entera, que ha tratado de hacerse pasar siempre por una «segunda naturaleza» de los sujetos explotados¹⁵.

Desde luego, Chesterton pensaba que «quien pierda su vida, la salvará». Pero lo que hace de nosotros algo más que mónadas asustadas, narcisistas, egoístas y calculadoras no es la transgresión (la blasfemia según Chesterton de «hacernos daño a nosotros mismos»), sino más bien todas las formas de la exterioridad: el placer de la aventura donde se arriesga la propia conservación del yo, el gusto por la narración que suspende el narcisismo autorreferencial del sujeto y transmite una experiencia de alteridad, el humor que rompe la seriedad con que nos tomamos la identidad propia, el valor de pelear por una causa más vieja y amplia que nosotros mismos, la alegría de la camaradería y la cooperación, la buena salud que nos permite olvidarnos de nuestro ombligo, etc.

4). *Loco es quien lo ha perdido todo menos la razón*. Cornelius Castoriadis, después de años de práctica clínica, concluía que «la enfermedad psíquica es, esencialmente, el bloqueo de la imaginación». Por ejemplo, el paranoico instituye un cerco interpretativo que integra absolutamente cualquier hecho en una esfera inatacable, sin fisuras (conspiración, etc.)¹⁶. Al trasluz del discurso paranoico, podemos definir mejor la cordura y la salud como un estar «fuera de sí»: exceso de salud, exceso de imaginación, exceso de humor, derroche de tiempo, en definitiva, «un regocijado descuido del propio yo» (Chesterton).

Orson Welles recomendaba tomarse de vez en cuando «unas vacaciones de sí mismo». Pero en realidad uno siempre está medio de vacaciones de sí mismo: nuestro imaginario radical vuela constantemente sin permiso. La Ilustración, que promovió tantas mejoras aboliendo el trabajo infantil, separando radicalmente Iglesia y Estado o universalizando derechos como la educación, identificó la imaginación creadora exclusivamente como la fuente de la que brotaban todos los errores y las supersticiones que mantenían al ser humano en minoría de edad. El higienismo se volvió entonces un decreto «progresista»: cirugía urbana para establecer la tiranía del ángulo recto en la maraña de callejuelas, cirugía psíquica para secar la fuente del continuo trasiego simbólico, cirugía lingüística para eliminar del habla todas las «redundancias» del lenguaje (como decían algunos positivistas), cirugía histórica para suprimir las zonas grises del pasado donde lo justo y lo injusto son difícilmente discernibles (como pedía Horace Mann¹⁷), etc.

Pero los ídolos son creaciones imaginarias *exactamente igual* que la democracia, el valor de la igualdad o la institución de la separación de poderes. La imaginación creadora es primordial y ambiva lente, no un enemigo. La crítica ilustrada de la religión, como el examen de la teoría crítica de los fenómenos ideológicos, son gravemente deficitarios. Al desconsiderar la exigencia absoluta de sentido del inconsciente (dudando incluso de que algo así exista), recomiendan en general un «enfriamiento general de las pasiones» (políticas y de cualquier signo), eluden el desafío que plantea la necesidad de producir imagi-



nario radicalmente democrático y dejan que sean los fundamentalismos (modelo fuerte) o el consumo (modelo débil) quienes se encarguen de estructurar las expectativas más profundas del ser humano.

5). *Batiéndome por Notting Hill me bato por Bayswater*. Acabada la guerra de Notting Hill, se produce un deslizamiento peligroso: de luchar por defender su hogar, los ciudadanos de Notting Hill pasan a tratar de imponer sus usos y costumbres sobre los demás. Es la tentación del imperialismo que Chesterton combatió tantísimo en vida por ser, no la expansión y prolongación de las naciones, sino el inicio de su decadencia definitiva¹⁸.

Durante décadas, la acción política «progresista» se ha basado en los *universales abstractos*: modelos válidos para todos. Se hacía un calco del pensamiento científico: las ideas políticas correctas, como los conceptos científicos, son universales, necesarios y sobrevuelan lugar, tiempo y circunstancia. La estrategia debe obedecer «líneas correctas» y desplegarse en espacios lo más lisos posibles. La guillotina siempre ha sido la consecuencia lógica de ese ideal, su correlato material: el terror es la forma más eficaz de formatear la multiplicidad de lo real y suprimir «desviaciones» en el pensamiento y «tramas densas» en el territorio¹⁹.

En una discusión al comienzo de *El Napoleón de Notting Hill* entre un cosmopolita bienpensante (Barker) y un exiliado nicaragüense (Fuego), Chesterton replicó así a la noción políticamente correcta de cosmopolitismo:

— Nosotros, los modernos, creemos en una gran civilización cosmopolita, en la cual debemos incluir todas las inteligencias de los pueblos absorbidos....

— El señor me perdonará [...]. ¿Puedo preguntarle cómo, en circunstancias ordinarias, captura un caballo salvaje.

— No capturo nunca caballos salvajes —replicó Barker con dignidad.

— Precisamente —dijo Fuego. Aquí termina su absorción de las inteligencias. Aquí es donde compadezco su cosmopolitismo. Cuando dice usted que quiere ver todos los pueblos unidos, quiere usted decir, en realidad, que quiere ver a todos los pueblos unidos para aprender los trucos del suyo. [...] En Nicaragua teníamos un sistema de coger los caballos salvajes lanzando el lazo a cuatro patas, que era tenido por el mejor de Centroamérica. Si tiene usted que incluir todos los talentos, vaya usted y hágalo. Si no, permítame que le diga lo que he dicho siempre: que algo desapareció de este mundo cuando Nicaragua fue civilizada.

El paradigma opuesto al del cosmopolitismo estrecho de Barker es el de la inconmensurabilidad de las sociedades, que dice así: las culturas son mónadas cerradas en sí mismas, absolutamente diferentes entre ellas, comunicables. Se trata de una perspectiva que oblitera absolutamente el barro común de que estamos hechos los seres humanos: «todo cuanto fue imaginado por alguien con suficiente fuerza para modelar el comportamiento, el discurso o los objetos puede en principio ser reimaginado (representado de nuevo) por algún otro» (Castoriadis).



¿Dónde está Notting Hill en nuestro mundo fragmentado y disperso? Ya no hay ningún «nosotros» como dato de partida, pero la amistad teje pequeñas «patrias móviles» en el mundo-catástrofe: una historia compartida fundada en la fidelidad a una experiencia común. El mundo-catástrofe es velocidad, sin sentido, desorden. La amistad es ritmo, significado, orden. ¿Puede pensarse una política de la amistad? Sería, en todo caso, una política del ejemplo y no de la «hegemonía». La política del ejemplo aferra lo universal de los temas generales (educación, ciudad, trabajo) desde una situación concreta (múltiple y singular), que ya no tiene porqué estar definida por sus términos geográficos: Notting Hill es hoy cualquier espacio de subjetivación, cualquier territorio existencial, donde se produzca el reencuentro con las propias potencias, cualquier «mundo en el que el alma pueda vivir a sus anchas» (GKC). Empezando siempre por el propio cuerpo y la propia cabeza²⁰.

Cuando el Gran Preboste de Notting Hill vio a sus conciudadanos ceder a la tentación del imperialismo, les arengó así: «¿Ha pedido Atenas que todo el mundo use la clámide? ¿están obligados todos los seguidores del Nazareno a usar turbante? ¡No! Pero el espíritu de Atenas siguió adelante e indujo a los hombres a tomar cicuta, y el espíritu de Nazareth siguió adelante e hizo que los hombres consintiesen en ser crucificados. Así el espíritu de Notting Hill ha seguido adelante y ha hecho comprender a los hombres lo que es vivir en una ciudad. De la misma manera que hemos puesto en práctica nuestros símbolos y ceremonias, así ellos han puesto en práctica también los suyos». Notting Hill es un *universal concreto*²¹.

6). *Lo común es lo más extraordinario*. El héroe de todos los libros de Chesterton es el «hombre común»: sin embargo, ninguno de sus personajes es corriente, sino excepcional. ¿Qué afirmaba Chesterton cuando pintaba a esos «grandes simples», por qué son portadores de lo extraordinario? Todos ellos son héroes, pero no bloques de bondad, sino personajes ambivalentes, capaces de lo mejor y de lo peor, que se enfrentan no sólo a monstruos inauditos, sino sobre todo a monstruos bien ordinarios y cotidianos («la tentación permanente en los humanos es la de ser bajos y mezquinos, la probabilidad permanente es la de caer, a fuerza de cobardía, en hipocresía»). Nadie mejor que Gilles Chatelet ha descrito el heroísmo del *cualquiera*: «capaz de despertar el gesto político que desborda cualquier rutina y cualquier posible anticipación. [...] Lo excepcional no es un privilegio reservado a los 'grandes nombres', el héroe cualquiera puede ser un Nivelador, un *sans-culotte* o un anónimo miembro de la Resistencia que sabe que la libertad golpea como un hecho y no se reduce a una 'elección'»²².

Los «don nadie» son extraordinarios porque representan «esas cosas tan gozosas y terribles que los seres humanos tenemos en común»: bienes sencillos y universales como la carne, el sueño o la cerveza, hechos irrevocables como la finitud, inclinaciones tan asombrosas a pesar de ello como la alegría y la risa. Los simples de Chesterton representan todos los valores que «hacen sociedad» (el don, la generosidad, el espíritu crítico, la solidaridad, la benevolencia, la



hospitalidad) frente a las pasiones tristes que destruyen lazo social (envidia, ingratitud, resentimiento, codicia, rapacidad posesiva, conformismo, cinismo). El gran simple de Chesterton tiene mil defectos, pero está desprovisto del peor de ellos: voluntad de poder (obsesión por el control del tiempo ajeno, humillación, acoso, producción de pánico, arrogancia). Sin embargo, los «malos» de Chesterton siempre se creen superiores a las cosas que son comunes a los hombres y eso les conduce finalmente (como a Lord Ivywood, en *La taberna errante*) al mayor de los patetismos.

La política de Chesterton se deduce del mismo amor por lo común que no es identidad, sino variedad y singularidad. Tras abandonar el socialismo, fundó el movimiento distribucionista, que aspiraba a superar la propiedad privada capitalista no estatalizando los medios de producción, sino distribuyendo bienes, tierras y fábricas entre empresas individuales, familias, cooperativas y pequeños comercios: «Por la libertad del individuo y la familia contra la interferencia de negociantes, monopolios y el Estado. [...] Cada trabajador debe tener parte en las decisiones y el control de las empresas en las cuales trabaja. [...] y la máxima, en lugar de la mínima, iniciativa por parte de los ciudadanos»²³.

7). *La vida es tan brillante como el diamante, pero tan quebradiza como la vidriera*. La filosofía más profunda de Chesterton es una filosofía del juego del escondite: hay mucho placer en sentirnos acosados en un lugar más o menos seguro desde el que podemos impulsarnos para atravesar una estepa apasionante y llena de peligros. Decía Chesterton que el poema más hermoso de todos cuantos había leído era el inventario que hacía Robinson Crusoe de las cosas que había salvado del naufragio: «un hacha, un loro...». Después de la Caída, la vida es una lucha constante por cuidar, afirmar y honrar los restos del naufragio y por sustraer más bienes al mismo océano ciego que pretende despojarnos de todo (y que lo hará finalmente). Los afectos propios de esa lucha son la gratitud de «quien se ha librado por un pelo» de algún peligro terrible y la alegría de poder «comenzar de nuevo»²⁴.

Es absurdo pensar, como los anarquistas nihilistas que satirizaba Chesterton, que este mundo es un orden asfixiante que hay que agujerear, cuando lo difícil, lo raro, es seguir adelante, mantener vivos los vínculos, construir otras formas de vida, que las cosas funcionen. No hay subversión en un atentado que dispersa los cuerpos de veinte policías por los aires: sólo la anodina reproducción de la lógica de muerte imperante en todo el planeta²⁵. Lo subversivo es otra cosa, cualquier institución humana que mantenga juntos a los hombres y mujeres en libertad sin necesidad de ley o policía. La filosofía del juego del escondite «considera a la vez al universo como el castillo del ogro que ha de ser demolido y como la propia cabaña a la que hemos de regresar todas las noches». Es el mango de la espada que corta la cuerda tensa del mundo-catástrofe. Por mí y por todos mis compañeros.



NOTAS

1. G.K. Chesterton, *El hombre eterno*, Madrid, Ediciones Cristiandad, Madrid 2004.
2. G.K. Chesterton, *Dickens*, Valencia, Pre-textos, Valencia, 1995.
3. Entrevista a M. Foucault en *Cahiers du cinema* en 1974, citada por Wu Ming en «*Lite Bianche*: el lado práctico de la creación de mitos (en tiempos de catástrofe)», que puede leerse aquí: http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/monos_blanco_mito.html.
4. Cf. Christopher Lasch, *La cultura del narcisismo* (Barcelona, Andrés Bello, 1999), Slavoj Žižek, «Plaidoyer en faveur de l'intolérance» (París, Editions Climats, 2004) o Toni Negri y Michael Hardt, *Imperio* (Barcelona, Paidós, 2002).
5. Cf. C. Lasch; *La cultura del narcisismo*, op. cit., y Alain Badiou, *San Pablo. La fundación del universalismo* (Barcelona, Anthropos, 1999).
6. «Ahora sabemos —gracias a la obra de E.P. Thompson, Christopher Hill y otros historiadores— que varios de los movimientos más radicalizados del pasado han extraído su fuerza y sustento del mito o el recuerdo asociado a una época dorada, o a un pasado aún más remoto» (C. Lasch *La cultura del narcisismo*, op. cit.).
7. G.K. Chesterton, *Lo que está mal en el mundo*, Barcelona, Plaza&Janés, 1967.
8. Se dice que Tristan Tzara repetía todas las mañanas la célebre frase de Descartes: «Ni siquiera quiero saber que existieron unos hombres antes que yo». La subjetividad turística contemporánea repite cotidianamente el gesto, sin recordar siquiera quién era el autor de la frase (cosa que estaba muy, muy lejos de ocurrirle a Tzara). Para Chesterton, esa actitud es otro síntoma del resentimiento contemporáneo contra «lo dado» y una expresión más de la ideología narcisista de la «libre elección»: «Ha habido tantas creencias ardientes que no podemos sostener, tantos rudos heroísmos que no podemos imitar [...] El futuro es nuestro refugio ante la feroz competencia de nuestros antepasados. Resulta agradable escapar, como dijo Henley, por la calle del 'más tarde', donde está la hostería del 'jamás'. [...] Puedo hacer el futuro tan estrecho como lo soy yo mismo. El pasado está obligado a ser tan anchuroso y turbulento como la humanidad». Las élites que han promovido e incentivado la espectacularización generalizada se indignan luego por la indiferencia *de fondo* con que se reciben las conmemoraciones de sucesos históricos o tragedias recientes («estupidez de las masas»), pero hay más verdad en la indiferencia de la subjetividad turística que en estos brotes de indignación de los políticos y los intelectuales.
9. Por abajo, siempre por abajo, a nivel colectivo o individual, se renuevan incesantemente esos hilos de la memoria, se interroga activamente la tradición (la única forma de que una comunidad integre también a sus muertos, decía Chesterton), se instituyen ceremonias que vinculan a distintas colectividades desafiando el tiempo. Entonces, como explica Wu Ming, a propósito del acto en recuerdo del joven Carlo Giuliani asesinado en Génova que tuvo lugar justo un año después, «conmemorar ('recordar juntos') no es un acto empobrecedor, alienado y esclerotizado, sino más bien testimonio civil desde abajo, acción propositiva en el espacio público, manifestación de un 'exceso' simbólico que desplaza continuamente los poderes constituidos» (*Esta revolución*



no tiene rostro, Wu Ming, Madrid, Acuarela Libros, 2002).

10. Las citas pertenecen a *El Napoleón de Notting Hill* (Valencia, Pre-Textos, 2002). Críticos sociales inclasificables como C. Lasch o Jean-Claude Michéa («reaccionarios de izquierdas», diría Woody Allen) comparten la misma sensibilidad.

11. Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, Barcelona, Barral, 1976.

12. Podemos encontrar ecos poderosísimos de ese «espíritu que siempre niega» en las vanguardias artísticas del siglo XX, en Sartre, Agustín García Calvo, la Escuela de Fráncfort, John Holloway o Santiago López Petit.

13. Poco tiene que ver la afirmación del mundo de Chesterton con la adoración de lo real que se ha vuelto la religión de tantos filósofos: si todo es maravilloso, nada lo es; si todas las cosas son buenas, su bondad sólo puede ser mediocre. Según Chesterton, el tedio refinado y la melancolía son los afectos que acompañan a esta adoración uniforme de lo real. En ese momento, sólo la serpiente puede devolver a Adán y Eva al paraíso. «Contra el vacío lacerante de la aprobación sin alegría, no hay más que un antídoto: la fe súbita y belicosa en el mal. Podemos hacer hermoso de nuevo el mundo, a condición de tomarlo por campo de batalla. Cuando hayamos delimitado y aislado el mal concreto, todo lo demás volverá a poblarse de colores. Cuando las cosas malas sean realmente malas, las cosas buenas, gracias a un apocalipsis ardiente, recobrarán su bondad. La tristeza de algunos hombres viene de que no creen en Dios; pero la de muchos más hombres se debe a que no creen en el diablo» (*Dickens*).

14. Eso le dice Lucifer a San Miguel en el delirante y genial comienzo de *La esfera y la cruz* (Barcelona, Plaza&Janés, 1967). Este optimismo de Chesterton no tiene nada que ver con el optimismo esférico de Hegel cuando afirmaba la reconciliación final de la Razón consigo misma. En la lucha no hay inscrito ningún final feliz asegurado. ¿Y qué? ¿Acaso se lucha para instituir la felicidad definitiva de los hombres por los siglos de los siglos? La cruz «no puede ser derrotada, porque es ya la Derrota [...] pero el ineludible fracaso que se cierne sobre todos los sistemas humanos no afecta a los hombres más de lo que los gusanos de la tumba fatal turban el juego de los chiquillos en el prado».

15. Desde aquí se puede explicar también la dialéctica entre «reyes» y «gente sencilla» que aparece en tantas obras populares y que Chesterton repite muy a menudo (aunque él haga intervenir directamente a Dios): los hombres y las mujeres no son esclavos que se rebelan contra reyes, sino reyes (de paisano, como en Walter Scott) que se rebelan contra los usurpadores en el poder.

16. C. Castoriadis, *Diálogos*, Madrid, Trotta, 2002.

17. «Las escuelas públicas: Horace Mann y el ataque a la imaginación», en C. Lasch, *La rebelión de las élites*, Barcelona, Paidós, 1996.

18. Hannah Arendt elaboró la intuición de Chesterton a lo largo del capítulo «Imperialismo» de *Los orígenes del totalitarismo* (Madrid, Taurus, 2001).

Los periódicos contaron hace unos cuantos veranos que el presidente del gobierno, José María Aznar, había escogido *El Napoleón de Notting Hill* como lectura para su retiro estival. Conociendo al personaje, seguramente se interesó por el libro de Chesterton por la absurda leyenda que lo etiqueta como una «gran sátira del nacionalismo». ¡Menudo susto debió de darse entonces! Chesterton despliega ahí todo



su amor por lo pequeño y concreto, el «patriotismo local» que le llevó en día a elogiar la lucha de los nacionalistas irlandeses (se dice que el libro inspiró la lucha independentista del irlandés Michael Collins) y los Böers, que no eran precisamente las causas más «políticamente correctas» en su queridísima Inglaterra.

19. Entre mil casos de estudio posibles, el ejemplo de Stalin deportando poblaciones enteras y arrancando a la gente de las «tenaces supervivencias presocialistas» para que pensasen como comunistas y no como chechenos o ucranianos y rearticulando en definitiva a latigazos la geografía política de Rusia es muy revelador (también para comprobar echando un vistazo al mapa ruso actual hasta qué punto han sido tenaces las «supervivencias presocialistas»). El capitalismo ha sido mucho más eficaz que el estalinismo: reserva para casos extremos la decisión política de arrasar a una colectividad y deja que lo hagan cotidianamente sus automatismos económicos, tecnológicos, culturales. Un decreto hostil convoca a la rebelión, pues se adivinan detrás personas con nombres y apellidos. Pero, ¿y si el lazo social desaparece como quien oye llover, granizo destructor sobre la cosecha del campesino?

20. Se pueden rastrear los elementos de esa «política de la amistad» en Alain Badiou, Santiago López Petit, F.B., *Bifo (El sabio, el mercader y el guerrero)*, Madrid, Acuarela libros, (2005) y, sobre todo, en el colectivo Situaciones (www.situaciones.org).

21. En las observaciones admiradas de Chesterton sobre el almirante Nelson encontramos la descripción de otro «universal concreto»: «No creo que nadie dude de que aunque Nelson y Wellington hayan estado siempre hermanos en la fama histórica, la importancia de Nelson está destinada a crecer y a disminuir la de Wellington. Porque la fama de éste descansa en el hecho de que fue un gran soldado al servicio de Inglaterra, exactamente como otros veinte hombres semejantes fueron grandes soldados al servicio de Austria, Prusia o Francia. Nelson, en cambio, es el símbolo de un modo especial de ataque, a la vez universal y genuinamente inglés: el mar». Wellington es un caso del universal abstracto (buen soldado al servicio de un país), mientras que Nelson es él mismo un universal concreto: hace algo universal de manera especial, singular.

22. Gilles Chatelet, *Vivir y pensar como puercos*, Madrid, Lengua de Trapo, 2002. Muchas películas expresan perfectamente cómo los grandes simples guardan fidelidad a los rituales, los valores y las bromas que tejen el lazo social y lo arriesgan todo para defenderlos, hasta la muerte. Pero el sacrificio del héroe *cualquiera* no es un gesto nihilista de autoaniquilación, sino un don que niega obediencia a los códigos de la biología en nombre de alguna fidelidad superior: así se la juega el Dutton Peabody de *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford), el Sean Mallory de *¡Agáchate, maldito!* (Sergio Leone), el teniente Gorman de *Alien 2* (James Cameron), el Jim Malone de *Los intocables* (Brian de Palma), el Boromir de *El señor de los anillos* (Peter Jackson) o la Maggie Fitzgerald de *Million dollar baby* (Clint Eastwood).

23. Léase, en este mismo número de *Archipiélago*, la polémica entre G.B. Shaw y G.K. Chesterton «¿Estamos de acuerdo?».

24. Ésa es la naturaleza poética de la navidad según Chesterton: «una nota de defensa, casi como un toque de guerra: la nota de sentirse sitiado por la nieve y el granizo; el toque para alegrarse dentro de una fortaleza». Así se celebra el nacimiento de Cristo, también acaecido (recordemos) en una «fortaleza», sitiada por las batidas ordenadas por Herodes el Grande, un «refugio subterráneo» y, a la vez, un «puesto



avanzado» desde el que «minar el mundo». En mil pasajes de la obra de Chesterton encontramos la misma experiencia: en su *Autobiografía*, Chesterton ya mayor reconoce jugar todavía a un viejo juego infantil: subirse a un sillón con los libros preferidos de su biblioteca e imaginar que se trata de una isla rodeada por el mar. La filosofía de los límites de Chesterton se deduce entera de esta experiencia vital de la existencia como regalo.

25. En *El hombre que fue jueves* hay un célebre combate dialéctico entre un anarquista y un policía secreto que discuten sobre la naturaleza misma de la poesía. El anarquista defiende que la esencia del hecho poético es el desorden (un atentado) y que el poeta es siempre un sublevado, a lo que Chesterton responde en boca del policía secreto: «¿Qué hay de poético en ser un sublevado? Igual podría decir usted que es poético marearse. Marearse es una sublevación. Tanto estar mareado como rebelarse pueden ser lo saludable en ciertas ocasiones desesperadas, pero que me ahorquen si entiendo por qué son poéticas».

Ladillos:

«Para Chesterton no hay conflicto entre reír y venerar»

«El sorprendente cristianismo de Chesterton no es en absoluto pacifista: se toma muy en serio que Jesucristo no vino a traer la paz, sino la guerra»

«La cruz salvaguarda la posibilidad del milagro, el exceso, la batalla, lo monstruoso, lo trágico»

«Es la tentación del imperialismo que Chesterton combatió tantísimo en vida por ser, no la expansión y prolongación de las naciones, sino el inicio de su decadencia definitiva»

«¿Dónde está Notting Hill en nuestro mundo fragmentado y disperso?»

«La política de Chesterton se deduce del mismo amor por lo común que no es identidad, sino variedad y singularidad»

«Después de la Caída, la vida es una lucha constante por cuidar, afirmar y honrar los restos del naufragio»



El cine dromocrático

Por Héctor J. Freire

Las películas ya casi no se ven; porque ver, para mí, significa la posibilidad de comparar. Pero no comparar una imagen con el recuerdo que tenemos de ella sino comparar dos imágenes y, en el momento en que las estamos viendo, indicar ciertas relaciones.

Jean Luc-Godard

Ante la «globalización estética»

Hasta la década del 80, cuando uno iba al cine, sabía de antemano que un film japonés, chino, ruso, francés, italiano, etc, nada tenía que ver con la máquina de triturar hollywoodense, incluso nada tenían que ver con un film norteamericano. Sencillamente, eran diferentes. Y no sólo por los distintos códigos, vestimentas, ideales de belleza, usos, costumbres e idiomas tanto verbales como visuales-estéticos.

En cambio hoy en día, como dijo el crítico de cine Jorge Carnevale, en alguna de sus columnas semanales

del diario Clarín: «uno ve ahora «Héroe» de Zhang Yimou (yo agregaría su último film, el de «*Las dagas voladoras*») y se pregunta, dónde quedó el director de *Sorgo Rojo* y *Judou*. Otra vez profusión de guerreros que vuelan en graciosa coreografía como en *El tigre y el dragón* o en *Matrix*». En consecuencia, una única estética (aunque sería más pertinente hablar de «dictadura de efectos especiales»), una única identidad. Donde *Troya* se mimetiza con *Rey Arturo* de R.Scott (sí el mismo de *B. Runner*, *Thelma* y *Louis*, *Los duelistas*) o con *Alejandro Magno*, la última de O.Stone (sí el mismo de *J.F.K.*, o *Pelotón*).

«¿Cruce de culturas o mera globalización? En Venecia, Cannes, San Sebastián o Berlín no se sabe qué premiar. Poca creatividad y mucho refrito de probadas recetas», se preguntaba y afirmaba el mismo Carnevale. En este sentido, la producción cinematográfica mundial (salvo muy contadas excepciones) de las últimas dos décadas, parece estar empeñada en castigar sistemáticamente a la creación cinematográfica, y por ende a la capacidad de asombro y reflexión del espectador. Incluso parece que estamos asistiendo al epílogo del cine de autor. Y más que asistir a la tan mentada («lavada») postmodernidad artística, nos encontramos con un verdadero «amanecer crepuscular» (1): no la aparición de un nuevo horizonte de expectativas, sino más bien una devaluación y/o agotamiento de ciertos valores de la modernidad. Una especie de era «neobarroca» (2), donde la tiranía de los efectos especiales, que son el aspecto más ex-



terior de la velocidad, se han transformado en el poder que rige al cine. Poder que es esencialmente (todo poder lo es de alguna manera) «dromocrático» (3), ya que descansa sobre la rapidez y la eficacia de sus transmisiones, como así también de la circulación para controlar su territorio. Y que hoy pareciera ser global, total y planetaria (¿*El imperio contraataca?*, ¿*La guerra de las galaxias* de G. Lucas? o ¿la remake de Spielberg, *La guerra de los mundos?*). En este sentido, no es casual el rescate que hace Hollywood de determinados géneros: el peplum, los bioepic de grandes conquistadores, o la ciencia ficción (quizás el género más político), justo ahora que el imperialismo capitalista (esencialmente destructivo) pareciera consolidarse, como en otro período de la historia rescató por ejemplo, al Western o a los films de espionaje, después de la segunda guerra mundial y el inicio de la guerra fría. Es que como dijo Román Gubern en su historia del cine, Hollywood a través de sus mega-producciones, «también va a la guerra». Es que cuando E.E.U.U. «desembarca», no sólo lo hace con su poderoso y sofisticado armamento, sino también con toda la heráldica de sus masas, o sea con toda su mitología. Recordemos por ejemplo, algunas de las escenas más críticas hechas por el cine a la guerra de Vietnam, filmadas por Coppola para su genial *Apocalypse now*. Sin embargo, Coppola no necesitó del despliegue barroco (en cuanto llenar un vacío) de los efectos especiales, para su emblemático film sobre la guerra, o para su histórica saga de *El Padrino*. No hay vacío que rellenar, porque hay un sólido, contundente y gran relato que narrar en imágenes. Y básicamente un autor, un sujeto creador autónomo. «Casualmente» este último gran maestro del cine, en la actualidad, pareciera haberse retirado definitivamente de los sets de filmación.

Recordemos que la autonomía, relacionada con la creación artística está ligada a la libertad, a «un hacer» (de ahí hacedor) como la actividad de la elucidación crítica del sujeto y de una sociedad. En este sentido, la idea de autonomía del cine de autor está en las antípodas y en clara tensión-oposición al totalitarismo o dictadura estética que impone la «globalización de los efectos especiales». Y no olvidemos, que en el plano histórico-social el proyecto de autonomía, y no sólo en el ámbito del cine, implica básicamente un punto de resistencia en la lucha por la emancipación.

Hasta la década del 80, el espectador todavía contaba con «saludables antídotos» que nos proporcionaban cineastas como Hitchcock, Buñuel, Welles, Fellini, Bergman, Visconti, Pasolini, Kurosawa, Godard, Truffaut, Cassavetes, Tarkovski, Coppola, el primer Scorsese, etc. Pero a partir del avance vertiginoso de la imagen computarizada, y de la ilusión tecnológica que proponen los efectos especiales de la mega industria cinematográfica, el cine de autor ha llegado al máximo de su tensión crítica, en lo que respecta a la pérdida de su trascendencia. Sólo queda «algo» que no le exige casi nada al espectador, sino que por el contrario le ofrece aparentemente «todo». Este «obsceno» despliegue técnico dilata el espacio, y viene a llenar el vacío narrativo que antes ocupaban los grandes relatos cinematográficos. Una de las consecuencias finales es la desmesura, la sobrecarga tan propia de esta era neobarroca del cine.



¿Y qué es lo que «ofrece» este cine «vertiginoso» de la última década?

Como la mayoría de los films pensados sólo en torno a los efectos especiales y de su asegurado éxito de taquilla, esta globalización estética «ofrece» varias opciones:

-la progresiva amnesia del lenguaje,

-la muerte definitiva de los grandes relatos

-y el reemplazo de ciertos valores trascendentes por el culto a determinadas constantes: dinero -cuerpo-éxito-fama-banalización o negación de la muerte.

El poco espacio destinado a la reflexión y a la indagación crítica, dentro de un hegemónico sistema ideológico, donde la velocidad de los medios es superior a la capacidad que poseemos para retener e historizar sus mensajes, atenta contra la densidad y el espesor de las propias imágenes cinematográficas que han perdido intensidad, o sencillamente se han tornado insignificantes: no producen asombro, ni perplejidad. Sólo están allí un instante, para que otra imagen más insignificante la reemplace. «*El medio es más veloz que lo que transmite*», y la atracción «hipnótica» de la imagen se ha convertido en una atracción sólo sustentada en y por la velocidad. Es como si el espectador no necesitara recordar las imágenes anteriores para pasar a las siguientes. Es más, si el espectador se detuviera a recordar, reflexionar o profundizar, quedaría automáticamente «retrasado» y fuera del juego. Esta combinación de velocidad y borramiento, es uno de los signos más patéticos de esta época, lo medular del esquema postmoderno (neobarroco): la desmemoria y la pura superficialidad. En este sentido el cine de la última década ha sepultado la pausa, el silencio, la lentitud necesaria para la retención de los elementos más sutiles cargados de intensidad y significancia. ¿Dónde han quedado aquellos magníficos planos secuencia de un Welles, de un Angelopoulos, de un Tarkovski o de un Kieslowski?, ¿Y aquel memorable final de *Muerte en Venecia* de Visconti?

La gran mayoría de las producciones del cine actual, que pretende ofrecernos un mundo lleno de matices confunde matiz con brillo superficial, y creatividad con la «variada» repetición de lo mismo. Un cine paradójicamente homogéneo. Cine fábrica que inventa una matriz sobre la que se proponen débiles variaciones en el resto de la serie. Aquí no interesa cómo se cuenta una historia sino hasta dónde se puede impactar (que no es lo mismo que con-mover) al público con los efectos especiales. El cine de esta última década ha totemizado las imágenes a partir de un despliegue técnico sin precedentes que ha transformado a la técnica en un fin en sí mismo y no en una mera herramienta al servicio del relato. De ahí la literalidad omnipresente y la obscenidad pornográfica de los mismos. Todo está contado en un «presente puntual» y fragmentado. Porque hay que «estar al día», borrar en lo posible toda huella, y olvidar. Porque no hay pasado que recuperar o del cual aprender. Este cine que «ofrece tanto», se ha olvidado de lo fundamental: *la mirada*. Se ha olvidado del espectador en cuanto sujeto activo, y lo ha convertido en un autómatas, que atraído



por el falso confort de «la plenitud» del consumismo, ya nada tiene que imaginar, o indagar. Mejor dicho elucidar, que según Castoriadis es: *pensar sobre lo que se hace, y saber sobre lo se piensa*.

