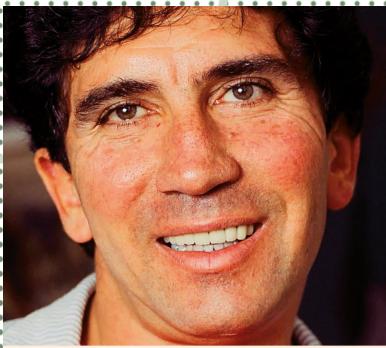


Escritores del mundo



MÁQUINAS DE ESCRIBIR:
HEIDEGGER, PAUL SHELDON Y
STEPHEN KING.
Miguel Vitagliano



REINALDO ARENAS

Arturo, la estrella
más brillante

Adelanto
ARTURO, LA ESTRELLA MÁS BRILLANTE
Reinaldo Arenas

Entrevista a Cynthia Rimsky
A TRAVÉS DE LA VENTANA
Juan Manuel Lacalle

LOS PERPLEJOS

CYNTHIA RIMSKY



LETO
NARRATIVA



EL PLEIEGUE INTERNO:

YO, MÍ MISMA
Graciela Batticuore



¿DÓNDE ESTÁ FACUNDO CASTRO?

Facundo tiene 22 años y desde hace más de 80 días y no sabemos nada de él.

El abogado de la familia, Leandro Aparicio, ha informado a los medios de comunicación que cinco testigos han confirmado que vieron cómo Facundo era “introducido por dos policías en un patrullero entre las 15.30 y las 16.00” (Página 12, 19/7/20) del día jueves 30 de abril en la ruta, mientras el joven hacía dedo desde su casa en Pedro Luro hacia Bahía Blanca.

Cristina Castro, la madre de Facundo, declaró: “Desde el día lunes que estoy sufriendo noticias falsas que salen del expediente, que supuestamente está reservado. Le pido a la ministra de Segu-

ridad, a la señora Sabina Frederic, que si quiere cumplir con lo que le exige la ONU traiga a Bahía Blanca a gente de su confianza y desplace a la Policía Federal y al fiscal Ulpiano Martínez, quienes deberían estar investigando y no lo están haciendo". (*Infobae, 20 /7/20*)

¡¡QUEREMOS SABER DÓNDE ESTÁ FACUNDO, QUEREMOS ENCONTRAR A FACUNDO!!!



MÁQUINAS DE ESCRIBIR: HEIDEGGER, PAUL SHELDON Y STEPHEN KING.

Miguel Vitagliano

Maquinarse o escribir a mano. Heidegger no tenía dudas, la escritura manuscrita. El pensamiento ya estaba en la mano, no debía ser capturado por la técnica. Pensar y escribir eran un *Hand-Werk*, lo que en castellano traduciríamos como “oficio”, haciendo a un lado precisamente a la mano. El oficio como riesgo en la búsqueda, en oposición a la profesión que se conduce hacia el beneficio de lo probado. “La

mano no solo captura y atrapa, no sólo presiona y empuja”, dice Heidegger: “La mano ofrece y recibe, y no solamente las cosas, ella misma se ofrece y se recibe en el otro. La mano guarda. La mano porta.”

Nietzsche fue el primer filósofo en mostrarse en una fotografía con una máquina de escribir, mientras que Heidegger, comenta Derrida, escribió siempre con su pluma, “con una mano de artesano y no de mecánico”. El aprendizaje del artesano no termina con el conocimiento afiatado de sus herramientas, no se cansa de descubrir el secreto que reposa en los materiales que lo trabajan, las vetas silentes en la madera, los pigmentos en la luz, el rencor que arrastran las palabras. Pero todo trabajo “a mano” carga con el peligro, dice Heidegger, de volverse inauténtico. Que la mano pinte paisajes aptos para cocinas; que la mano haga el mueble que mejor se acomode a la serie del supermercado; que la mano repita la escritura que ya hizo, no porque busque dejar de decir lo mismo de una vez por todas sino porque pretende decir lo mismo otra vez más.

Eso es lo que aterra a Paul Sheldon, el escritor protagonista de *Misery* (1987). Ya no quiere decir lo mismo. Por eso ha matado a la heroína de la serie de sus novelas que tiene centenares de miles de lectores. El manuscrito final con la muerte de *Misery* lo llevaba en su portafolios, junto al manuscrito de otra novela muy diferente, una novela

“auténtica”. Pero un accidente cambió sus planes, apenas recuerda la nieve en la ruta y la pérdida de control del auto. Despierta paralizado en la cama de una casa extraña, una mujer lo rescató y lo tiene prisionero, una fanática de *Misery* que ha leído el manuscrito y exige que la resucite.

Paul Sheldon será la Scherezade de la locura de ese sultán.

Paul Sheldon hace resonar en su nombre a Sidney Sheldon, otro autor de best-sellers.

Paul Sheldon es y no es el mismo Stephen King escribiendo su novela *Misery*. Un libro incluido en el otro, como *Las Mil y Una Noches* en *Las Mil y Una Noches*.

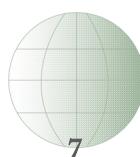
Paul Sheldon podría ser la contratacara de Malone, el personaje de Beckett postrado en una cama mientras escribe con un lápiz, cada vez más diminuto, al que le saca puntas con las uñas. Y que recuerda que hay otro lápiz en el fondo de sus pies, aunque sabe que no va a buscarlo. Malone y Sheldon están inmóviles. Uno se sustraerá del mundo, el otro hace lo imposible para no quedarse afuera del mundo. Un lápiz insignificante frente a la proliferación de máquinas. Difícilmente haya una novela que coloque en primer plano tantas máquinas de escribir: la IBM eléctrica con la que Paul Sheldon escribió toda la serie de *Misery*, la “auténtica” máquina anterior, la máquina Royal que le consigue su lectora y que irá perdiendo los tipos. Y desde luego, los escritores com-

portándose como máquinas de escribir.

Annie Wilkes es la enfermera, lectora, sultán y carcelera que vive en el país de sus maravillas aterradoras. Sería demasiado decir que su apellido evoca al del parlamentario inglés que reclamó, a fines del XVIII, el derecho para que los periodistas reprodujeran “textualmente” cuanto se decía en la cámara. Pero lo de que no hay dudas es que la máquina de escribir no deja de hablarle a Sheldon. “Querés matarla por control remoto, no te animás a mancharte las manos de sangre”, le dice: “Paulie, Paulie, a ver si lo entendés: hay que afrontar la realidad, ahora más que nunca. Nada de ideas estrambóticas.”

La nieve, sí, la nieve es otra cosa.

No es la nieve que rodeaba la cabaña de Heidegger, ni los esquíes que él mismo solía usar ni la comparación que hizo Sartre entre la filosofía y la actividad de esquiar. Aunque sin duda ese fue uno de los pasajes que atrajo poderosamente la atención de Heidegger, cuando leyó *El ser y la nada* unos meses después de terminada la guerra, en su cabaña, aún con restos de nieve a su alrededor. Para explicar cómo la “técnica” determinaba la percepción que se tiene del mundo, Sartre comparó los métodos diferentes con que esquiaban los franceses y los noruegos. Heidegger disfrutó con esa mirada de artesano, ahí estaban las manos y los pies, las técnicas y las máquinas.



