



GIORGIO AGAMBEN

“La filosofía no es una disciplina, es una intensidad”

Página 3



LA RUBIA DE OJOS NEGROS

Philip Marlowe
cabalga
de nuevo

Página 4


télam
AGENCIA NACIONAL
DE NOTICIAS

SLT

WWW.TELAM.COM.AR

SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 3 | NÚMERO 135 | JUEVES 3 DE JULIO DE 2014



La actualidad de la tragedia

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La obra del escritor español fue galardonada con el premio británico que reconoce al mejor policial traducido y publicado en Gran Bretaña. La novela transcurre en Cádiz, en 1811, cuando España lucha por su independencia mientras América lo hace por la suya. La narración, en la que se destacan los enigmas, la intriga y el suspense, da cabida tanto a la literatura de aventuras como a la romántica o

la marítima. El jurado destacó "la manera en se retrata la claustrofobia del asedio de Cádiz durante la Guerra de la Independencia, acontecimiento que sirve de telón de fondo de la investigación y para plasmar las intenciones éticas del autor". Pérez-Reverte (Cartagena, 1951) fue reportero de guerra durante veintidós años y es autor, entre otras obras, de *El maestro de esgrima*, *El club Dumas* y *La Reina del Sur*.



La actualidad de la tragedia



TRAGEDIA MODERNA. EL ELENO DE A ELECTRA LE SIENTA EL LUTO, LA OBRA DE EUGENE O'NEILL QUE, DIRIGIDA POR ROBERT STURUA, SE PRESENTA EN EL TEATRO SAN MARTÍN DE BUENOS AIRES.



→ OVIDIO QUIROGA

La primera pregunta que se hace Raymond Williams en *Tragedia moderna* es la siguiente: ¿qué relación real hay entre aquello que vemos y vivimos, entre la tradición de la tragedia y los tipos de experiencias de nuestro tiempo que solemos llamar, quizás erróneamente, trágicas? Las respuestas son varias, pero el autor de *El campo y la ciudad* y el de clásico *Marxismo y literatura*, lejos de cualquier encasillamiento, convoca al lector a compartir una reflexión rica y diversa sobre el sentido de lo trágico a través del tiempo.

Las obras sobrecias: son treinta y dos piezas de quizás trescientas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Y de ellas es probable que apenas diez sean suficientes para sentir las bases de buena parte del pensamiento occidental. ¿Qué nos dice hoy la joven Antígona al enfrentarse al poderoso Creonte? ¿Qué fuerza descomunal ha tenido y tiene Edipo para convertirse en el principal inspirador de la tragedia occidental? ¿Por qué los dioses podrían multiplicarse a cada instante y para las cuales cada época ha intentado diversas respuestas. Porque si algo ha generado productividad en todos los sentidos, incluso dentro de diferentes culturas, ha sido la tragedia griega.

Ahora bien, Williams, en este libro fundamental, se pregunta sobre las huellas de lo trágico en la literatura contemporánea. Punto de partida para reparar las obras de Ibsen, Miller, Strindberg, O'Neill, Tolstói, Lawrence, Chéjov, Pirandello, Beckett y muchos otros. La reflexión de Raymond Williams gira en torno de ¿qué es para nosotros la tragedia? Y siguiendo esa premisa recorre la historia del género trágico desde sus orígenes hasta el siglo XX, señalando las condiciones históricas y políticas de cada momento y abriendo la reflexión al modo en que la tragedia ha sido vivida, negada o estilizada.

Una famosa definición medieval inglesa de tragedia está en el prólogo a *El cuento del monje*, de Chaucer: "La tragedia la cuenta ciertas historias, como los viejos libros nos narran memorias, himnos que alaban una gloriosa prosperidad y la caían de tan opulenta posición hasta la miseria y la calamidad". No hace falta decir que los tiempos que corren parecen más que trágicos a la luz de esta definición.