Dicha aceleración del tiempo produce según Paul Virilio, un exceso de velocidad, que paradójicamente es un envejecimiento prematuro y un agotamiento del mundo que nos rodeaba y nos rodea. Esto hace que se pase de la reflexión al reflejo. El sujeto no reflexiona, sino que «actúa» por reflejo, perdiéndose así (por no querer perder tiempo) el tiempo propio, el de la reflexión. La velocidad, es un poder anidado en la frase capitalista por antonomasia: el tiempo es dinero, y la velocidad es poder. Ante este panorama (*panorámica* es más pertinente en términos cinematográficos), la subjetividad termina esfumándose tal como un paisaje visto a través de la ventanilla de un automóvil a gran velocidad, sin procesamiento psíquico posible. Ante este exceso de velocidad (cuyo paradigma es el estar *on-line*) los sujetos y sus lazos también se esfuman; la traducción del otro, de la historia y del pasado se hace imposible. *El paisaje se ha vuelto pasaje: ahora al miedo al futuro viene a sucederle el miedo al pasado*. En este especie de *travelling* hacia atrás, como vuelta al cine de autor, la recuperación de la historia -que no es más que la reivindicación de la memoria ante las políticas de olvido- permite un alejamiento metodológico-instrumental, para comprender y evitar la miopía contemporánea de la era mediática. Que cínicamente nos repite que de repente, todo ha pasado: los ideales éticos y políticos; las utopías, las reivindicaciones sociales.

Hace tiempo, afirma Virilio, *la aceleración de la realidad del tiempo provoca la repulsión del ser aquí presente. A semejanza del escalofrío que produce la retirada del cuerpo, la desaparición de la esperanza en el provenir produce la regresión del espíritu, el resentimiento permanente*.

«La simulación hechicera»

Sin dudas el cine -y en especial el de autor- es una ventana abierta al modo de ser de una determinada sociedad. Y en los films más lúcidos de la historia del cine, una ventana abierta al caos y a la fragmentación sobre los cuales toda forma social se asienta. También suele poseer una *aguda mirada* sobre la subjetividad o los distintos modos de ser en determinado histórico social. Y es por ello que el cine suele ser un catalizador muy eficaz de indagación sobre el estado actual de nuestra cultura. Empeñada en remarcar la idea de esta nueva era capitalista-globalizadora, de expansión ilimitada del «dominio». Donde todo lo que el capitalismo «crea», es creado para ser destruido. Desde este punto de vista el capitalismo produce sin sentido, «una vida» que no puede traducir el presente, y que debe destruir para generar más necesidades. Su afán es el de producir más, acumular más en el menor tiempo posible. Esta «forma de acción inactiva», en la que son transformados los sujetos-consumidores de los



productos culturales que este mismo sistema ofrece con tanta eficacia técnica, nos dice: *desde ahora no hay más relieve que el acontecimiento*, al punto de que el horizonte temporal de expectativas que propone sea establecido sólo por la línea constituida por los hechos y anécdotas de un presente sin memoria, y por lo tanto sin futuro.

Esta fascinación que produce la tiranía de los efectos especiales -verdaderas «prótesis» que tratan de sostener la ausencia de relato, la voluntad de la forma, y una sólida construcción estética sostenida por las actuaciones y las historias que se cuentan- se encuentra ligada al paulatino crecimiento de las imágenes tecnológicas, que a medida que se van haciendo más «convincientes» para el espectador, parecieran alejarse cada vez más de la representaciones tradicionales, y quedaran atrapadas en modos de autorreferencialidad seriales repetitivas. Una especie de juego con la realidad que Baudrillard denominó «*simulación hechicera*». Esta fascinación por las imágenes se encuentra ligada a un tipo de seducción muy propia del sistema de consumo capitalista: seducción que constituye, por un lado, una reafirmación de las apariencias, y pertenece por lo tanto al «espacio (juego) del artificio de las apariencias»; pero, simultáneamente, representa la estrategia esencial de este juego de superficie. Y que en realidad no es otra cosa que un «abismo superficial», y uno de los síntomas más significativos de esta era «neobarroca»: *el horror al vacío*. Esta verdadera «*trampa al ojo*» lanzada por las imágenes de simulación del cine dominante, juegan con lo real y revelan para el imaginario del espectador, la falsa concepción de que la realidad está construida y predeterminada, y que poco se puede hacer para modificarla. Asimismo estas imágenes constituyen elementos fundamentales en la producción y el mantenimiento de una condición general de «simulación hipócrita, cínica y desencantada».

Sin embargo, a diferencia de la vertiginosidad propuesta por la «estética dominante» de la última década, hay algunos focos de resistencia (y qué otra cosa es el arte), incluso la búsqueda de una instancia reflexiva desde este mismo discurso cinematográfico. Como por ejemplo el cine de Tarantino, Kitano, o las nuevas experiencias del cine coreano, chino, el de los países de la ex unión soviética, y algún que otro film que suele sorprendernos en los festivales de cine independiente, y que por supuesto no tienen una significativa distribución comercial.

Por otro lado, ¿toda esta «parafernalia» técnica, de la cual hace ostentación este «nuevo» cine (postmoderno o neobarroco), cambió los modos de percepción de los problemas y conflictos fundamentales que planteaban los grandes relatos del cine de autor, considerado hoy, despectivamente como «viejo», «obsoleto» o sencillamente «clásico»?

A propósito, en un artículo escrito por Silvia Bleichmar «*Nuevas tecnologías ¿nuevos modos de subjetividad?*», la autora comenta: *... Los enigmas siguen siendo los mismos: la fraternía, el nacimiento, la muerte. La tecnología no altera, hasta el momento, estas preocupaciones de base. El nuevo cine de ciencia-ficción aborda tales cuestiones: «Blade Runner» lo muestra de manera*



paradigmática: en un mundo en el cual los hombres han logrado construir humanoides imposibles de diferenciar a simple vista, éstos se rebelan porque no aceptan ni discriminación ni el plazo fijado de cuatro años de vida. En los límites mismos de la tecnología, la vida y la muerte se plantean como los ejes que atraviesan aún la tecno-existencia. La memoria implantada, vivencial, humana, abre las posibilidades de todos los sentimientos, incluido el amor al semejante y el dolor concomitante. En «Terminator», la alteración de los tiempos juega con el enigma de los orígenes: ¿puede un hombre enviado al pasado salvar a su propia madre y, en el ejercicio de esa tarea, engendrar a su padre?»(4)

Recuperar el cine de autor

(actualidad versus contemporaneidad)

Para ir finalizando, y para no caer en una visión meramente apocalíptica o nostálgica, convendría recordar aquella frase de Gramsci, repetida hasta el cansancio por Pasolini ante ciertas situaciones como las descriptas anteriormente, «seguir luchando con el pesimismo* del pensamiento y con el optimismo de la voluntad». Quizás para completar el primer subtítulo del artículo, ante la globalización estética, entre otras cosas, recuperar el cine de autor. Esta recuperación amerita una aclaración: una cuestión es la actualidad y otra la contemporaneidad. La actualidad es el cine «del día», lo efímero, un cine hijo de la moda, y que podríamos llamar, utilizando una metáfora «gastronómica»: *cine hamburguesa*, tan instantáneo como fugaz, films que como las hamburguesas están producidos industrialmente no para ser «saboreados», sino para ser tragados». En estos «menús cinematográficos» como los que ofrece la cadena Mc.Donalds, no hay muchas opciones, y sus productos son iguales en todo el mundo. Es más, no ofrecen ninguna resistencia, incluso como si se tratara de una regresión infantil, son tragados con la sola ayuda de las manos, sin la necesidad de cubiertos. Y en el menor tiempo posible. Estos films se consumen en el presente, con la misma rapidez que una hamburguesa. En oposición, el cine de autor, tiene que ver con la *contemporaneidad*, entendida como lo que resiste y dura. Films que se «anclan» en el pasado, no reniegan de la historia ni del sujeto, y se proyectan hacia el futuro. En este sentido Welles, Fellini, Visconti, Eisenstein, Coppola, etc., no son actuales, sí contemporáneos. Para Truffaut, el cine de autor se asemejaría a la persona que lo hiciese, no tanto a través del contenido autobiográfico como merced a su estilo, que impregna el film con la personalidad de su director. Estos directores intrínsecamente «fuertes» exhiben con el paso del tiempo una «personalidad» estilística y temática reconocible que los hace únicos e irrepetibles, incluso algunos de ellos como Hitchcock, mostraron autonomía dentro del marco de los estudios de Hollywood. Dicho en términos sartreanos, el cine de autor se esfuerza por alcanzar la



«autenticidad» bajo la «mirada» castradora del sistema de los grandes estudios. En última instancia más que una teoría que recupere al autor, es sobre todo una perspectiva metodológica, y una verdadera «política de los autores», que une el «qué» y el «cómo» en una proclama personal. En la que el director se arriesga y lucha contra la homogeneidad estética, contra la estandarización de un sistema establecido, sometido a rígidas jerarquías de producción. Resistiendo y gozando del control artístico sobre sus propias producciones. En síntesis, y rescatando la opinión de Andrew Sarris: «la forma en que un film se presenta y progresa debe estar relacionada con la forma en que el director piensa y siente». Asimismo, Sarris proponía tres criterios cuestionados por muchos críticos, para reconocer a un autor, que creo, merecen ser repensados: 1- la competencia técnica; 2- una personalidad, un estilo reconocible; y 3- un significado interno surgido de la tensión entre su personalidad y el material. En cierta forma la recuperación del cine de autor, frente a la globalización estética imperante, se relaciona muy directamente con la idea de Italo Calvino, a propósito de una obra clásica. Y si bien Calvino se refería a libros, tales definiciones —sólo voy a recordar tres— pueden ser trasladadas a determinados films, dentro de la historia del cine:

Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima. Un clásico es una obra que nunca termina de decir lo que tiene que decir. Y por último, es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone. **

* Un pesimista según B. Shaw es un realista muy bien informado.

** Calvino, Italo. Por qué leer los clásicos. Tusquets Editores, Barcelona 1992.

Notas:

(1) Vivimos en un mundo crepuscular, pero tan brillante y poético que llega a confundirse con una nueva aurora. Sin embargo, la aceleración de las comunicaciones, las múltiples conexiones en red, la circulación incesante de personas, de mercancías y de información escapan a todo control. De la contratapa del libro *Amanecer crepuscular*, Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer. Fondo de Cultura Económica. Bs.As. 2003.

(2) Término utilizado para definir una línea de tendencia contemporánea relacionada con la idea de repetición, reciclaje o recurrencia específica y propia del barroco. No sólo o no tanto un período específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan. «Neo-barroco» llega a ser una categoría artística contrapuesta a la de «clásico», y en el caso de este artículo relacionado con el cine actual, opuesto al «cine de autor.»

(3) Del griego *dromos*: «carrera» o «pista de carreras».

(4) Bleichmar, Silvia, *La subjetividad en riesgo*. (capítulo X). Topia Editorial, Bs.As. 2005.

El Dios oscuro de D.H. Lawrence

Raúl Henao



No sé si todavía tiene algún sentido hablar del novelista inglés D.H. Lawrence. Sus muchos críticos y biógrafos resolvieron en un momento dado exorcizar su incómodo fantasma enrostrándole la palabra fracaso cada vez que lo encontraron en el cruce de caminos de nuestra cultura. En su vida fue un fracasado, su obra es un patente fracaso, etc... Querían decir, por supuesto, que no conseguían encasillarlo en sus helados esquemas, mentales, que lo encontraban incómodo o incomprensible, en fin, que los desenmascaraba como oficiantes de una civilización decadente y emascualada que ha optado por cegar y talar la fuente y el árbol milagroso de la vida.

Pero, quiéranlo o no, D.H. Lawrence ya hace parte de esa estela luminosa de poetas, pensadores y novelistas que como Blake, Nietzsche, Hesse, Bretón, Rimbaud... se erigen defensores de la vida, aceptándola en «un cuerpo y un alma», en su indecible totalidad, por más siniestra, horrorosa, e insoportable que nos parezca eventualmente. A la resolución de este enigma que enfrenta luz y sombra, cuerpo y espíritu, individuo y colectividad, vida y muerte; consagra el novelista inglés todos sus poderes de artista, pero no lo hace imponiéndose semejante tarea como meta a alcanzar desde afuera, en la superficie y exterioridad de la sociedad y el mundo que le ha tocado en suerte vivir, sino como conflicto interno, enclavado en la hondura de su propia y particular condición humana.

De tal manera que si en las palabras de su amigo y biógrafo J.M. Murry, Lawrence resulta ser «uno de



los más grandes amantes que haya conocido», él, paradójicamente, dedicará lo mejor de su obra literaria a demostrarnos que el amor termina por matar lo que ama, que destruye la propia inalienable esencia, que nos asfixia y constriñe al entregarnos en brazos de un idealismo patológico, sin asidero en la vida cotidiana de los hombres. Y como contraparte positiva se lanzará a exaltar el advenimiento del «Dios oscuro» que subyace al fondo de los acontecimientos y sucesos humanos, más imprescindibles. Se trata de un Dios pánico o itifálico, una fuerza a la vez divina y demoníaca, anclada en el trasfondo del mundo y en cuya negra llamarada arden todos los seres por igual. Una «divinidad» que no solicita de nuestra parte otra adhesión o culto diferente a la aceptación y entrega incondicional al propio destino. Ese es pues, el drama que se debate insistentemente en «Canguro», novela donde Lawrence confronta las ideologías puramente políticas y colectivistas de nuestro tiempo con los avatares y designios del «Dios oscuro» que le exige mantenerse aparte de la actividad en pro del amor, la igualdad, la revolución social a menos que ésta implique una revolución en nombre de la vida, un religarse extático y dionisiaco con la totalidad del universo que nos rodea:

«Es el fin del ideal del amor —se dijo Richard— tal vez eso signifique el caos y la anarquía. Entonces tendrá que haber caos y anarquía, en nombre el amor y la igualdad. A lo único que uno puede aferrarse es al propio ser aislado y al Dios en quien tiene sus raíces. Y lo único que se debe mirar es al Dios que lo calma a uno desde la sombra. Y lo único que se puede esperar es que los hombres descubran su soledad y su Dios en las tinieblas. Entonces uno podrá encontrarse con los otros adoradores en un sagrado contacto, en la oscuridad. Siendo así, Richard, como siempre trató de desembarazarse del pulpo blanco del amor. Y eso sin atreverse aún a negar totalmente el amor. El amor es, tal vez, una parte eterna de la vida. Pero sólo una parte. Y cuando se la trata como si fuese un todo, se transforma en una enfermedad, un enorme pulpo blanco y estrangulador. Todas las cosas son relativas y su sacralidad reside en su verdadera relación con todas las demás cosas. Y sintió que la luz del amor moría en sus ojos, en su corazón, en su alma y que una gran oscuridad reconciliadora ocupaba su lugar con una dulzura de eterna soledad, una pulsación de oscura ternura de sangre y una sueva y extraña crueldad».

Ternura y crueldad son los aspectos, la doble naturaleza del «Dios oscuro» que Lawrence resalta al correr de su obra... ¡Crueldad!, la implacable crueldad de la vida que palpita en las páginas de *La Mujer que se fue a Caballo*, ese enigmático relato ambientado en el México hispano y aborigen, donde la protagonista femenina —personificación del «pulpo blanco del amor» y la anémica cultura occidental— es entregada sin vacilaciones al altar de sacrificios de las razas rojas y oscuras adeptas al culto del Dios tenebroso.

Por su parte la rica paleta de colores de la ternura aflora a cada paso en «*El amante de Lady Chatterley*», hermoso libro donde somos convidados al ágape del amor apasionado, por encima de la emascualación y la rapiña espiritual enmarcada en las costumbres e instituciones del occidente cristiano.



Sin embargo, será en *«Apocalipsis»*, obra póstuma, donde todos estos aspectos reunidos del *«Dios oscuro»* conformarán un «mensaje» de orden simbólico, místico y político, ya que en Lawrence, el profeta, el predicador, siempre se conjuga a la par del artista y el novelista lírico.

En esta curiosa obra de exégesis bíblica, el autor investiga las fuentes judeo-cristianas y helenísticas de nuestra cultura para mostrarnos cómo el libro de Juan de Patmos enmascara los mitos, palabras y símbolos de la verdadera religión de occidente que es celebración y reverencia del sagrado poder de la vida incluso en el laberinto del sufrimiento y la muerte.

El cristianismo —nos dice Lawrence— es una religión dividida entre la doctrina idealista, amorosa, ascética, presente en las figuras de Jesús y Pablo, para quienes sólo cuenta el individuo aislado, libre, solitario, que busca la salvación de su alma personal como única meta de vida terrena y por otra parte las consignas apocalípticas de Juan de Patmos vocero del pueblo y las masas cristianas cuyo sospechoso rechazo de todo poder, riqueza, jararquía, fuerza y fasto terrenal, nos señala paradójicamente en su exasperación e intolerancia el verdadero rostro de los bienes y valores que respetan las grandes colectividades humanas con exclusividad.

Esta tesis lawrenciana corrobora el curso histórico seguido por el cristianismo: religión de los desheredados, condenados de la tierra, que ya en plena Edad Media se transforma en religión de príncipes y reyes y más adelante, en la religión estatal del mundo moderno.

Sólo que Lawrence nos indica al respecto, que nuestra cultura no venera los reales, auténticos símbolos del poder sino apenas su sombra o caricatura en la medida que ha perdido toda relación con la fuente de la vida, la tierra y el sol.

El occidente cristiano en sus avatares negadores de la vida trueca el auténtico, supremo poder de la autoridad que es poder muerto, poder de represión e intimidación. Falsa relación jerárquica.

«Aceptemos, reconozcamos el poder natural en el hombre como lo hacían los hombres en tiempos pretéritos y rindámosle homenaje y habrá una gran alegría, una exaltación y el poderoso transmitirá su fuerza al menos poderoso. Hay una corriente de poder y en esto, los hombres tienen su mejor ser colectivo, ahora y siempre, y surge en nosotros una llama correlativa. Ríndase homenaje y préstese juramento de fidelidad a un héroe y nosotros mismos seremos heroicos: tal es la ley de los hombres. Quizá la ley de las mujeres sea distinta.»

«Pero obremos a la inversa... y ¿qué sucederá? Niéguese el poder y el poder declinará. Niéguese el poder en un gran hombre y nos faltará a nosotros mismos. Ahora, la sociedad hoy y siempre, debe ser regida y gobernada. De modo que la masa debe conceder autoridad cuando niega poder, y así tenemos ministros, funcionarios públicos y policías. Entonces aparece el gran forcejeo de la ambición, de la competencia y vemos que los hombres de la masa se pisotean mutuamente los rostros, tanto temen al poder.»

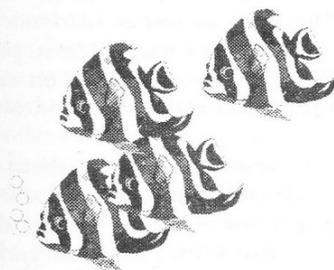
El llameante, tierno y cruel poder de la vida constituye el principal tema, el leitmotiv de Apocalipsis y desde luego, aunque de modo enteramente latente y



velado, el de su homónimo, el Apocalipsis de Juan de Patmos, donde alienta bajo la imagen del anciano rodeado de estrellas y candelabros, cuyo rostro resplandece como el sol y de cuya boca sale la espada de doble filo. En los ángeles trompetistas. En la mujer y el dragón. En la ramera de Babilonia y el jinete de caballo blanco. En la bestia del mar, las copas de la ira y finalmente en el gran trono blanco, el cielo nuevo y la tierra nueva. Ese cielo y tierra nuevos, serán la futura morada del *«Dios oscuro»* que ni siquiera precisa recurrir al lenguaje visionario del Apocalipsis para traernos su «mensaje» tras la cortina del humo tendida por las grises y autoritarias ideologías de la tecnocracia moderna. D.H. Lawrence ha visto su resurrección en el *«espacio de noche entre las estrellas»* que es toda mujer, en el plumaje encrespado de un gallo de corral, en un arco iris verde, en un guardabosques enamorado... En el loco esplendor del sol de cada día.

www.lapeceralibros.galeon.com

Para consultar
Índices de números atrasados de La Pecera
Catálogo editorial
Noticias e información
Artículos y traducciones
Venta y distribución



La guerra, el corazón de la patria

(Otra mirada sobre el film
«La Caída» de
Hierschbiegel)

Maximiliano González Jewkes

Nunca nos restableceremos de la última guerra: el delirio de sobrevivir, quizá, acabará con nosotros
W.G. Sebald, *Historia natural de la destrucción*



La Pecera



El film, que está basado en los libros *El hundimiento: Hitler y el final del Tercer Reich* de Joachim Fest y en *Hasta el último momento: La secretaria de Hitler cuenta su vida* de Traudl Junge, quien fuera la secretaria del dictador durante los últimos tres años del régimen, ha merecido una mirada muy atenta desde la crítica. Mucho se ha escrito y se sigue escribiendo sobre *La Caída*, el film que narra los últimos días de Hitler en su bunker de Berlín. Algunas de estas notas rastrean acontecimientos y exponen las falacias en las que la película parece haber incurrido, como ocurre en la nota de Sergio Wolf en la Revista Ñ, 34, que cuestiona la visión de la secretaria y su inverosímil excusa por la cual aclara no estar al tanto de lo que se hacía en los campos de concentración nazis, o la del realizador Wim Wenders en la revista francesa *Traffic*, que sigue las operaciones de enunciación, desentrañando perspectivas que desorientan al espectador. Otras objeciones giran en torno de la visión humanizada de Hitler, sobre la cual creo no cabe respuesta alguna.

Más allá de estas miradas que cuestionan los modos en que el director de la película articula y presenta su relato sobre los últimos días de Hitler, cabe pensar en otro mecanismo que parece revelarse en su película. Se trata de una puesta en escena del funcionamiento de la idea de la patria.

En principio toda la película está estructurada sobre dos escenarios: uno interior, el del bunker donde están ocultos Hitler y sus allegados, y otro exterior, que muestra el grado extremo de destrucción de la ciudad

de Berlín. Los lazos entre el interior y el exterior van a ir espaciándose, hasta que el aislamiento es casi total.

En *La Caída*, el valor de la patria entra en diálogo con su representante máximo, Hitler, quien ha llegado a constituirse en sinónimo de ella. Esta asimilación es común en los modelos totalitarios. Hitler ha dispuesto una férrea simbología para sostener esta idea y esta identificación, asesorado por su arquitecto personal, Speer. En esta simbología se han dispuesto las insignias (banderas, escudos y representaciones del régimen) en una sabia combinación con los monumentos arquitectónicos en los que se resalta el valor de la piedra, material que Hitler siempre ponderaba, pues era el más cercano a la aspiración de eternidad que deseaba para su modelo de nación. Speer había diseñado grandes banderas con la svástica que CAÍAN desde lo alto de los muros.

El pueblo, extasiado y admirado de estas disposiciones arquitectónicas monumentalistas, ha seguido sin titubeos este camino de reconstrucción de la patria hasta constituirse en masa, esa masa que llegará a ser la única interlocutora válida a la que el führer se dirija, disponiendo siempre a gusto de su voluntad. El pueblo constituido en masa de esta manera, está totalmente a merced de Hitler, puesto que él lo ha dotado de un destino de grandeza inédita, cuyo paso final sería la imposición de la raza germana y el dominio mundial.

Ahora bien, cuando la situación bélica comienza a revertirse, cuando Alemania está claramente perdida, Hitler, que nunca ha salido de su espejismo en el que incluye a todos los alemanes, cuestiona a ese mismo pueblo que no ha estado a la altura de las circunstancias, y como ya no coincide con el «pueblo» que él ha soñado, decide condenarlo. En nombre de la patria, cuyo sustento principal es el pueblo, se sacrifica a ese mismo pueblo, con lo cual esa indisoluble vinculación primigenia que preconizaban los nazis entre pueblo y patria, resulta profundamente engañosa. Al final está claro que el pueblo en realidad no interesa, sólo interesa en cuanto idea surgida de la lógica de la patria. El pueblo real no puede ser consciente de esa falacia, ni tampoco de esa duplicidad a la que lo estaba sometiendo Hitler (el pueblo para él es el pueblo imaginado antes que el real, aunque por razones políticas los hace coincidir). En la intimidad, la patria se opone al pueblo, por la sencilla razón de que la lógica de la patria se sustenta en su fuero íntimo en la guerra. La guerra es el mecanismo por el cual esos que conforman una patria, poseen un enemigo común al que hay que destruir, para imponer los valores patrióticos. Por eso el pueblo que merece ser llamado patriota sólo es aquel que sea capaz de sacrificarse, de inmolarse por la patria.

En las taxonomías genéricas del cine, siempre se ha hablado del *cine bélico*. Tal cine ha tratado a la guerra y al campo de batalla como sinónimo de escenario del heroísmo. Los héroes de los films bélicos siempre han respondido a este viejo maniqueísmo que en el cine acaso se remonta al western, según el cual existen buenos y malos, y, por supuesto, los buenos encarnan los incuestionables valores patrios; pero hay otro tipo de cine que también trata las cuestiones bélicas, sin construir héroes y poniendo en cuestión los valores patrióticos.

La Pecera



Cuando esos valores son claramente funcionales a determinados intereses de poder, y el film revela esa funcionalidad sin subterfugios, nos encontramos ante algo que cabría nombrar como *cine sobre la guerra*, que orienta la mirada hacia la humanidad de quienes se ven forzados a participar de una guerra que no eligieron. Al día de hoy, la representación más acabada de este tipo de films sigue siendo en mi opinión *Apocalipsis Now* de Francis Ford Coppola. Este cine pone en evidencia las miserias humanas que se ventilan en las guerras y el horror generalizado que éstas significan. No hay procesos de fácil identificación en estas películas, sino la constitución de un espectador que debe activar su juicio crítico frente a lo que está viendo.

Ahora bien, este cuestionamiento de los valores patrióticos que está presente en la mayoría de las películas sobre la guerra (uno de los últimos ejemplos fue *La delgada línea roja* de Terence Malik), parece haber alcanzado el punto más alto en *La Caída*. Aquí indudablemente el valor de la vida es claramente opuesto al de la patria, puesto que la patria siempre implica el sacrificio de la propia vida, no sólo en los sistemas totalitarios como el nazi, sino en todos los sistemas políticos, la patria cuando aparece enfáticamente como valor incuestionable contrapuesto a lo apátrida. Sigue esta misma lógica, y, como dice Samuel Johnson citado por el coronel Dax (Kirk Douglas) en *La patrulla infernal* de Stanley Kubrick: *La patria muchas veces es el argumento de un bribón*.

En *La Caída*, el discurso de Hitler, discurso que todos sus generales allegados avalan, aunque puedan dudar momentáneamente de él o inclusive llegar a cuestionarlo, sostiene contrafactualmente la idea de patria, de triunfo del pueblo elegido para ese gran triunfo, que opone en este caso a los alemanes, al resto de la humanidad. No parece limitarse a la experiencia exclusivamente nazi, sino que es perfectamente aplicable a los modos en que el poder construye y dispone para su propio beneficio esos valores patrióticos que propaga al pueblo, y que, con tal de conservarse en el poder, es también capaz de negar a ese mismo pueblo.

Lógicamente que la idea de patria esta construida y cimentada sobre la base del pueblo, y queda siempre asociada a la victoria, al triunfo y la superación. Nadie jamás ha sostenido la idea de la patria en la derrota, las derrotas son básicamente apátridas, y constituyen el principal desvalor de la patria, De este modo, el pueblo que triunfa confirma su carácter patriótico, el que es vencido debe ser negado, eliminado. El triunfo hace a los hombres diferentes, parecen disponer desde él de sentidos que de otro modo estarían ausentes. En esto reside verdaderamente la mística de la patria. La patria en sí constituye entonces un orden, un todo idealmente discernible en oposición a la cual, la derrota es el caos, lo que no puede ni debe comprenderse. Como no existe afuera de ese orden y así lo entiende la entusiasta, fría y enceguecida mujer de Goebbels, ella decide personalmente eliminar a sus hijos, puesto que *«no tiene sentido vivir en un mundo en el que no exista el nacional socialismo»*. En esta escena, la película metaforiza el vínculo posible de esa construcción de patria



para con sus hijos: la destrucción.

Hitler sostiene en la denuncia del carácter apátrida del pueblo alemán, la más flagrante de las contradicciones. El pueblo ha perdido su condición debido a la derrota, pues sólo es pueblo aquel que opera desde la fuerza y la manifiesta, la derrota es la manifestación de la debilidad. El mismo Hitler sintetiza en la rutina de sus ademanes corporales y en su discurso, esta idea, aunque oculta (de manera demasiado visible en la película) su propia debilidad, el parkinson. Su cuerpo que se ha extendido simbólicamente al cuerpo colectivo del pueblo alemán, comienza a mostrar sus más evidentes debilidades.

Hitler niega los primeros efectos de la derrota sistemáticamente, e invariablemente opone a ellos el argumento de los valores patrióticos a los que todos sus allegados, pese a las incontrovertibles evidencias, se ven obligados a aceptar. Cuando la derrota es evidente, se dispone a desaparecer, pues ya nada tiene sentido.

El gran acicate en la concepción de la masa que Hitler ha ideado, proviene de la gran masa de alemanes caídos durante la Primera Guerra Mundial, esa masa que él va a transformar en alemanes victoriosos, y es así que el pueblo ha terminado por ser esa masa a la que se dirigía en los grandes actos, y que lo veneró y siguió sin cuestionamientos, por lo tanto ahora que la guerra se pierde se ha vuelto sorpresivamente lo contrario de lo que debía ser, ese pueblo que había llegado a ser una extensión de su propio cuerpo y que ahora empieza a mostrar los primeros síntomas de su enfermedad.

Entre los allegados, los íntimos de Hitler, esta Albert Speer, su arquitecto, su hombre de más confianza, aquel que constituye el fundamento simbólico de la patria. Aquel que ha sabido diseñar con inteligencias esos símbolos que han conquistado al pueblo. Todo eso era superficial, era parte de una trama ególatra que comenzó a mostrar sus peores miserias (que el film de Hierchbiegel no retacea por primera vez dentro del cine alemán) y han terminado por superarlo, por vaciarse de la necesidad de ese pueblo que se ha vuelto de golpe real y se opone entonces a ese repertorio simbólico.

Hasta aquí, la película parece hacer referencia exclusivamente a los acontecimientos vividos por Hitler, a su concepción del pueblo y de la patria, pero, ¿acaso no perdura esa misma mecánica en otro tipo de gobiernos, acaso la película no se basa en la experiencia alemana de la guerra como paradigma de un conjunto de prácticas que todavía seguimos padeciendo? Parece que Hierchbiegel, más allá de haber incurrido en algunas distorsiones en esta historia, ha señalado una práctica que excede claramente, la historia alemana.



Acerca de Nocturno de Chile de Roberto Bolaño

por María Martha Gigena

«¿para qué remover lo que el tiempo
piadosamente oculta?»
Roberto Bolaño, Nocturno de Chile



I

*Ahora me muero, pero
tengo muchas cosas que decir
todavía.*

Nocturno de Chile¹ de Roberto Bolaño es el largo soliloquio de Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote, fallido poeta, crítico literario, un chileno en el final de su vida y un sobreviviente, a su modo, de la catástrofe latinoamericana. Esta narración aparentemente errática, repleta de digresiones pero que sin embargo no pierde el rumbo, se construye como una larga postergación de la muerte, figurada con la urgencia de un texto sin puntos aparte, y finalmente interrumpida por el último y escueto párrafo: «Y después se desata la tormenta de mierda».

La narración funciona aquí ligada a la premisa de «muero, por eso cuento», como modo de conjurar ese final anunciado. Pero también como el discurso de quien quiere justificar sus acciones pasadas antes del silencio definitivo, y sin embargo no puede sino reconocer en el último instante la imposibilidad de cumplir con la tarea.

A lo largo del texto, entonces, la voluntad del narrador será encontrar la paz consigo mismo, frente a un interlocutor difuso, que a veces tiene la forma de un *joven envejecido* cuya aparición fantasmagórica dispara inicialmente la necesidad de explicarse.

Sin embargo, esa paz se resiste a ser alcanzada. Porque, en definitiva, este intento de justificación pone en discurso, y escamotea a la vez, las di-



ficultosas relaciones entre literatura y barbarie, condensadas en un relato de lo latinoamericano en que la historia es una pesadilla, la memoria es un padecimiento y la literatura un refugio precario.