Paul Sheldon pierde un pie en *Misery*, Stephen King consigue un nuevo best-seller.

Quizá esa simetría sea probable y a la vez poco cierta. Elvio Gandolfo fue el primero en reconocer, al menos en Argentina -en un extenso artículo de *El Péndulo*, en 1981- que no podría ser considerado como un típico autor de best-sellers. Stephen King rompía los moldes que el propio Stephen King se empecinaba en obedecer. En sus novelas siempre estallaba algo por dentro y erosionaba la lectura de las páginas obedientes. Es decir: seis años antes de *Misery*, ya estaban yuxtapuestas las máquinas de escribir de Sheldon y la de King, y en cada uno había vacíos de letras, huecos que las máquinas no sabían completar.

Cuando King escribió *Misery*, había dejado atrás al alcohol y era adicto a las drogas. Los pedidos de calmantes de Sheldon, también eran los suyos. Terminó de escribir la novela a principios del 86 y a los meses estaba en medio de *Los Tommyknockers* (1987), con el corazón a ciento treinta pulsaciones y con tapones en los oídos para contener, contó en *Mientras escribo*, las hemorragias por el consumo de coca. La protagonista de la novela también es una escritora que se convierte en todopoderosa al entablar contacto con una nave alienígena. Roberta Anderson es autora de diez best-seller, todos sobre el Salvaje Oeste, todos “basura” empaquetada de la misma manera, que habían dejado atrás su libro de poe-

mas y su Underwood de los años 30. Con la serie de sus novelas “el lector distraído podía dejarse engañar, porque ella era una escritora de talento, sí...pero la médula de su talento estaba en otra parte.”

Robert Anderson publicó la primera de sus diez novelas en 1975, un año después de que Stephen King soltara *Carrie*.

Días antes de que empiece a palpar la fuerza de sus poderes, Anderson recibe la promoción de “una procesadora de palabras”, y la hace un bollo con el resto de los anuncios. Pronto llegaría a inventar una máquina de escribir que funcionaba por telepatía: “Parece recoger mis pensamientos con total claridad a una distancia de siete u ocho kilómetros. Si estoy más lejos, las cosas comienzan a volverse confusas.”

Las primeras líneas de *Misery*, Stephen King las escribió en un avión rumbo a Londres. A más de ocho mil metros de altura sobre la nieve y el océano encontró el nombre de la lectora enloquecida y la línea argumental. Muy poco en realidad: un escritor accidentado era rescatado por una psicópata. Pero, como decía, el fósil ya estaba localizado y, en cuanto llegara al hotel, comenzaría a excavar.

Al día siguiente, un empleado del Hotel Brown's le pidió que lo acompañara para mostrarle una habitación en la que podía trabajar con tranquilidad. Caminaron en silencio hasta el lugar. Aquí es, dijo y abrió la puerta poniéndose de costado para que Stephen King observara mejor el interior, so-

bre todo el amplio escritorio. Había sido usado por Rudyard Kipling.

El primer escritor británico que obtuvo el Premio Nobel, dijo el empleado entre orgulloso y desafiante. Sir Kipling murió ante ese escritorio mientras trabajaba.

King acomodó sus cosas, tenía mucho por excavar.

MARIO, FACUNDO Y EL MAGO

Pablo Luzuriaga



No hace falta ser mago para darse cuenta que la ciencia tiene un público más bien silencioso. El truco del espiritista es la contracara de la placa del gobernante en pandemia. *Mario y el mago* de Thomas Mann, despliega la escena. El prestidigitador es mentiroso y violento; Mario, el camarero del hotel donde se hospeda el narrador junto a sus hijos y esposa, el trabajador honesto del pueblo italiano, se enfure-

ce con el fascista. El cuento fue publicado siete años después de la Marcha sobre Roma, por uno de los más grandes escritores alemanes, en plena crisis de 1929. Mario también es cualquier trabajador esencial de la provincia de Buenos Aires. El público silencioso que escucha a los científicos, en silencio y con respeto. Desde el punto de vista de la doxa, la ciencia tiene su propios mitos. Se escuchan en la escuela. No es como el público del teatro que ríe, aplaude y la pasa bien. La pandemia es un tema serio. No hay fútbol. Hubo médicos en todos los canales durante meses.

El público bullicioso del teatro y los recitales no se puede reproducir por zoom. Tampoco la relación singular e irrepetible de una clase presencial, en ningún nivel educativo. Al parecer la ciencia no necesita al público bullicioso, pero la educación sí. En la escuela se escuchan mitos de la ciencia y al mismo tiempo se forman los destructores de mitos de la ciencia. La ciencia desde el punto de vista de su propia renovación es colectiva y el sistema educativo la impulsa; la relación entre los científicos, los saberes y formaciones heredadas, también perspectivas de orden ético, circulan entre maestros y estudiantes. Como en el cuento de Balzac, "La obra maestra desconocida": el iniciado, el científico maduro y el hombre o mujer de ciencias renombrada hacen que el arte, las ciencias, la medicina o el derecho, entre otras, sean prácticas colectivas; la parte de esas prácticas asociada a las aulas no se puede reemplazar por zoom. La educación vir-

tual sin presencialidad tiende a la programación de actividades fijas y lineales.

Hasta hoy, el público bullicioso de las prácticas más variadas desde el punto de vista de su inscripción en las aulas, escuchó a la ciencia con atención, pero en silencio. Muchos ni siquiera tenemos tiempo para discutir en la sobre-mesa lo que nos pasa.

Los magos sonríen. Captan la atención con globos amarillos y hacen trucos a la vista de todos, estafan sin vergüenza. Remueven Ministerios de Salud, mientras juegan a la grieta. Mario iba atrás en el auto de Axel Kicillof durante la campaña. Estaba haciendo dedo y lo subieron. Se quedó ahí como un fantasma, recorriendo las rutas de un lado a otro. Se bajaba y se acercaba a cualquiera de las muchas reuniones y mateadas de la campaña por la gobernación. ¿Kicillof se subía a la tarima de un mago? Su estilo es más bien profético imprecador, en el sentido de quien con su vehemencia y enojo augura un nuevo tiempo más justo. Se parece más al político revolucionario sobre la tarima de 1920 que al presentador de circo rodante. Y en la campaña de Kicillof había otra cosa, muy importante para la victoria aplastante: el mate. El político en campaña con el termo en la mano compartía sus mates con todos, todas y todes.

La promesa de la campaña con el auto, el termo, la ruta, el amigo –actual jefe de gabinete– al volante, el bullicio de las bases y las asambleas barriales, el de las plazas desde el

primer día después de la derrota de Scioli contra Macri, el público bullicioso del político que denuncia un estado actual de cosas, el público de la militancia –por momentos, tan falso de bullicio–, hasta hoy escuchó, en completo silencio lo que decían las pantallas. Al silencio de las aulas y reuniones se le suma el silencio de Cristina Fernández, acorralada por la grieta. La pandemia pone en silencio cualquier práctica colectiva. Las asambleas por zoom no les sirven a los estudiantes que se forman en la arena del debate para entrenarse en el arte de la retórica y la persuasión. La parte de los gestos y la presencia de los cuerpos en las aulas y asambleas no aparece en la videollamada.