La fuente principal de la tragedia del Renacimiento fue la caída del hombre cívico. Luego vino los libros de viajes, los fallos de las guerras, el error, proviniendo siempre o de la interioridad del personaje o de la destrucción del entramado social que lo sostenía. Como sostiene Williams, el neoclasicismo fue un falso clasi-

cismo; el heredero real de los griegos fue Shakespeare; el verdadero heredero de Shakespeare fue la nueva tragedia nacional burguesa. El neoclasicismo fue una versión aristocrática de la teoría y praxis griegas. No hay que olvidar que la mayor referencia a la tragedia isabelina se respalda en el mundo medieval. Lo que hace Shakespeare son tomar historias trágicas, como la de Ricardo III o la de Macbeth, y convertirlas en tragedias contemporáneas: la apuesta por el mal, en las dos mencionadas, y la caída de sus hacedores. El drama isabelino es indiscutiblemente secular en su práctica inmediata, pero todavía retiene la conciencia cristiana. La tragedia, desde esta perspectiva, nos expone el sufrimiento como consecuencia del error, y la felicidad como consecuencia de la virtud.

Un punto importante de *Tragedia moderna* lo brinda el análisis del autor sobre el pensamiento de Hegel. La definición hegeliana de tragedia no está centrada en un conflicto sobre la sustancia ética. "Para la genuina acción trágica —sostiene Hegel— es esencial el principio de libertad individual e independencia, o un mínimo de autodeterminación, la voluntad de ser libre (o sea, el principio de la causa y recurso de la acción personal) y sus consecuencias, ya debieran haber sido despertada". En la tragedia antigua los personajes representan los fines éticos sustanciales; mientras que en la tragedia moderna los fines parecen mucho

más personales, y sus intereses no directamente a la "reivindicación ética y necesaria", sino más bien al "individuo aislado y sus condiciones. Hegel fue el primero en advertir y analizar la soledad del héroe trágico. Schopenhauer, fiel a su estilo, sostiene que el verdadero sentido de la tragedia es la profunda comprensión de que lo que el héroe padece no son sus pecados particulares sino el pecado original, es decir, la culpa de la existencia misma". Nietzsche, el autor de *El origen de la tragedia* polemiza con Schopenhauer cuando escribe: "Dionisios nos ha contado una muy diferente historia: su lección, como la he comprendido, fue cualquier cosa menos derrotista. Y ciertamente es también malo ocultar y echar a perder las fórmulas dionisíacas con fórmulas prestadas a Schopenhauer".

Una de las conclusiones más importantes de Raymond Williams es que la mayor parte de las grandes tragedias del mundo no terminan con el mal absoluto, sino con el mal a través de la experiencia y la vida. La tragedia liberal en Ibsen y en Miller; la tragedia privada en Strindberg; O'Neill y Tennessee Williams; o *La tragedia social* de Arthur Miller; Tolstói y Lawrence resultan, finalmente, distintas caras de los mismos problemas: el desamparo del hombre en el mundo contemporáneo, la caída del padre y de la ley

y la supuesta ausencia de Dios.

La estupenda puesta en escena de *Electra le sienta el luto*, la obra de Eugene O'Neill que se presenta en estos días en el Teatro San Martín, con dirección de Robert Sturua, es un ejemplo de que la tragedia moderna puede retomar el camino marcado por Esquilo, Sófocles y Eurípides para hablarle directamente al hombre de nuestros días. Una pena que Raymond Williams, fallecido en 1988, no haya dedicado un capítulo de su libro *Tragedia moderna* a la apropiación que han hecho los grandes directores de escena del género trágico. La concepción del coro, por ejemplo, en el teatro moderno, más que la opinión generalizada representa, como sostuvo Lacan, a gente que se turba. Gente que se turba frente al desconocido de la existencia o a la angustia frente a la infidelidad del ser humano. Así lo entendió Sturua cuando cambió dos veces el vestuario de los integrantes del coro para generar matices a través del vestuario y la entonación de los actores.

Cerca del final de *Tragedia moderna*, una reflexión de Albert Camus parece ideal para sintetizar algunas de las ideas del autor: "Hay que tratar de vivir una vida que sea reflexiva. Camus —que no es mi punto fuerte. Como el resto de mi generación yo crucé con los redoblantes de la Primera Guerra Mundial, y nuestra historia desde entonces ha continuado el cuento del asesinato, la injusticia y la violencia".