II

Todo en esta hora es vago y confuso.

En *Nocturno de Chile* se ponen en funcionamiento una serie de mecanismos que construyen una memoria perforada, en la cual fracasan la pretensión de totalidad y por lo tanto de legitimación del sujeto que enuncia. En el texto se acumulan imprecisiones y la vacilación entre una versión que podría ser falsa y alguna otra también improbable: «yo soy su hijo, le dije, o tal vez no le dije su hijo sino el hijo», y más adelante, «entonces dijo algo que no entendí o que mi memoria ya olvidó». Pero aún más, cuando el objeto de la narración se vuelve insoportable, esta voz vacilante deriva hacia el deseo de llamarse a silencio o hacia la construcción de una dimensión onírica.

En el primer caso, la recurrencia del silencio adopta en el texto diferentes formulaciones: como demanda de los otros, tal como los señores Oido y Odeim, que exigen de Urrutia Lacroix tal comportamiento; como una necesidad propia, en la cual el núcleo *narrar/justificarse*, al entrar en tensión con el deseo de callar equivale, finalmente, a alcanzar la paz y por lo tanto clausurar el relato; como una forma de figuración que excede el inventario de acciones para homologar el silencio a una decisión ética de la cual el narrador intenta sustraerse.

En el segundo caso, vinculado a la instancia en la cual se produce la narración, el tono onírico invade por momentos el relato y diluye la diferencia entre la pretendida memoria referencial y las visiones producidas por la agonía. Pero, si como dice Urrutia Lacroix, «en los sueños uno acepta que todo ocurra», estos modos del relato se van construyendo en una referencialidad que si bien se distancia, no desaparece.

El pasado está en algún lugar ya perdido, pero resuena en el presente de este acto de enunciación. Las vacilaciones y vacíos en que se sostiene son tanto un modo de constatar la imposible recuperación de esa totalidad, como también la negación de esa salvación que es el objeto del relato. Lo que queda, entonces, es la tensión entre la historia personal y la Historia del horror latinoamericano en «esa época donde todo el mundo tenía pesadillas».

III

Porque no se puede leer todo el día y toda la noche.

En esta sutura que la voz narradora intenta inútilmente para que la teleología del relato no pierda su cauce, el soliloquio de Urrutia Lacroix problema-



tiza los dilemas éticos de una vida en el huracán de circunstancias que la interpelan.

Al darle voz a esta suerte de vileza secundaria, y no a la maldad definitiva, Bolaño expone también las dificultades de definir las fronteras de lo moral; pero, en un discurso que emparenta este texto con otros de Bolaño (como el relato *Henri Simon Leprince*,² por ejemplo) ese discurso no aparece nunca como una afirmación de relativismo absoluto. Urrutia Lacroix, poeta y crítico literario, emplaza el dilema ético en el espacio de lo literario y de esta manera, el mundo de las miserias del mundillo intelectual se vuelve representación (y producto dilecto) del infierno que es el mundo.

La pregunta que resuena en todo el texto es acerca de la posibilidad de construir un espacio salvaguardado del mundo, de la necesidad de accionar sobre él y soportar las consecuencias. Frente a esto, entonces, está el deseo de sustraerse a esa interpelación: «*e imaginé ese fondo donde la literatura sí que era un camino de rosas y en donde el saber leer no carecía de mérito y en donde el gusto primaba por encima de las necesidades y obligaciones prácticas*».

Esta posibilidad de fuga se verá frustrada a lo largo de todo el texto, construyéndose como la narración de ese intento repetidamente fallido. La respuesta más abarcadora de Urrutia Lacroix será en todo caso, producir un desplazamiento con respecto a la Historia, para intentar obtener la interpelación a que ésta lo somete. Si la figura del joven envejecido manifiesta ese desplazamiento, «*el joven envejecido siempre ha estado solo y yo* (Urrutia Lacroix) *he estado con la historia*». Para no enloquecer, entonces, y para cumplir con la teleología del relato, estar en la historia *debe* significar la aceptación y no la resistencia. Estar en la historia, para Urrutia Lacroix es encontrar los modos de sobrevivir, es decir, entender los grandes hechos para someter el propio dilema ético a las vicisitudes de esos sucesos. Frente a este dilema, diferentes modos de aparición de la literatura, presentan a ésta como un espacio material y simbólico de refugio.

En principio, embarcado hacia su periplo europeo en el *Donizetti*, rodeado de la tranquilidad de esa biblioteca flotante, el narrador se felicita de poder recuperar «la alegría de lector». Desde allí es posible añorar la patria, precisamente porque se ha vuelto imagen difusa, de la que es posible abstraerse mediante la literatura, como excusa y justificación.

En este mismo sentido, cuando Allende llega a la presidencia, otra vez el destino necesario es el refugio de la literatura: leer a los griegos compulsivamente, es seguir (si se quiere, con brutal dedicación) el origen imposible de una racionalidad que está siendo socavada por los acontecimientos. Poniendo en tensión las temporalidades del referente y la referencia, la enumeración de las lecturas se acelera y acumula nombres mientras que el golpe militar se vuelve inminente. La aceleración del relato parece querer impedir esa intromisión mediante el artificio del desplazamiento y una sospechosa erudición; los griegos (Homero, Tales de Mileto, Jenófanes de Colofón, Alcmeon de Trotona y Zenón de Elea, Tirteo de Esparta, Arquíloco de Paros, Solón de Atenas, Hipo-



nacte de Efeso y así) se mezclan con la telenovela *El derecho a nacer*, los resultados del censo nacional, los asesinatos políticos, la visita de Fidel Castro y un camarógrafo que filma su propia muerte. Y todo esto en un tono distante y al mismo tiempo atormentado, hasta clausurar la aceleración con un brusco corte: Allende cae, «*y entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo y pensé: qué paz.*»

Esta tensión constante entre la posibilidad de enfrentarse a la decisión ética y resguardarse en la literatura, adopta una formulación precisa en la comparación entre dos momentos del texto: Neruda y Pinochet, una escena nocturna, ciertas apreciaciones acerca de la poesía y Urrutia Lacroix como testigo de esas circunstancias.

En un caso Neruda, la contundente presencia política y poética de esa generación³ de Urrutia y las siguientes, recita un poema a la luna, incluyéndose en un lugar común de la literatura; sin advertir, además, la presencia de Urrutia Lacroix, apenas un temeroso aprendiz de crítico por esa época. Más tarde, la bucólica escena tiene su contrapartida en la figura de Pinochet, paseando por el Jardín de la Casa de la Moneda junto a Urrutia Lacroix, que es ahora quien recita.

Frente a estas dos instancias, la posibilidad de otorgar sentido a la escena queda en ambos casos obturada para el narrador. Neruda despliega su voz y deja solo lugar a la admiración; una admiración atemporal, en la cual la figura del poeta pierde, precisamente, la dimensión histórica, para convertirse en figura de un dudoso esencialismo literario («*qué importa lo que pasara antes y lo que pasara después*»). Pinochet, a su vez, fluctúa entre la ignorancia y la displicencia. Si en el primer caso Urrutia Lacroix es «*un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria, disfrutando golosamente de las palabras de nuestro más excelso poeta*», en la tensa caminata con Pinochet el poema sirve sólo para entretener al soberano, y el bufón sigue quedando adherido a una Historia que es la de su propia infamia.

IV

Me gustaría decirle que así no vamos a ninguna parte.

Urrutia Lacroix desplaza insistentemente los dilemas de lo ético hacia un espacio en el que las diferencias entre Allende y Pinochet se juegan en los libros que han leído o escrito. Y en ese mismo sentido este «profesor de ilustres y secretos alumnos», trata de justificar que las nueve clases de marxismo dictadas por él a la Junta Militar son un acto necesario, y de alguna forma a salvo de la valoración moral. Pero el relato mismo es la molesta confirmación de que esto no es posible; si es necesario volver al pasado para justificarse, esa necesidad de justificación tiene como fondo constante su propia duda con respecto a la tarea que ha llevado a cabo. Suspendido en ese espacio más cercano a la superviven-

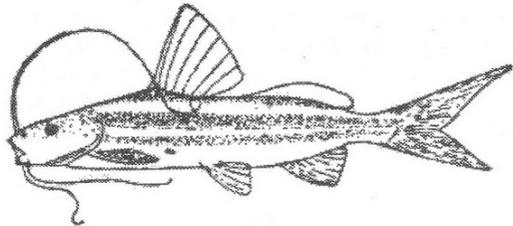


cia que a la posibilidad de decidir, el narrador intenta clausurar el señalamiento de un acto que él mismo sugiere despreciable.

Entonces, si bien el páramo que Chile es en ese presente de la enunciación permite que nadie le recrimine nada, Urrutia en su agonía pronuncia las preguntas cruciales, y finalmente la que ha estado presente en todo el texto: «¿Sabe un hombre siempre lo que está bien y lo que está mal?»

En el medio de esa barbarie, lo que puede escribir Urrutia es precisamente una poesía llena de ira, horrorizarse de ella y de paso establecer la imposibilidad de una salida frente al dilema. Y sin embargo en esa imposibilidad hay algo que resuena en la literatura de Bolaño: frente a la omnipotencia del imperativo categórico, la respuesta no es el relativismo sino la posibilidad de seguir decidiendo. En el intento desesperado de encontrar un refugio seguro, las imposibles y necesarias relaciones entre la barbarie y la literatura siguen siendo un nodo de una época desesperada y una certeza del presente.

Nocturno de Chile es un relato de la imposibilidad de dar respuesta a las contradicciones y los equívocos de una vida que lidia con los restos de ese pasado. Desde entonces y aún antes, el pretendido refugio de la literatura es vulnerado interminablemente para dejar paso a una tormenta que, en el final de la existencia (del relato) de Urrutia Lacroix demuestra que nunca pudo refugiarse y ni refugiarse de nada.



¹ Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama, 2000.

² Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997.

³ Neruda es la figura que sirve de motor para la rememoración también en «Carnet de baile» (Bolaño, Roberto. *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001.)



Tierra de nadie, tierra de poesía

Acerca de una obra de Harold Pinter

Daniel Chirom

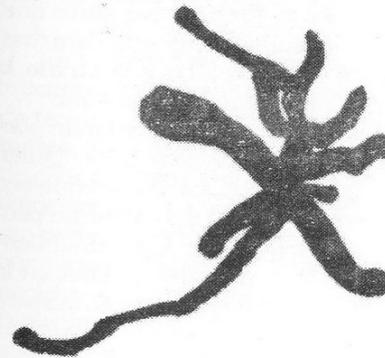
-Spooner: *Esta es la tierra de nadie. Que nunca se mueve, que nunca cambia, que nunca envejece, pero que permanece por siempre helada y silenciosa.*

-Hirst: *¡Brindo por eso!*

Spooner y Hirst, dos poetas: el primero un fracasado que vive en la miseria de sus sueños; el segundo coquetea con el éxito mientras lame el vacío. Estos dos personajes encarnan el destino de la poesía en *Tierra de Nadie*, la obra teatral de Harold Pinter que fue estrenada en 1983 en nuestro país por un elenco insuperable: Leal Rey, Jorge Petraglia y Jorge Camacho, bajo la dirección de Juan Cosin. Espectadores hubo pocos en la sala del Teatro del Globo, pero aquellos privilegiados que pudieron concurrir al ágape sintieron que habían sido tocados por un acontecimiento estético que de alguna manera sacudiría sus vidas. Privilegios del reciente Premio Nobel, un autor capaz de conmovernos con las situaciones más nimias, de encontrar en la inmovilidad de personajes fuera de toda lógica pero dentro de un engranaje coherente, una ventana por donde la luz del entendimiento se cuela.

No es mera casualidad que en *Tierra de Nadie* los dos protagonistas sean poetas. Sólo los hombres de la «guitarra azul» son capaces de encarnar el drama sin sentido de nuestra sociedad, un mundo que cabalga sobre valores tan efímeros como el éxito y el consumo. Ellos, a los que nunca se oye, a los que siempre se desprecia, son los únicos que aún intentan indagar el porqué y no el cómo.

En este sueño invernal que es *La Tierra baldía*, el vacío carcome las fuer-





zas creadoras del hombre. Nuestro mundo que en vez de intentar un cambio se contenta con tomar conciencia de su culpa, sólo puede ser pellizcado por aquellos que sienten sobre sí el peso de la ausencia: los poetas. Pero la obra de Pinter también nos llama la atención sobre los diversos caminos por los que se puede abordar a la poesía.

El de Spooner es apartarse para cuidar la forma nimia, la pureza. Sin embargo, éste se da cuenta del fracaso de su intento: sus poemas, al no ser confrontados con la experiencia diaria del vivir, han quedado reducidos a cáscaras, perfecciones formales ajenas a la verdadera poesía. Por otro lado, su secreto deseo de ser reconocido por el público y los medios masivos de comunicación social ha quedado frustrado: comprende, demasiado tarde, que el mundo actual nunca llama a la puerta del poeta.

El camino de Hirst es diferente: ha elegido rozarse con su sociedad; desde un principio buscó el éxito literario para ser distinguido. Cuando los últimos años platean sus sienas, se da cuenta que su obra ya es olvido: un álbum de fotografías donde caras famosas saludan a un futuro que pertenece al pasado.

Hirst y Spooner seguramente leyeron a Bob Dylan cuando reza «no hay éxito como el fracaso, pero fracasar no significa en manera alguna vencer». Sin embargo, tomaron a la ligera la sentencia del profeta, creyeron que era mera literatura, una frase más de las tantas ingeniosas que ellos vertieron en sus poemas. Pero ahora es demasiado tarde, se ha cambiado el tema por última vez.

-Hirst: ¿Pero eso qué quiere decir?

-Foster: Quiere decir que nunca volverá el tema a cambiar otra vez.

-Hirst: Pero ¿qué quiere decir eso? ¿Qué quiere decir?

-Foster: Quiere decir para siempre. Quiere decir que el tema ha sido cambiado de una vez para siempre y por última vez. Si el tema fuese el invierno, por ejemplo, sería invierno para siempre.

-Hirst: ¿el tema es el invierno?

-Foster: el tema ahora es el invierno. Así que será invierno para siempre. Y por última vez.

Foster, el joven poeta de la obra, ve en los dos viejos bardos un final que, pese a su edad, es inminente. La poesía no puede cambiar al mundo. Aún más, ser poeta no significa la salvación ni nada que se le parezca. Por el contrario, la condena es doble: la que presagia la muerte y la que impone la sociedad.

Fernando Pessoa, uno de los pocos genios del siglo XX, escribe en un poema: «la poesía no es una ambición mía, es mi manera de estar solo». Quien busque a la poesía como una manera de jerarquizarse socialmente se equivocó de herramienta. Ella sólo conduce a los abismos en donde la luz se intuye pero nunca se percibe. «Hay una conversación interrumpida» dice Alejandro Nicotra. Es tarea del poeta acercar el cielo a la tierra, transformar a Dios en la parábola del hombre. Mientras tanto, sólo una certeza: el mundo no acabará con una explosión sino con un quejido, la poesía contemporánea.



Räbi'a de Basora y la autoría de un soneto famoso

por Carlos Spinedi

I

Principalmente a Santa Teresa de Jesús; también a San Francisco Javier, a San Ignacio de Loyola, a Fray Miguel de Guevara, a Lope de Vega y más recientemente al mejicano Fray Pedro de los Reyes y al Presbítero Antonio de Rojas; sin contar a algunos otros, fue atribuida - sin éxito - la autoría del soneto anónimo dedicado al Cristo crucificado, cuyo primeros versos difícilmente puedan olvidarse: «No me mueve mi Dios para quererte...»

En lo inmediato se advierte que muchos méritos poéticos e importancia teológica debe tener este singular soneto, atribuido a tantos y tan prestigiosos autores y que ningún poeta desdeñaría firmar. También debieron ser poderosas y diversas las razones que hicieron que dicha obra permaneciera - y permanezca - en tan acérrimo anonimato.

Hace ya más de cien años, en su

«Discurso de ingreso a la Academia», que versaba sobre «la poesía mística», Marcelino Menéndez y Pelayo afirmaba: «En cuanto al célebre soneto... que en muchos devocionarios anda a nombre de Santa Teresa y en otros a nombre de San Francisco Javier (que apuntó una idea muy semejante en una de sus obras latinas) sabido es que no hay el más leve fundamento para atribuirle tan alto origen a pesar de su belleza poética y de lo fervoroso y delicado del pensamiento (que mal entendido por los quietistas franceses les sirvió de texto para su teoría del amor puro y desinteresado) hemos de resignarnos a tenerle por obra de algún fraile oscuro, cuyo nombre quizá nos revelen futuras investigaciones.»¹

Las «futuras investigaciones» a que alude Don Marcelino nos permiten hoy no tener que resignarnos a la teoría del fraile oscuro, ni descalifican *in limine* la posibilidad de que, en definitiva, el autor del soneto resulte una mujer, según veremos más adelante.

II

«Un día, en primavera, le dijeron: 'Sal y mira lo que Dios ha hecho.'
Räbi'a respondió: 'Entren y miren a quien lo ha hecho.'»

Hacia mediados del siglo XIII, durante la séptima Cruzada contra el Islam, encabezada por San Luis, rey de Francia, un dominico a quien se había encomendado una misión en Damasco, contó que en su camino se



cruzó con una anciana portando un recipiente lleno de agua en una mano y, en la otra, un brasero encendido ². Al interrogarla sobre su extraña carga, ella respondió que se proponía apagar el Infierno con el agua e incendiar el Cielo con el fuego, para lograr de ese modo que los creyentes amaran a Dios de manera desinteresada y no por temor al castigo o por ambición de la recompensa. ³

El sacerdote no se había cruzado, sin embargo, con una mujer – como lo señalara en su relato – sino con la leyenda de esa mujer; la protagonista de la historia del padre Ives no era otra que Rābi'a al-Adawiyya, muerta aproximadamente quinientos años antes.

En el siglo VIII de nuestra era, coincidiendo con la época en que hace su aparición pública el sufismo – la corriente esotérica, por excelencia, de la fe musulmana – se registra en la ciudad de Basora, situada sobre el golfo Pérsico, la presencia de una figura femenina que alcanza un rápido reconocimiento en todo el Cercano Oriente y también en la cuenca del Mediterráneo, merced a su santidad y sabiduría.

Cuarta (rābi'a) hija de un paupérrimo campesino, vivió ochenta años y murió en el año 801. En algún momento de su vida habría conocido las penurias de la esclavitud, de la cual parece la redimió su carisma religioso. Sus dichos, transmitidos oralmente por aquellos que se decían sus vecinos y por sus reales – o imaginarios – visitantes, recogidos y fijados por numerosos poetas islámicos de distintas épocas, o incorporados a la tradición anónima, constituyen un auténtico tesoro del pensamiento oriental.

III

Rābi'a de Basora recibe, como casi todos los místicos de su tiempo, la influencia de los primitivos místicos cristianos, especialmente de San Clemente de Alejandría ⁴, en quien abrevaron su concepción del «amor desinteresado»; forma de amor a Dios de clara filiación platónica ⁵, que ella llevó hasta extremos que pueden calificarse de absolutos y que se transforma en el *leiv-motiv* de sus enseñanzas. Como una obsesión, todo lo que aparta los ojos de los creyentes del puro y desinteresado amor por la divinidad, se convierte para Rābi'a en un obstáculo que se interpone entre Dios y su criatura, aunque se trate de los mismísimos goces del Paraíso.

Oyendo una vez a un lector del Corán, repetir en voz alta: «*En ese día los huéspedes del Paraíso estarán ocupados, deleitándose. Ellos y sus esposas estarán ocupados en lugares umbríos apoyados en divanes*» ⁶ ella, según cuentan, sin poder contenerse, exclamó: «*Infelices aquellos del Paraíso; ellos y sus mujeres*» ⁷, dando a entender cuánto perdían por no estar gozando de la pura contemplación de Dios. Cuando le preguntaron entonces cual era su deseo del



Paraíso, respondió con rapidez: «*El vecino, antes que la casa.*» ⁸

En cierta oportunidad un ladrón entró en su pobre vivienda y no encontrando nada para llevarse se iba a marchar cuando Rābi'a lo invitó a quedarse y rezar con ella, asegurándole que no se iría sin nada. Rezaron ambos toda la noche y el ladrón tomando conciencia de su condición, se arrepintió. Al preguntarle Rābi'a como había pasado la noche, él respondió: «*Dios ha perdonado mis pecados y me ha hecho alcanzar el objeto de mis deseos.*» Al verlo alejarse, enajenado por la alegría, Rābi'a exclamó: «*Señor y protector mío, este hombre ha estado sólo unas horas a tu puerta y tú lo has acogido. En tanto yo, que estoy delante de ti desde que te he conocido ¿piensas que me has acogido?*» Entonces, desde su interior, una voz le dijo: «*Oh, Rābi'a es por tu causa que le hemos admitido en nuestra presencia.*» ⁹

Otra vez, en que Rābi'a se encontraba postrada algunos visitantes se interesaron por su salud. Ella les respondió: «*Ignoro que mal me aqueja; más cierto es que me he representado el Paraíso y mi corazón lo ha deseado. Tal vez mi Señor ha estado celoso de mí y por ello me ha advertido. Empero sólo para Él es mi complacencia*» ¹⁰

Rābi'a pertenecía a la tribu árabe de Qays y al clan de los Adaw; de allí que fuera conocida como al-Adawiyya al-Qaysiyya. Fue sepultada en Balkh, en Afganistán, donde los peregrinos veneran aún su memoria.

IV

«*Buscando mis amores/ iré por montes y riveras,
ni cogeré las flores /ni temeré las fieras.*»
San Juan de la Cruz

Una forma de amor tan excluyente y apasionado dejó profundas huellas, no sólo en el misticismo musulmán, sino también en el mundo cristiano. Marcel Bataillon señala que semejante forma de amor, inconcebible para la mayoría de los fieles de ambas religiones, es un ideal común a místicos cristianos y sufíes musulmanes ¹¹

En la Ihya IV de Al-Ghazzālī, o Abud Hamid Muhammad o, más simplemente, Algazali (1058-1111) se narra la siguiente historia que tiene fuertes reminiscencias del sentir de Rābi'a: «*Cuentan que Jesús pasó frente a tres hombres de extenuado cuerpo y demudada color y les preguntó: '¿Qué es lo que os puso en tal estado?' y ellos le respondieron: 'El temor del Infierno'. Díjoles Jesús: 'Dios debe proteger al temeroso contra el peligro que teme'. Paso luego junto a otros tres, que estaban más extenuados que los primeros y su color más demudado aún y les preguntó: '¿Qué es lo que os puso en tal estado?' Y ellos les respondieron: 'El deseo del Paraíso'. Díjoles Jesús: 'Dios debe daros*



aquello que esperáis'. Pasó después Jesús junto a otros tres que estaban todavía más flacos que los anteriores y cuyos rostros tenían la color tan demudada cual si en ellos resplandeciesen espejos de luz y les preguntó: '¿Por qué llegasteis a tal estado?'. Y ellos respondieron: 'Porque amamos a Dios'. Jesús les dijo: Vosotros sois amigos de Dios, vosotros sois amigos de Dios, vosotros sois amigos de Dios.»¹²

Por su parte, Mhyidin Ibn-al Arabí (1164-1240) – conocido también como Abenarabí, el murciano – incursionó en el tema generosamente, incluyendo en las páginas de su *Fotuha* (El libro de las revelaciones de la Meca)¹³, los siguientes versos: « Son para mí del cielo las delicias / igual que los suplicios del infierno / el amor que me tienes no se mengua / con el castigo, ni lo acrecienta el premio...»¹⁴

En una larga e ininterrumpida secuencia el tema se instala definitivamente en España, donde vemos reaparecer, en forma recurrente, la propuesta del «amor puro o desinteresado» - como se lo conoce – sintetizada magistralmente en el primer cuarteto de un soneto anónimo que aún hoy goza de envidiable popularidad:

No me mueve mi Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

¡Tú me mueves, Señor! ¡ Muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido!
Muéveme el ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor en tal manera,
que aunque no hubiera cielo yo te amara,
y aunque no hubiese infierno te temiera;

no me tienes que dar por que te quiera;
porque cuanto espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

Desde una distancia temporal que se mide en centurias, pero omnipresente en el corazón y el espíritu de quienes sienten que arde en su pecho el divino amor, la voz lejana de Rābi'a se hace presente:

Oh, mi Dios, si yo te adorase por temor al Infierno, arda yo en el Infierno y si te adorase por la esperanza del Paraíso, exclúyeme del Paraíso; pero si te adorase sólo por Tí mismo, no me prives de la contemplación de tu eterna belleza.»¹⁵

V



Previo a intentar una investigación de la identidad del autor – o autora – del soneto aquí glosado es necesario examinar las razones que habrían motivado su tan eficiente anonimato. En el aludido discurso de Menéndez y Pelayo, éste ya da una pista cuando dice que «... mal entendido [el soneto] por los quietistas franceses les sirvió de texto para su teoría del amor puro y desinteresado...»; aunque exagera en cuanto a la influencia del poema sobre los quietistas franceses, pues con éstos culminaba un proceso cristiano, cumplido en el mundo europeo, paralelo- y contemporáneo – al árabe que, a su vez, remató en España, según hemos visto.

El problema radica en que la tesis sostenida en el texto de Rābi'a y en el primer cuarteto del soneto, a saber: descartar el temor al Infierno y renunciar a las gratificaciones del Paraíso en beneficio de la pura contemplación de la divinidad, fue considerada herética, tanto en el mundo musulmán¹⁶ como en el cristiano, situación que venía a confirmar una vez más los recelos que los místicos suscitan, por su descontrolada independencia, en los teólogos de las religiones instituidas. Postular, en pleno siglo XVI, doctrinas que pudieran ser calificadas de heréticas por el Santo Oficio, era algo más que riesgoso.

Otra de las razones de las no comprobadas atribuciones que se registran cíclicamente sería la discreta forma de divulgación de mano en mano que se hacía del soneto, que recién aparece impreso en Madrid, por obra de Antonio de Rojas, en 1629. Dado su carácter anónimo y lo comprometedor de su contenido, seguramente los interesados debían copiarlo ellos mismos. Esas copias sin ninguna identificación permanecieron, sin duda, confundidas con los manuscritos originales de quienes las hacían y al ser posteriormente descubiertas entre los escritos póstumos de estos últimos, los investigadores creyeron haber identificado, una y otra vez, al desconocido y elusivo autor del soneto, como ocurrió en el caso de la atribución a Fray Miguel de Guevara.

Pero, si todo esto es cierto ¿por qué esos catorce endecasílabos tuvieron tan amplia difusión y acogida entre aquellos a quienes se atribuye su autoría, y fueron celosamente guardados por personas de reconocida autoridad moral y no menor solvencia intelectual?

Si se lee críticamente el poema se advertirá que los tercetos del soneto contrarían – o atenúan – la doctrina que parece postular el desafiante cuarteto. El desconocido poeta confiesa allí su temor a Dios («... aunque no hubiera infierno te temiera...») y su esperanza en los dones divinos («... porque, aunque cuanto espero no esperara,...»), atemperando de ese modo lo que se considera el núcleo del pensamiento herético. Tal contradicción nos revela su posible naturaleza: el carácter sincrético, a partir del cual se intentaba conciliar dos posiciones teológicas antagónicas; sincretismo que, por otra parte, reconoce como antecedente, en esas mismas circunstancias de lugar y tiempo a los



llamados « libros plúmbeos » de factura morisca que implicaban un intento de construir un puente religioso « entre el cristianismo y el Islam »¹⁷ que, en el caso presente, se tiende desde la otra orilla; es decir que nos encontraríamos frente a lo que hoy solemos llamar un « papel de trabajo », en elaboración; trabajo al cual, de uno u otro modo, parecieran estar abocados muchos de aquellos cuyos nombres aparecen ligados al soneto.

VI

El estallido, en Europa, de esa verdadera revolución espiritual – asociada a muchos y muy variados intereses terrenales – que llamamos « la Reforma », vino a interrumpir, en la península Ibérica, un largo período de tolerancia religiosa, durante el cual fue posible la coexistencia de tres confesiones: la cristiana, la judía y la islámica; coexistencia que, en algunos lugares y momentos, fue una real convivencia. Este estado de cosas ya había comenzado a deteriorarse en la segunda mitad del siglo XV, como consecuencia del éxito de la Reconquista española y de la caída de Constantinopla en poder de los turcos, o sea, cuando la Edad Media tocaba a su fin.

Esa tolerancia, que encontraba su razón de ser en coincidencias teológicas y en una rica tradición cultural, que hizo posible un diálogo de gran riqueza espiritual – gustaría de poder decir triálogo – fue reemplazada por un espíritu sectario que, aliado con un poder imperial, abrió camino a la temible – y temida – Inquisición.

Los comienzos del siglo XVI en España, quedaron así marcados por una creciente desconfianza hacia los llamados « cristianos nuevos » y los resabios reales – o imaginados – de las culturas árabes y judías, en retirada; que las rigurosas conclusiones del Concilio de Trento, (1545 – 1563) extremaron. En esta atmósfera enrarecida – dominada por el espíritu de la Contrareforma – se escribió el soneto. Pero ¿ en qué momento de esa centuria?. Poder determinarlo supondría develar la mitad del enigma de su autoría. La obra del Beato Juan de Ávila, aporta algunos elementos de juicio útiles que nos permitirían poder conjeturar, en la opinión de Manuel Bataillon, una fecha, más o menos, aproximada.

VII

La obra del Beato Juan de Ávila (1499-1569) brinda un terreno más firme en el camino de nuestras especulaciones. Mientras permanecía prisionero de la Inquisición – entre 1531 y 1533 – este mentor de Santa Teresa de Jesús



y San Juan de la Cruz, a quien Fray Luis de León pedía opinión y San Ignacio de Loyola insistía en incorporar – sin éxito – a su Compañía, comenzó a escribir lo que muchos años después fuera su libro más importante: « Audi, filia... », inspirada en los versículos 11 y 12 del Salmo 44, del Antiguo Testamento (« Oye, hija y mira, aplica tu oído... »). Allí desarrollaba una sistemática serie de « avisos y reglas cristianas », destinadas, a la edificación e instrucción doctrinaria de las religiosas (« Estas palabras, devota esposa de Cristo... ») colocadas bajo su guía espiritual.

En el capítulo 50 de dicho libro su autor dice: « Y de aquí es que, aunque no hubiese infierno que amenace, ni paraíso que convidase, ni mandamiento que constriñese, obraría el Justo por sólo el amor de Dios lo que obra »¹⁸; resultaría ocioso destacar aquí la coincidencia – casi literal – con el tercer endecasílabo del primer terceto del soneto y el empleo de la conjunción concesiva « aunque ».

A partir de este punto las hipótesis de trabajo divergen:

Una, podemos suponer, con un margen razonable de certeza, que Juan de Ávila, hombre avisado en las cuestiones religiosas de su tiempo, conocía los dichos de Rābi'a – verdadero epítome de la doctrina del « amor desinteresado » – y con sus palabras se propuso ponerles límites, al introducir en el tratamiento del tema la aludida conjunción « aunque », que en este caso vale por « pero », entendiendo así relativizar una declaración de amor tan absoluta como atrevida, que no vacilaba en sentirse autodispensada de temer a ese mismo Dios que veneraba y, a la vez, de gozar de sus mercedes. Tal salvedad no pareció, sin embargo, suficiente al beato andaluz, quien se sintió obligado a subrayar la existencia de un tercer elemento – también presente en la ortodoxia islámica – « ni mandamiento que constriñese ». No era suficiente confesar el temor a Dios, («... el temor de Yahvé será su tesoro »- Isaías – 33.6), ni tampoco la aceptación de los dones divinos; resultaba igualmente imprescindible someterse a aquello que la ley prescribe, ya que ésta no se interpondría necesariamente como un obstáculo entre un cristiano auténtico y su Dios. El Justo – según él lo señala – la acepta naturalmente, porque al estar ella ya escrita en su corazón (Jeremías 31.33), en los hechos, no lo constriñe.

Es, precisamente, esa falta de explícita subordinación a los límites que la ley de Dios impone a la fe, la que permite descartarlo como posible autor del soneto. Esa primera persona en singular, ese yo dominante que distingue al poema hubiera sido, por el contrario, objeto de su anatema, pues para Juan de Ávila, según lo explica también en « Audi, filia... », la verdadera honra de un cristiano radica, sin perjuicio de los otros dones divinos, en encontrar gracia a los ojos de Dios, « de la cual nos podemos gloriarnos, no de que amamos nosotros a Él, porque maldito es quien hace caso de sí... »¹⁹

VIII



Si aceptamos que el soneto no lo escribió – ni lo conoció– Juan de Ávila, es lícito pensar, a esta altura de nuestra exposición, que :

a). El poeta anónimo sí pudo conocer, a la vez, tanto el texto de Rābi'a como el párrafo donde el Maestro de Ávila se vale de la conjunción «aunque» para poner límites a la apasionada declaración del primer cuarteto del soneto. b). De tratarse de un allegado al segundo de ellos, esto último recién pudo ocurrir con posterioridad a 1533, fecha en que el autor de « Audi, filia...» salió de la prisión, y de no ser ese el caso, recién a partir de la edición no autorizada de dicha obra, es decir en 1556.

c) En ningún momento Juan de Ávila aludió a la coincidencia de sus palabras con las del soneto; lo cual confirmaría que no lo conoció pues seguramente se hubiera preocupado por aclararlo, más si se recuerda que la obra precitada había sido incluida anteriormente en el Index por el Arzobispo de Juan de Valdez.