El virus se contagia como la campaña de Kicillof, pero en sentido inverso. Anula lo que la campaña del actual gobernador disponía como futuro desde el punto de vista de las formas, el auto, las asambleas en los pueblos, los quesos y salamines, el fantasma de Mario en el auto. ¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tu posees el secreto: ¡revélanoslo! La forma de la campaña de Kicillof guardaba una promesa: no era el político que iba a la casa del vecino como vendedor ambulante con globos de colores y discursos vacíos; era el político que recorría las bases con discursos cargados de conflicto y futuro. Entre otras promesas, cual-

quier Mario o Facundo Astudillo Castro, cualquier habitante de la provincia podría haber sumado la necesidad de terminar de una vez por todas con la violencia institucional y la lacra podrida que habita el corazón de la policía bonaerense.

En pandemia Kicillof no hubiera podido hacer su campaña. Los individuos aislados conectados por pantallas y teclados son la contracara de los kilómetros recorridos en el auto del amigo. Hoy es el día del amigo. La actual apertura de la cuarentena es probable que redunde en hospitales del conurbano abarrotados de enfermos. Kicillof nos encierra y Larreta nos libera. Larreta miente, como el mago, sobre la ocupación de camas en los hospitales de la ciudad de Buenos Aires. Kicillof se enoja y denuncia un estado actual de cosas que el público silencioso ya no quiere escuchar. Según las cifras que aparecen a diario no le estamos ganando al virus. Va a haber muchos más muertos. Para ganarle al virus todos tendríamos que aislarnos y ahí aparece otro virus que circula con total libertad: el que la campaña prometía terminar, el virus del mago con sus globos, del Messi de las finanzas, de los discursos punitivos de la seguridad, las doctrinas Chocobar, el virus de la bonaerense desbocada, el de los adoradores de Vicentín, el virus del individualismo neoliberal que circula con tanta libertad mientras estamos aislados.

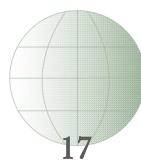
La campaña exitosa con toda su promesa parece asediada y envuelta por un movimiento de pinza. Si el virus del individualismo al que parecemos sometidos, sea por la pande-

mia o por las derechas organizadas, nos pone contra la espada y la pared, quizás sea hora de salir de la encerrona por arriba. Quizás sea este el momento de soltar un poco más la lengua respecto de qué es lo que podríamos ser si seguimos el camino de la campaña, hablar de grandes asuntos como el de la Policía Bonaerense o el del traslado de la capital, el del impuesto a las grandes fortunas o el del perdón del Estado argentino a los pueblos originarios, comenzar a poner nombre a las cosas que podríamos hacer de no seguir un programa neoliberal individualista. ¿Tiene sentido seguir posponiendo las buenas ideas para cuando la pandemia termine? Mientras tanto, ¿qué hacemos? ¿Miramos en silencio cómo la policía desaparece a Mario y el mago sonríe?

NUESTRA PARTE DE NOCHE. SOBRE *LA FIESTA SILENCIOSA*

Florencia Angilletta

Hecha de época y con la época, *La fiesta silenciosa* no esquiva las relecturas sobre sexos y géneros que vienen moviendo los debates más recientes. Pero más que una nota al pie de un momento histórico, busca algo de ese gesto total del cine: el que hace preguntas. A veces, incómodas. Estrenada en la plataforma CINE.AR, es la última película dirigida por Diego Fried (Sangrita, Vino han sido sus anteriores producciones) –con codirección de Federico Finkielstain–, y protagonizada por Jazmín Stuart –integrante del Colectivo de Actrices Argentinas @actrices.argentinas–, Gerardo Romano y Esteban Bigliardi. El guión es también de Fried, junto a Nicolás Gueilburt y Luz Orlando Brennan. Con montaje de Mariana Quiroga Bertone, quien es también presidenta de la Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (EDA), que cuenta con una comisión de Mujeres y Disidencias edaedidores.org. Película antes de la película: una idea original afectada por las transformaciones impulsadas por los feminismos en los últimos años. Película después de la película: conversaciones que disputan sentidos, irritan, incluso como en el caso de una reseña que luego se retracta



de los supuestos que acarrea.

Contenida, condensada, como un cuento filmado, *La fiesta silenciosa* transcurre prácticamente entre dos espacios y en el lapso de un día y una noche. Comienza con un arribo: la llegada de la protagonista –Laura– y su futuro marido –Daniel– a la estancia familiar en el campo, donde los espera su padre. (Al otro día será el casamiento.) La llegada es a

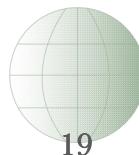
esos preparativos –la disposición de las mesas y sillas, los arreglos, la prueba del vestido–. Los de la fiesta (*silenciosa*) que no va a ocurrir. Como si lo que se buscara remarcar fuera el artificio del casamiento, su resto casi tribal: imáge-



nes sólo de varones, una mujer como lo que es pasado de un padre a un yerno. Quizá en ese bloque –y en esas pretensiones– lo que perfore a la trama sea aquello donde parece que nada pasa: la escena casi de agobio en ese almuerzo, lo que lo precede y lo que lo continúa. Una comida con ecos de dramaturgia rusa. Las partes blandas: ¿qué se cuece ahí? El asado, las copas de cristal, el vino, las lenguas del mientras tanto. Incluso las armas –el tiro deportivo o recreacional– que aturde a la protagonista. (Los ritos duros –casamiento, delito, muerte– y los ritos blandos –asado, baile–: esas ceremonias de lo mínimo).

El personaje de Jazmín Stuart se entrama en esa constelación de mujeres que se rebelan “contra” sus familias –el desenlace a partir del hito matrimonial evoca a la ya clásica Rachel, de Friends– y no encaja en ninguna fiesta, bebe de más, fuma, quiere sexo, huye a la hora de la siesta y lo que sigue es arquetípico: ¿qué pasa cuando las ovejas descarradas salen al bosque? Llega a una estancia cercana donde ocurre –en efecto– una fiesta silenciosa: jóvenes bailan, mientras cae el sol, con sus auriculares puestos. Coreografías sin sonidos. Ese casi ecosistema rural parece taladrado con algo extranjero como esta música “electrónica”. Tradición y modernidad. (Una mujer en la pampa: esas vueltas han sido organizadora de ficciones, como analiza Lucía De Leone).

Y otro enredo arquetípico: el de los cuerpos que importan.