La exposición exhibe fotografías de libros con marcados, doblados, subrayados, reencuadernados y forrados de 99 escritores. "Hace unos años heredé las obras completas de Oliverio Girondo con anotaciones hechas en lápiz por mi abuelo materno, a quien no conocí. La débil, mística, tiltante grafía de Karol (amigo del poeta) moribundo en su cama, daba la impresión de que desaparecería a cada vuelta de

página", comenta el artista Esteban Feune de Colombi, creador del proyecto. Osvaldo Baigorria, Ivonne Bordeleois, Leopoldo Briuzela, Abelardo Castillo, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni y Marcelo Cohen son algunos de los escritores participantes. La muestra se puede visitar hasta el 26 de agosto de lunes a viernes de 9 a 21 y sábados y domingos de 12 a 19, en Agüero 2502 de la Ciudad de Buenos Aires.



Giorgio Agamben

"La filosofía no es una disciplina, es una intensidad"



El filósofo italiano Giorgio Agamben provoca con cada nuevo ensayo que publica: acaba de pasar con *Pilato y Jesús* y con *El misterio del mal*, sobre el acto de renuncia de Benedicto XVI al papado, donde pone en juego sus intereses estéticos y su interpretación de la biopolítica anudada a la secularización de conceptos propios de la teología, como queda claro en este reportaje del español Álvaro Cortina cedido gentilmente a esta agencia por el sitio Lobo Suelto.

Pilato y Jesús y *El misterio del mal* han sido publicados —como muchos de sus libros anteriores— por la editorial Adriana Hidalgo, muy probablemente encargada también de lanzar en los próximos meses *La muchacha indecible*, *Mito y misterio de Korymbos*.

Agamben estuvo hace unos días en Madrid, invitado por el departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense y el Instituto de Cultura Italiana. En esa oportunidad dio esta entrevista.

La infancia, presente en su texto *La muchacha indecible*, es un tema de gran importancia en su obra.
La infancia aparece como tema ya en mi libro de 1979, *Infancia e historia*. La infancia es la verdadera imagen de la potencialidad. El hombre se vuelve humano quedándose en la potencialidad. Se puede decir que el hombre nace inmaduro, no apto para vivir pero sí susceptible de ser. Es biológicamente, sin ningún destino biológico determinado. Como ha mostrado el gran anatomista ho-



AGAMBEN. "EL EUROPEO PUEDE ACCEDER A SU VERDAD SOLO A TRAVÉS DE UNA CONFRONTACIÓN CON EL PASADO".

landés Ludwig Bolk, el hombre es un animal que se queda en una condición fetal y esta condición de permanente infantilidad es el fundamento de la cultura humana, y de su increíble desarrollo tecnológico.

Hasta *Homo sacer*, de 1995, no se aprecia en su obra un intento de sistema filosófico. ¿Era algo que estaba gestando?
Cuando escribí *Homo sacer* no imaginaba que sería necesario escribir otros ocho libros para completar la empresa que había iniciado inconscientemente. Sabía, en cierto modo, que el hombre necesitaba y corregir los conceptos tradicionales de la política occidental, sino de poner en cuestión y repensar el lugar mismo del objeto de la política. Le daré una noticia que podrá interesar a algunos de sus lectores: acabo de terminar *El fin*

de los cuerpos, último volumen de la serie *Homo sacer*.

¿Cuál es el motivo principal a partir del cual se despliega esta serie de ensayos?
Estoy convencido de que la única vía de acceso al presente es la arqueología. Podría decir, como Michel Foucault, que mis investigaciones históricas son la sombra que la interrogación teórica del presente proyecta en el pasado. Si la palabra Europa tiene un sentido, no podrá ser sólo político, ni sólo religioso, y menos aún económico. Corriente quizá en este sentido, que el hombre tiene una diferencia de los asiáticos y americanos, para los cuales la Historia y el pasado tienen un significa-

do muy diferente, puede acceder a su verdad sólo a través de una confrontación con el pasado. Sólo haciendo cuentas con su historia. Por eso, por ejemplo, estoy dedicado a investigaciones sobre la historia de la teología. Nuestra cultura está totalmente embriada de teología; y si no se comprende esto, se seguirán usando categorías teológicas sin advertirlo.

¿Cuál es el motivo principal a partir del cual se despliega esta serie de ensayos? ¿Quería referirse a su eclecticismo. En cierto sentido, usted, como señalado intelectual del fin del siglo XX, es un representante de un mundo filosófico donde la misma noción de corrientes filosóficas parece casi una ingenuidad. Un filósofo contemporáneo parece mucho más difícil de catalogar o adscribir a un movimiento que el de cualquier época previa

de la historia del pensamiento. ¿Dónde sitúa usted su labor?