En consecuencia no resulta muy aventurado suponer que, a la fecha de la publicación póstuma de « Audi, filia...», en 1574, también el Santo Oficio desconocía la existencia del soneto – por lo menos no lo relacionaba con Juan de Ávila – pues la obra había sido oportunamente rehabilitada y su circulación autorizada.

Ello nos permitiría afirmar, con un cierto grado de certeza, que el soneto difícilmente fue escrito antes de 1574. Y si se tiene en cuenta que el mismo fue publicado, por primera vez, en letras de molde en 1626, no resultará infundado fijar su redacción en algún momento entre ambas fechas; tal vez más cerca de la primera que de la segunda. Contrariamente, al hacer un análisis estilístico del poema –próximo al barroco– algunos críticos opinan que el soneto «no puede pertenecer al siglo XVI, sino al XVII»²⁰

IX

Detrás de la atribución del soneto a Santa Teresa de Jesús subyace, sin duda, una intuición–que compartimos– según la cual su autor sería una mujer. Pero ya se sabe que la intuición sola, al servicio de crítica literaria, no es siempre una consejera recomendable, salvo que otras pruebas concretas y coincidentes le den un aval suficiente. Si nos guiáramos solamente por ella en nuestra investigación podríamos, por ejemplo, atribuir el soneto a la rebelde Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) cuyo perfil psicológico y literario casa bien con el tono del poema, pero sabemos que el mismo fue impreso, por primera vez, como parte de un apéndice de poemas místicos incluidos en el



libro «Vida del Espíritu» que, en 1626, publicara Antonio de Rojas, en Madrid, lo que descalifica esa hipótesis por su evidente anacronismo.

Cuando de atribuciones se trata, conviene ser muy prudente en la invocación de la intuición como argumento, pues ella no debe ser considerada como tal, sino tan sólo como un indicador del rumbo de la investigación y nunca como soporte singular de sus conclusiones. Sin embargo, en el caso examinado, existen suficientes pruebas, directas e indirectas, como para intentar confirmarla, a saber: primero, la existencia de una mujer como Rābi'a, cuyos dichos no se puede suponer desconocidos en la España del siglo XVI; segundo la situación de la mujer, allí y entonces, y la peyorativa condición en que era tenida.

Baste recordar aquí los dichos del dominico Fray Guillermo Cano – quien pasaba por ser el más prestigioso teólogo de esa época, según se dice - cuando denunciaba que la libertad de leer las Sagradas Escrituras en lengua romance «ha hecho mucho daño a las mujeres y a los idiotas»²¹ coincidiendo con el Inquisidor, arzobispo Valdéz, quien sostenía ser «muy contrario a esas cosas de contemplación para mujeres de carpintero»²². Hasta la propia Santa Teresa de Jesús recomendaba a sus 'hijas' - suavizando eso sí la misogenia del consejo y, por lo menos, empatando los tantos: « que cuando leyereis algún libro y oyereis sermón o pensareis en los misterios de nuestra sagrada fe, que lo que buenamente no pudiereis entender, no os canseis, ni gasteis el pensamiento en adelgazarlo; no es para mujeres, ni aún para hombres muchas cosas» y no nos parece casualidad que lo hiciera justamente en sus «Conceptos del amor de Dios»²³

Eran los tiempos difíciles de la Reforma y de la Contrarreforma, y del Santo Oficio, que no se daba descanso. Si hasta las obras de la misma santa «con sus continuas declaraciones de humildad, de falta de preparación, de ignorancia femenina, de sometimiento al parecer de la Iglesia»²⁴ fueron objeto de sospecha en cuanto a la ortodoxia de su contenido.

Ya a comienzos del siglo XVI una religiosa conocida como María de Piedrafita y, más cerca, en 1546 y 1589, Magdalena de la Cruz, en Córdoba y María de la Visitación, en Lisboa, respectivamente, fueron llevadas a juicio ante el tribunal de la Inquisición, imputadas de pertenecer al movimiento de los alumbrados

«En Sevilla, al principio del siglo XVII, muchas damas de las sociedad e incluso gran parte de mujeres de pueblo - según lo recuerda Karl Vossler - fueron acusadas de hallarse contaminadas de herejía mística»²⁵

No resulta difícil imaginar entonces que, si el autor del soneto era una mujer, existía otro poderoso motivo para guardar tan celosamente el anonimato. Marcel Bataillon se pregunta: «¿circularía anónima esta poesía por miedo a la acusación de iluminismo? y considera que no es del todo absurdo pensarlo»²⁶ Sin embargo más adelante afirma que el soneto: «es anónimo adrede, pero sin segunda intención»²⁷ descartando así, no sólo la hipótesis por él evaluada como posible, sino la de quienes han supuesto que el autor



podiera ser un 'cristiano nuevo' e, inclusive, un judío converso. Ninguno parece haber imaginado que la condición femenina del poeta pudo ser, por lo menos, una causa más que contribuyera - ya sea en forma directa, ya concurrente - al anonimato del soneto. Coincidimos con Luce López Baralt, en la creencia de que no se trata de un caso de anonimidad fortuita, 'inocente': « *Diversas razones permiten (casi obligan) a pensar-señala - que el autor pudo haber visto la necesidad de silenciar su nombre.*»²⁸

X

«... lo que pudo haber sido y lo que fue
tienden a un solo fin, siempre presente.»
T.S. Eliot

A partir de los hechos considerados, las circunstancias descritas y las conjeturas elaboradas a lo largo del presente trabajo, es posible ahora intentar una demostración de la hipótesis deslizada en sus comienzos, a saber: la autora del soneto glosado sería una mujer: sensible, instruida, modesta, apasionada, insumisa pero, a la vez, prudente; capaz de desafiar los castigos del infierno de ultratumba y de renunciar a las mieles del Paraíso, por su fervoroso amor a Dios y temerosa, en cambio, de la suerte reservada en este mundo a aquellos de sus contemporáneos tachados de herejes. ¿Quién fue esta virtuosa mujer que imaginamos envuelta por las sombras del misterio? ¿existió realmente, tal como aquí lo descontamos?

Si recapitulamos evidencias y supuestos veremos que: 1) no se ha demostrado hasta hoy la exactitud de ninguna de las variadas atribuciones realizadas, en distintas fechas, a diferentes autores; 2) el soneto fue, según hemos visto, escrito probablemente hacia fines del siglo XVI o a comienzos del XVII; 3) quien lo escribió debió ser, sin duda, una persona ilustrada - es posible que se tratara de una monja abulense²⁹, conocedora de la ortodoxia cristiana y de la problemática religiosa de su tiempo; 4) el Beato Juan de Ávila, a quien no le faltaban méritos para serlo, no podría ser el autor del soneto por existir en su propia obra un claro y explícito óbice teológico, que invalidaría esa hipótesis; 5) una de las líneas del texto de su «Audi, filia...» - destinado en principio a la ilustración de mujeres, no lo olvidemos - coincide, sin embargo, casi literalmente con el primer verso del primer terceto del soneto; 6) la autora - tampoco se ha probado que quien compuso el soneto fuera un varón - por su condición de mujer tenía más de una razón para permanecer en el anonimato; 7) no pudo ser ignorada en la España de aquella época la existencia de una mujer, musulmana para más datos, Rābi'a de Basora, del siglo VIII de nuestra era, que ya se había expresado en términos similares a los del primer cuarteto del soneto; 8) una de las religiosas a las cuales estaba dirigida la prédica del Beato Juan de



Ávila pudo conocer, tanto esos dichos de Rābi'a como los precitados de su maestro espiritual.

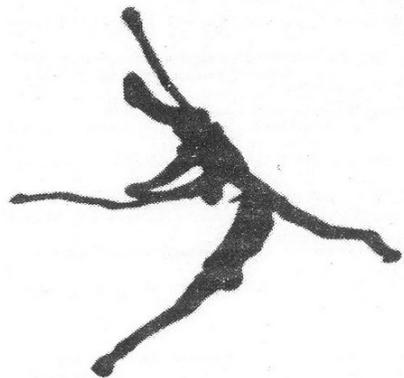
Finalmente: una mujer así reuniría todos los requisitos para ser esa desconocida - desconocida para nosotros, no para la divinidad objeto de su absorbente amor - que se desvaneció tras su voluntario anonimato, en una época de cruel intolerancia. Si no la seducía ni siquiera la promesa del Paraíso, no le debió resultar muy difícil, ni tampoco amargo, renunciar a las vanidades mundanas; entre ellas a la equívoca fama que suelen deparar las letras.

NOTAS

- 1) Marcelino Menéndez y Pelayo - «*La mística española*» - pg. 177 - Afrodisio Aguado S.A. Editores/Libreros - Madrid - 1956.
- 2) Marcel Bataillon - «*El anónimo soneto 'No me mueve, mi Dios...'*» - pág. 255 - en Nueva Revista de Filología Hispanoamericana, IV - 1950.
- 3) A.H.D. Halka - «*Rābi' a Al Adawiyya, mística Sufi, del siglo VIII*» - pág. 26 - Ediciones Dervish Internacional - Buenos Aires - 1986.
- 4) Miguel Asín Palacios - «*El Islam cristianizado (Estudio del 'Sufismo' a través de las obras de Abenarabi, de Murcia)*» - Parte II - Cap. XIII pág. 248 - Editorial Plutarco - Madrid - 1931.
- 5) Marsilio Ficino - «*Comentario al Banquete de Platón*» - Traducido de la edición en latín de 1484, por Adolfo Ruiz Díaz - Revista de Literaturas Modernas - Anejo I - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo - 1968 - Cap. XIII - pág. 135: «*He aquí por qué te suplico, Sócrates, que ames todo lo demás con mesura y de una manera limitada, pero que ames a Dios (sic) con amor infinito y no haya medida ninguna para el amor divino. Estas son las palabras de Diótima a Sócrates.*»
- 6) El Corán - Traducción del Dr. Juan Vernet - Azora XXXVI v. 55/56 - pág. 271 - José Janés Editor - Barcelona - 1958.
- 7) A.H.D. Halka - óp. cit. - pág. 35
- 8) *Ibid.* - pág. 58 - El autor recuerda, en una nota, la costumbre beduina de elegir al vecino antes de instalar la tienda. El vecino - comenta - sería, en este caso, Dios y la casa, el Paraíso.
- 9) *Ibid.* - pág. 59.
- 10) *Ibid.* - pág. 23.
- 11) Marcel Bataillon - óp. cit. - pág. 255 - líneas 29/30.
- 12) Miguel Asín Palacios - «*La espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano*» - Tomo II - pág. 441 - Madrid
- 13) Miguel Cruz Hernández - «*Ibn 'Arabi de Murcia y la espiritualidad cristiano-musulmana*» - pág. 321 - Revista de Occidente - Año III - 2a. ép. - N° 27 - Madrid - 1965.
- 14) Miguel Asín Palacios - «*El Islam cristianizado...*» - óp. cit. - pág. 251
- 15) A.H.D. Halka - óp. cit. - pág. 54
- 16) Kennet Cragg - «*La sabiduría de los sufíes*» - Traducción de Juan Valmard - LXXXVIII - pág. 57 - Ediciones Lidiun - 2a. ed. - Bs. As. - 1985.
- 17) Luce López Baralt - «*San Juan de la Cruz y el Islam*» - pág. 310 - Colegio de México - Universidad de Puerto Rico - 1985.
- 18) Beato Juan de Ávila - «*Obras Completas*» - Tomo I - pág. 683 - Biblioteca de Autores Cristianos - Madrid - MCMLXX. La cita corresponde a las líneas 5.177/80 del texto, de la edición póstuma de 1574.
- 19) *Ibid.* - pág. 527 - La cita corresponde a las líneas 4.536/40 del precitado texto. El subrayado es nuestro.
- 20) Helmut Hatzfeld - «*Estudios literarios sobre mística española*» - pág. 46 - Biblioteca Románica Hispánica - Editorial Gredos - Madrid - 1955.
- 21) Antonio Márquez - «*Origen y caracterización del iluminismo (según un parecer de Melchor Cano)*» - pág. 323 - en Revista de Occidente - Año VI - 2a. ép. - N° 63 - Madrid - 1968.
- 22) Beato Juan de Ávila - óp. cit. - en la Introducción de Luis Sala Balust - pág. 205.
- 23) Santa Teresa de Jesús - «*Obras*» (Conceptos del amor de Dios) - pág. 691 - 4a. ed. - Apostolado de la Prensa S.A. - Madrid - 1941.
- 24) Cristóbal Cuevas - «*San Juan de la Cruz / Poesías Completas*» - Introducción - pág. 12 - Ediciones B/ Grupo Z - Barcelona - 1988.
- 25) Karl Vossler - «*La soledad en la poesía española*» - Traducción de José Miguel Sacristán - pág. 147 - Revista de Occidente - Madrid - 1941.
- 26) Marcel Bataillon - óp. cit. - pág. 259
- 27) *Ibid.* - pág. 269
- 28) Luce López-Baralt - «*Huellas del Islam en la literatura española*» - pág. 100 - libros Hiperión - Madrid - 1985.
- 29) Marcel Bataillon - óp. cit. - pág. 259: «*Nada más probable, pues, que la filitución aviliana del soneto 'A Cristo crucificado.'*»

Un cuchillo sin hoja al que le falta el mango

por Rogelio Ramos Signes




Parece mentira, pero es una cruel realidad: existen libros de aforismos preparados *ex profeso* por sus propios autores. Desde mi modesto punto de vista creo que es un exceso de soberbia que alguien se ponga a escribir una seguidilla de frases sentenciosas, con pretensiones de genialidad. Sé de quienes se ponen en la tarea de fabricar una humilde mesa, como un acto necesario, o a levantar una pared, o a pintar un cuadro, o también a escribir un libro. Pero ponerse a pergeñar frases destinadas a ser inolvidables resulta de una agresiva petulancia, y con final casi siempre infeliz.

Esos libros de aforismos, escritos *ad hoc*, desgraciadamente existen y consiguen muy buenas ventas. Esto sí puede entenderse en un momento, como el actual, en el que el placer por la lectura ha disminuido a niveles preocupantes frente a entretenimientos más rápidos y de efecto instantáneo. Es como un pariente lejano, que trabaja en un circo en bancarrota, y que debe abrirse paso en un medio hostil valiéndose malamente del buen nombre de la familia. Suena un poco complicado, ya lo sé, pero no lo es. En todo caso se trata de un problema cultural tratando de abrirse paso en un callejón sin salida.

El aforismo, como tal, por su brevedad y contundencia, podría ser un subgénero encantador, siempre que alguien se pusiese a seleccionar frases o conceptos en la obra de terceros. Así resultaría interesante adentrarse en frases felices de Jorge Luis Borges, de Macedonio Fernández, de Domingo Faustino Sarmiento, de Witold Gombrowicz o de Oscar Wilde, sólo por citar a autores de gran agudeza. Pero



ni Borges, ni Macedonio, ni Sarmiento, ni Gombrowicz, ni Wilde escribieron aforismos. Sí los escribió Marcial, pero en la segunda mitad del siglo I, cuando los *epigramas* eran en sí un género literario, una crónica escandalosa a medio tranco entre el periodismo de urgencia y la poesía. Hoy en día los aforismos, por lo general, son escritos por gente ociosa; gente que pretende pasar a la posteridad con una docena de palabras reproducidas en un afiche o en un librito de vacaciones para leer en la playa. Ahora recuerdo a Lucas Spettanza (uno de los personajes de la desopilante novela *Sanitarios centenarios* de Fernando Sorrentino) que asegura «*Tengo inédito un libro de pensamientos, de aforismos, de frases célebres*». Una humorada magistral; algo así como decir «Puse una fábrica de antigüedades».

Pero, afortunadamente, no todo se cuele en ese molde. Y así como en nuestra lengua el esforzado Antonio Porchia pudo concretar su exquisita obra de brevedades; en otros idiomas, otras voces (aisladamente también) pudieron expresar lo suyo. Estamos hablando de excepciones.

Para una historia detallada de la literatura, basta con los libros. Allí está el elemento primigenio. Para que la materia de un libro se transforme en libro, basta con el trabajo del autor. Son dos requisitos ineludibles: el escritor y su obra. Luego, si ambos entran o no en la historia de la literatura, es otra cuestión; dependerá de una complicada concatenación de factores.

Georg Christoph Lichtenberg fue un extraño personaje del siglo XVIII que ingresó en la historia de la literatura sin haber escrito libro alguno. Sigamos entonces a este particular «autor», de figura encorvada y caricaturesca, por las calles empedradas y barroas de una pequeña aldea alemana.

La primera referencia que tuve de él, a comienzo de los años '70, hablaba de un «*erudito, destacado por su sátira brillante, aunque ligera*». La enciclopedia que eso decía, dirigida por el escritor inglés Herbert Read, hacía referencia a un hombre imaginativo, a un sagaz manipulador de las palabras pero banal en el fondo.

Los artistas del surrealismo (ansiosos y abiertos a todo, como niños expósitos que quieren encontrar a su padre en cada hombre que pasa frente a sus narices) decidieron que había que rastrear en la obra no escrita de Lichtenberg el origen de su propio movimiento. Otros escritores, de otras vanguardias, hicieron lo mismo. Y allí hay una equivocación, porque no todo lo que nos gusta llega a influir en nuestra obra. A veces nuestras deudas reales, están en otro lado; en situaciones fortuitas, en casualidades y hasta en lecturas incorrectas de algunos hechos sin importancia.

«*Donde decía 'nefastos', él leía 'Hefestos'. Así leyó a Homero*». Esta breve descripción pertenece a Lichtenberg y no se sabe a quién está refiriéndose; aunque, conociendo su estilo, podría tratarse de algún filósofo o de algún editor de su época. Pero creo que tampoco importa. Importa, sí, la forma de estructurar la sátira; el permanente disparo que siempre da en el blanco, como cuando sentencia: «Para ella la virtud consistía en arrepentirse de los errores más que en evitarlos».



Se habla de los aforismos de Lichtenberg como de una suma de originalidad y profundidad puestas en lo breve. La originalidad y la profundidad de esos textos es algo que debo aceptar, pero me niego a creer que Lichtenberg se abocara a escribir aforismos. Él, simplemente, fue anotando en cuadernos a lo largo de toda su vida diferentes pensamientos (en general brevísimos, aunque no siempre) a la espera de algún día poder desarrollarlos en extensión. Sus múltiples ocupaciones no se lo permitieron, pero igual sus admiradores (Kant, Jelénski, Freud, Nietzsche, Goethe, Schopenhauer, Kierkegaard, Canetti, Tolstoi, Jünger y Bretón, entre muchos más y cada uno en su materia y en su momento) sintieron que estaban ante una obra perfecta y sin fisuras. Supongo que no se engañaban. Ellos sabían que tenían ante sí los destellos constantes de un genio que nunca descansó. Pero fueron los discípulos los que trascendieron, no el maestro.

Lichtenberg dejará asentada esta frase, que coquetea con el absurdo, en uno de sus tantos cuadernos: «*Nosotros dos, mi cuerpo y yo, nunca hemos sido tan dos como ahora. En ocasiones ni siquiera nos reconocemos, o nos reunimos tan de repente que ambos ignoramos dónde estamos*».

Nuestro poeta Oliverio Gironde, que conocía algunas de sus ideas, llega a escribir en su poema *Cansancio*: «*Cansado, / muy cansado / de este frío esqueleto, / tan púdico, / tan casto, / que cuando se desnude / no sabré si es el mismo / que usé mientras vivía*».

En otras oportunidades Lichtenberg jugará con fórmulas casi minimalistas, similares a la primera premisa de un silogismo: «*Los versos, como los cangrejos, sólo se dan en los meses que no llevan r*»

Luego volverá a la carga, prácticamente con los mismos elementos («la complicada letra r»), de la que suele hablar el poeta Enrique Gallego), pero desde una alusión diferente: «*Un matrimonio sin pequeños altercados casi sería como un poema sin r*».

Henri Michaux, también admirador de este inclasificable alemán, rondará cerca de esta idea cuando escriba uno de sus microtextos más celebrados: *Traje para pronunciar la letra R*.

Si nos movemos con criterios rígidos acerca de qué es y qué no es la literatura, el caso de Lichtenberg es totalmente atípico, porque la suya es la obra más importante dentro de las obras nunca escritas. A diferencia de Sócrates, de quien no conocemos una sola palabra escrita por él, pero sí, y muchas, reproducidas por Aristóteles y por Platón, que le atribuyen larga obra, de la cual nunca hemos dudado, el caso de Lichtenberg es totalmente opuesto. De Lichtenberg sí conocemos, y mucho, pero sólo frases (que no son aforismos, escritos como tales, insisto y entiéndase). Lo suyo son promesas y más promesas de algo que nunca tuvo tiempo de escribir. Lo que festejamos en la obra (no escrita) de Lichtenberg no es su prédica constante contra las corrientes literarias de corte sentimental, tan en boga entonces, sino su promesa de una literatura mejor. Festejamos lo que nos iba a dar, y nunca nos dio. Festejamos nuestra creencia; en definitiva, nuestra credulidad. Festejamos la promesa impaga de



un deudor.

Lichtenberg nunca llegó a concluir alguno de los múltiples proyectos literarios que se propuso. Su novela *La isla de Zezu* no pasó de los primeros párrafos, pero ya en ellos dejó la impronta de una promesa interesante: «*En Zezu los profesores enseñan sentido común. Los estudiantes viven abatidos*».

Tampoco puede llevar a buen puerto un libro de Física, escrito a manera de preguntas, con el que seguramente hubiese hermanado el espíritu científico con el amor a la poesía. Y, como no podía ser de otra manera, murió sin lograr escribir una sátira autobiográfica, donde se burlaba de sus proyectos nunca cumplidos y hasta de su forma de pensar. Parte de eso quedó asentado en uno de sus cuadernos: «*He notado claramente que tengo una opinión acostado y otra parado*»

O sea que en esto también fue coherente, ya que no supo hacerse de tiempo para burlarse extensamente de sí mismo. Y dice, a su modo, en breves estiletazos: «*Cuando releo mis viejos cuadernos, a veces doy con una idea propia que me satisface. Me sorprende que una idea se pueda volver tan ajena para mí y para mi sistema, y me alegra tanto como si se le hubiera ocurrido a un antepasado*».

Su obra, insisto, al igual que cierta tierra bíblica, es un espacio prometido. Queda como excepción (toda historia que se precie de tal debe tener sus excepciones) las continuadas ediciones del *Almanaque de Gotinga*. A lo largo de 22 años publicó ese anuario de literatura, política y pedagogía. En buena medida también vivió de eso. Se dice que escribió 230 de los 245 artículos allí impresos, firmados con diferentes seudónimos o bien en forma anónima. Para muestra de su estilo y de su definición como intelectual, va esta frase, aunque quede fuera de la intención del presente trabajo, ya que aquí sólo quiero referirme a su obra inédita, hasta entonces y por siempre jamás: «*Prefiero al hombre que escribe como se puede poner de moda, que al que escribe como está de moda*».

Georg Christoph Lichtenberg nació en 1742 en la pequeña aldea alemana de Ober-Ramstadt («un pueblito donde cada rostro rima con otro» dirá) y falleció en 1799 en Gotinga, la ciudad de sus almanaques. Fue el menor de 17 hijos, y si bien se salvó de la muerte temprana que se llevó a 12 de sus hermanos, a los 8 años sufrió una lesión en la columna, quedando jorobado. Su orgullo lo llevó a desarrollar la destreza de escribir de espaldas al pizarrón, para que su defecto no se notase tanto cuando dictaba clases; pero sólo alcanzó una estatura muy baja y su salud siempre fue muy precaria. Como aquello no podía quedar fuera de sus satíricas anotaciones, lo registró de esta manera: «*Acepto que no se escriba de buena gana sobre ciertas partes del cuerpo, ¿quién podría creer que existan tales países?*».

Su mayor problema (y en esto coinciden diferentes escritos de la época) fue su insalvable hipocondría, que lo llevó a detectar en sí mismo trece enfermedades imaginarias. No obstante eso, las mujeres lo encontraron atractivo, y él les retribuyó la gentileza a su manera: «*Es fascinante escuchar a una mujer extranjera que comete faltas en nuestro idioma con sus hermosos labios. A un*

hombre no».

Su delirio persecutorio, complemento ideal de la hipocondría ya citada (insanías que debemos agradecer a la hora de echar mano a su extensa obra no escrita), también nos dejó algunas gemas: «Vivi en una casa donde aprendí el sonido y el tono de cada peldaño de la vieja escalera de madera; también el ritmo al que percutía cada uno de los amigos que iba a verme. Debo confesar que temblaba cada vez que un par de pies tocaba los escalones en un tono desconocido».

Lichtenberg fue aprendiz de Física, se interesó en las Matemáticas y se dejó tentar por la Astronomía. Mientras fue becario dio clases particulares, corrigió pruebas de imprenta y escribió versos para bodas, al descubrir que la beca que le tocó en suerte sólo cubriría los gastos de los estudios pero no los de la comida. Fue un enamorado de Inglaterra y un apasionado escritor de cartas. Fue profesor de Física Experimental y, por supuesto, también dejó planteado su sarcasmo en relación a este tema: «¿No es el extraño que para uno de los puestos de mayor honor en el mundo, como el de rey, no se pida examen, pero que sí se le pida a un profesor para enseñar Física?»

Detestó los prólogos de los libros (a los que juzgó innecesarios y llamó «matamoscas») y también odió las dedicatorias (a las que bautizó «bolsas de limosneros»). Contemporáneo de Volta y de Humboldt, se fanatizó por los globos alimentados con hidrógeno caliente, por el pararrayos y por los experimentos de laboratorio. En una de sus tantas frases fue maravillosamente el espíritu científico que lo alimentaba y su negativa a concretar una obra, literaria o técnica, en su totalidad: «Cada sentimiento observado bajo el microscopio, se deja ampliar en un libro.»

Hubo dos mujeres muy importantes en su vida; la jovencísima Dorotea (de sólo 13 años) que murió tempranamente, con la que no llegó a casarse; y la joven Margarete (de 24 años, cuando él ya había cumplido los 42) con la que sí se casó y tuvo seis hijos. Según Volta y Scarpa, Margarete sólo hablaba un primitivo dialecto, era analfabeta y no participaba de ninguno de los juegos intelectuales de su marido. Juan Villoro (estudioso de Lichtenberg) asegura que al profesor alemán «el encuentro de la mente y el corazón le parecía peligroso cuando ocurría fuera de los márgenes de un libro». La independencia de esos dos mundos fue su lucha secreta y, a la vez, es el punto donde nuestro pequeño entendimiento se azora y tambalea.

Aunque descreyó de la Revolución Francesa y, por extensión, de los franceses, Lichtenberg no dejó de admirar las ideas de la Ilustración y se solazó con los textos de Voltaire. Desconfió de las culturas dominantes, esa es la verdad; de allí su amor por Inglaterra y su desapego por Francia. Pero con respecto a la intelectualidad de su país fue tajante: «En Alemania hay ciertamente más escritores de los que se requieren para el bienestar de las cuatro partes del mundo».

Todo esto terminó empujándolo a definirse a sí mismo con una frase de múltiples lecturas, que a su vez es una metáfora de la nada: «Soy un cuchillo



sin hoja al que le falta el mango».

Satírico, mordaz, el profesor de Física (devenido, por esas necesidades de las altas casas de estudio de entonces, y también por sus propias necesidades, en profesor de Filosofía) apuntó en su cuaderno: «Hay una enorme diferencia entre seguir creyendo y volver a creer. Seguir creyendo que la Luna influye en las plantas, revela tontería y superstición; pero volver a creerlo, es señal de filosofía y reflexión».

No menos profunda es su observación sobre las actitudes humanas, cuando asegura que «Un rostro no se deja analizar en un instante: necesita una consecuencia».

Y es así como el satírico y descreído profesor de Filosofía fue imprimiendo tópicos que luego otros desarrollaron y que hoy invaden nuestro tiempo con variadas firmas.

Al igual que Voltaire, separó a Dios de las figuras aledañas a la fe. Eso le permitió poetizar: «Dios es quien le da cuerda a nuestros relojes de sol».

Pero no por eso dejó de ironizar aquellos actos relacionados con prebendas canónicas que se daban de bruces con sus ideas acerca de la eternidad: «Cuando un misionero le habló del infierno a una comunidad groenlandesa, hizo tal descripción de las llamas amenazantes y se refirió tanto a su calor, que todos empezaron a anhelarlo».

Incrédulo, también como Voltaire, no tuvo reparos en dudar y satirizar la seriedad y el brillo de algunos pensadores contemporáneos. Sin llegar a dar nombres, pero sabiendo a quienes se refería, escribió: «En ciertas obras de un hombre célebre preferiría leer lo que tachó antes que lo que dejó».

Es que, a la hora de pintar a los intelectuales de su tiempo, fue despiadado. Es posible que él mismo se incluyera entre ellos; pero cuando realizó sus apuntes (es decir, en todo momento) lo hizo en tercera persona. Y anotó: «En verdad hay muchos hombres que sólo leen para no pensar», o también «Un libro es como un espejo: si un mono se asoma a él no puede ver reflejado a un apóstol», o acaso «Está bien que los jóvenes enfermen de poesía en ciertos años, pero, por el amor de Dios, hay que impedir que la contagien», e inclusive «Aquel hombre trabajaba en una historia natural para clasificar a los animales según sus excrementos. Había establecido tres categorías: cilíndricos, esféricos y asteliformes».

Sin embargo, cuando se decidió a dar nombres y apellidos, también fue despiadado, tanto con sus contemporáneos como con los hombres de la historia. Así es como refiriéndose a un caballero desconocido, anotó, por analogía: «Se parecía a Alejandro por la cabeza ladeada, a Cervantes por la bragueta siempre abierta y a Montaigne por no saber sumar, ni con números ni con centavos».

No deben quedarnos dudas: la obra de Lichtenberg, insisto, es «la obra prometida». Estas frases, estas reflexiones, estas agudezas de brevedad y de validez eterna, que prometen «una obra mayor» (en extensión) que nunca llegó a concretar y que, tal vez, nunca le interesó escribir, son «su verdadera obra».





Sus estudiosos y sus críticos hablarán de «un arte de aproximación».

Sabedor de que «la simpatía es una pésima limosna» Lichtenberg dejó a la posteridad una obra inclasificable y cosechó en su tiempo muchas enemistades. Tal vez intuía que los años y la falta de traducciones y hasta la envidia lo harían dormir en un cajón olvidado de algún despacho donde son otros los que siempre tienen la palabra. No demasiado preocupado por ello, igual escribió: «*Amarse a sí mismo al menos tiene una ventaja: no hay muchos rivales*».

En tiempos como éste, de lectura vertiginosa, bien podría rescatarse la obra de Lichtenberg. Entre tanto libro de fragmentos y de frases pretenciosamente imaginativas (donde afortunadamente ha logrado hacerse de un espacio esa maravillosa composición llamada microcuento), bien podrían encontrar su nicho las agudezas de Lichtenberg. Entre gacetillas, fábulas, apólogos, parábolas, frases publicitarias, sentencias, apotegmas, proverbios, sentencias, adagios, necrológicas y opúsculos, entre silogismos, rezos, fragmentos, definiciones, instantáneas, miniaturas, graffitis, situaciones, retratos, postales, crónicas y viñetas, entre apostillas, secuelas, alegorías, glosas, epigramas, misivas, bocetos, octavillas, fichas, biografías, críticas, prosas poéticas, haikus y sonetos, entre consejos, acrósticos, palíndromos, epitafios, acápites, bajadas, apartados, reflexiones, máximas, adivinanzas, paradojas, chistes y dedicatorias, entre confesiones, pronósticos, exámenes grafológicos, datos geománticos, oráculos, grimorios, epístolas, juegos verbales, vocabularios combinados, notas al pie, addendas, solapas, recetas, exvotos, fórmulas y todo tipo de acotaciones, bien podría relumbrar como un as de oro la prosa mezquina y contundente de Georg Christoph Lichtenberg.