Laura emana eso tan perturbador de algunas mujeres bellas como si decidieran poder evitarlo, como si la distribución del capital erótico se apagase como una tecla de la luz. Ella baila con el más lindo de la fiesta y no con su amigo detrás –en un personaje que comienza, también incómodamente, con el perfil de *looser* de la comedia dramática–. Pero a partir de acá la película interrumpe esa suerte de naturalismo con el que ha sostenido su arranque y se hace estallar por la estructura del *rape and revenge*: crimen y castigo. Narrativamente, acierta en demorar la revelación de lo que ha pasado: vemos –sin saber aún qué ha sucedido– la vuelta de Laura a la estancia, la cena en la que no come, la ducha, el tratar de irse a dormir y recién después se accede al flashback. Mostración, entonces, de cierto absurdo, cierta tensión insostenible: ¿qué hace una mujer inmediatamente después de que la violen?

Una lista rápida. *El último tango en París*, de Bertolucci; *Saló*, de Pasolini, ese plano fijo de *Irreversible*, de Gaspar Noé, protagonizado por Mónica Bellucci; más recientemente *Elle* de Verhoeven, con la inquietante Isabelle Huppert. Y definitivamente *Follame*, de Virginie Despentes. En clave nacional reciente, *Era el cielo* –a partir de la novela de Sergio Bizzio– y sobre todo la ineludible –en su resolución– *La Pato-ta*, de Santiago Mitre. ¿Pero cómo filmar una violación después de “Me too” y “Ni Una Menos”? Lucrecia Martel, por ejemplo, decide no incluir esa escena en la versión final de

Zama. Aquí se está ante una violación que no es un “en sí”: accedemos a la escena de la violación a través de la filmación en un celular. ¿Alcanza? ¿Pará qué seguir filmando violaciones? ¿Pero acaso podrían suprimirse del arte? ¿O resultaría una elipsis que sigue afirmando el binarismo que se pretende explosionar? (Alicia ya no es un monumental ensayo de Teresa de Lauretis que imbrica parte de estas tensiones entre cine y feminismos, y complejiza aquello que podría quedar reducido a la mera inversión representacional.)

El discreto encanto de la burguesía: el sexo está unido a la familia. Violan a una hija. Violan a una esposa. La venganza dramatiza el artificio del pacto de varones aludido desde el inicio: lo que se ha roto –a través del cuerpo femenino– es el honor masculino. El padre arenga al futuro marido para que se sustraiga de la ley (estatal) y responda con el código de la honra. Venganza, familia y sangre: el vértice del cine estadounidense al que *La fiesta silenciosa* retorna una y otra vez. Aunque sin obliterar la grotesca distribución de roles y géneros. Una película de género. Escaladas de violencias. Cuidado no es seguridad.

¿Qué acontece entre un/a escritor/a (o director/a) y su texto (en este caso, película)? ¿Nos incomodamos? ¿Acaso podríamos ya no incomodarnos? ¿Puede un varón seguir filmando una violación a una mujer? ¿Cómo se rearman los vínculos “autor”-“obra”? ¿Hay nuevos tabúes en el cine? ¿Qué desnudez es una narrativa *maldita*? Hay algunas pala-

bras que de uno u otro lado de la conversación se han vuelto casi un mote, un comodín, y han perdido algo de su potencia crítica: “moral victoriana”, “corrección política”, “cancelación”. Un rodeo por los casos más estridentes: el pedido de bajar un cuadro de Balthus en el MET de Nueva York, la censura contra los desnudos de Egon Schiele, qué hacer ante cada estreno de Woody Allen. Las discusiones arte-moral han estrujado la modernidad (“la literatura es transgresión”) y, sobre todo, han minado el siglo XX (“¿puede hablar el subalterno?”). Diriámos: si una época es todas las épocas juntas casi es la anulación de la historia. El arte como un palo enjabonado, porque siempre resbala esa relación con la realidad. Resbala, pero no esquiva. Hacen algo entre sí. Una época, entonces, que apalanca las mismas condiciones de producción de este texto: la época es también qué –y quiénes– podemos decir de ella, y qué puede ser escuchado. ¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el museo?, se han preguntado las Guerrilla Girls. ¿Las mujeres tienen que ser víctimas o sólo defender causas de mujeres?, se pregunta la historiadora Mary Beard respecto de los modos habilitados para tomar la palabra pública. Buenas y malas víctimas, ya se ha dicho. ¿Qué preguntas abre el personaje de Laura y las formas de filmar su violación? ¿Sólo queremos ver heroínas en la pantalla o ejecutoras de (nuevos) manuales de género? ¿Cómo hacemos ante los deseos o bajas pasiones de los demás? Aunque esa educación sentimen-

tal –política y ciudadana– está mediada por varones –por sus deseos, lo sabemos–. ¿Pero cómo se singularizan esos gestos, o esas audacias? ¿Qué es una denuncia y cuáles son los modos de reparación subjetiva? No relativizar o banalizar aquello que pasa y cómo se cuenta pero sí exhibir que si hay un espacio del arte, un resguardo y laboratorio de época, es paradojalmente el espacio de no estar a salvo, ni de que haya teleología –una finalidad contenida en su comienzo–. Sólo así, como acá, pareciera que algo puede torcerse para que aparezcan estas (u otras) preguntas.

ENFERMEDAD

Alcides Rodríguez



La analogía entre enfermedad y desorden civil tiene una larga tradición en la filosofía política. Se le ha dado diversos usos, desde señalar formas racionales de gobernar hasta el exterminio de pueblos y adversarios políticos.

En 1938 el doctor Antonio Vallejo Nágera, jefe de los Servicios Psiquiátricos Militares del ejército nacionalista, recibió el visto bueno del generalísimo Francisco Franco para crear un Gabinete de Investigaciones Psicológicas, con el objetivo de investigar “las raíces psicofísicas del marxismo”. La gue-

rra civil entraba en su etapa final, era momento de pensar la construcción de una nueva España en clave fascista.

Firme partidario de la dictadura de Primo de Rivera en los años veinte, con la llegada de la República Vallejo Nágera se acercó a los círculos de la derecha autoritaria que se nucleaban en la revista *Acción Española*, cuyo padre intelectual era el escritor y ensayista Ramiro de Maeztu. Elaboró una serie de ideas que postulaban la existencia de una raza hispana. Ante la dificultad de encontrar una “unidad de biotipo” optó, siguiendo a de Maeztu, por concebirla a partir de un espíritu basado en ideales del caballero medieval. El modelo era el Quijote, entendido como un caballero de intachable moral y gran ánimo para enfrentar peligros, adversidades y desgracias. Y católico, por supuesto.