Sí, he tenido relación con algunos maestros. He tenido el privilegio de asistir en 1966 y en 1968 a los seminarios de Martin Heidegger en Le Thor. Y ha sido particularmente viva e importante mi relación con el pensador de (Walter) Benjamin. Pero para mí la verdadera respuesta a su pregunta es que la filosofía no es una disciplina, la filosofía es una intensidad que, como sucede en un campo magnético o en un campo eléctrico, puede atravesar cualquier ámbito y cualquier disciplina. Algo estético, algo religioso o económico puede resultar filosófico en la medida en que se aborja y se carga con una intensidad más fuerte.

Por último, habiendo hablado de su posición filosófica dentro del todo, del panorama, hablemos de ese todo. ¿Cuál es la situación general del pensamiento occidental hoy?

Hoy se habla de crisis, tanto en la economía como en la cultura. Pero la palabra crisis tal y como es utilizada hoy es un concepto, una palabra cotidiana, un password que sirve para hacer aceptar medidas que no hay por qué aceptar. Crisis significa, etimológicamente, juicio. En la medicina antigua designaba el momento en el cual el médico debía decidir si el enfermo iba a sobrevivir o a morir. En teología, crisis era el Juicio Final, llegaba el fin de los tiempos. Ahora, en cambio, el término se ha escindido de su origen para pasar a designar un momento temporal determinado, y ha devenido una condición normal, un instrumento normal de gobierno. Cuando el médico decide volver su significado original de juicio decisivo, del cual los ciudadanos deben reapropiarse.

LAS INFANCIAS ROBADAS EN LAS MALETAS DE AUSCHWITZ

Cuatro historias, la de cuatro niños testigos de la crueldad y el desvarío del nazismo en la Europa de mediados del siglo XX, se entretienen en *Las maletas de Auschwitz*, un libro para chicos que aborda una guerra dolorosa, que arrebató infancias y con ellas, inocencias y esperanzas. ¿Cómo traer a la memoria un pasado desgarrador y hacerlo sin ocultar los hechos más terribles y dramáticos? ¿Cómo explicarles a

niños y niñas el horror, que un viaje en tren o una ducha pudo ser el fin de millones de vidas? ¿Cómo contarles que las personas fueron exterminadas sin más solo por ser judías? Esos interrogantes parecen haber guiado a la escritora y periodista italiana Daniela Palumbo a escribir este libro, publicado aquí por Norma en su Colección Torre de Papel Amarilla, y con ilustraciones de la argentina Eleonora Arroyo.



4 ■ REPORTE NACIONAL ■ SLT ■ JUEVES 3 DE JULIO DE 2014

DIRECTOR DEL SUPLEMENTO LITERARIO TELAM: CARLOS ALETTI ■ SLT.TELAM.COM.AR



CONTRATAPA

→ VICENTE BATTISTA

Philip Marlowe cabalga de nuevo



JOHN BANVILLE. BAJO EL HETERÓNIMO DE BENJAMIN BLACK, EL GRAN ESCRITOR INGLÉS PONE EN ESCENA NUEVAMENTE EN LA RUBIA DE OJOS NEGROS AL DETECTIVE CREADO POR CHANDLER.

La soledad, parece ser, es un constante entre los investigadores privados de ficción, tanto los que se inscriben en la novela enigma como los que transitan la novela negra. Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Sam Spade, Philip Marlowe y Lew Archer son crutatos solitarios. Sin embargo, es preciso establecer algunas diferencias que se fundan, precisamente, en el modo en que cada uno de ellos es contado. El infelice doctor Watson y el fiel mayor Hastings se ocupan de describir las incidencias de Holmes y de Poirot. Sam Spade, por su parte, es contado por Dashiell Hammett. Esta tercera persona narrativa hace que Holmes, Poirot y Spade no padezcan una soledad total, como sí la padecen Marlowe y Archer: ambos relatan sus propias historias. Esa primera persona los condensa y alisa sin remedio. No obstante, aquí es necesario señalar una sutil diferencia entre uno y otro. Archer, por alguna vez fue el mandato bibliográfico ("no es bueno que el hombre esté solo", *Gracías* 2:18/23) y supo formar un matrimonio, posteriormente disuelto, Philip Marlowe, en cambio, hasta su última novela vivió dignamente su condición de