Allí, junto a las *jitanjáforas* y *cartones* de Alfonso Reyes, a los *membretes* de Oliverio Girondo, a las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, a algunas de las más breves *aguafuertes* de Roberto Arlt, a los *textículos* de Julio Cortázar, a los *pórticos* de Karl Kraus, a los *ambages* de César Fernández Moreno (deudores todos del contrahecho profesor de Gotinga), podríamos descubrir las delicias de una obra inexistente que, aunque inexistente siempre estuvo a la vista, como la mena de oro al alcance del minero que inútilmente la busca, como la palabra precisa en los repliegues del poema que fatiga a los trabajadores líricos. Tal vez nos corresponda hacerle un lugar en la historia de la literatura, en el anaquel donde duermen los no-libros, contundentes, indestructibles, que han logrado no perder ni una pizca de actualidad a pesar de los años transcurridos.

«*Los bosques se vuelven más y más pequeños, la madera escasea ¿qué debemos hacer?*» Se pregunta nuestro hombre, consternado, para luego responderse: «*Cuando los bosques desaparezcan, ¡quemaremos los libros, hasta que vuelvan a crecer!*».



Poesía Inédita

Guillermo Saavedra
Roberto D. Malatesta
Claudio Portiglia
Ana Guillot





Guillermo Saavedra

Nació en Buenos Aires en 1960. Publicó los libros de poesía Caracol 1989, Tentativas sobre Cage, 1995, El velador, 1998 y La voz inútil, (poemas 1980-2003). En 2001, obtuvo una beca de la John Guggenheim Memorial Foundation para la elaboración de un libro de poesía aún en preparación: Desocupado. Desde 1997 hasta este año, conduje el programa radial El Banquete.

Del tomate. Breves hipótesis de music hall acerca de esta fruta andrógina

Este libro aún inédito saldrá publicado en el 2006 en Bajo la Luna, con dibujos en paralelo de Eduardo Stupía.

1.
He aquí al héroe de la quinta,
un modesto prodigio americano
con aspecto de lámpara china.

9.
Y, por más que lo intentes, nunca vas
a encontrar dos tomates iguales:
singular como todo lo que muerde el deseo.

14.
Nada más lírico: en su punto,
todo él es poema que
en cada punto tiembla.



15.
Encontrar su punto exacto
de morbidez es más incierto
que alumbrar un buen verso.

18.
Pensar que nace verde y duro
casi como una manzana: es sabio
que en plenitud alcanza la ternura.

26.
Metáfora redonda de un romance:
«te amé como melón y eras
tomate: dulzura sin exceso».

27.
Si lo pensaras quieto, en la siesta
de un patio, él diría: «parezco lleno
de mí pero estoy hecho de nada».

28. (*Canción ácrata*)
Libre de culpa en la mata y aunque
el hijo de puta lo meta en la lata
libre también: la fruta libertaria.

33.
En finas rodajitas, basta pensarlo
besándote la espalda calcinada:
puede dormir el sol su sol de agua.

34.
Quisiera ser tomate de temporada
para besar tu boca tan extranjera,
tu boca de tomate siempre negada.

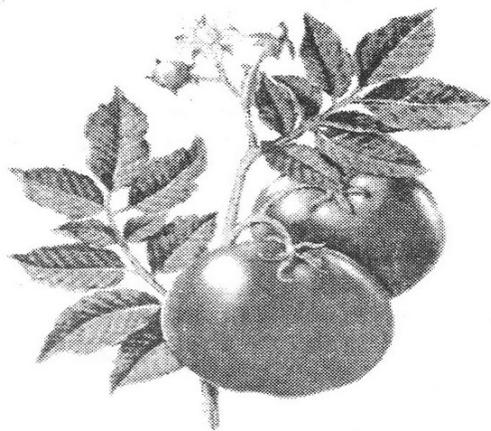


39.

Viene un tomate por el camino,
llega rodando como un destino:
abre tu boca, niño argentino.

59.

Morder un tomate sin pensar
en nada: para que el pleno
verano explote en tu boca.



Roberto D. Malatesta

Nació en la ciudad de Sta. Fe, en 1961, ha publicado entre otros libros: «De las Cosas Blancas» (1984) «Casa al Sur» (1987), «La Prueba de la Soledad» (1991) «Del Cuidado de la Altura del Níspero» (1992) «Las Vacas y otros Poemas» (1994), «Flores Bajo la Lluvia» (1998) y No importa el frío (2003)

Fresca memoria
ladrillo que huele
a amanecer

* *

Breve la lluvia
visitó al planeta
como de paso.

* *

Tiempo perdido
mi ganancia un sitio
deshabitado.



Puente a la infancia,
madera que cruje.
¿Yo ya no cruzo?

* *

Visita árboles
con lluvia, el colibrí,
no le teme al relámpago,
su padre.

* *

Horada el cielo,
diamante de sonido:
una chicharra.
Puño apretado
contra un muro de cal:
sombra del hombre.

Verano.
Admirado sol.
El campo de girasoles.

* *

Frutas.

Dóciles
formas
del sol.



Empero
bajo los árboles
la siesta tiene
la última palabra.

* *

Se derrumba el invierno,
el naranjo responde
con azahares.

* *

Noche lluviosa
claridad meridiana
la de tu cuerpo.

* *

Sol y naranjas,
noche, tormenta, día,
barro redondo.





Claudio Portiglia

Nació en Junín, Bs. As., en 1957. Ha publicado entre otros el libro Libreta de almacenero. Conduce desde hace años, en Junín, los encuentros Movimiento Poesía.

Cuando colgamos el cartelito de *vendido*
ni vos ni yo habíamos previsto las consecuencias
y las consecuencias se nos vinieron encima
echaron a galopar sus caballos sobre nuestras cabezas
indefensas
perforaron nuestros estómagos
se fijaron como parásitos en cada cuadrícula de la piel
anularon nuestras piernas
y fuimos apagándonos al unísono
perdiéndonos con la última claridad de la tarde
en esa hora en la que todos vuelven
porque nosotros no supimos volver

.....

Si me hubiera cortado una mano no tendría esa mano
si me hubiera cortado algún pie o arrancado los ojos
no tendría ni ese pie ni los ojos
Preferí conservarlos



El recuerdo de lo que con ellos hice se parece a la gehena
pero solo el recuerdo
yo juzgo que todavía tengo tiempo de revertir la historia

Éramos islas te acordás la noche
que vinieron por ellos

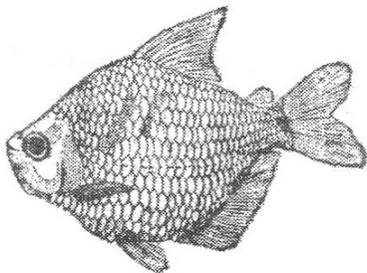
Nadie supo de nuestras inquietudes

Él se quedó a vivir ahí
debajo del cedro
y un perro le aceptó la intemperie por casa

.....

Me pierdo tras los pasos de la Ramona Montiel
de lo que queda
cómo hacer para que no piense en mí cuando hace el amor
con otro
cómo hacer para que no piense en otro cuando hace el
amor
conmigo
de lo que queda
como ser el amor
cómo hacer para que no piense

Busqué por detrás por abajo por adentro
 no se me ocurrió mirar
 estaba
 adonde había estado siempre
 adonde no podía estar
 cómo iba a estar ahí
 al alcance de la mano
 delante de la línea de mis ojos
 vertical y completa
 cómo podía permitir que mi aliento la empañe
 si era de cristal
 si siempre había sido de cristal
 hasta hoy cuando mutó en azogue



Ana Guillot

Nació en Buenos Aires en 1953. Es profesora en Letras. Junto a Graciela Caprarulo (y con la colaboración de Belén Ancizar y Florencia Abadi) coordina, desde hace quince años el «Taller de la Siesta». Libros publicados de Poesía: Curva de mujer, 1994, Abrir las puertas (para ir a jugar), 1997. Mientras duerme el inocente, 1999. Los posibles espacios, 2004.

(poemas extraídos del libro La orilla familiar, inédito)

1

la orilla familiar ese acertijo

los reptiles
 la selva que se adivina
 y se sortea

una pared de roca
 un imperio de arcilla

al filo

3

a mis abuelos Agustina y Luis

entre una copa y otra las miradas se cruzan
 y el filo del cuchillo se estremece
 (muerde a lo lejos su callada angustia
 el cementerio)
 ellos comen en el blanco mantel



hay un sol de verano
 y es una promesa
 la boca que se abre
 en la cara redonda
 -Agustina- responde
 y él se lleva el nombre en el bolsillo
 las miradas se cruzan
 se hieren al sol de ese verano
 arde la telaraña en el postigo
 su inundación de plata
 -porque estoy atrapado- dice
 y cruza la mirada
 y el filo del cuchillo se estremece

.....

habrá luego otras comidas familiares
 y habrá un niño corriendo
 el caballo de madera
 como la premonición
 de una partida

.....

habrá más tarde, también
 una mujer agazapada
 en el acero de su propia tela
 disuelto el intestino
 cada membrana de su cuerpo
 atragantada de dolor
 gritando
 -el grito que no cesa



el grito-
 (muerde a lo lejos su callada angustia
 el cementerio)
 y ella, la del luto,
 que no cesa su grito
 derrama las pestañas sobre el plato
 el filo del cuchillo se estremece
 y casi no se puede llorar

8

después, lo cotidiano
 la comida y el agua
 y el almidón que ha de planchar
 esta tristeza
 el delantal del niño
 de sarga gris
 cristiana
 -como si la República se pudiera
 esconder-
 como si no hubiese sido fusilado
 el poeta
 como si la falange ¿cuál?
 sus dedos, sus falanges
 planchan la tela
 alisan el pliegue del sobrino
 muerto
 porque no delató
 los platos, luego
 la aceitera completa
 y lo que sea posible
 comer
 -te espero entre las sábanas-
 y duerme esta viudez que es el grito
 -el que no cesa- dije

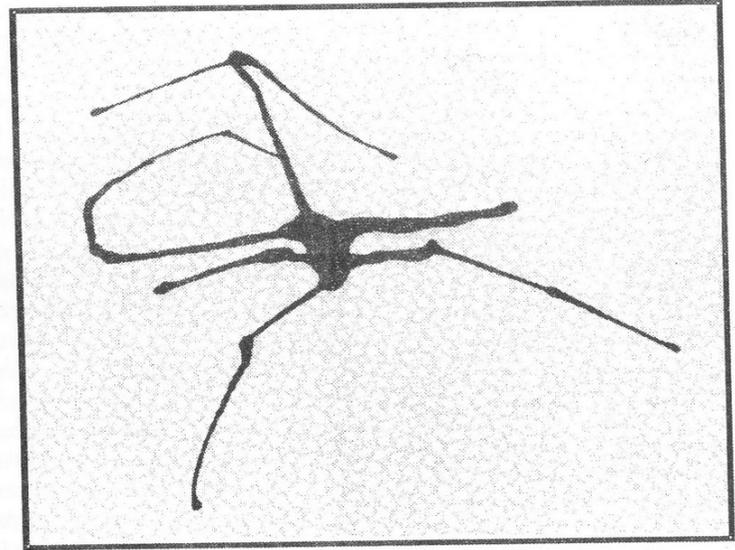


el innoble
 -por si tus pies llegaran
 fríos
 muertos de frío ahora
 como la neumonía
 como haberte visto
 morir-

.....

un cadáver es lo que amamos
 en un sesgo estático
 imposible
 los labios tan inertes
 la mandíbula extrema
 y el frío
 siempre el frío

será por eso pienso
 que los cubren
 tan rápido
 que las sábanas cubren
-te espero entre las sábanas, Luis-



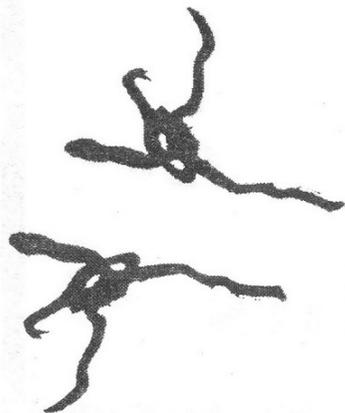
Vicente Battista
 Octavio Escobar Giraldo

Relatos

Memorandum del Museo de la Imagen

Vicente Battista

Nació en Buenos Aires en 1940 y formó parte de la movida cultural de los '60. Fue premiado por la Casa de las Américas y el Fondo Nacional de las Artes por su primer libro de cuentos, Los Muertos; escribió novelas como Sucesos Argentinos, ganadora del Premio Planeta en 1995. Integró la redacción de la revista El Escarabajo de oro y fundó, junto a Mario Goloboff, la revista de Nuevos Aires.



Los musulmanes deben peregrinar a La Meca al menos una vez en su vida. A nosotros nos sucede algo parecido con el Museo de la Imagen. Se sabe la fecha exacta de la inauguración (está consignado en una placa metálica, en el hall de entrada) y se sabe que esa inauguración provocó algunos conflictos (los que aún bregan por no revisar el pasado se opusieron tenazmente), pero no se sabe quién fue el impulsor del proyecto; tal vez omitieron el nombre para evitar futuras contiendas. La propuesta más aceptada habla de un coleccionista privado. Ese coleccionista habría recibido el material por herencia y lo habría guardado casi por costumbre, sin tener idea del tesoro que estaba almacenando. Alguna vez también corrió el rumor de que todo había sido obra de una organización secreta que se habría disuelto definitivamente minutos después de la apertura del Museo. Una tercera corriente une al coleccionista privado con la organización secreta. El coleccionista habría recibido el material en pésimas condiciones de uso, por lo que debió acudir a un equipo de restauradores. En esta versión el equipo de restauradores sería la organización secreta. Diversas teorías para darle crédito a una sola verdad: las imágenes que celosamente guarda el Museo.

Mi padre solía hablarme de esas imágenes. Aseguraba que su padre (es decir: mi abuelo) las había visto antes de que se convirtieran en piezas de colección. Yo lo escuchaba con el debido respeto que todo hijo debe mantener frente a sus mayores, pero confieso que no le creía una sola palabra; pensaba que eran disparates de



viejo. Aún recuerdo la congoja que sentí durante mi primera visita al Museo. Aquella vez, con lágrimas en los ojos, evocé lo que mi padre me contara. Entonces tuve necesidad de pedirle perdón, pero mi padre hacía años que había muerto.

Hoy la visita al Museo de la Imagen es materia obligada en todas las escuelas del país. Los alumnos recorren sin descanso la planta baja, el primero y el segundo piso; únicamente tienen proscrita la sala «Lujuria»: es necesario haber cursado el tercer grado para acceder a ella. El tercer piso está destinado a las investigaciones y a la administración, allí sólo pueden ingresar profesores y funcionarios. Para los chicos recorrer el Museo tiene el sabor de la aventura. Miles de videotapes cubren las paredes de las diferentes salas. En cada sala hay una cuadrilla de computadoras que en un instante dan a conocer la fecha de emisión de cada videotape, el perfil de la teleaudiencia al que estaba dirigido y el rating que había obtenido. Una información esencial, tanto para los investigadores como para los curiosos. Yo llevé a mis hijos al Museo antes de que ingresaran a primer grado. No me arrepiento de esa decisión. Quise que supieran cómo había sido el mundo de nuestros mayores. Mis hijos no se emocionaron, fueron del asombro a la risa, pero no se emocionaron. Es que el tiempo ha sido cruel con esas imágenes: aquello que alguna vez mantuvo en vilo a ciudades enteras, hoy sólo provoca risa.

Es razonable. Gracias al material que atesora el Museo hoy sabemos que los telespectadores de antaño aceptaban sin discutir aquello que le ofrecía pantalla. Todo indica que no les importaba que fuesen ciclos planteados desde la mentira. Se sabe que esos programas, cualquiera fuera el tema que abordasen, eran el resultado de una cuidadosa producción. Sus protagonistas, después de superar un severo casting, debían respetar cada movimiento de escena y seguir a rajatabla las pautas de un libreto previo. El Museo de la Imagen deja en claro que hubo que transitar muchos engaños para llegar a la verdad. Los documentos allí archivados permiten establecer cómo y cuándo comenzó a desterrarse la mentira.

Casi todos los investigadores coinciden en que hubo un programa pionero que, vaya paradoja, jamás salió al aire ¿Qué pretendía registrar ese programa? Los documentos que se conservan ofrecen un testimonio categórico: pretendía transmitir in vivo la ejecución de un condenado a muerte. Las autoridades del presidio se negaron rotundamente, ni siquiera permitieron que se emitiera por los canales de cable. Hoy esa prohibición puede resultar absurda. Sin embargo, hay que tener en cuenta que por aquellos años eran pocos los países en los que regía la pena capital.

Es imposible detener la marcha del progreso. Finalmente llegó el día en que las ejecuciones pudieron filmarse con total libertad. A partir de entonces se convirtieron en emisiones tan naturales y lógicas como los segmentos informativos y los movimientos de la Bolsa. El Museo de la Imagen atesora un buen número de aquellos antiguos videotapes.

Hay uno que se ha convertido en objeto de culto. Tiene por protagonista a



una mujer joven. La filmación es tosca y elemental, carece de zoom, de primeros planos y todo está resuelto por medio de un plano general que se limita a mostrar a la convicta sujeta en una camilla con unas correas que parecen ser de cuero. Entonces se ejecutaba mediante una inyección letal. La toma siguiente muestra a un sofisticado artefacto que desciende del techo y aplica un número indiscriminado de agujas sobre el cuerpo de la víctima. La mujer tarda bastante en morir y lo hace después de sufrir fuertes convulsiones. Se alcanzan a distinguir algunos privilegiados que seguramente tenían el derecho a presenciar la ejecución en vivo. Eso es todo lo que se ve.

A los visitantes del Museo les asombra la poca importancia que entonces se le daba a la pena de muerte: ni una sola palabra previa, ningún discurso de despedida. Esa falta de pompa también se advierte en la filmación, plasmada por medio de una cámara fría, muda y austera. Todo lo contrario de lo que semanalmente ofrece «Pena Capital», el programa de ejecuciones que mayor rating ha cosechado. En «Pena Capital» el momento de la ejecución se propone a través de diferentes planos y bajo un maravilloso juego de luces y sonidos. Sin embargo, hay que reconocer que pese a su silencio y a sus sombras, aquel videotape precursor aún conserva una fuerte carga poética: sorprenden las muecas de espanto de la condenada y el modo en que va apagándose su vida. Esto tal vez explique porque se ha convertido en objeto de culto.

Como ya he dicho, en El Museo de la Imagen hay una sala, «Lujuria», restringida a los alumnos que hayan cursado el tercer grado. Una prohibición a todas luces ridícula. Los videotapes allí reunidos están protagonizados por actores (en la mayoría de los casos, por pésimos actores) que interpretaban lo que entonces se denominaba «pornografía». Es imposible que cualquier chico o cualquier chica de hoy, habituados a ver «Contigo en el placer», se motive con lo que muestran los videotapes congregados bajo el rótulo «Lujuria». No importa que ofrezcan relaciones heterosexuales, relaciones homosexuales, orgías, actos de pedofilia o de zoofilia, en todos los casos se advierte el estigma de la producción. Un concierto de gemidos y suspiros en off intenta simular el orgasmo. Ni siquiera el sexo con animales y con infantes resulta verosímil. Habrá que aceptar que en aquellos viejos tiempos también mentían los niños y los animales.

«Contigo en el placer», por el contrario, opera con absoluta transparencia. La producción ha prescindido de castings y de ensayos. Bajo la premisa de que hay gusto para todo, no se discrimina a nadie. En la pantalla pueden aparecer jóvenes pujantes o viejos decrépitos, pueden observarse desde cuerpos esculturales hasta cuerpos groseramente excedidos en grasa; incluso participan minusválidos físicos y tullidos. Sólo se exige honestidad, más de una emisión fue levantada en cuanto se advirtió que alguno de los participantes estaba actuando. Para incorporarse a la feliz familia de «Contigo en el placer» basta con aceptar las pautas del contrato. Un equipo técnico se ocupa de montar infinidad de cámaras en el domicilio de la pareja participante. Esas cámaras filman constantemente, sin dejar escapar nada de lo que sucede en la casa.



¿Por qué ese tremendo costo de producción si sólo interesan las escenas de sexo? Porque el sexo puede darse a cualquier hora y en cualquier lugar. Toda vez que eso sucede, ahí están las cámaras para registrarlo. Por supuesto, no todas las tomas se proyectan. Las que salen al aire se eligen por azar, y no las elige un individuo sino una computadora, de ese modo se evita que prevalezca el gusto de quien elige: las computadoras carecen de gusto.

Los participantes de «Contigo en el placer» son conscientes de que serán filmados sin descanso, pero ignoran qué tomas saldrán al aire. Esta incertidumbre los obliga a practicar relaciones apasionadas en todos los casos. Gracias a ello, llegan a momentos salvajes, verdaderamente de antología, componen posturas de inquietante dimensión erótica y articulan expresiones de alto contenido sexual. Los gritos y quejidos que acompañan al orgasmo son reales, no hay espacio para la farsa. «Contigo en el placer» paga un cachet reducido, pero gracias a ese programa numerosos matrimonios que estaban al borde de la ruptura recuperaron el ritmo y la felicidad de los primeros días. Incluso hay propuestas de declararlo Ciclo de Interés Nacional

Aunque está lejos de que la declaren de Interés Nacional, «Terapia Intensiva» ha superado los sesenta puntos de rating. Hace menos de un año nadie hubiera apostado un peso por este programa-concurso, similar a los muchos que ya se emiten. ¿Por qué causa, entonces, hoy las principales empresas del país imploran por conseguir aunque sea un anuncio de tres segundos durante la hora de transmisión? Incluso circula el rumor de que el próximo ciclo se extenderá a dos horas y que la emisión será diaria, con flashes permanentes a lo largo de veinticuatro horas. En la actualidad tiene flashes, pero sólo se pasan al mediodía, a media tarde y sobre la medianoche.

El éxito de «Terapia intensiva» se puede explicar de una sola manera: supo llevar la verdad hasta sus últimas consecuencias. Se puede mentir en el sexo, se puede mentir incluso en el instante de ser ejecutado, pero no es fácil mentir una agonía. «Terapia Intensiva» está protagonizado por enfermos en su fase terminal. Las salas «A» y «B», ubicadas en el ala norte del Hospital de Agudos, han sido debidamente condicionadas para que la función pueda verse con total transparencia y llegue a todos los hogares del país. El programa respeta las reglas clásicas de cualquier concurso: durante los primeros diez minutos de transmisión se ofrece una reseña del mal que padece cada concursante. Pueden ser trastornos endémicos o estragos producidos por accidentes de tránsito, de trabajo, de violencia callejera, etc. Se admite cualquier tipo de lesión; sólo se exige que sea terminal. Acto seguido se informa en qué estado (presión arterial, temperatura del cuerpo, pulsaciones, etc.) se encuentra el participante en el instante de salir al aire. Por supuesto, no se brinda el menor dato acerca de los minutos, las horas o los días que a cada uno le queda de vida. Por último, las cámaras realizan un minucioso paneo por sobre cada uno de los pacientes. En los restantes treinta y cinco minutos (no estoy contando los quince de publicidad) esas mismas cámaras recorren las Salas «A» y «B», acompañadas por un fondo musical adecuado a las circunstancias. Durante el tiempo de



una mujer joven. La filmación es tosca y elemental, carece de zoom, de primeros planos y todo está resuelto por medio de un plano general que se limita a mostrar a la convicta sujeta en una camilla con unas correas que parecen ser de cuero. Entonces se ejecutaba mediante una inyección letal. La toma siguiente muestra a un sofisticado artefacto que desciende del techo y aplica un número indiscriminado de agujas sobre el cuerpo de la víctima. La mujer tarda bastante en morir y lo hace después de sufrir fuertes convulsiones. Se alcanzan a distinguir algunos privilegiados que seguramente tenían el derecho a presenciar la ejecución en vivo. Eso es todo lo que se ve.

A los visitantes del Museo les asombra la poca importancia que entonces se le daba a la pena de muerte: ni una sola palabra previa, ningún discurso de despedida. Esa falta de pompa también se advierte en la filmación, plasmada por medio de una cámara fría, muda y austera. Todo lo contrario de lo que semanalmente ofrece «Pena Capital», el programa de ejecuciones que mayor rating ha cosechado. En «Pena Capital» el momento de la ejecución se propone a través de diferentes planos y bajo un maravilloso juego de luces y sonidos. Sin embargo, hay que reconocer que pese a su silencio y a sus sombras, aquel videotape precursor aún conserva una fuerte carga poética: sorprenden las muecas de espanto de la condenada y el modo en que va apagándose su vida. Esto tal vez explique porque se ha convertido en objeto de culto.

Como ya he dicho, en El Museo de la Imagen hay una sala, «Lujuria», restringida a los alumnos que hayan cursado el tercer grado. Una prohibición a todas luces ridícula. Los videotapes allí reunidos están protagonizados por actores (en la mayoría de los casos, por pésimos actores) que interpretaban lo que entonces se denominaba «pornografía». Es imposible que cualquier chico o cualquier chica de hoy, habituados a ver «Contigo en el placer», se motive con lo que muestran los videotapes congregados bajo el rótulo «Lujuria». No importa que ofrezcan relaciones heterosexuales, relaciones homosexuales, orgías, actos de pedofilia o de zoofilia, en todos los casos se advierte el estigma de la producción. Un concierto de gemidos y suspiros en off intenta simular el orgasmo. Ni siquiera el sexo con animales y con infantes resulta verosímil. Habrá que aceptar que en aquellos viejos tiempos también mentían los niños y los animales.

«Contigo en el placer», por el contrario, opera con absoluta transparencia. La producción ha prescindido de castings y de ensayos. Bajo la premisa de que hay gusto para todo, no se discrimina a nadie. En la pantalla pueden aparecer jóvenes pujantes o viejos decrépitos, pueden observarse desde cuerpos esculturales hasta cuerpos groseramente excedidos en grasa; incluso participan minusválidos físicos y tullidos. Sólo se exige honestidad, más de una emisión fue levantada en cuanto se advirtió que alguno de los participantes estaba actuando. Para incorporarse a la feliz familia de «Contigo en el placer» basta con aceptar las pautas del contrato. Un equipo técnico se ocupa de montar infinidad de cámaras en el domicilio de la pareja participante. Esas cámaras filman constantemente, sin dejar escapar nada de lo que sucede en la casa.



¿Por qué ese tremendo costo de producción si sólo interesan las escenas de sexo? Porque el sexo puede darse a cualquier hora y en cualquier lugar. Toda vez que eso sucede, ahí están las cámaras para registrarlo. Por supuesto, no todas las tomas se proyectan. Las que salen al aire se eligen por azar, y no las elige un individuo sino una computadora, de ese modo se evita que prevalezca el gusto de quien elige: las computadoras carecen de gusto.

Los participantes de «Contigo en el placer» son conscientes de que serán filmados sin descanso, pero ignoran qué tomas saldrán al aire. Esta incertidumbre los obliga a practicar relaciones apasionadas en todos los casos. Gracias a ello, llegan a momentos salvajes, verdaderamente de antología, componen posturas de inquietante dimensión erótica y articulan expresiones de alto contenido sexual. Los gritos y quejidos que acompañan al orgasmo son reales, no hay espacio para la farsa. «Contigo en el placer» paga un cachet reducido, pero gracias a ese programa numerosos matrimonios que estaban al borde de la ruptura recuperaron el ritmo y la felicidad de los primeros días. Incluso hay propuestas de declararlo Ciclo de Interés Nacional

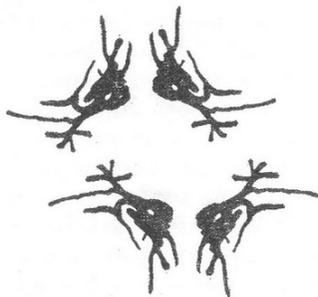
Aunque está lejos de que la declaren de Interés Nacional, «Terapia Intensiva» ha superado los sesenta puntos de rating. Hace menos de un año nadie hubiera apostado un peso por este programa-concurso, similar a los muchos que ya se emiten. ¿Por qué causa, entonces, hoy las principales empresas del país imploran por conseguir aunque sea un anuncio de tres segundos durante la hora de transmisión? Incluso circula el rumor de que el próximo ciclo se extenderá a dos horas y que la emisión será diaria, con flashes permanentes a lo largo de veinticuatro horas. En la actualidad tiene flashes, pero sólo se pasan al mediodía, a media tarde y sobre la medianoche.

El éxito de «Terapia intensiva» se puede explicar de una sola manera: supo llevar la verdad hasta sus últimas consecuencias. Se puede mentir en el sexo, se puede mentir incluso en el instante de ser ejecutado, pero no es fácil mentir una agonía. «Terapia Intensiva» está protagonizado por enfermos en su fase terminal. Las salas «A» y «B», ubicadas en el ala norte del Hospital de Agudos, han sido debidamente condicionadas para que la función pueda verse con total transparencia y llegue a todos los hogares del país. El programa respeta las reglas clásicas de cualquier concurso: durante los primeros diez minutos de transmisión se ofrece una reseña del mal que padece cada concursante. Pueden ser trastornos endémicos o estragos producidos por accidentes de tránsito, de trabajo, de violencia callejera, etc. Se admite cualquier tipo de lesión; sólo se exige que sea terminal. Acto seguido se informa en qué estado (presión arterial, temperatura del cuerpo, pulsaciones, etc.) se encuentra el participante en el instante de salir al aire. Por supuesto, no se brinda el menor dato acerca de los minutos, las horas o los días que a cada uno le queda de vida. Por último, las cámaras realizan un minucioso paneo por sobre cada uno de los pacientes. En los restantes treinta y cinco minutos (no estoy contando los quince de publicidad) esas mismas cámaras recorren las Salas «A» y «B», acompañadas por un fondo musical adecuado a las circunstancias. Durante el tiempo de



recorrida se recogen las apuestas de los telespectadores. Si uno de los pacientes muere en el transcurso de la hora de transmisión, quienes apostaron por ese paciente reciben un sustancioso premio. Los parientes del fallecido también obtienen una compensación. Ni los médicos, ni los paramédicos ni los familiares de los internados pueden participar. del juego No obstante, en más de una oportunidad se advirtieron trampas. Se dice que hubo familiares que con la complicidad de un médico de la sala aceleraron la muerte del pariente. Los familiares y el médico habían apostado por ese pobre infeliz. Aún no se han podido erradicar los telespectadores de paja que trabajan para gente sin escrúpulo. Hubo casos más extremos: médicos que trasladaban a pacientes de las salas de Terapia General a las salas «A» y «B» de Terapia Intensiva con el sólo propósito de hacerlos participar en el programa. Todo indica que una vez allí les aceleraban la muerte. Estas irregularidades que, se dice, ya han sido corregidas, no le quitaron teleaudiencia al ciclo. Hay una considerable lista de espera de pacientes en fase terminal que se afanan por concursar. Esa es una de las razones por las que «Terapia Intensiva» pasaría a emitirse a diario. Al ofrecerse una vez por semana, más de un enfermo ilusionado en participar muere antes de que llegue el día de transmisión. Es una pérdida inútil.

Hay voces agoreras, lo he consignado al principio del informe, que cuestionan la existencia del Museo de la Imagen. Sostienen que es un muestrario de errores y proclaman que es innecesario revisar las fallas del pasado. Personalmente, sostengo lo contrario. Sólo observando las imperfecciones de nuestros mayores podremos construir un futuro placentero. Por otra parte, cuando nosotros ya no estemos persistirán las imágenes que hemos producido. Esas imágenes, quién lo duda, se guardarán en el Museo. Esto abre nuevos interrogantes: ¿Cómo las interpretará la gente del porvenir? ¿Los jóvenes del futuro se reirán de ellas? La respuesta tal vez sea objeto de otro memorandum.



ACÚSTICA

de Octavio Escobar Giraldo

(Colombia, 1962). Médico y escritor. Novelas: El último diario de Tony Flowers (1995), Saide (1995) y El álbum de Mónica Pont (2003). Libros de cuento: El color del agua (1993), Las láminas más difíciles del álbum (1995), La posada del Almirante Benbow (1997), De música ligera (1998), Hotel en Shangri-Lá (2003). En la actualidad es profesor de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Caldas (Manizales, Colombia).

«... recordé un fenómeno muy conocido: si se aplica el oído a la extremidad de una viga, se oye muy claramente el golpe dado con un alfiler en el otro extremo... Tomé un cuadernillo de papel, lo enrollé muy apretadamente y coloqué un extremo sobre la región precordial de la enferma, mientras aplicaba mi oreja al otro extremo. Quedé muy sorprendido y satisfecho al oír los latidos del corazón en una forma tan neta y clara como nunca los había percibido por la aplicación directa del oído.»

René Laennec. Traité de l'auscultation médiante ou traité du diagnostic des maladies des poumons et du coeur fondé principalement sur ce mode d'exploration, 1819.

Madrugó al consultorio y terminó de empacar a las once de la mañana. Extrajo del maletín el pantalón de más que pensaba llevar, para dejarle espacio a las publicaciones de su mujer.