Para Vallejo Nágera la crisis de España y el estallido de la guerra civil se explicaban por “la pululación de Sanchos y penuria de Quijotes”. La raza se había degenerado por una apertura irrestricta del país al mundo y por la difusión del sensualismo y materialismo modernos. España estaba llena de alienados que hablaban de democracia y sufragio universal. Y había demasiados marxistas, unos psicópatas mucho más peligrosos. Urgía eliminar esta influencia nefasta y descontaminar la cultura para restaurar la raza y la nobleza de espíritu perdida. La ciencia médica podía hacer su aporte. “La idea - escribía en 1938 en *La locura en la guerra. Psico-*

patología de la guerra española - de las íntimas relaciones entre marxismo e inferioridad mental ya la habíamos expuesto anteriormente en otros trabajos. La comprobación de nuestras hipótesis tiene enorme trascendencia político social, pues si militan en el marxismo de preferencia psicópatas antisociales, como es nuestra idea, la segregación de estos sujetos desde la infancia, podría liberar a la sociedad de plaga tan terrible". Vallejo Nágera puso manos a la obra y seleccionó dos grupos para trabajar. El primero, que estaba compuesto por unos trescientos Brigadistas Internacionales detenidos en campos de concentración, confirmó sus "hipótesis": incapaces de prosperar por sí mismos, los marxistas luchaban por la igualdad social para que aquellos que tienen un lugar destacado en lo social por mérito propio descendan a su nivel. El segundo grupo estaba constituido por unas cincuenta mujeres marxistas y anarquistas presas. Obviamente también aquí encontró lo que buscaba, aunque con un factor que a su entender agravaba las cosas: la "característica debilidad del equilibrio mental" de la mujer. Sostenía que al carecer de "inhibiciones inteligentes y lógicas" las mujeres agravaban los síntomas con cruidades y desenfrenos sexuales. El problema estaba claro para Vallejo Nágera: España era atacada por un ejército de enfermos psiquiátricos graves. Sabiendo el diagnóstico la tarea era extirparlos y, especialmente, preservar el futuro separando a los niños de sus madres si éstas eran marxistas o anarquistas. Así se recompondría el ambiente para que la pureza espiritual de la raza pudiera resurgir y fortalecerse.

“Después del 24 de marzo de 1976 usted sintió un alivio. Sintió que retornaba el orden. Que todo el cuerpo social enfermo recibía una transfusión de sangre salvadora. Bien. Pero ese optimismo - por lo menos en exceso - también es peligroso. Porque un cuerpo gravemente enfermo necesita mucho tiempo para recuperarse, y mientras tanto los bacilos siguen su trabajo de destrucción”. La *Carta abierta a los Padres* publicada en Buenos Aires por la revista Gente a finales de 1976 es un ejemplo del uso de la metáfora de la enfermedad por parte de la última dictadura militar argentina para justificar el terrorismo de Estado. Un bacilo letal, el marxismo una vez más, se había infiltrado en todos los planos de la sociedad argentina, sobre todo en la educación. La intervención quirúrgica era de urgencia: había que exterminar los bacilos y separar el tejido enfermo del sano, para que el cuerpo social recuperara la salud y pudiera generar anticuerpos de defensa. Todos debían colaborar para volver a tener un país saludable y estructurado con los valores “esencialmente argentinos”: Dios, Patria, Familia y Propiedad. Como en el caso español, los hijos de las madres infectadas eran víctimas inocentes que había que salvar arrancándoselos de sus manos.

En 2019 el escritor y periodista Jorge Fernández Díaz afirmó en un programa televisivo que “el peronismo es una enfermedad grave de la Argentina, que está extendida y metida en todos nosotros”. No era algo nuevo apelar a la metáfora de la enfermedad para referirse al peronismo. “La verdad es que detrás de la fa-

chada hay un cáncer que aún podemos extirpar”, decía en un discurso Pedro E. Aramburu, el militar que había asumido el poder tras del golpe de Estado de 1955. De igual manera se expresó hace unos meses Julian Cook, ex-Ceo de una empresa aérea local, cuando dijo que se iba de la Argentina porque el peronismo es “un cáncer que destruye el país poco a poco”. Y hace unas semanas el conductor radial y televisivo Ángel Baby Etchecopar volvió con la idea. “Cristina Kirchner, chicos dense cuenta - dijo en un programa de televisión - es el cáncer de la Argentina”. También dijo que se trataba de una “mujer sola” que todos los días se levantaba pensando cómo dañar al país. Y remató: “si Cristina sigue en la Argentina, la Argentina se termina”. En *La enfermedad y sus metáforas El sida y sus metáforas* Susan Sontag sostiene que las metáforas del cáncer provienen del vocabulario de la guerra. Las células cancerosas “invaden” el cuerpo y las “defensas” del organismo casi nunca pueden con ellas. Hay que “matarlas” sea extirpándolas, “bombardeándolas” con rayos o llevando adelante una guerra química a través de la quimioterapia. “Decir - afirma Sontag - de un fenómeno que es como un cáncer es incitar a la violencia. La utilización del cáncer en el lenguaje político promueve el fatalismo y justifica medidas “duras” (...) Cuando se trata de cáncer se podría sostener que en sus metáforas va implícito todo un genocidio”.

La metáfora de la enfermedad tiene siglos de historia en el pensamiento político. Ya Platón la utilizaba en *La República* para referirse a malas formas de gobierno que había que evitar en la

ESTE ES EL CANCER



ESTA ES LA METASTASIS



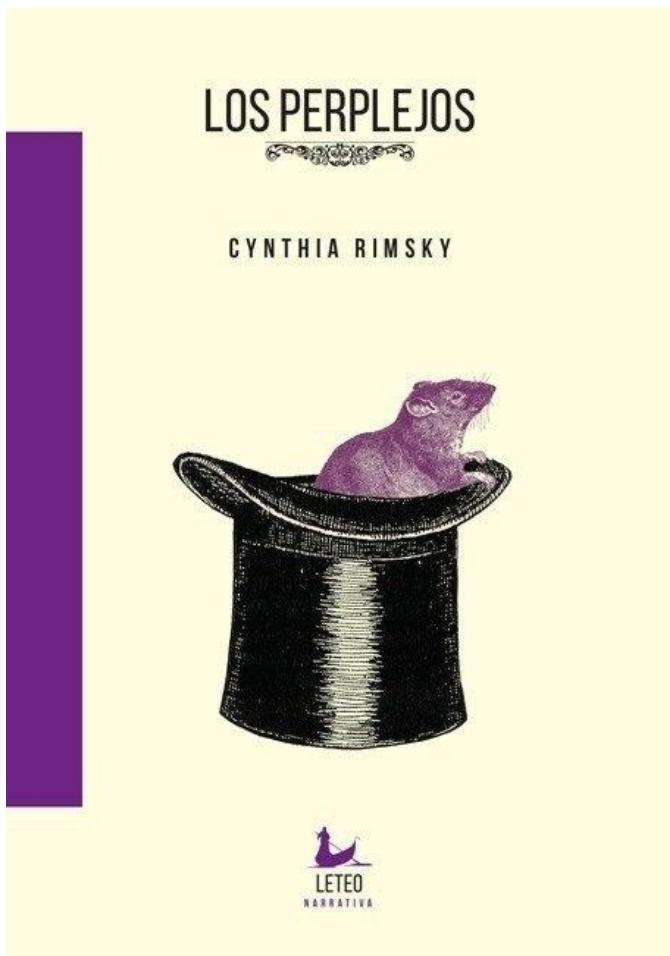
organización de una polis. Como señala Sontag, los totalitarismos del siglo XX apelaron permanentemente a la imagería patológica. Para los nazis, los judíos eran un cáncer que era necesario extirpar. El franquista Vallejo Nágera se esforzó por convertirla en un hecho psiquiátrico para darle legitimidad científica y justificar mejor la feroz represión de la dictadura de Franco. Si bien Etchecopar, que tiene causas en la justicia por violencia de género y discriminación, pidió disculpas tras la catarata de repudios que recibió, sus declaraciones tuvieron alguna recepción.