soltero y solitario. En las páginas finales de *Playback* leemos que la bella e irresistible Linda Loring llama a Marlowe desde París y le propone matrimonio. "El aire estaba lleno de música", es la frase que cierra *Playback*. Todo hace suponer que Philip Marlowe abandonará su condición de soltero. Raymond Chandler murió antes de que su detective privado llegara al registro civil, circunstancia que no impidió el anunciado casamiento: entre el material inédito de Chandler habían quedado tres capítulos de una nueva novela, *Poodle Spring*, en donde Marlowe se casaba con Linda Loring. Treinta años más tarde la boda se llevó a cabo: Robert Parker, un avezado autor de novelas policíacas, completó la novela inconclusa de Chandler. *Poodle Spring* apareció con la firma de ambos autores y un subtítulo que anunciaba: "La última aventura de Marlowe". Ahora, veinticuatro años después, al verteptismo que esa había sido su primera novela, el autor de *La rubia de ojos negros* se titula la novela y en ella nos reencontramos con Philip Marlowe, soltero,

solitario, tal como lo había dejado Chandler en *Playback*. Diversos imponderables, que algunos prefieren denominar "casualidad" y otros "destino manifiesto", hicieron posible ese reencuentro. Casualmente, Ed Victor, el agente literario de los herederos de Raymond Chandler, es también agente de John Banville. Ed Victor, por sugerencia de los herederos de Chandler, le preguntó al escritor irlandés si se atrevería a poner a Philip Marlowe nuevamente en escena. "Parecía interesante –confesó Banville–, de modo que me lancé a la aventura de escribirlo". Aunque, tal vez había un destino manifiesto, porque de inmediato agregó que "la idea había estado germinando en mí desde mucho antes". Si se tiene en cuenta que John Banville es uno de los más grandes escritores vivos en lengua inglesa, que acabó de obtener el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y que es uno de los candidatos al Nobel, no resulta extraño que el resultado de esa aventura iba a ser altamente positivo.

John Banville tiene una suerte de heterónimo, Benjamin Black, que se ocupa de escribir sus novelas policíacas. Cuando le preguntaron el por qué de esa bifurca-

ción, Banville dijo: "quería que a los lectores de mis novelas, las que publico como Banville, les quedara en claro que estaba tomando una nueva dirección, y que las novelas policíacas que me disponía a escribir no iban a ser elaborados juegos literarios o ficciones posmodernas." *El secreto de Christine* (2006), *El otro nombre de Laura* (2007), *El Lenax* (2009), *Muerte en verano* (2012), *Venganza* (2012), son algunos de esas novelas. La melancolía, el desencanto, que identifica al médico patólogo Quirke, uno de sus personajes claves, está íntimamente ligada al desasosiego que caracteriza a Philip Marlowe. Como consecuencia de eso, *La rubia de ojos negros*, además de ser un texto ejemplar, resulta una suerte de gran homenaje a Raymond Chandler al héroe que éste creara.

Benjamin Black ignora a *Poodle Spring*, la novela inconclusa de Chandler completada por Robert Parker. En *La rubia de ojos negros* la protagonista y la protagonista será otra mujer, Clare Cavendish, igualmente bella y diabólica, quien perturbará los sen-

tidos de Marlowe. La historia está plagada de claves y de signos vinculados a las novelas de Chandler, con datos sorprendentes en torno a Terry Lennox, aquel singular personaje de *El sueño eterno*. La acción transcurre en los años cincuenta y Benjamin Black, como una suerte de Pierre Menard, consigue integrar su propia escritura, su estilo, a la escritura y al estilo de Raymond Chandler; cuida hasta el último detalle y es fiel a los gestos y los datos de época. Habría un solo anacronismo en la página 239 de la edición de Alfaguara. Marlowe refiriéndose al policía Bernie Ohls, dice: "Cogió otra vez la pitillera y encendió otro cigarrillo cancerígeno". Recordemos que la noticia de que el tabaco produce cáncer se conocería veinte años después de que Bernie encendiera aquel nuevo cigarrillo. Personalmente, no considero que se trate de un descuido de Banville, queda a la interpretación de cada lector el por qué de ese detalle.

Cuando le preguntaron cómo definiría el tono de Marlowe, dijo que "es equilibrado, elegante, agudo e ingenioso, flexible y, a su manera, extrañamente poético." Ese es el tono que logra Benjamin Black en esta formidable novela.