El vuelo fue tranquilo pero el taxista tardó una eternidad en llegar al hotel. Escogió la habitación 503 porque mira a la calle. A la izquierda de la puerta están el armario, un pequeño sofá a rayas verdes y blancas, la nevera y sobre ella, suspendido en un arnés de aluminio negro, un televisor de 14 pulgadas. La cama se recuesta a la pared de la derecha, paralela a la ventana, separada del baño por la mesa de noche.

Se fue al congreso médico sin almorzar, con el refrigerio del avión. Reclamó la credencial y asistió a las conferencias de la tarde, centradas en los planes de promoción y prevención de la salud a través de la actividad física y el ejercicio. Cenó en el hotel, vio en ESPN la semifinal de un torneo de voleibol entre los



equipos femeninos de Cuba y Perú, y antes de lavarse los dientes llamó a su mujer.

Desayunó sin prisas, pero fue uno de los primeros en el salón. Sus esperanzas de hallar a alguien que le simpatizara realmente no se cumplieron hasta el descanso de las diez. Recorrió con el Gordo Ramírez los puestos de los laboratorios y siguieron juntos durante la actualización en factores de riesgo para las lesiones deportivas de rodilla, pero las continuas alusiones a dinero de su colega terminaron irritándolo. Tras el almuerzo pretextó la siesta para librarse de él.

Fue a caminar al centro, por la Séptima; era el único sector de Bogotá que conocía. Retiró en el cajero automático y volvió despacio, calculándole al refrigerio de la tarde. Las dos últimas conferencias las escuchó en un lugar apartado y salió poco antes de que terminara la sesión de preguntas, después de reclamar su certificado de asistencia.

De regreso al hotel ordenó un steak pimienta. Con las llaves le entregaron un mensaje del Gordo Ramírez; incluía la dirección de un bar en el norte. Cuando terminaba de comer, le informaron que una dama lo requería en la recepción. Pasó un trago de cerveza al levantarse.

Aurora no era más joven que su mujer pero se cuidaba mejor. Vestía un pantalón verde con estribos y una camisa blanca bajo el abrigo gris. Tampoco era bonita; demasiado grandes el mentón y la nariz, nada que no pudiera remediar un cirujano plástico. Daba la mano con fortaleza y en su voz vibraban años de permanencia en los Estados Unidos.

Después de las cortesías, ella le pidió que intercambiaran los paquetes. El tubo fluorescente titilaba mientras el ascensor buscaba el piso.

Abrió la puerta y accionó el interruptor de la luz. Aurora preguntó si le molestaba el humo del cigarrillo y ante su negativa se acomodó en el sofá y encendió un Lucky Strike. Obligado a ofrecerle algo, miró con resignación la lista de precios adherida a la nevera. También se sirvió whisky con hielo y dijo «salud» antes de beber. Sonrieron mecánicamente. Fue hasta el armario, retiró del maletín los trabajos de su mujer y se los entregó; ella descruzó las piernas y dejó el vaso sobre la alfombra para hojearlos.

Pensó en el control remoto de televisor, también en mirar hacia afuera. Oyó que cerraban la puerta de la 502 y decidió cruzar hasta el baño. Aurora recogió los pies sin decir nada.

Por hacer algo se lavó las manos leyendo el mensaje impreso en inglés y español sobre unas bolsas de papel colgadas junto al sanitario: For Disposal Of Sanitary Napkins Please Throw This Bag In Paper Basquet. DO NOT THROW IT IN TOILET. La imagen del espejo encanecía sin remedio.

«Espectacular», subrayó ella, mientras le entregaba tres libros. Eran monografías sobre la vida de los latinos en New York; las dedicatorias destilaban afecto. Aurora guardó en el bolso las publicaciones de su antigua compañera de estudios.

El golpeteo comenzó cuando preparaban la despedida: un impacto seco



contra la pared a la que estaba recostada la cabecera de la cama. Ninguno de los dos dijo nada. El ritmo aumentó. Incómodo, pasaba los libros de una mano a otra. Aurora sonrió con los ojos fijos en la pared e hizo un gesto procaz. Casi como respuesta, extrañado de sí mismo y sin explicarse, desechó el whisky en el baño, apoyó el vaso invertido en la pared y el oído derecho en el fondo de cristal. Buscó su complicidad con la mano izquierda. Ella vaciló, pero al fin apuró su trago y depositó con cuidado los trocitos de hielo en el cenicero. Se quitó el abrigo e imitándolo, hundió la rodilla derecha en el otro lado de la cama, su silueta contra el resplandor difuso de la ventana.

De timbre alto, la voz de la mujer de la 502 animaba a su pareja con un diminutivo familiar. Los gemidos aumentaron mientras seguían recostados en el fondo de los vasos a cada lado de la cama. Después de un minuto, Aurora se alejó de la pared, dejó el vaso sobre la nevera y se puso el abrigo. La escuchó proponer que salieran y se apartó a su vez.

«¿Y a dónde vamos?», intentó detenerla, pero la única respuesta fue el sonido de la cerradura al abrirse. El corredor entapetado los alejó de la puerta de la habitación 502. Solicitaron un taxi en la recepción y mientras esperaban, el televisor se entretuvo con una película subtitulada. Aurora comentó que los diálogos no eran exactamente así en inglés e intentó un ejemplo. Él asintió. Dio al taxista los datos del mensaje del Gordo Ramírez. Aurora hablaba de su vida veinte años atrás en Bogotá; sus dedos jugueteaban con la cajetilla de cigarrillos pero no se atrevía a encender uno.

El lugar resultó una discoteca más que un bar. Pidieron media botella de ron y salieron a bailar. Sus pasos coordinaban. En un giro chocaron con el Gordo Ramírez; lo acompañaba una morena joven con acento caribeño. La música atronaba mientras el globo compuesto por pequeños espejos giraba sobre sus cabezas. Un ritmo lento autorizó el abrazo. Aurora se desprendió sin dejar de bailar y de regreso le susurró el diminutivo cariñoso que repetía la mujer de la 502; de inmediato se apartó riendo y movió sus caderas adelante y atrás, siguiendo la percusión.

Durante la tanda de «música americana» permanecieron frente a las copas. Una luz blanquísima descomponía los movimientos con sus fognazos. Distraída, Aurora murmuraba las canciones; él tomó una de sus manos y no lo rechazó. Miraban al Gordo Ramírez revolverse sudoroso mientras su pareja bailaba consigo misma.

Cuando volvieron a la pista, Aurora repitió la invitación amorosa de la mujer de la 502, dibujándola con la boca; también repitió las maniobras para escabullirse.

«Viajo mañana en la mañana», advirtió apenas se acabó el ron, y su American Express se encargó de la cuenta. Aceptaron un aguardiente rápido de la amiga del gordo Ramírez e indicaron al portero que necesitaban un taxi. La ayudó a ponerse el abrigo y percibió con agrado la onda cálida que se desprendía de su cuerpo. Al llegar el vehículo, ella se adelantó y permaneció de pie, bloqueando el asiento. Se despedía; explicaba que su hotel quedaba en el Norte



equipos femeninos de Cuba y Perú, y antes de lavarse los dientes llamó a su mujer.

Desayunó sin prisas, pero fue uno de los primeros en el salón. Sus esperanzas de hallar a alguien que le simpatizara realmente no se cumplieron hasta el descanso de las diez. Recorrió con el Gordo Ramírez los puestos de los laboratorios y siguieron juntos durante la actualización en factores de riesgo para las lesiones deportivas de rodilla, pero las continuas alusiones a dinero de su colega terminaron irritándolo. Tras el almuerzo pretextó la siesta para librarse de él.

Fue a caminar al centro, por la Séptima; era el único sector de Bogotá que conocía. Retiró en el cajero automático y volvió despacio, calculándole al refrigerio de la tarde. Las dos últimas conferencias las escuchó en un lugar apartado y salió poco antes de que terminara la sesión de preguntas, después de reclamar su certificado de asistencia.

De regreso al hotel ordenó un steak pimienta. Con las llaves le entregaron un mensaje del Gordo Ramírez; incluía la dirección de un bar en el norte. Cuando terminaba de comer, le informaron que una dama lo requería en la recepción. Pasó un trago de cerveza al levantarse.

Aurora no era más joven que su mujer pero se cuidaba mejor. Vestía un pantalón verde con estribos y una camisa blanca bajo el abrigo gris. Tampoco era bonita; demasiado grandes el mentón y la nariz, nada que no pudiera remediar un cirujano plástico. Daba la mano con fortaleza y en su voz vibraban años de permanencia en los Estados Unidos.

Después de las cortesías, ella le pidió que intercambiaran los paquetes. El tubo fluorescente titilaba mientras el ascensor buscaba el piso.

Abrió la puerta y accionó el interruptor de la luz. Aurora preguntó si le molestaba el humo del cigarrillo y ante su negativa se acomodó en el sofá y encendió un Lucky Strike. Obligado a ofrecerle algo, miró con resignación la lista de precios adherida a la nevera. También se sirvió whisky con hielo y dijo «salud» antes de beber. Sonrieron mecánicamente. Fue hasta el armario, retiró del maletín los trabajos de su mujer y se los entregó; ella descruzó las piernas y dejó el vaso sobre la alfombra para hojearlos.

Pensó en el control remoto de televisor, también en mirar hacia afuera. Oyó que cerraban la puerta de la 502 y decidió cruzar hasta el baño. Aurora recogió los pies sin decir nada.

Por hacer algo se lavó las manos leyendo el mensaje impreso en inglés y español sobre unas bolsas de papel colgadas junto al sanitario: For Disposal Of Sanitary Napkins Please Throw This Bag In Paper Basquet. DO NOT THROW IT IN TOILET. La imagen del espejo encanecía sin remedio.

«Espectacular», subrayó ella, mientras le entregaba tres libros. Eran monografías sobre la vida de los latinos en New York; las dedicatorias destilaban afecto. Aurora guardó en el bolso las publicaciones de su antigua compañera de estudios.

El golpeteo comenzó cuando preparaban la despedida: un impacto seco



contra la pared a la que estaba recostada la cabecera de la cama. Ninguno de los dos dijo nada. El ritmo aumentó. Incómodo, pasaba los libros de una mano a otra. Aurora sonrió con los ojos fijos en la pared e hizo un gesto procaz. Casi como respuesta, extrañado de sí mismo y sin explicarse, desechó el whisky en el baño, apoyó el vaso invertido en la pared y el oído derecho en el fondo de cristal. Buscó su complicidad con la mano izquierda. Ella vaciló, pero al fin apuró su trago y depositó con cuidado los trocitos de hielo en el cenicero. Se quitó el abrigo e imitándolo, hundió la rodilla derecha en el otro lado de la cama, su silueta contra el resplandor difuso de la ventana.

De timbre alto, la voz de la mujer de la 502 animaba a su pareja con un diminutivo familiar. Los gemidos aumentaron mientras seguían recostados en el fondo de los vasos a cada lado de la cama. Después de un minuto, Aurora se alejó de la pared, dejó el vaso sobre la nevera y se puso el abrigo. La escuchó proponer que salieran y se apartó a su vez.

«¿Y a dónde vamos?», intentó detenerla, pero la única respuesta fue el sonido de la cerradura al abrirse. El corredor entapetado los alejó de la puerta de la habitación 502. Solicitaron un taxi en la recepción y mientras esperaban, el televisor se entretuvo con una película subtitulada. Aurora comentó que los diálogos no eran exactamente así en inglés e intentó un ejemplo. Él asintió. Dio al taxista los datos del mensaje del Gordo Ramírez. Aurora hablaba de su vida veinte años atrás en Bogotá; sus dedos jugueteaban con la cajetilla de cigarrillos pero no se atrevía a encender uno.

El lugar resultó una discoteca más que un bar. Pidieron media botella de ron y salieron a bailar. Sus pasos coordinaban. En un giro chocaron con el Gordo Ramírez; lo acompañaba una morena joven con acento caribeño. La música atronaba mientras el globo compuesto por pequeños espejos giraba sobre sus cabezas. Un ritmo lento autorizó el abrazo. Aurora se desprendió sin dejar de bailar y de regreso le susurró el diminutivo cariñoso que repetía la mujer de la 502; de inmediato se apartó riendo y movió sus caderas adelante y atrás, siguiendo la percusión.

Durante la tanda de «música americana» permanecieron frente a las copas. Una luz blanquísima descomponía los movimientos con sus fognazos. Distraída, Aurora murmuraba las canciones; él tomó una de sus manos y no lo rechazó. Miraban al Gordo Ramírez revolverse sudoroso mientras su pareja bailaba consigo misma.

Cuando volvieron a la pista, Aurora repitió la invitación amorosa de la mujer de la 502, dibujándola con la boca; también repitió las maniobras para escabullirse.

«Viajo mañana en la mañana», advirtió apenas se acabó el ron, y su American Express se encargó de la cuenta. Aceptaron un aguardiente rápido de la amiga del gordo Ramírez e indicaron al portero que necesitaban un taxi. La ayudó a ponerse el abrigo y percibió con agrado la onda cálida que se desprendía de su cuerpo. Al llegar el vehículo, ella se adelantó y permaneció de pie, bloqueando el asiento. Se despedía; explicaba que su hotel quedaba en el Norte



y no había necesidad de que la acompañara, «Fue una noche tremenda», dijo y lo besó en la boca, «Espectacular». Se acomodó y cerró la portezuela.

Incrédulo, vio como las luces traseras se perdieron en la esquina.

Despertó temprano, sin ganas de nada. Después del baño se lavó los dientes y recogió sus cosas. Llamó a la recepción y pidió la cuenta. Se puso el saco y guardó con rabia los libros de Aurora. Miró la mañana sucia y se detuvo en el vaso sobre la nevera, en la huella color rojo mate del labial. Lo guardó en el maletín y salió velozmente. Mientras el ascensor se hundía confirmó en el pasaje la hora del vuelo. Repetía para sí que todo el mundo roba algo en los hoteles, que es un gasto que incluyen en la tarifa.

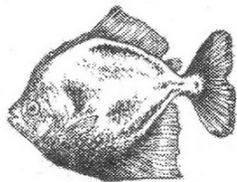
La recepcionista le recibió las llaves y se las entregó a uno de los botones. A la pregunta sobre la habitación, respondió que estaba satisfecho. El televisor apagado aumentó sus deseos de irse. El botones bajó con la botella iniciada de whisky y aunque la incluyeron en la cuenta no quiso llevársela. Dejó una buena propina y salió.

Llovía a su arribo al Olaya Herrera. Dio al taxista la dirección de su casa. Un frenazo imprevisto lo hizo abrazar su maletín y percibió la superficie lisa, rígida del vaso; la repasó y un ligero malestar recorrió su cuerpo. Se incorporó con dificultad y pidió al conductor que se desviara rumbo al centro médico.

El guardia de seguridad charlaba con una de las cajeras del supermercado de dos cuadras más abajo y no manifestó ninguna extrañeza al verlo. La soledad daba a los corredores una apariencia mayor de pulcritud. Abrió el consultorio y puso el maletín sobre una silla. Le pasó por la cabeza que debía cambiar el blanco estricto de las paredes por un color más vivo. Buscó unos fósforos. Miró a su alrededor y tomó la bandeja esmaltada. La dejó sobre el escritorio y fue por el mechero de alcohol. Contempló en el espejo su rostro sin afeitarse y se sintió débil, prescindible.

Quemó los libros de Aurora con cuidado, atento a que se consumieran, vigilándolos, y recogió las cenizas con el abrecartas. A continuación sacó el vaso del maletín y lo lavó y lo secó con esmero, sin limpiar la huella del labial.

Los restos calcinados se acomodaron al fondo grueso, a la circunferencia fría, constante. Cubrió la boca del vaso con papel aluminio y lo ajustó con dos bandas elásticas. Enseguida se levantó y lo puso en un gabinete, junto a sus medallas de voleibol, casi todas doradas. Metió la llave en su bolsillo y tomó el maletín antes de abandonar el consultorio. Sus pasos fracturaban el silencio.



LA NOVÍSIMA POESÍA ITALIANA
POR ESTEBAN NICOTRA



Traducciones



La novísima poesía italiana

Por Esteban Nicotra

El 20 de noviembre del año pasado, al arribar a Italia para un congreso en la universidad de Siena, el poeta Maurizio Cucchi gentilmente me invitó a asistir, en la sucursal de la editorial Mondadori de via Marghera de Milán, a la presentación de la antología *Nuovissima poesia italiana*, prologada y compilada por el mismo Cucchi y por el poeta Antonio Riccardi (autor este último, entre otros, del reciente libro de poesía *Gli impianti del dovere e della guerra*, Garzanti, 2004).

Maurizio Cucchi es uno de los mayores poetas italianos contemporáneos, si no el mayor, además de su constante creación literaria, por ejemplo, este año estuvo entre los cinco finalistas del premio «Strega» por su novela *Il male è nelle cose* (Mondadori, 2005) y hace dos años publicó su último libro de poemas *Per un secondo o un secolo* (Mondadori, 2003), que tuve el gusto de prologar y traducir por primera vez al castellano para la «colección Vital» de la Editorial Brujas de Córdoba, además, decíamos, es uno de los antólogos principales de la poesía contemporánea de Italia. Su antología *Poeti italiani del secondo Novecento* (Mondadori, 1996) realizada con Stefano Giovanardi y actualizada el año pasado, es fundamental para describir un panorama de la mejor lírica de la segunda mitad del siglo XX en la península. Cucchi es autor también del *Dizionario della poesia italiana* (Mondadori 1983 y 1990) y la antología *110 poesie per sopravvivere* (Guanda, 2004), pero con la antología *Nuovissima poesia italiana* (Mondadori, 2004) cumple un acto digno de ser señalado, también por su valor moral. ¿Qué otro poeta reconocido se arriesgaría a seleccionar, rescatar y destacar la obra de jóvenes poetas que rondan los veinte años? Pero no sólo esto. En el diario *La Stampa* de Milán (puede consultarse la página web: www.lastampa.it), Cucchi lleva adelante desde hace años su «Scuola di poesia». Centenares de jóvenes, y no tanto, envían sus textos al poeta, que con paciencia de eremita resalta sus méritos y aconseja algún oportuno viraje de rumbo. Además brinda noticias actualizadas sobre los eventos poéticos destacados de la semana y evoca la figura de algún poeta mayor de su gusto.

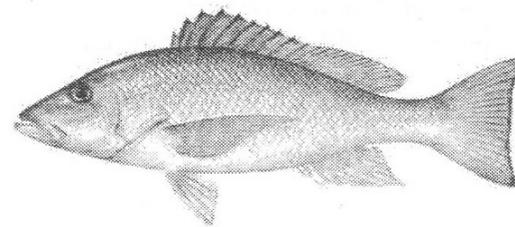
¿Qué me sorprendió de aquella presentación en la Milán de la bruma, la humedad y el sol que se cuela entre las ramas y los edificios matinales? Sobre todo la callada fe de esos jóvenes en la poesía. Después de la lectura de los poemas en la presentación y en días subsiguientes, en conversaciones con



algunos de ellos, pude constatar (en especial en Alberto Pellegatta, Silvia Caratti, Fabrizio Bernini y Matteo Zattoni) que habían apostado su vida a las palabras para que la deleven. Y esta impresión se confirmó cuando leí el prólogo de los antólogos que dice en su párrafo inicial: «En los últimos años, la presencia de los jovencísimos en nuestra poesía es, sin duda, uno de los fenómenos más relevantes. Esto sorprende, si pensamos en el mar vastísimo de mensajes muchos menos que poéticos en el que estamos cotidianamente hundidos. ¿Cómo es posible, se podría preguntar, que un joven confíe a la poesía su propio futuro en un contexto así?». Y ya describiendo en sus palabras la poesía de estos jóvenes leemos: «¿Cuáles son las características esenciales de estos nuevos, novísimos poetas? No existe un elemento que los unifique en su hacer, que motive sus necesidades expresivas. La variedad es muy evidente. En todo caso, ninguno de ellos pretende realizar una operación literaria, ni escribir, como ha sucedido a menudo en las generaciones precedentes, para responder a otros escritores y poetas: no escriben, se puede decir, *con respecto a*. Simplificando se podría afirmar que su urgencia es muy simple y esencialmente la de contar su experiencia del mundo a través de la palabra y en las diferentes formas de la poesía, conscientes que muy pocas formas diversas podrán garantizar una densidad similar testimonial».

Dieciocho son los poetas seleccionados por Cucchi y Riccardi en la antología mondadoriana: Fabrizio Bernini, Elisa Biagini, Silvia Caratti, Gabriel Del Sarto, Marco Desiati, Mario Fresa, Anila Hanxhari, Lucrezia Lerro, Amos Mattio, Francesco Moccia, Francesco Osti, Alberto Pellegatta, Barbara Pietroni, Andrea Ponso, Jacopo Ricciardi, Flavio Santi, Francesca Serragnoli y Matteo Zattoni. El tiempo y la prueba del conflicto entre aquel «mar» y aquella «fe en la poesía» que mencionábamos, consolidarán la obra de los que darán un aporte significativo a las letras italianas.

En esta primera entrega sobre la nueva poesía italiana presento mi traducción de algunos poemas de la citada antología, a los que agrego un poema de un no tan joven poeta nacido en Pistoia, Danilo Breschi (1970), que publicó también el año pasado su libro *Congiunzione, carnale, astrale, relativa* (Libreria Chiari-FirenzeLibri, Florencia, 2004) y que queremos también destacar.



Fabrizio Bernini
(Broni, Pavia, 1974)

La misma raza

Esta tierra tiene una respiración pesada, como un puño
en el aire. Cada tierra tiene su hálito, y se siente
en todas partes. Hay gente que crece
en lugares sofocados: asfalto, cemento,
plástico en la boca y entre los dientes.

También esa es una tierra que hay que sentir
con su respiración ansiosa, taponada en su boca.

Pequeñas flores quiebran el alquitrán y salen a la luz.

También el aire acaricia el pavimento. Incluso las bestias
vivirían

en la ciudad; bastaría que encontrasen su comida.

¿Somos distintos nosotros que compramos y consumimos?

¿Es distinta la tierra de la que huimos?

Incluso en los momentos distraídos tiene ese aliento duro;
al anochecer, como bestias volvemos a casa.

Alberto Pellegatta
(Milán, 1978)

La memoria tiene salas inmensas,
cuartos llenos de espejos,
polvo inaccesible. Pero, en cambio,
este instante es intermitente
como una imagen rota.



Llega lenta la noche que he gastado
sobre los libros, y con el viento,
hace el agua más espuma.
Llega lenta la noche y el viento
tiene garras de vidrio y el gruñido
ronco del jabalí.
Llega lenta la noche,
mientras escuchamos pasar las motos
veloces con la ola de marea de sus motores.
Pasan, pasan resquebrajando el cielo.

Matteo Zattoni
(Forlì, 1980)

Las chicas de la playa

*Tengo el cerebro poblado de mujeres.
En alguna parte
se debe haber desfondado el cráneo
y murmurando me brota en la cabeza
una fuente de amor.*

Valerio Magrelli

Las chicas de la playa son todas lindas
con sus collaritos, anillos, pulseras
en los tobillos, el verde esmaltado de sus uñas
y sus cabellos! Cabellos largos rubios
sobre la espalda o recogidos, teñidos, cortitos,
las cintas en las muñecas, *piercing*, golondrinas
tatuadas, y sujetadores –no rosa
sino violado amarillo– ¿para sujetar qué
de este bouquet de espléndidos espejismos?

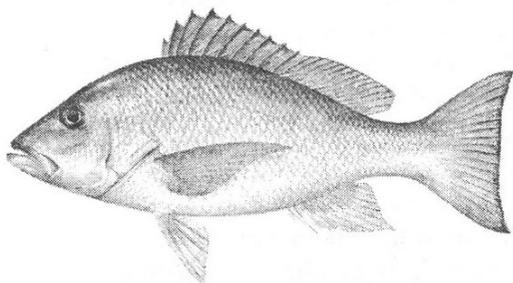




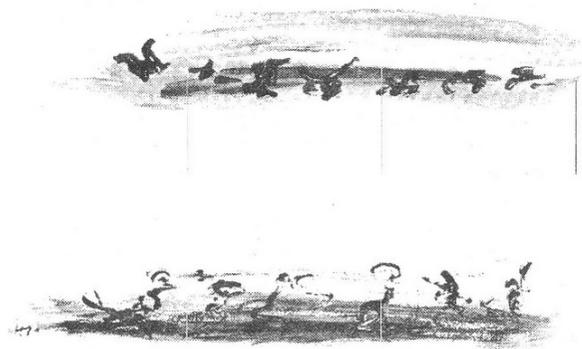
Danilo Breschi
(Pistoia, 1970)

La permanencia de las cosas

El alba de leche entre mis ojos,
todavía encandilados por el sueño
impúdico con ella, me recibe
ingresando a la estación,
que húmeda bosteza en la temporánea
ausencia de la gente y descubro
la obtusa, glacial, humillante,
permanencia de las cosas.



Estanterías





Santiago Sylvester: Calles
Ediciones del Dock,
Buenos Aires, 2004

En oportunidad de comentar otro libro suyo («Oficio de lector», ensayos sobre literatura, editorial Alción, Córdoba, 2003), dije que la obra poética de Santiago Sylvester puede ser examinada desde la óptica del viajero. Los títulos de algunos de sus libros abonan dicha afirmación: «El aire y su camino», «La realidad provisoria», «Libro de viaje», «Escenarios» e, inclusive, ese libro mayor titulado «Café Bretaña», con el que obtuvo el premio «Jaime Gil de Biedma» de la Diputación de Segovia, en el que se da un doble desplazamiento: el del autor, observando ritos ciudadanos desde la mesa del café madrileño de aquel nombre, y el de los parroquianos, dando cuenta, con sus apariciones y desapariciones, soledades y compañías, de la multiplicidad de la vida.

Este punto de vista se hace aún más explícito en su último poemario «Calles», porque ya no se trata de personas que confluyen en un lugar, sino que ahora es la propia calle el escenario en donde se avisa la diversidad de lo fluyente. A través del original recurso de valerse de las muy variadas calles, avenidas, plazas y sitios de tránsito que frecuentara en su vida, incluido el vuelo Madrid-Buenos Aires, Sylvester opera como el oficiante que presta su voz a zonas y personas, pero sobre todo, y lo que constituye la mayor riqueza de la experiencia, como el intérprete que, compelido por dicha confrontación, saca sus conclusiones.

Auténticas ágoras que permiten ver la complejidad de lo humano, estos sitios -siempre reales, aunque pasados por el tamiz de la memoria- intervienen, en efecto, como disparadores de la introspección. La respuesta, como es lógico, está enmarcada por las circunstancias de tiempo y lugar, pero ahonda, en todos los casos, en lo que compone el *pathos* del autor: el paso del tiempo y sus mudanzas, lo que ya no existe o se metamorfosea por imperio del propio devenir. Así, nombres propios -algunos reconocibles, otros no tanto-, datos de la cultura, alusión a circunstancias captadas por su mirada puesta a interrogar la fragilidad del instante -lo abierto, en suma, operando como horizonte del decir-, forman el material de esta singular reflexión. En ella, la vida se muestra en su secreto, también en su dispersión.

Que no hay puerto adonde arribar, que todo tiende a convertirse en desmemoria -que el río me arrebató y soy ese río, como dijera Borges-, son las visiones de Sylvester. Mas, por la misma fuerza de la aporía, hay en su poesía curiosidad y sorpresa -hay asombro-, y el mayor mérito ha sido entonces tener conciencia de aquellos límites y convertirlos en energía poética.

Como el *flanêur* baudelairano, Sylvester se deja llevar por la dinámica de lo fluyente y hace de ello su interlocutor. No dialoga con personas, sino con su conciencia poblada por la voz de seres y cosas. Establece, pues, un contacto objetivado, del que sabe que no obtendrá otras respuestas más que las que su aparato evocativo pueda darle. Apuesta extremada, por cierto, porque vérsela con la memoria es poner en claro la soledad. Es que este mundo que ha



intercambiado las nociones de comunidad y multitud, de contacto y velocidad, de necesidad y posibilidad, está diciendo en voz alta que otra razón indomable nos gobierna, y esa razón -si de razón se trata, porque Sylvester deja abierta la categoría del azar para expresarlo- está en manos de lo imponderable.

Todo ello explica el carácter cosmopolita de su poesía y el propósito de buscar en las calles su presa poética. Las apelaciones al color local, que las hay, aunque diseminadas en forma episódica y como filtradas por la materia psíquica, están resueltas de manera plana, cuidando de que no se filtre el sentimiento. Tomemos, por ejemplo, el poema que hace alusión a «Santo Domingo de Silos», en donde sabemos que anida una de las formas de sublimación de lo humano como es el canto coral. ¿De qué trata el poema? A primera vista, el azoramiento que se siente al observar estrellas que han dejado de existir hace millones de años y que, sin embargo, aún están ahí: con su luz y su brillo. Pero, a poco que se continúa la lectura, el poeta se involucra y vemos que el poema describe, en una doble transposición, el sucesivo parangón entre el movimiento astral y el destino monástico, por un lado, y este último y el destino humano, por otro: «Arriba, las estrellas con su gran muerte luminosa, en/ la paradoja de una manera brillante de morir: apagadas/ hace años: y/ quién lo diría con ese coro que derraman sobre quien las ve,/ este asombro de no saber quién somos. // Como nosotros, que somos también/ rastro de una manada que dejó su sonido tanto/ conocimiento que pasó, tanta convicción golpeando/ con su martillo abstracto: las palabras/ que nunca entenderemos, los restos/ de una acumulación gratuita./ Como/ nosotros que miramos hacia arriba para ver las estrellas,/ y ellas nos adiestran en/ la fascinación de lo que no está./ Como/ nosotros cuando ya no estemos».

Una transposición, como toda poesía. Porque, en rigor, Sylvester habla de él, de sus miedos y epifanías, de su asunción como hombre de la precariedad existencial, y coloca esta meditación en el contexto más adecuado: un monasterio -rodeado de soledad, hemos de imaginar-, desde el que se ve el cielo entero y las estrellas, y donde el único accionar es lo propio del lugar: la elevación y reinserción del hombre a través del canto. ¿Cuáles son las certidumbres?, ¿cuáles los límites? No hay respuestas, y si las hay, son de signo negativo, válidas únicamente por el poder transformador de su rezo laico. Para Sylvester, como también lo fuera para Baudelaire, lo apasionante de todo ello está, precisamente, en su ciega energía. Y tal es lo que deja trasuntar la lectura de sus poemas: la voluptuosidad de participar de un universo atónico. En este estar y no estar, ser y desaparecer, que parece ser propio de la vida, hay pequeños signos que nos abrazan con la contundencia de lo vivo: la percepción de poder vernos reflejados en ese universo, pueblo o calle, que se ha construido a nuestro alrededor, como lo dice en el poema a la calle Julián Álvarez.

El poema es entendido, pues, como un faro antropológico. Su factor de exploración e indagación de lo existente es elevado a primer plano, mas no para arribar a respuestas que hoy ni la ciencia puede dar, sino para devolver-



nos al sitio de una incertidumbre germinal: ¿quién somos?, ¿dónde estamos?, ¿hacia dónde vamos?.

Hay, por eso, en esta poesía de verso blanco y libre, hablado, conversado, de una versificación quebrada, que busca poner en acto las ondulaciones de un mundo cambiante, una impensada raíz elegíaca. El viejo *Ubi sunt* del canon clásico sobrevuela los textos, emparentándolos inequívocamente con la tradición poética. Sólo que en épocas de acotado horizonte y de lenguaje desacralizado, lejos de toda impostación, aquella queja tiene el carácter lacónico de la meditación en voz baja.

Sylvester sabe, con Nicanor Parra, que, contagiados por el ruido de la calle, los poetas se han bajado del Olimpo. Como hombre de dos tiempos, tiene los ecos de aquella tradición de lo visto y leído, pero establece una comunicación directa con el lector, en la que el narrar, antes que el cantar, es la cuerda que marca el ritmo poético. Sabe que los testimonios no están dados únicamente por el sujeto, puesto que también los objetos —en este caso, las calles— tienen su palabra y su propia voz. En una referencia central a su vida, la calle General Orúa de Madrid, por la que transitó durante casi veinte años, Sylvester deja que sea la propia calle la que cuente lo que ve. Claro que, por su potestad de autor, lo que ella ve es al propio poeta discurriendo de manera casual, y eso es lo que sabe de sí mismo: «de mí sólo sé lo que me cuentan».

Intensa radiografía de un tiempo —el nuestro— en el que las generaciones se suceden como hojas, las calles y ciudades siguen su paso, y sólo queda «el corazón de los hombres» —insomne, desvelado, preguntando— como paradójica *ratio* contra la disolución. Es, de esta manera, con la memoria como timón, y con la escritura como viento favorable, como Sylvester construye la arquitectura de un mundo de raíces móviles, cuya tensión y resolución confluyen en el hecho poético. Dicho con sus propias palabras, luego de enumerar nuestras herencias: «De esto viene/ que transformemos todo en metáfora, síntesis y anunciación/ para ir buscando la puerta que nos saque/ sin saber hacia dónde;/ que alguien reúna los pedazos por si nos miran desde lejos/ y así habrá una respuesta para cada cicatriz».