Fueron respaldadas por numerosos comentarios de lectores en importantes diarios del país y generaron muchos “me gusta” en las redes. No tardaron en aparecer memes alusivos. Hubo incluso quienes reemplazaron al cáncer con un nuevo virus, el CVK (Corona Virus Kirchnerista). ¿Qué hace que una persona vea en el otro una enfermedad mortal? ¿Se estará, tal vez, proyectando

en ese otro el cáncer propio? ¿O se tratará de encontrar un culpable cancerígeno y/o psiquiátrico, al parecer muy presente entre mujeres, para no hacerse cargo de la propia responsabilidad? Como sea, si vivimos en democracia no se puede permitir que semejantes dichos y concepciones sean expresados sin recibir una firme y pública condena.

A TRAVÉS DE LA VENTANA ENTREVISTA A CYNTHIA RIMSKY

Juan Manuel Lacalle



Escritora, docente y viajera, Cynthia Rimsky ha sido reconocida desde su primera novela *Poste restante* (2001). Nacida en Chile y actualmente radicada en Buenos Aires, sus textos poseen cierta continuidad temática pero, sobre todo, se destacan por el tratamiento cuidado del lenguaje; palabras que son marcadas, compartidas o recordadas con deseo.

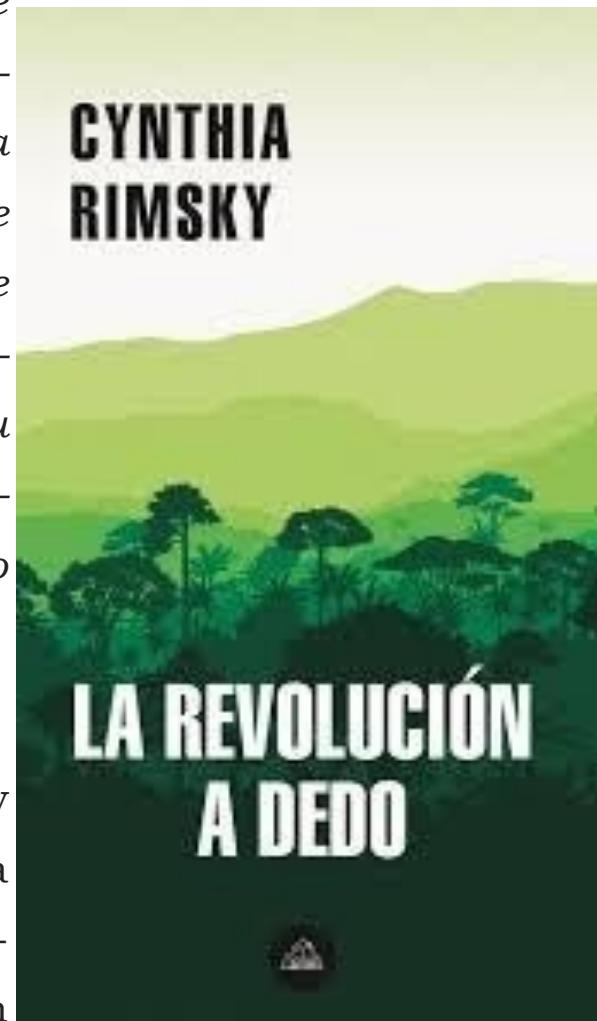
Este año salió publicado *La revolución a dedo*, relato de viaje vinculado con la vida en Nicaragua durante la década de 1980. La atracción por este género se plasma en [su blog y talleres](#) y se cuela, de maneras diversas, en su propia escritura.

En un presente de temporalidades difusas y de espacialidades desacostumbradas, *Los perplejos* [[ver](#)], editada en Argentina por Leteo (2018) y en Chile por Sangría (2009), se vuelve una compañía acorde al contexto y que se agradece. Esta novela problematiza el exilio y el rol de los conversos en la ciudad de Córdoba, Es-

paña, a fines del siglo XII, en contrapunto con pasajes intercalados por una narradora que investiga hacia 2004 la vida del filósofo Maimónides, trasladándose de Chile a España y, luego, por distintos países eslavos. La búsqueda de conocimiento se condensa en la escena final de los intentos de Maimónides por transmitir a su discípulo ciertos saberes de la manera más críptica posible.

Cansado de esperar la posibilidad del café, la decisión se vuelve determinante. El diálogo tendrá que comenzar a la distancia. Sorprenden gratamente la amabilidad de Cynthia ante el contacto de un desconocido virtual y su paciencia frente a las preguntas casi irrespetuosas de un pesquisador, como tanta gente hoy, confinado y, quizás, un poco confundido. Quedan las gracias ante su buena predisposición y una introducción más gradual a la lectura, fruto del intercambio por correo electrónico.

CR: *Los perplejos* es un libro muy querido por mí que cambió mi forma de escribir, de pensar y hasta de vivir; libro que demoré ocho años en escribir y que me demandó un gran esfuerzo por encontrar al-



gún orden y, sobre todo, un lugar desde dónde pensar. Siempre me interesó de niña el "pensamiento intelectual", por llamarlo de alguna manera, pero mi curiosidad me llevaba más hacia el lado de la experiencia vivida o aventurera. Recuerdo que a poco de publicar Poste restante me gané una beca que era mucho dinero y me fui casi un año a vivir a un balneario muy solitario en el norte [La Herradura, IV Región, Chile] y, además, te daban dinero para libros. Recuerdo haber ido a una librería con una lista de títulos, todos teóricos, entre ellos Las reglas del arte de Bourdieu. Cómo confeccioné la lista no recuerdo, pero en ese tiempo tenía una amiga super estructuralista y creo que me ayudó. Lo curioso es que el resultado de esas lecturas fue una total parálisis de escritura: una decepción total. Se me quitó todo deseo de escribir al ver esos miembros diseccionados en una mesa higienizada. Todo eso que de niña siempre fue un misterio y que por eso me llamaba. Entonces cayó en mis manos una fotocopia de un texto de un libro de Steiner, "El texto, tierra de nuestro hogar", donde su interpretación literaria no quita el misterio de la escritura sino que, por el contrario, lo profundiza. De Steiner pasé a Levinas, Spinoza y los dos tomos sobre la Cábala y la Inquisición de Andrés Claro. Y recuperé el deseo de escribir. Ese es el caldo de cultivo en el que luego caerá el descubrimiento azaroso de Maimónides y la Edad Media.

JML: *Me intriga lo que comentabas sobre la búsqueda del orden*

para el libro, ya que una de las características más interesantes en términos formales me parece el entrelazamiento entre los dos narradores y el vaivén temporal, al principio bien clarificado y que, a medida que la novela va a avanzando se va complejizando, acelerando e, incluso, confundiendo un poco. Esto sumado a la elección de la primera persona, que trae aparejadas un montón de cosas en términos de empatía.