Rafael Felipe Oteriño

Carlos Spinedi: La travesía
Editorial Metáfora. Buenos Aires. 2005

«La travesía» es un libro de Zenit en la obra de Carlos Spinedi, un libro que sólo la concentración de la madurez puede ofrecer: como don, como huella. Huella de un poeta en este amargo y milagroso mundo.



Desde el título, nos instala en su territorio (se trata en este caso de un vasto mar). Habla de «travesía», no de viaje. Habla de un camino transversal, de un trayecto repleto de dificultades, aprendizajes para sortearlas y cierta contienda, austera desesperación para soportar la falta de agua, las tempestades, la sed, los muros de concreto de la vejez. Spinedi poetiza el dolor de la vida y de la soledad del ser humano y su conciencia de la muerte como destino, como «derrota».

«Itaca no existe», sólo hay una barca minúscula y allí es donde el poeta escribe su texto como capitán, como marinero, como testimonio y como arte.

Spinedi hace su juego dotado de un lenguaje preciso y eficaz, sin barroquismos inútiles ni ornamentos. Un lenguaje que hereda y roba la destreza del haiku (de cuya escritura es un artista experto) y no elude una ironía sabia y sutil («uno a uno los dioses/ discretamente han hecho mutis por el foro»).

Marcado a fuego y canto por la cultura griega, no teme la fusión y enlaza con maestría la Circe mítica con la poeta uruguaya, en «Circe en Tacuarembó»; homenajea a Kavafis y Graves ante sus tumbas; nos regala un perfecto arte poética en «Materia prima» y un haiku impecable («si no escuchas/ el silencio del cisne/ no oirás su canto»), además del recuerdo de los refranes de su madre recitados por un «viejo mirlo, más grotesco que el loro de Flaubert» y alguna pintada popular en las paredes de la ciudad, su ciudad.

Una de las acepciones de la palabra travesía es, en argot marítimo, el viático o salario que se da al marinero mercante por la navegación desde un puerto a otro. En esta travesía, en este libro, el viático es una bolsa de belleza, de gracia de lenguaje, mediante el cual nos introducimos en la aventura, esa aventura en el corazón del idioma que es la poesía: un inclinarse ante el abismo del ser y su interrogación permanente.

Esa capacidad del poema, parafraseando a John Berger, de «tocar una ausencia de la que, de no ser por él, no seríamos conscientes».

Paulina Vinderman

Esteban Moore: Antología poética
Colección Poetas Argentinos Contemporáneos,
Volumen 32, 96 páginas,
Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 2004.

Esta antología, que integra la colección *Poetas argentinos contemporáneos*, editada por el Fondo Nacional de las Artes, abarca casi dos décadas de la producción poética de Esteban Moore. El libro incluye poemas de *Con Bogey en Casablanca* (1987), *Tiempos que van* (1994), *Instantáneas de fin de siglo*



(1999), *Paisajes* (2003) y *Partes mínimas* (2003); además forman parte de sus obras publicadas los textos *La noche en llamas* (1982) y *Providencia terrenal* (1983).

A partir de una estética despojada, Moore describe el mundo con una mirada sarcástica cargada de precisión y rigor, los poemas se deslizan con ritmo seguro en una travesía que exhibe un lenguaje propio a la vez audaz y mesurado. El poeta parece regirse por aquella propuesta de Vicente Huidobro que en su «Arte poética» afirma: «Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra / el adjetivo, cuando no da vida, mata». Así, con un estilo en apariencia distante, las descripciones adquieren singularidad sin abusar de los calificativos pero demarcando límites precisos en su expresión.

Los textos tienen, además, un tono especial, una particular respiración con la que se lee y escucha el poema; los sonidos perfilan un trazo peculiar y bocetan en el espacio en blanco una imagen que desborda el esquema poético habitual, ya que, por momentos, plantean líneas hacia una prosa encendida que recrea relatos de infancia y un pasado que no se reduce a la memoria sino que se cruza con el presente y juega con el futuro.

En este sentido, las escenas son potentes y, con un escaso uso de mayúsculas y de signos de puntuación, logran que los poemas desplieguen una ambigüedad que no los oscurece, por el contrario, los amplía y les permite configuraciones aún más atractivas y diversas.

La función rítmica y visual que ejerce el uso de barras y guiones promueve una lectura pausada y atenta que no desvirtúa esas instantáneas coloquiales, breves o extensas, siempre plenas de reflexiones luminosas y, por momentos, crueles.

Algunas veces la descripción expande una imagen que aglutina varios matices simultáneos, como en «El rostro aéreo del relámpago»: su temible látigo eléctrico-vibra sonoro—mientras / su estallido ilumina un paisaje—que es -bajo— su / fognazo—fantasmal»

En otras ocasiones, una sintaxis quebrada marca, en su ruptura, la estética personalísima que identifica a Moore como uno de los poetas más originales y valiosos de la poesía argentina actual.

Aquí transcribimos un fragmento de «Ángeles caídos», texto que pertenece al libro *Instantáneas de fin de siglo*.

«no busquemos en el pasado / edenos ilusorios / menos aún / la seguridad de las jerarquías / el siglo nos presentará las imaginadas ruinas»

Citas de autores aparentemente tan disímiles como Shakespeare, Góngora, Borges, Paul Celan y Santa Teresa de Jesús, dan origen a varios poemas que configuran la selección de *Partes mínimas*; al abordar el «ictus» de cada una de esas voces se percibe el trabajo sagaz y minucioso otorgado a los textos con ese matiz «mooriano» que se presenta, una vez más, inconfundible. Así, del Soneto CLVIII de Góngora retoma «Ciego discurso humano», y compone: «pudiera – quién / de esa serpiente que se desliza / sobre la tierra seca / reluciente en un espejismo / de sol / evocar trazos – movimientos en el polvo el contenido ritmo de su vaivén / los rasguitos / de una piel – desatándose en el aire»



De este modo, en la negociación que el texto original impone sobre el recreado, el ensamble de la poesía se hace invisible. Se hace manifiesta, entonces, una madurez expresiva de la palabra en la que los logros experimentales expuestos en la innovación rítmica y en el particular uso de la sintaxis son apenas un aspecto a considerar en el extenso territorio de un consistente trabajo poético. Además, si algo define de un modo apropiado la poesía de Moore es el compromiso a fondo con la existencia exhibido a través de una mirada que rasga las imágenes en el intento de hurgar más allá de una realidad desamparada y elocuente. ¿Cómo se configura esa cotidianeidad? En un cuadro, sin límites precisos, desgarrado por el deterioro del mundo inabarcable que nos circunda en su manifestación del presente.

Retomemos las afirmaciones de Osvaldo Picardo que señala: «... la escritura de Moore ha demostrado otra clase de preocupación, (de lo) que ha sido una marca generacional de algunos poetas que inician sus publicaciones en los años 80 y que se instalan en los márgenes de la poesía institucionalizada o emergente. Los mismos escriben con gran independencia de grupos editoriales y de poéticas epigonales como las neobarrocas, nerrománticas u objetivistas, conformando cada uno por su lado, esa otra escritura silenciosa que se muestra más preocupada por resolver históricamente su relación con las fuentes originarias de la palabra poética.»

Moore instala en la poesía argentina una línea que podríamos denominar de tono épico: se plantea un matiz distante y profundo de indagación valiéndose del relato de episodios poéticos para exhibir las escenas a las que nos enfrenta este siglo XXI desbordado por cuestionamientos y acechanzas. Y al formular esa indagación la respuesta es una vez más una pregunta, una pregunta sobre el ser, una pregunta que no se responde pues esa reflexión nos excede, y una extrema lucidez señala que solo podemos rozar la certeza pero nunca alcanzarla y contribuir a la perplejidad es una forma más de mostrar nuestra finitud.

Como dijera Joaquín O. Giannuzzi: «Esta poesía nace de un compromiso a fondo con la existencia. La realidad y la experiencia personal se han conjugado dialécticamente hasta destilar un universo poético de rasgos propios cuya forma ha evolucionado desde un esquematismo riguroso hasta una densidad en expansión de rica imaginación metafórica. Pero el lenguaje ha mantenido no sólo su identidad de acento sino un digno nivel de precisión.»

Moore es escritor, periodista y también un reconocido y prestigioso traductor de poesía en lengua inglesa, ya que ha vertido al castellano, con acertada precisión, obras de varios poetas, entre los cuales pueden mencionarse: Lawrence Ferlinghetti, Charles Bukowski, Raymond Carver, Dylan Thomas y Allen Ginsberg.

Esteban Moore nació en Buenos Aires en 1952, pasó su infancia en la localidad de Lobos, provincia de Buenos Aires, y vive en su ciudad natal dedicado a la actividad poética y periodística.



Roberto Gárriz: Echándonos de menos
Ediciones de la Flor 128 páginas.

Entre las tantas costumbres que impusieron los dulces '90, está la de ser invitado a una fiesta de casamiento «después de las 12». Si no se es familiar o amigo íntimo, puede ocurrir que la participación incluya, además del saludo de rigor de los novios en el atrio, una suerte de premio consuelo: llegar para el brindis, la mesa dulce y el bailongo-carnaval carioca en el que los tíos gordos y sudados se prenden a la cintura de la mejor amiga de la novia mientras ruegan que el tren de la alegría nunca llegue a la estación.

Echándonos de menos, primera novela del escritor argentino Roberto Gárriz, transcurre en una fiesta de casamiento, a la que han sido invitados personajes mediocres, ordinarios, que esconden detrás del maquillaje existencias bastante miserables. En este sentido, la lectura nos ubica en un lugar cercano al del invitado después de las doce: llegamos en el momento justo en el que comienzan a caer los velos que esconden humanidades descarnadas de personajes de medio pelo, en los que la «resaca» de sus vidas ocupa el centro de atención, volviéndose materia narrable.

El texto no presenta una única historia, sino minibiografías de cada uno de los invitados, a las que accedemos a través de la voz de un narrador testigo. Apenas nos asomamos a la primera página, conocemos la intimidad de una jugadora compulsiva como Fita Arizmendi de Ciccía, el terror a la calvicie que experimenta el juez Jorge López Lozano, la frialdad con la que el crítico Erbóreo R. Frot descarta una novela escrita en colaboración por Bárbara Hoffman y Soledad Minetti o la voluntad de encubrir a cualquier precio a un hijo asesino, como la que detenta Emma Chiapetta, entre otras vidas irrelevantes.

El hallazgo de la novela está en la elección del narrador, quien se presenta al mediar la mitad del relato. Aunque nunca queda explicitado, se trata del cura que ha casado a los novios: «Entre todos los invitados estoy yo —declara el sacerdote—, que los conozco a casi todos en profundidad. A veces no recuerdo sus nombres, pero conozco sus almas. Sé la historia de cada uno de ellos, lo que piensan, lo que sienten. Me invitan a la fiesta por compromiso, porque si no fuera por mí, nada de esto sucedería». Y es cierto: sólo él puede desnudar las almas de estos hombres y mujeres decadentes, dándonos a leer estas historias que rozan el tono confesional: «Escribo para nadie, porque a la hora de leer no se puede leer otro libro que la Sagrada Escritura. Sabiendo que no tengo testigos me desquito de tanta mentira que me toca escuchar. Y a veces cuento algunas cosas que escucho y otras invento las historias, para entreteñerme, para distraerme».

La novela no abandona nunca el humor, a pesar de que por momentos lo terrible torne la risa en mueca. Por eso, el final, desencadenado por un hecho tan absurdo como el relato en sí, obliga al cambio de código, enfrentándonos con lo indecible de la condición humana, aunque estos personajes, en apariencia, tengan poco que decir.



Lejos de la experimentación y la «literatura para entendidos», *Echándonos de menos* requiere como bibliografía obligatoria tan sólo el álbum deslucido de fotografías de personajes que no han trascendido, acaso nuestros propios álbumes.

Vanesa Pafundo

Luis Landero: ¿Cómo le corto el pelo, caballero?

Ilustraciones de Raúl Arias.

Barcelona. Tusquets. Textos en el aire. 2004.

Primero nos deslumbró con sus *Juegos de la edad tardía* (Tusquets. Andanzas 102 y Fábula 2). Eso fue en 1989, por entonces, Luis Landero recibía el Premio Nacional y el Premio de la Crítica. Después se presentaron en escena los *Caballeros de fortuna* (Andanzas 206 y Fábula 45); corría el año 1994. Landero volvió a sorprendernos en 1999, cuando nos ofreció *El mágico aprendiz* (Andanzas 360 y Fábula 159). En 1991 descubrió su poética en *Entre líneas: el cuento o la vida* (Andanzas 440). Al año siguiente publicó *El guitarrista* (Andanzas 469), novela que confirmó la calidad de su palabra en el tiempo.

En el año 2004, Tusquets editores recoge diversos artículos periodísticos que han visto la luz en el periódico *El País*, entre los años 1990 y 2003. Nada de «diarios viejos», aquí nos reencontramos con el narrador brillante, entrenado en la «épica de lo cotidiano». Él mismo, cuando explica el porqué del título, nos anticipa que «el arte del artículo es acaso el arte de subrayar lo trivial y lo efímero». «¿Cómo le corto el pelo, caballero?», no es desde luego una pregunta trascendente, sin embargo, la respuesta es decisiva para el cliente y para el artesano, entrenado en conciliar el presente con el futuro. El articulista se convierte en «el peluquero de la actualidad». Gracias a Landero, cobramos conciencia de que también nosotros somos narradores: somos Simbad y «vivimos para contarlo». Después de esas palabras mágicas, el articulista deviene marino Simbad y cronista peluquero.

En este libro, el profesor, periodista y narrador, nos confiesa: «Siempre me ha conmovido esa épica de los grandes gestos que se quedan apenas en la promesa de una acción magnífica, y que dejan en el aire el trazo nítido del sueño que estuvo a punto de cumplirse». Los lectores landerianos sabemos del afán de muchos de sus héroes literarios, pequeños sísifos corrientes que van detrás de la gloria, menudos quijotes comunes, que sólo alcanzan «la plenitud del instante» (lo cual, por cierto, no es poca cosa). La mirada de Landero es inalterablemente poética, siempre manifiesta un halo de luz alrededor de las cosas. Diría Platón: «La belleza es el esplendor de la verdad» y es que también la verdad de Landero des-cubre la cosa o ente, la saca de su cobertura habitual, la muestra al desnudo.



Leyendo a Landero, recordamos a Séneca, quien nos aseguraba que «El lenguaje de la verdad es sencillo». Ahora es el articulista el que nos confiesa: «Uno tarda en reconocer la sabiduría cuando viene disfrazada en el difícil arte de la sencillez». He aquí el corazón de su libro de ensayos. El texto recoge verdades clasificadas en: de tipos y paisajes; notas de actualidad; nostalgias; a pie de página y pedagógicas. Con el sencillo lenguaje de la verdad el articulista aprehende España, Kafka, Stendhal, Franco..., apresa también el valor de un momento en el recuerdo de la casa de la niñez y de las academias de la juventud o en la memoria del atardecer en el barrio de Prosperidad. Todo puede contemplarse, pues para este extremeño la vida tiene una pasión latente a punto de estallar.

¿Qué se interpone entre el libro y el lector? También Landero puede ser irónico y respondernos que la gramática, en el caso de los estudiantes de bachillerato o que «el laberinto inacabable de datos, de hipótesis, de averiguaciones, de fechas, de variantes, de teorías»..., en el caso de los estudiantes universitarios. «Así que, quien quiera aprender lengua, que estudie literatura, mucha literatura, porque sólo los buenos libros podrán remediar la plaga que se nos avecina de los gramáticos a palos». Landero nos invita a «fijar pacientemente la mirada en las palabras y en las cosas: en eso consiste el arte de la lectura, y en definitiva del conocimiento». Vale la pena aventurarse en este libro y prescindir de las barreras que se esmeran en construir las escuelas y las universidades.

Para terminar, declaramos que: *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* ha sido concebido con «jeito». Con este término, que también nos enseña el escritor, llamamos a las cosas que se forman por el puro gusto de hacer las cosas bien, «por oponer a la brevedad de la vida y al caos del mundo la apariencia de un orden o de una belleza perdurables».

A esta altura, ¿quién puede dudar del anhelo de perfección que palpita en cada página escrita por Luis Landero?

Ana Véliz de Villa

Delia Pasini: Parábola de ciegos ed. Paradiso. Bs.As. 2005

«Al mismo tiempo, en un lugar o en otro, triunfa y muere la vida en este mundo» escribió Lucrecio. Observar la transformación permanente de la naturaleza, el triunfo del tiempo sobre lo creado y a su vez, la comprobación incierta de que todo cambio y repetición tiene un hilo común que pertenece tanto a esta tierra como a su espejo, el cielo, es, fue y será el tema preferido de la poesía lírica. Delia Pasini, continúa en su nuevo poemario con la tradición. Desde el título del primer poema del libro, *Vislumbre de lo efímero*, Pasini nos pone en autos de cuál será su temática y su tono: el lector no debe esperar el



relato de algo especial o raro, sino entregarse junto a la autora a la delectación intelectual, a entrever la vida de las cosas. Pasini es un poeta de la materia, no de la naturaleza. Sabe que el lenguaje es inepto para comprender lo material y espacial; por ello intenta una poesía que no sea acerca de las cosas sino las cosas mismas. «Ayer, pero cuándo fue ayer en este lugar cuando la naturaleza hace su obra?» nos dice en *Paisaje interior* (pag. 59).

En una carta a Ronald Lane Latimer, Wallace Stevens sostuvo que «el mundo real visto por un hombre imaginativo puede muy bien parecerse a una construcción imaginativa». Es esta y no otra la apuesta de Pasini.

Arde otoño, el segundo poema del libro, es un sentido homenaje al poema de Wallace Stevens, *Sunday morning*. En su texto Delia, con talento, toca varios de los puntos que unen su poética a la del bardo norteamericano: la riqueza de la vida en todas sus formas, conciencia de la muerte (*¿Entonces, cómo agradecer al despertarse? / ¿Cómo no temer la oscuridad del día?*), la capacidad del hombre para ser absoluto y disolverse en el fracaso de ese intento («se va con el agua, el ansia») y la memoria ancestral de un tiempo sin tiempo, donde los dioses jugaban a ser hombres y éstos querían ser dioses como forma de marcar la decadencia del hombre contemporáneo («Los hombres se siguen inventando sacrificios/ y al inmolarse, títeres de un nuevo ídolo, trocan/ sueños por sumisión, adecuan su destino»). Y en la forma de desarrollar el poema, también se realiza un homenaje: Pasini se pone en el lugar de la protagonista del poema de Stevens, toma su lugar, también su escenografía. Pero como en un juego de espejos, Pasini se ve a sí misma leyendo a Stevens pues su poema «Es el territorio de los pájaros, ese lugar donde los ojos/se esfuerzan por atisbar la vida inalcanzable».

En este libro el verbo coincide con el espíritu. Estamos entonces aquí ante la Poesía. Su estado de alerta le permite atisbar la belleza en lo ínfimo, y hacer de cada mirada una fiesta. Bien lo dice en el poema *Mientras los otros duermen: «Saberse mortal no ayuda a sembrar»*. El alma canta a pesar y debido a su conciencia de los límites. Ser uno con la naturaleza es expandirse. Y los poemas de Delia son inspiración y expiración, un ejercicio que le permite ser parte del universo. Podríamos afirmar que, como los empiristas, Pasini cree que el orden de las ideas está dado por el orden en que han sucedido las sensaciones.

Wordsworth, al emprender sus *Lyrical Ballads* afirmó que su objetivo fundamental era «elegir los incidentes y situaciones de la vida normal, y relatarlos o describirlos totalmente, en la medida que fuera posible, en una selección del lenguaje usado realmente por los hombres y, a la vez, recubrirlos con cierto colorido de la imaginación, de forma que las cosas ordinarias se presentaran a la mente de una forma poco usual, y, además sobre todo, hacer estas situaciones interesantes al rastrear en ellas, de forma verdadera, aunque no ostentosa, las leyes primarias de nuestra naturaleza...». Podríamos aplicar esta preceptiva a *Parábola de ciegos*. Veamos sino el poema *Abril* y su bello final: «Ahora, es momento de escuchar/ sólo a los pájaros. Sólo a los pájaros./El aire tiembla». Tenemos aquí la creación de una atmósfera sutil mediante un lenguaje despojado que deja entrever una amenaza que puede ser apocalíptica o



sencillamente el advenimiento de un pequeño suceso que cambie la escenografía o los sentimientos, lo cual en esta poesía es lo mismo.

«La rutina es avivar el deseo, traducirlo en actos» dice Pasini en *Abril de otoño*. Estamos ante el programa de su poesía, una declaración de principios. El materialista es un observador; observar es intentar apoderarnos de los ámbitos ocultos y acabar así con el destierro.

Párrafo aparte merece el poema *Salto al vacío*. Estamos aquí ante una poética. Pero sobre todo ante un poema que funciona como las Babushkas, una idea dentro de otra, una cabalgando sobre otra. Estamos ante un poema hipnótico: observamos extasiados, con pavor e incertidumbre las acrobacias del hombre para mantener el equilibrio mientras sabemos que su destino, el nuestro, no es el cielo sino la caída, o a lo sumo, ser un puente entre el cielo y la tierra, un puente que ahora está roto. Se resume aquí todo lo que veníamos señalando: la certeza de la fugacidad pero también el triunfo de lo eterno como una repetición continúa de lo dado: el salto al vacío no es un suicidio, tampoco un juego, menos aún una acrobacia: es la vida.

«Y, sin embargo, cuánta celebración en los resquicios, cuánta música escondida en las esquinas, cuántas voces prendidas a los ángulos/retumban cariñosas, anhelantes./ Con gentileza, semitonos, desperdigados en la sombra. /Se trata, siempre, de distinguir los matices, de acunarlos». Con estos hermosos versos pertenecientes al poema *La otra orilla* concluye el poemario. Encontramos aquí los motivos y preocupaciones de Pasini que ya hemos señalado. Lo que nos faltaría añadir es que no merece la palabra quien cotidianamente no la reconquista. Y Pasini ejerce su oficio no sólo sometándose a la voluntad de la belleza, sino participando de la vida junto a ella.

Daniel Chirom

Daniel Horacio Grad:
Renacer sin morir – cartas
Ediciones Del Acompañante,
108 páginas. Buenos Aires

Poemas en forma de carta, cartas que son poemas. Hay en este último libro de Daniel Grad (que ya había publicado «*Antología Inconclusa*» en el 92), el descubrimiento propio de las epifanías, textos que son verdaderos centros de gravedad, pero también agujeros negros. En este sentido, ante la lectura de este texto nos sentimos tentados de designar a la función poética como de



«fundamento sin fondo».

El lenguaje en estas páginas es instrumento y conocimiento de la realidad, un medio de expresión que contempla tanto las posibilidades como las limitaciones comunicativas. También una cierta forma de experiencia, que propone a su vez una experiencia al lector.

De manera que el libro de Grad se manifiesta en su totalidad bajo la forma de fragmentos, cartas sin destinatario, y en cierto sentido escrito como un diario íntimo donde lo privado se hace público. Instantes, casi fotográficos, instantáneas de lo cotidiano como suspendidas en el tiempo que desgajan una impresión ominosa. Poemas-Cartas, integrados sin solución de continuidad en el tejido total del libro. De hecho el lector puede, inclusive (a la manera de la *Rayuela* de Cortázar) romper con la lectura lineal del sistema romano (donde los números a su vez son letras) y ensayar otra posible lectura «a los saltos», propuesta al final del libro donde la agrupación de las cartas es distinto y responden a diferentes fechas o momentos de publicación (desde diciembre del 96 a septiembre del 2002). Constituyendo así otra totalidad como de orbe simultáneo, lleno de imágenes sugerentes, que operan en ciertos niveles como una zona luminosa de reunión, el lugar de donde debería surgir la poesía y la palabra como intento de reunir soledades y cuerpos (textos-cartas) separados.

(Leemos en el poema *Cartas- XXII Bis*.)

Recuerdo la palabra presente antes de que sea palabra como voz para quebrar el tiempo o como preámbulo de lo que estaba por decirse (lo no dicho se dibuja en la arena y sólo molinos salen de secretos). Se anticipaba la palabra como foto de foto, como eco del tiempo que se parte (cuando el tiempo aún tenía infancia). ¿Te acordás de la sed, de la sal atravesando los caminos?

Vuelve el recuerdo para arrastrarnos a la noche de las estrellas mudas, para arrojarnos a la noche en que se abrió la piel.

Hoy me recorre la sangre espiralaza (me retrotrae a la semilla), hoy regreso al cementerio de los sueños.

P.D.: *En esta ausencia de sexo, la sed es otra sed.*

Quizás nada mejor que estos versos, para sintetizar la experiencia de la caída en el tiempo, y la quiebra de toda unidad. El poeta nos presenta un mundo donde ya nada es seguro, y donde lo familiar no es tal como creíamos conocerlo. Y esa «familiaridad desconocida» propia del discurso poético de estas cartas, es la que hace en este libro, *Renacer sin morir*, del miedo, de lo ausente, de la carencia y de lo perdido, la experiencia profunda que Daniel Grad intenta expresar.

(Leemos en el prólogo del libro)

¿Cómo decir la sed cuando parece que renace el agua?

Emerge la sed desde el rincón preferido del silencio (ese rincón habitado de crepúsculo).

La madera guarda el secreto de haber sido fuego antes de la resurrección. Caos de la risa. Caos de la botella náufraga. Caos del caos. El eco de la sombra es el recuerdo.

De esta fecunda oscilación, de estas tensiones se alimenta una capacidad



paradójica y extrema (no es casual que la figura retórica dominante del discurso de Grad sea el oxímoros): la de construir un cosmos (aunque el poeta hable de caos), un amparo, sobre las ruinas y la fatiga del andar de los días. *Renacer sin morir* –*Cartas*– circunscribe en principio, también, un espacio (un laberinto, metáfora que aparece varias veces en el libro) hecho de preguntas, marcas, huellas, gestos furtivos y reflexiones. Pero que se van neutralizando por la creciente diseminación de imágenes, el texto se va poblando –valga la paradoja– con las presencias de lo ausente. Como ocurre con las cartas, con todo discurso epistolar. Y ¿Qué es una carta? Un papel escrito y ordinariamente cerrado que una persona envía a otra para comunicarse. También es un despacho y otras veces, como en este caso un mapa, (una carta de navegación que indica, orienta un trayectoria de lectura), cartas epístolas constituyen un género literario: *Carta al padre* de Kafka, *Carta a los poderes* de Artaud, *Carta abierta a la junta militar* de Walsh, *Cartas a un joven poeta* de Rilke, *Carta a mi madre* de Gelman, las cartas en *boquitas pintadas* de Puig, o la extensa carta que constituye la novela de M. Youcenar *Memorias de Adriano*, por citar sólo algunas. Como decía el mismo Rilke: *soy uno de esos hombres a la antigua, que piensan que las cartas son un modo de relación entre las personas, una de las más bellas, dramáticas y edificantes*.

Sin embargo, lo significativo de «las cartas- poemas» de Grad, es que inscriben en su textualidad una traza que anuncia el despliegue de un nombre que asedia la letra desde una ausencia atravesada por la saturación incesante de la memoria y el olvido, ya que no hay memoria sin olvido. De ahí la importancia de la lectura de las constantes P.D. a lo largo de los textos (las cartas) que conforman el libro. Pd.: aquello –quizás lo más importante– que habíamos olvidado (que Grad ha olvidado) y que curiosamente nos acordamos después de finalizar la carta. ¿Lo más significativo o importante de una carta?

(Lemos en algunas P.D.): *de tanto callar (el cuerpo) somos ceniza. Queríamos distraer la muerte (pero nuestras agujas se instalan en todas las formas). Esta mañana el pez se atragantó de tanto blanco. La infancia no me deja dormir. En esta ausencia de sexo, la sed es otra sed.*

La casa era lo onírico. Lo que no tuvimos fueron ojos. Lo más importante fue el silencio.

Tenemos una sola forma de morir. La foto lo sabe (pero no dice nada).

Ahora bien, *la palabra* (la ausente que es casi vacío), *la sed* (que no puede saciarse, la que emerge de la voz), *el agua* (que renace sin morir, que es promesa de desarrollo o amenaza de destrucción), *la carta* (como epitafio, dirigida a la sombra, a la presencia de la sombra aun donde decir el aire es decir oscuridad) *el tiempo* (un laberinto que no puede quedarse quieto), *el miedo* (dentro del miedo como una uña clavada en las pupilas), *la casa* (esa inmensidad íntima y onírica), *las ventanas* (que tejen la tarde en medio del camino) *las fotos* (que permiten la posesión imaginaria del pasado y eternizan el instante) y *la pared* (anagrama que contiene la palabra *padre*, sujetado por la foto en la extensión de la mirada).

Todas estas son citas del libro de Daniel Grad, citas por cierto que no describen



la línea de una relación simple entre cartas, o la ceremonia de un juego epistolar que irremediablemente se ha consumado, sino que más bien arrastran la mirada del lector a la pregunta inicial del texto como una de las cifras posibles del título *Renacer sin morir*: ¿cómo decir la sed cuando parece que renace el agua?

Héctor J. Freire

Daniel Calmels. *Marea en las manos*,
(Antología personal)
Ediciones Colihue
Bs.As. 2005.

Quando se lleva a cabo la publicación de una *antología personal*, nos enfrentamos al riesgo de que ésta no logre llegar a tener vida propia, o sea, que no pueda llegar a «existir» independientemente del poeta que la ha escrito. Y lo que dice, o mejor dicho el cómo lo dice, (los poemas en este caso) no se prolongue más allá de la incompetencia del «silencio privado» o del gesto interno, y logre llegar a tener un cierto valor estético que lo justifique. De ahí que esta larga elaboración que implica la publicación de un libro, se transforme también en una muestra de quien ha iniciado la búsqueda sin pausa que implica la poesía.

No parece excesivo, aclarar que cuando un poeta como Daniel Calmels, escribe acerca de la memoria como historia inscrita sobre los cuerpos, y sobre el cuerpo mismo de la escritura poética, los textos que componen esta antología (hay poemas donde se «tiene» un cuerpo y otros donde el cuerpo es un «instrumento» de uso), deberían leerse a la luz y en relación con puntos de vista privativos de aquél, directa o implícitamente ejemplificados por su obra.

La lectura como un procedimiento formal cuyo propósito es producir «una mancha», un punto desde el cual el poema mismo «mire» al lector, el punto de «la mirada del Otro»; en definitiva, una propuesta de lectura que nos permita captar la sucesión de las principales etapas del desarrollo de Calmels, desde sus primeros libros de poemas (compartidos) *Quiplus* (1981), y *Des-nudos* (1984), pasando por *Lo que tanto ha muerto sin dolor* (1991), *El cuerpo y los sueños* (1995), y *Estrellamar* (1999), hasta los poemas «inéditos» incluidos en esta antología.

Por eso creo, es adecuado para la pertinencia de una introducción, el que sea reconocida en cada uno de sus pasos durante el desarrollo de la lectura posterior del libro. Ya que todo prólogo o introducción a un libro de poemas implica una cierta cuota de absurdo, puesto que hablamos y damos «por sentado» algo, que la mayoría de los lectores intuye pero aún desconoce. Por lo tanto, no serán espero, mis apreciaciones sobre los poemas que componen



Marea en las manos, sino la fuerza intrínseca de los mismos, lo que dará forma a la intriga de esta aventura poética. Por eso, no trataré de comentar lo que son estos poemas, trataré sí, de hacerlos hablar por sí mismos. Levantar el telón de una corta escena en la que algunos de sus elementos constitutivos, funcionales y más significativos son puestos «cara» al lector. Poemas por lo demás, que no son soluciones sino planteamientos, y que como gran parte de la poesía moderna, no elimina problemas sino que los introduce. O como dijo Lezama Lima, *la poesía es la anotación de una respuesta, pero la distancia entre esa respuesta, el hombre y la palabra, es casi ilegible e inaudible*. En este sentido, hay un primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no es nunca ilógica.

Entonces leo en el poema *Raíces*: Un hombre mira a través del mar/ Como caminan sus pies,/ Los confunde con peces / extraños/ Mientras el agua se oscurece repentinamente./ Busca inclinando la cabeza alguna señal de reencontro /Y avanza hacia el horizonte.// La espuma cubrirá sus cabellos / Con la suavidad de una caricia nocturna./ Volverá a la arena en la difícil tarea // De andar sin dejar huellas.

«Nunca he podido, con la ayuda de las palabras, expresar lo que ocultan las palabras», confiesa Ionesco, abordando – como lo hace Daniel Calmels – una vez más el tema clave de la escritura poética y sus valores prioritarios. El poeta conjuga en este libro una sobria pero eficaz sublimación de patrimonios personales, «familiares» que, si bien son comunes a quienes nos atrevemos por estos atajos, dejan impresa en la privacidad creacional su impronta singular como una «lúcida intemperie». El juego que nos propone Calmels consiste en nombrar el cuerpo como si fuese lo único real y en pensar la realidad como «un simulacro corporal».

Los poemas, una vez escritos, designan el pasado, y todo cuanto se nombra queda «eternizado», con la ilusión de poseer una existencia futura. La contradicción se resuelve en la inasibilidad del cuerpo presente, y en la permanencia de la evocación poética como un gran artificio de la memoria.

Sin embargo, siempre está aquella duda vallejeana, que asalta a todo poeta: «¿Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra?», o en el caso de Calmels: «¿y si después de tantos cuerpos no sobrevive el cuerpo?»

Por ser tiempo- memoria – cuerpo, los poemas de Calmels son deseo permanente, donde la avidez de sus palabras devoran cuanto se le oponen para mejor afirmarse. Leo en «*Los artistas velan*», uno de los poemas más significativos del libro, y reconozco desde el acápite de Antonin Artaud la alusión a la problemática de los libros de Calmels: «*Esta molestia de sentir/ que uno depende de su propio cuerpo*»

Es decir que hay un «dis-curso», una cierta continuidad temática, que como un sutil y fino hilván, busca unir los fragmentos de libros anteriores y conformar una imagen (una antología personal), un tapiz, un cuerpo más total e integrador. No la voz plena, sino la sugerente, la sospechosa. No la cristalización que implica un único significado, sino la ambigüedad. La metonimia corporal que construye y deconstruye «*partes de existencia*». El mundo y el



cuerpo, entonces, se funden a través de la palabra poética.

El lenguaje en estas páginas es instrumento y conocimiento de la realidad, mejor dicho del conocimiento de los bordes fugaces del cuerpo. Un medio de expresión que contempla tanto las posibilidades como las limitaciones comunicativas. También una cierta forma de experiencia, que propone a su vez una experiencia al lector. De manera que *Marea en las manos* se manifiesta en su totalidad como un verdadero cuerpo en fuga, lleno de imágenes sugerentes, que operan en ciertos niveles como una «zona mágica de reunión», que se ha convertido en última memoria de lo existente, también en el diseño de lo que se quiso y no fue, y de lo que no se quiso y fue. De lo indecible, en un juego del revés: una colección de poemas de elegante imprevisibilidad, el lugar de donde debería surgir la poesía, el cuerpo, y la palabra como un intento de reunir soledades y rostros separados. *Marea en las manos*, además es el sitio del dolor, donde – al decir de Calmels – *la cicatriz nos permite acariciar la herida*. Pero a la vez el amparo y el refugio contra él.

Marea: movimiento periódico y alternativo de ascenso y descenso de las aguas, flujo y reflujo, variación que obedece a determinadas fuerzas atractivas, contenida en las manos para expresar al mismo tiempo la actividad creadora de potencia, maestría y dominio.

Leo en los versos finales del poema *Los artistas velan*: De cuerpo presente / Los artistas velan, / Para que el dolor se ilumine de esperanza.

Quizás nada mejor que estos versos, para sintetizar lo expuesto, y poder comprobar, que de esta fecunda oscilación, de esas tensiones se alimenta una capacidad creadora extrema y paradójica: la de construir un cosmos, «un cuerpo», un amparo sobre las ruinas y la fatiga de la orfandad. Sin embargo, el creciente «despliegue corporal» de los poemas de Calmels se va poblando – valga la paradoja- con las presencias de lo ausente. Hay entonces, un sentido al menos, en el que los poemas crean su propio instante, porque son ellos mismos la percepción en el poeta de una nueva conciencia. Esa «conciencia poética» que Gastón Bachelard llamó la intuición del instante: «*la poesía es una metafísica instantánea. Ella debe dar, en un breve poema, una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y cosas, todo a la vez. Si sigue simplemente el tiempo de la vida, es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizándola, viviendo donde se encuentra la dialéctica de las alegrías y las penas. Ella es entonces el principio de una simultaneidad esencial en donde el ser más disperso, el más desunido conquista su unidad*».

En este sentido, la poesía de Calmels destruye la continuidad simple del tiempo encadenado para construir un instante más complejo, para unir sobre ese instante numerosas simultaneidades. Estos poemas como todo instante poético, son pues necesariamente complejos: conmueven, demuestran, invitan y consuelan. Son al mismo tiempo, sorprendentes y familiares. Esencialmente, el instante poético es una relación armónica de dos contrarios.

Ahora bien, si nos atenemos a la estructura del libro, éste se nos presenta dividido en siete partes o fragmentos del mismo «cuerpo textual». Así tenemos: huellas – trazos – letras – estrellamar – marcas del agua – los oficios – la



casa.

Esta estructuración creo, no es arbitraria ni casual, y siguiendo el recorrido de lectura propuesto por el autor, a manera de cartografía, podemos inferir que la presencia fragmentaria de lo corporal, hace de las distintas partes del libro, verdaderas zonas o espacios de un mismo cuerpo. Una antología muy personal, y que a diferencia de la mayoría de las antologías, ésta es más «espacial-no lineal», que progresiva y sin espesor. Antología poética, que para desandar la causalidad de una cronología mecánica apela a un tipo de organización que tiene más que ver con la idea de flujo, reflujo y simultaneidad (¿marea?), que con la aburrida sucesión diacrónica. Búsqueda de una convergencia diferencial: despliegue, presión y expresión de una sensibilidad más que el desarrollo de una determinada estética.

En este sentido, la «Marea en las manos» de Calmels es una reivindicación de la memoria. Pero al mismo tiempo un diálogo (toda antología lo es) con la ausencia: aquellos poemas que no fueron incorporados a este espacio antológico, terminan dando sentido a los incluidos. Una *antología personal*, que a través de la memoria y el olvido va construyendo una determinada identidad: la suma de «fragmentos del cuerpo errante».

Héctor Freire

Laura Monclá: Poné la oreja
Cuentos
Editoriañ Martín, 2004

«Poné la Oreja» es un libro que indaga las distintas formas y aspectos que rodean a la muerte. Con un discurso conciso y riguroso, que no se detiene en los despliegues metatextuales tan frecuentes hoy en la Narrativa Argentina, *Laura Monclá* busca que el lector vuelva a sentir esas viejas emociones anidadas en la memoria; por eso va directamente a la acción, con personajes bien delineados y profunda movilidad internas, con historias originales por su tratamiento ya que no son historias nuevas.

«El hombre escribe porque se sabe mortal» —dice Fellini—, tal vez por eso la autora abunda en esta temática y nos incita a comprender los actos que conducen a la muerte o al asesinato. Respondiendo a esta inquietud nos presenta, en *Poné la Oreja*, al soldado Aguilar víctima de la guerra y una profunda reflexión sobre la cobardía; el confuso incidente gestado alrededor del secuestro de Gerardo Mentaste empresario automotriz de Munro; el estremecimiento que produce el extraño accidente de Honoré en el lago de la Estancia Las Dalías; un policial típico: «Muerte en el Cementerio» y también otras muertes, no físicas pero no por eso menos reales como en el caso de Dimitri



frente a los anillos de boda que brillan mientras él mismo se apaga..

Laura Monclá es sin duda una narradora que domina el arte de contar historias; maneja el suspenso, la intriga y sobrecoge por la búsqueda en la que se sumerge para desentrañar la psicología de sus personajes que, si bien nacen de la ficción, siempre son fruto de una observación atenta y crítica «Me gusta que me cuenten historias»— me confesó una vez Laura—, por eso las comparte. Toda lectura propone un juego que es abordar cada texto renunciando a las certezas. Como quien bucea, como quien se entromete y hurga entre los despojos de una casa que no le pertenece, *Laura Monclá* ha sabido robar esas historias que pedían ser contadas.

Poné la Oreja es, en este tiempo de prisa general, un libro que nos invita a detenernos y disfrutar de la familiaridad con esa otra vida vivida tras los muros de la eternidad porque cada una de los cuentos que lo integran han sido tramados con la calidad indiscutible que *Laura Monclá* ha demostrado ya en sus libros anteriores: «El milagro de sentir» y «En Primera Persona».

Marcela Predieri

José Abut: Reino de las causas
Catálogos, Bs. As. 2003, 62 pág.

Dividido en ocho pequeñas secciones, el libro de José Abut testimonia una búsqueda que en sus poemas no se agota en la intemperie de los signos. El autor se aferra a la poesía como herramienta de conocimiento, medita acerca de su identidad y parece reconciliarse con ella: *quitada la cáscara/ abre otro germinar*, dice en *Reverso*. De esta forma habita la línea que nombra *al uno y al otro que habita el afuera*

Al abordar los distintos textos en forma de flashes, el lector puede rememorar la poesía oriental, escueta y profunda, siempre orientada hacia la indagación del ser. Dice Alberto Luis Ponzo: «Abut vuelve una y otra vez al lugar donde se encuentra y se interroga, la realidad del poema o la palabra». Abut lo intuye, *nada nos pertenece*, dice, *hay que buscar/ el camino está en nosotros*. Abut desea la luz, la claridad de la idea para *ir naciendo en otro* que, sin embargo, todavía no vislumbra; intenta un diálogo hacia adentro, un soliloquio más o menos filosófico con cierta presencia aparentemente existencialista en tanto existir significa, para él, estar en relación con el mundo o con los otros hombres y que esta situación solo puede ser analizada en términos de posibilidad.

El hecho de que una cosa sea posible significa «yo espero» o «yo proyecto», pero en la medida en que Abut afirma que *«el que soy crece/ hacia el que nunca es*, ese proyecto siguen siendo sólo posibilidad. Infiero que asume dos de las direcciones del existencialismo: la necesidad de lo posible y la imposibilidad de lo posible pero no la posibilidad de lo posible. Tomándome de esta afirmación



me permito extrapolar y preguntarme: ¿hacia dónde crece un poema? ¿hacia lo que nunca será? ¿Dónde se resuelve entonces la palabra? Si el poema apunta (crece) hacia algo que está más allá de las palabras, ese algo ¿no el silencio? Y por último: ¿Acaso no es la poesía el lugar donde el lenguaje se articula con el silencio, génesis de la belleza?

Por otro lado, en *Religare* afirma: *afuera estoy yo/ sombra inescuchada* y más adelante: *no escuchar es la muerte perfecta*. Si él es el no-escuchado ¿es la humanidad la que no escucha? Entonces ¿ha decretado muerte perfecta para la humanidad?

No podemos mantenernos ajenos a este planteo casi, diría yo, apocalíptico de Abut. Más allá de la diversidad de respuestas o de interpretaciones que esto puede generar, uno podría cuestionarse si Abut no está más cerca de Nietzsche que de Heidegger. Me pregunto: ¿cuál es el camino que nos propone al intentar comprender los orígenes de una entelequia: la eterna disputa entre el silencio y la voz? Tal vez la *intuición* – como recalca en *Conciencia - abra su canal de redención*» en el reino de las causase.

Marcela Predieri

Daniel Herrera: El club de la liebre Editorial Martín, 2004

Alguien decide un viaje. Siempre hay un momento en que alguien decide un viaje y embarcarse en él ha sido la decisión que tomó Daniel Herrera con ésta, su primera novela. Un viaje al interior de los miedos, un viaje a través de la gente y a través de sí mismo, un viaje en el que deberá asumir ciertos ahogos y que –paradójicamente– lo obligará a perderse para volver a empezar, que lo obligará, por fin, a detenerse. Esta senda, este recorrido, es nada menos que la indagación de quien no quiere simplemente sobrevivir, y embarcarse en ella requiere una porción de heroísmo, diría yo, más que razonable. *El viaje* –dice DH– *se le impone como algo irreversible. No es una aventura. Es su vida hasta el presente ... que se desgarrar. El viaje quizás, sea una excusa*

Es a través del arte que el hombre se hace íntegro, a través del cual el autor se reforma a sí mismo. Herrera ya había iniciado este ritual autotransformador con el libro de cuentos *Desproporciones*. Infiero que ésta es también la razón por la que lo hace en *El Club de la Liebre*; y lo hace de una manera prolija, obsesiva, atenta, como si pusiera sobre un tablero a todo el entorno de la naturaleza humana para dejar por fin al descubierto la *crueledad de su belleza*. Herrera sin embargo no disputa, no delibera; sólo señala, facilita el acceso a las regiones más oscuras del hombre: su ser monstruoso, lleno de vacilaciones y recelos. Siempre es el artista quien se destruye al entregar su obra, y es así



porque en esta batalla, en este duelo, se bate contra enemigos muy personales; ellos son naturalmente, sus muchos rostros, y se le vuelve imperioso entonces, toparse con ese único rostro, reflejo de su ser total en el que sin embargo no sabe si se encontrará a sí mismo.

Lo primero que destaca en ECL es la presencia de la muerte. Es una muerte exuberante, no por cuantiosa ni excesiva sino porque está sustentada en su hermosura, una muerte impregnada de profundas reflexiones que, extrañamente, hablan sobre la necesidad de vivir. Y es que a veces la vida intenta burlarse de la muerte y en ECL, de eso se trata. Recuerdo unas palabras de Heidegger que dicen que *el hombre arrojado al mundo sólo consigue darle un sentido a su existencia* (eso es «verse») *si tiene completa conciencia de la muerte*. Y esto es así porque la lección de vivir nunca se aprende; por eso es necesario ese detenerse minucioso en cada línea, y en ese doble juego que es la cacería donde nos damos cuenta de que todos, de la misma manera en la que nos transformamos en cazadores, seremos presas algún día.

Toda novela, no importa su argumento, debe transfigurar un hecho cotidiano en metáfora de vida... La pregunta es: ¿cuál es esa vida a la que se refiere Daniel Herrera en ECL? Para responder a esta pregunta es necesario presentar a los personajes se darán cita en un club de Tigre, ECL: *Da Silva*, un uruguayo ilegal, inútilmente joven, que vive en pie de guerra con la vida ya que sostiene que un verdadero escéptico no debe negarse a nada; *Martín*, el protagonista, un joven agrio, cargado con esos resentimientos que sólo Bs As puede sedimentar sobre un persona y que siempre ha puesto su vida a consideración de los otros y al único que debe enfrentarse en esta persecución sin fuga, es a su propio espejo; *Canossa* encargado de acusarlos de despreciar la vida porque la tienen enfrente y de no tener agallas para encontrar una solución que sea, como señala el Club, poética, viril y honesta; el *Dr. infante*, apenas una sutil presencia, pero pesada carga para Martín quien lo guía y señala que *la amistad es el refugio que nos protege de la intemperie*. ¿Se darán amistades entre este grupo de desconocidos? ¿Podrán estos lazos dar por concluida la farsa que se nos muestra en ECL?

Un sorteo, un elegido para huir o encontrar la muerte que ha estado esperando. Tres verdugos y enfrentarse a la hora de la verdad, como dice Vicente, *sin rebajarnos a la súplica. Acá todos vienen a coquetear con la muerte, pero cuando les toca el premio, huyen espantados*. La naturaleza tiene sus leyes. – dice Herrera en ECL– A cada expansión sucede invariablemente un repliegue; a toda agitación, la quietud, a la esperanza, la desilusión.

Varios miércoles después, Martín pudo experimentar la otra mitad de las emociones que prometía el Club. El número del lanchón coincidió con el del un tal Buenaventura. Tras esta sucesión de sentidos consejos, se inició la ceremonia de organizar la cacería de la liebre. Los socios conformaron un círculo, desde cuyo centro, Buenaventura escuchó, con una incredulidad tan inexpresiva como desgarradora, la lectura que del veredicto hizo el encargado. Buenaventura se acogió a las dos horas de gracia y de inmediato se dio a la fuga. Luego se designó al trío de ejecutores que, una vez cumplido el plazo,

salió en procura del reo.

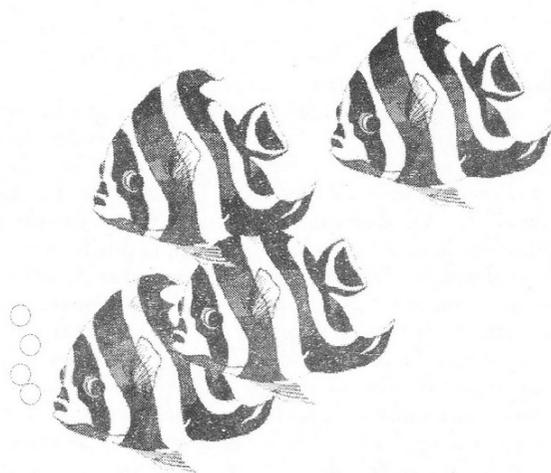
Una de las figuras que dará un vuelco a esta historia es *El Viejito*, personaje que no intenta escapar, por eso es difícil encontrarlo. Sucede que los verdugos, atiborrados de sus propios miedos y ansiedades, sólo se ceban con el olor que despiden los cobardes. *El Viejito* hará ver a Martín que su vida no había sido otra cosa que bloquear acontecimientos y que el dejar fluir, es el camino de la aceptación porque, como dicen los orientales, sólo se cansa el nadador que lo hace contra la corriente

Mirá Martín, todos nos vamos a morir, eso no es lo más grave; lo peor es esta sensación de fatiga, esta embriaguez de espera. Hemos jugado un poco con el tiempo, lo hemos encerrado entre paréntesis, pero ya está bien. Hemos acumulado deudas, cuentas impagas, deberes incumplidos, nos hemos burlado de Cambiasso. Ha sido maravilloso, hemos puesto la vida de nuestro lado, pero ahora debemos dar vuelta esta página para que la Historia siga, en especial la tuya.

Y así, cuando a Martín le llega su turno en el sorteo, acepta su destino resignado a no ser otra cosa que esa porción de agua que lo habita. *El río salva a los hombres buenos* había escuchado de un vagabundo cierta vez y Martín se echa a esperar...

Este es el drama que se plantea en la novela: ver cómo reaccionamos en el instante preciso de la muerte. Ese cómo tendrá su respuesta en cada uno de nosotros cuando nos enfrentemos con su lectura.

Marcela Predieri



En la mesa de luz

- Gianni Siccardi: EL MIRLO, Ed Ultimo reino, Bs.As. 2005.

Gianni Siccardi nació en Banfield en 1933 y falleció en la Capital el año 2002. Fue uno de los hacedores de las revistas «Juego Rabioso» (1961), «Baires» (1963), «Sunda» (1967) y Poemas (1987-1988) En el número 5 de La Pecera puede encontrarse un merecido Homenaje a este entrañable poeta. Este libro que se publica tras su muerte, es un libro imperdible de la poesía argentina y lamentablemente no ha sido percibido como tal. Siccardi es un maestro que nos descubre el «canto» con breves e intensos trazos que se aproximan a la meditación zen. Entre sus libros mencionamos: Poesía Junta (Ed. Aldabón, 1960); Cinco poetas (Ed. Mano, 1961), Conversaciones (Edit. N. Expresión, 1962), Travesía (Sunda, 1967), Ella (Ed. Del Sol, 1989). Selección, traducción y prólogo de las antologías de Eugenio Montale (1987) y Salvatore Quasimodo (1988, en colaboración con Eugenio Siccardi) preparadas para el centro Editor de América Latina. Otras traducciones: Desnos, Petrarca, Esenin.

Descubrir un mirlo: El círculo / de una tarde de verano / La casa / junto al río que no vuelve / Y en la calma hechizada / donde el pensamiento / cierra su celda / mirar la carpa del cielo / y descubrir un mirlo / / Quien ha visto un mirlo / ha visto todos los mirlos / Quien ha visto todos los mirlos / no ha visto un mirlo / / Es posible ver un mirlo / Es posible ver tres mirlos / Pero no es posible / ver cien mirlos / Salvo en un mirlo / / Miré hacia abajo / y había un mirlo / Miré hacia arriba / y había un mirlo / / No supe / si era el mismo mirlo / o la misma mirada / / Miro a un mirlo / con los ojos de un mirlo / Lo miro a los ojos / con el corazón / / Miro a un mirlo negro / con los ojos negros / de un mirlo / / Miro el corazón / de un mirlo / y veo que no es negro / su corazón / porque lo miro / con mi corazón / negro / / Miré hacia el cielo / y volaba un mirlo / Miré hacia el suelo / y un mirlo buscaba su comida / Miré hacia el árbol / y vi un mirlo / //Volaba sin moverse/ Se alimentaba sin comer/ Veía sin mirar/ Estaba quieto/ tratando de escuchar/ el corazón del mundo.

- Sara Cohen : CASAS TURBULENTAS, ed. La Bohemia, Bs.As. 2004. Poeta, traductora, ensayista y psicoanalista. Ha publicado varios libros de poesía, El poema que insiste, Puertas de París y un libro de ensayo, El silencio de los poetas. Ha traducido poetas de lengua francesa entre los que figuran Bernard Noël y Nicole Brossard y en la actualidad conduce un bloque de poesía en el programa radial «El refugio de la cultura».



- Jorge Brega : LUZ MALA, ed. 5 , Bs.As., 2004
Tanteos de una poesía objetiva, no teórica, en busca de que la emoción surja de la materia de los hechos. *Fotografía: «Un velo corrosivo la cubre/ y/ al hombre arrojando/ la piedra/ al agua/ el brazo/derecho/ se le esfuma».*

- Pedro Nalda Querol: MAULLIDO DE PERRO, Bs.As., NuevoHacer, 2003.

Diana Bellessi ha dicho: «Enamorado de la materialidad del mundo no se detiene a celebrarlo sino que lo desmantela. El mundo no le da descanso y el poeta al mundo tampoco. De este duelo surge el lirismo más puro y melancólico». El poema que da título al libro dice: «*Cuando un perro maulla/ sus congéneres ladran./ Y ponen especial empeño/ en que sus ladridos/ sean eso:/ ladridos de perro.*».

- Guillermo Pilía: HERIDO POR EL AGUA, Vinciguerra, Bs.As. , 2005.
El autor nació en La Plata, en 1958. Allí reside. Ha recibido premios nacionales e internacionales. *La Poesía: Digo sólo una sílaba:/ si nadie quiere escucharla es en vano/ que complete palabras...»*

- Mariano Shifman : PUNTO ROJO, ed. de los cuatro vientos, Bs.As., 2005.

El autor nació en Lomas de Zamora en 1969 y sus poemas han sido publicados sólo en revistas y antologías. Este es su primer libro de poemas. *Última cita: tus palabras se extienden, abren atajos/ me envuelven con lentos ardidés/ secretan nubes hostiles/ malgastando llanto/ apagando el amor.*

- Carlos Pili: LOS BORDES DEL TIEMPO, ed. Vinciguerra, Bs.As. 2004.

El autor nació en Hinojo, Olavarría, y ejerce la medicina en Mar del Plata. Dice Marta Carlomagno que en «este libro su autor logra pureza, síntesis, profundidad y sencillez».

- Néstor Mux: PAPELES A CONSIDERACIÓN, ed. Libros de la Talita Dorada, La Plata, 2004.

El autor nació en 1945 en La Plata donde actualmente vive y éste es su séptimo libro de poesía. *Ignorancias: Creí que aún desde la muerte/ meguiarías de algún modo./ Pero la muerte/ no sólo es ausencia cruda./ Es también señales que desconozco/ o hilos que se cortaron para siempre.*

- Alejandro Schmidt: LA VIDA MILAGROSA , ed. Recovecos, Cordoba, 2005

_____ : LLEGADO ASÍ, , ed. Recovecos, Cordoba, 2005

El autor es el director de la conocida revista Dragón Rojo y las carpetas artesanales Alguien llama, que durante años fueron una de las pocas maneras de encontrar reunida la poesía contemporánea argentina. Schmidt nació en



Villa María, Córdoba, en 1955 y viene publicando más de una veintena de libros de poesía. En el número 6 de La Pecera, se publicó un ensayo sobre su poesía a cargo de C. Gazzera y M.C. Marengo.

- Alejandro Nicotra: EL ANILLO DE PLATA, Ediciones del Copista, Córdoba, 2005.

Nació en Sampacho (provincia de Córdoba), 1931. Antonio Oviedo ha dicho que «cuando se recorren los textos de Nicotra (desde Detrás, las calles hasta Puertas apagadas, Lugar de reunión, Desnuda musa, e incluso Hogueras de San Juan y Cuaderno abierto) su léxico convoca una y otra vez montañas, pájaros, árboles, flores, piedras, espinas, torres, calles, insectos, fragancias, estaciones, rocíos, amores, fuegos.Lo que entonces reaparece a menudo es el movimiento según el cual la materialidad de los hechos encuentra cabida en la sintaxis poética. Ésta le presta al mundo formas que, sacándolo de su mutismo, lo hacen existir en ese plano de sonoridades forjadas por el poema. Bajo tal perspectiva se puede leer que el poema anhela convertirse tanto en almohada para una cabellera de mujer como en lámpara para el insomne; o que «el día» se desliza a través de «una frase» para demostrar su «avidez de realidad». Expresión clave para definir la poesía de Nicotra, y si bien su esfera más compacta no es la del mundo referencial, lo que hace esta poesía es demostrar su capacidad de buscar la realidad para reafirmar sin descanso los versos que la justifican de un modo pleno» (La Voz del Interior)

- Alejandro Archain: EL JARDÍN Y SUS DETALLES, Ed. Libros de Tierra Firme, 2004.

Su autor nació en San Fernando en 1953. Ha publicado entre otros libros, El ojo y el sueño y Ciudad de paso. Escribe Jorge Boccanera en la contratapa: 'Miniaturismo, fragmentos de una cotidianeidad sin estridencias: lo lárico, el territorio donde la paciencia ('un clavo contra la palma de la mano') se parece a la resignación; también levedad, roce de plumas que funciona como detonante de cataclismos; todo ello exuda el jardín y sus detalles.' En este jardín crecen formas concéntricas -Archain comienza con el texto 'Círculos', habla de 'la mirada circular de las hortensias', etcétera- lo que remite a un movimiento y a un irradiar de la naturaleza. ... En esta floresta minúscula, Archain demora sus ojos en volutas de humo; lustra la quietud con el aliento de lo escamoteado, para dar cuenta de lo que vive -dice el poeta- 'al borde del olvido'.

- Ricardo M. Costa: MUNDO CRUDO (PATAGONIA SATORI), Ed. Limón, Neuquén, 2005.

Nació en Neuquén, 1958. Obra publicada: Árbol de tres copas(1988); Casa mordaza (Ed.Libros de Tierra Firme, Bs.As 1990); Homo dixit (Ed. Libros de Tierra Firme, Bs.,As 1993); Teatro teorema (Ed.Libros de Tierra Firme, Bs.AS 1996); Danza curva (Ediciones del Dock, Bs.AS 1999) y Veda negra (Ed.del Dock,Bs.As 2001). Sergio De Matteo, en el prólogo, nos dice: «es la imagen inquietante que sugiere el diálogo entre Patagonia y Satori, donde el autor logra la singular mixtura de un complejo cultural, respecto de un terri-



torio mítico y violento, con una filosofía zen anclada en el saber y en la meditación...»

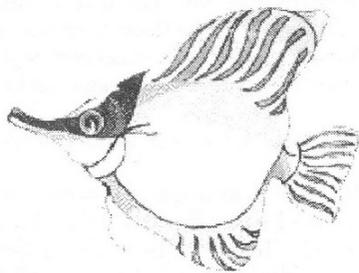
Satori bis: *Finalmente la tarea se repite: buscar en el mapa/ la parte del mundo que te ha tocado fundar./ Y eso no es un fracaso.*

- Horacio Castillo, POR UN POCO MÁS DE LUZ Obra poética 1974-2005. Ed. Brujas, Córdoba, 2005

Esteban Nicotra nos dice en su prólogo que «la poesía de Horacio Castillo siempre nos enfrenta a un límite, a un umbral, más allá del cual empieza el misterio inquietante. Se sitúa en esta zona abismal y describe con un pequeño mito, personal o colectivo, su entorno. Límite de nuestro lenguaje social, límite de nuestra capacidad de imaginar, de nuestra sensatez, de nuestra posibilidad de amar, de nuestra existencia... Pero en ese límite se reconocen nuevas fuerzas que surgen a partir de la palabra poética y su don de evocar la realidad; la realidad, también, de nuestro sueño...»

Nacido en Ensenada (Prov. de Bs.As.) en 1934, ha publicado varios libros de poesía, desde su primigenio Descripción (1971) hasta el recientemente publicado Cendra, pasando por Materia Acre (1974), Tuerto Rey (1982), Alaska (1993). Los Gatos de la Acrópolis (1998), La Casa del Ahorcado. Obra poética 1974-1999. (Bs.As, 1999). También es autor de algunos volúmenes de traducciones del griego: Epigramas de Calímaco (Caracas 1979) hasta Poesías de Takis Varvitsiotis (Ediciones del copista, 2000)

Hice un hoyo: Hice un hoyo en la tierra / y lloré dentro de él; lloré de bruces, / hasta que el llanto llegó al fondo, / hasta que todo se anegó, / hasta que brotó de la profundidad / un tallo que nadie hubo tocado. /



Anticipo Editorial

Animales fabulosos LAS REVISTAS DE ABELARDO CASTILLO

Elisa Calabrese y Aymar de Llano editoras

Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo aparecerá próximamente en la colección La Pecera de la Editorial Martín. Las editoras, Elisa Calabrese y Aymar de Llano, son la directora y co-directora respectivamente del proyecto de investigación "Genealogías IV. Animales fabulosos: *El grillo de papel*, *El escarabajo de oro* y *El ornitorrinco*. Las revistas dirigidas por Abelardo Castillo en el campo intelectual de los años sesenta y setenta", financiado por la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, a través de su programa FON-CYT. El grupo de investigación «Historia y Ficción» de la Facultad de Humanidades de esta Universidad presentó esta investigación mediante la Secretaría de Ciencia e Innovación Tecnológica de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP).

El resultado concreto consiste en la edición crítica de las revistas dirigidas por el escritor Abelardo Castillo durante las décadas de los 60 y los 70 en la Argentina. La misma está constituida por un volumen de estudios críticos e índices de autores, temático-conceptuales, de autores tratados, y de disciplinas. Los colaboradores son Evangelina Aguilera, Carlos Aletto, Mariela Blanco, Juan Pablo Neyret, Lucas Rimoldi y Elena Stapich y el diseño de base de datos e índices está a cargo de Graciela De Bona. Además, se contará con la edición facsimilar de tres revistas -una de cada colección- con el fin de reproducir en formato papel el material que circuló hace cuarenta años y el CD con la reproducción facsimilar de la colección completa. El objetivo de esta publicación es reinstalar en el mercado editorial un material actualmente inaccesible y aportar un estudio del campo intelectual de la época, dado que estas revistas incidieron notablemente a la vez que reflejaban las líneas dominantes del pensamiento, las problemáticas y los intereses culturales del período, por lo que constituye un objeto de estudio privilegiado. Sin embargo, en los numerosos trabajos dedicados a estas décadas no se ha prestado atención particular a estas revistas.



REVISTA *La Pecera*

Orden de suscripción

Apellido y nombre:.....

Domicilio:.....

Ciudad:.....(CP).....

Provincia: País

Teléfono:.....

E-mail:

En Argentina*

Dos números \$20 Cuatro números \$40

En América

Dos números u\$s 25 Cuatro números u\$s 50

En Europa

Dos números € 30 Cuatro números € 60

Números atrasados \$ 15 c/u + envío

*No incluye gastos de envíos fuera de Mar del Plata

Giro postal a nombre de Osvaldo Picardo

Depósito en cuenta de suc. Banco Francés 90 - 301657 / 5
(para transferencia: CBU 0170090940000030165753)

Para mayor información: recursoscreativos@yahoo.com.ar

En Mar del Plata: (0223) 476 - 2704 o (0223) 15 - 57 60164, Gonzalo Bartha

En Buenos Aires: (011) 155 163 1523, Héctor Freire



BERTOLT BRECHT

Canción desde el acuario

Salmo 5

He apurado la copa hasta el fondo. Es decir, he sido seducido.

Era un niño, y me amaron.

El mundo se desesperaba, pues yo me mantenía puro. Ella se revolcó por el suelo ante mí, con miembros tiernos y atrayente trasero. Me mantuve firme.

Para calmarla, cuando se excitó demasiado, yací con ella y me volví impuro.

El pecado me satisfizo. La filosofía me ayudaba al amanecer, cuando velaba. Me convertí en lo que querían.

Miré largo tiempo hacia arriba y pensé que el cielo estaba triste sobre mí. Pero veía que le era indiferente.

Él se amaba a sí mismo.

Ahora hace tiempo que me ahogué. Yazgo hinchado sobre el fondo.

Los peces viven dentro de mí. El mar se está agotando.

Versión de Vicente Forés



EditorialMartin@speedy.com.ar