CR: La búsqueda de un orden fue uno de los problemas más complejos que me planteó el material. El método consistió en ensayo y error. Tengo versiones donde la parte de la búsqueda de la narradora está separada de la novela de época. En otra no solo están separadas sino que comienzan una por delante y otra por detrás, y se juntan al centro. De esos intentos salía con la sensación de que las dos novelas por separado no alcanzaban, no eran buenas en sí mismas; faltaba algo. Fue muy difícil el proceso de irlas alternando. Primero probé lo más sencillo, un capítulo actual y otro de época. No me gustó la idea de avanzar para adelante y atrás todo el tiempo.

No recuerdo ahora cómo llegué al orden final (de hecho, la edición anterior de *Los perplejos* es distinta), sí que tuve, por primera vez, la sensación de que ambas temporalidades estaban relacionadas. Eso me hizo cambiar las partes que ya tenía escritas, pues al poner a conversar la Edad Media con la contemporaneidad se fueron influenciando. Sentía cómo se traspasaban

la respiración, las sensaciones, las ideas, las tensiones, y tuve que escribir nuevamente toda la novela. Lo que quedó fue la conversación entre esos dos tiempos y lo demás (la trama) fue pasando a una capa inferior.

Trabajo mis novelas por capas. El método hermenéutico de interpretación de *Las Escrituras*, que va de lo literal a lecturas cada vez más profundas, es el mismo que uso para escribir. Eso lo saqué de ver las páginas de la Mishná: hay un comentario central y todos los demás son comentarios de los comentarios, y están puestos gráficamente alrededor del inicial. En la novela creaba una situación y la iba comentando hasta que los comentarios no dejaban ver claramente la situación. Ya después, cuando tuve claro ese orden, me divertí borroneando los límites de ambas historias, confundiéndolas. Ese fue el trabajo más hermoso que haya hecho en la escritura porque nunca fui totalmente consciente, era imposible. Aunque me avergüenza decirlo, llegué a sentir un hálito que me guiaba, algo más allá de lo que conocía me acompañó en la escritura. Creo que, de hecho, carezco de esos conocimientos. Cuando la volví a leer para la segunda edición de Leteo no reconocía lo que había escrito, no lo reconozco. No he escrito ni voy a escribir otra novela igual. Así que el misterio no es solo del orden del discurso, fue una experiencia.

Respecto a la primera persona creo que fue una forma de acercar el narrador a ese mundo medieval, con la idea de estar mirando a través de una ventana, asomándolo. Entonces quise re-

plicar la misma sensación con el viaje, la narradora se asoma a su viaje moderno como se asoma el narrador a la Edad Media.

JML: *En relación con lo que señalabas del pensamiento intelectual y los textos sobre la parálisis de escritura luego de todas esas lecturas, a mí me pasa algo similar en la búsqueda de armonía entre la lectura y el fichaje, por un lado, y la escritura, por otro. En este sentido, quería preguntarte más específicamente sobre las fuentes medievales que utilizaste para el marco y cómo se fue dando ese vínculo. Por otra parte, se percibe en la novela cierta desilusión en ese encuentro con la parte más académica, por distintos motivos, en la llegada a Córdoba.*

CR: La construcción de *Los perplejos* (en este caso fue más eso que una escritura) significó un gran atrevimiento que cambió mi forma de leer y de pensar hacia adelante. No solo estoy lejos de ser una experta o de saber algo sobre la Edad Media sino que no tuve interés en investigar de manera rigurosa para alcanzar ese conocimiento. Después de muchos conflictos, muchísimas dudas, autorecriminaciones (varias por mi pobreza de entendimiento) y por preferir mirar por la ventana de mi departamento y de los hoteles que fichar, vino el día del perdón y acepté mi forma de leer. ¿En qué consistió? En la total anarquía y desprendimiento. En vez de acumular conocimientos, soltarlos; en vez de recordar, olvidarlos; en vez de fichar, confundir los libros

y los autores; en vez de un plan de lectura, dejarme seducir por los títulos aleatorios y la arbitrariedad de la mano que escoge.

Eso fue posible porque el Centro de Estudios Judaicos —mi principal fuente de documentación— se había mudado recién y la bibliotecaria estaba empezando a desembalar y clasificar, tarea gigantesca que era imposible para ella sola. Como no tenía tiempo para mí, me dejaba entrar a la bóveda en completo desorden (la biblioteca ya era un puro desorden, pues consistía en las donaciones aleatorias e incompletas que hacían los nietos después de que se moría el abuelo o la abuela lectora). Cuando pensé en disciplinarme, ya no me dejaron entrar nuevamente a la bóveda. Ahora tenía que llenar una ficha con los datos del libro que buscaba, para que me lo pasaran para consulta, y yo no tenía esos datos. Decidí entonces no preocuparme por lo que los libros decían, sino por la reverberación que la lectura situada de aquellos libros —en la biblioteca con mi amiga, en mi casa ante las ventanas por donde veía pasar mi barrio, con las fotocopias que llevé al viaje— me producía. Luego me di cuenta de que me estaba rebelando (revelando también) a la autoridad que tienen los libros en la cultura judía.

Todo esto viene, también, de una desconfianza radical al discurso. Crecí en la dictadura de Pinochet, cuando no se reconocían los desaparecidos, los muertos, los torturados. Esa verdad no aparecía en ningún lado, eran discursos esquizofrénicos. Pero no es solo por esa coyuntura, Raúl Ruiz expresa muy bien en sus

películas la desconfianza que les chilenos le tenemos al lenguaje y cómo hacemos todo lo contrario de lo que decimos, y muchos otros juegos que hacen del lenguaje una zona opaca a la verdad. Y lo que me interesaba poner en cuestión, tanto en la Edad Media como en la época actual, es justamente la verdad; concepto basal de mi generación de izquierda, y de anteriores. Esa desilusión, entonces, es con el discurso, y no solo con la academia. Más que desilusión, lo que quise anteponer en el camino de todos los personajes del libro, como una trampa, tanto en la Edad Media como en la actual, fue la duda. Rendida al desamparo, la narradora de *Los perplejos* no tiene una mano que la guíe. Lee la Guía de los Perplejos sin guía, el guía murió desorientado en la Edad Media.

La tentación puede llevar a enlazar a la narradora de 2004 con tu rol de autora, casi como una puesta en abismo.

En uno de los libros que consulté durante la investigación para escribir esta novela (cuánto resiento no haber llevado fichas de mis lecturas), un autor cuyo nombre no recuerdo mencionaba un libro de viajes escrito por Benjamín Tudela antes de que Maimónides recorriese Tierra Santa en el siglo XII (2018: 225).

Efectivamente, como te contaba antes, lo que separa a la autora de la narradora es el procedimiento por el cual una interpreta lo que la otra lee y/o vive.

JML: ¿*La elección de lo medieval entra en relación con alguna inquietud puntual más presente (si la/s hubo) o posibilita ingresar en cierta cosmovisión o imaginario que ayuda a problematizar algunas cosas que resultan más difíciles en otros marcos? En principio, yo había pensado en términos de búsqueda y aprendizaje pero seguramente puedes discrepar.*

¿No le parece un viaje peligroso, tomando en consideración la inestabilidad de Medio Oriente?

No creo que vayan a fijarse en alguien que sigue los pasos de un filósofo medieval (2018: 63).

CR: Lo medieval nace a partir de mi interés por Maimónides, y mi interés por Maimónides nace del tomo que me regaló un amigo, de su atracción y de mi imposibilidad de leerlo. Después me atrajo esa idea del intelectual, del estudiante que tiene una responsabilidad de guía con su pueblo; ese lugar del pensador que hoy está perdido. Me asombró el deseo de saber y la confluencia de ese deseo compartido por musulmanes, cristianos y judíos que cohabitaban y estudiaban juntos. Me impresionó también cómo una idea, la aristotélica, se disponía a cambiar el mundo; incluso, más que una idea, cómo la lectura efectivamente cambiaba el mundo. Me recordó mis lecturas de niña: cada libro me transformaba (a mí, a mi mundo y a su comprensión), y fue eso lo que me apasionó de la escritura.

Entré a la Edad Media por la forma en que se leía, por el valor que le daban a la palabra, al conocimiento. Me deslumbró ese momento en que estaban por salir del misterio para confiar exclusivamente en la razón y el fracaso, encarnado en el Maimónides de la razón, para convencer a su pueblo sobre cuál es el camino verdadero. Entender no nos hace mejores personas, ¿o sí?, ¿qué pasa?, ¿cuál es la relación entre oscurantismo, conocimiento, verdad, experiencia y habitar? Ese fue el momento, además, en que se quiebra la colaboración entre los pensadores judíos, cristianos y musulmanes, y viene la dispersión, el exilio. También me interesó de la Edad Media la relación entre maestro y discípulo.

JML: *La religión tiene un lugar importante también, sobre todo a partir de la conexión cultural con el pasado, y en términos de exilio y conflicto. Aparece el libro de Job en un lugar central.*

CR: El problema del mal me parece central en cualquier religión; más que central es un agujero negro, irresuelto, incognoscible y un punto donde más difícil se hace la relación entre experiencia y discurso teórico. Fue también la parte de *La guía de los perplejos* a la que más lecturas le dediqué; comentarios alucinantes como los que aparecen en el libro.

De la hermenéutica medieval me alucinó lo lejos que pueden llegar las elucubraciones, disquisiciones e interpretaciones de la

literalidad. Allí donde encontré un lugar en que la ficción puede cambiar lo real. Los libros que me aburren son aquellos donde las interpretaciones de los acontecimientos son las mismas que a mi se me podrían ocurrir. Las interpretaciones sobre la historia de Job abren el pensamiento. Creo que la “Edad Media”, la tensión entre ciencia y religión (le llamaría “misterio”), posibilitó esa distancia. También hay algo biográfico: fui criada como judía en una familia judía con más tradiciones, restricciones y obligaciones que conocimientos. Entendí el judaísmo desde la rebeldía. Maimónides y la escritura de *Los perplejos* me hicieron encontrar un lugar donde situarme y desde dónde mirar el judaísmo. Hacer un pastiche, contaminarme alegremente, mezclar, mixturar, todo lo que está prohibido en aras de no desaparecer como pueblo.

JML: ¿*La elección de este personaje vino por algún detalle en particular?*

CR: Es un momento de grandes verdades que se cayeron a pedazos. Trabajé con la caída.

JML: *La escritura (el proceso de) y el libro (su calidad de acabado o no, entre otras cuestiones) son dos aspectos muy presentes. También surgen cuestiones clave, desde distintos ángulos (tanto en el viaje por los países eslavos como en el trabajo de Maimóni-*

des), como la traducción (y la posibilidad de) para acceder a cierto saber o a cierta realidad.

Contemplo todas las puertas que he cerrado en las cartas anteriores. En esta última, en vez de recortar, borrar, podar, arrancar; abro, amplío, hincho, fermento, rebaldo. Una corriente de aire se lleva las contradicciones, los pliegues, las fracturas, los sesgos desaparecen. Como por arte de magia, el espacio entre las palabras escritas en tinta negra se expande y lo que un lector simple tomaría por vacío se inunda de palabras escritas en tinta blanca que reprochan con dulzura mi tardanza (2018: 273).

Los perplejos es un trabajo artesanal con el lenguaje, pensado para amplificar, alterar, enrarecer, desviar, extrañar, opacar, deformar, ahondar... la literalidad.

El viaje, tanto espacial como temporal, creo, ocupa un rol central en la novela.

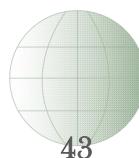
Si consigo imaginar cómo se despertaba Maimónides en una de estas casas una mañana como hoy, en el año 1190, habrá valido la pena venir hasta acá, pienso, pero la única conexión que encuentro con el filósofo es un busto suyo en una diminuta plaza que filma la televisión italiana (17).

CR: Sí, el viaje como una forma de conocer para alguien que no puede conocer exclusivamente por los libros, una forma de leer el mundo como se lee el libro, una forma también de perder el rumbo para encontrar otra cosa que no se sabe bien qué es, por si acaso, por si eventualmente se llega a conocer.

La idea original fue hacer el viaje de Maimónides, seguir una ruta paralela a la de los libros para ver las huellas que dejaron esos libros en el paisaje. Pero ya cuando estaba en Córdoba me di cuenta de que no tenía ganas, que después de *Poste restante*, mi primera novela, hacer eso podía convertirse fácilmente en una fórmula, y caí en crisis. Estaba en Córdoba, no me podía volver a Chile, no sabía cómo seguir. Si sabía que no quería seguir las huellas de Maimónides. Fue algo visceral. Ahora pienso que tal vez no quería estar tan cerca de él; algo intuía y esa intuición me causaba miedo, angustia.

JML: *Me resultaba especialmente curioso el desvío hacia los países eslavos (los dos narradores venían con caminos similares y en un punto se bifurcan).*

CR: No fue una elección. Me colgué de la imposibilidad de viajar en ese momento a Siria para desechar el viaje. Yo había ido a Eslovenia antes, de hecho, la amiga que vive allí es un personaje de *Poste restante* que colaboró a resolver el enigma de ese libro. En ese momento, me pareció una salvación ir a su casa. Des-



pués de un tiempo allí tuve que pensar en seguir viaje a alguna parte. Intenté sacar el visado para ir a Albania y no lo conseguí. Mi amiga me habló de un lugar en los Balcanes, la guerra había terminado hacia poco y me atrajo conocer un lugar donde ocurrió una guerra como esa.

Cuando me puse a escribir el libro, descubrí que la narradora no tenía que caminar como Maimónides sino que debía mirar como él, a través de la perplejidad. Por eso daba la misma que anduviera por Siria o los Balcanes. Eslovenia se le aparece como el país de la razón, todo está dispuesto racionalmente. En cambio, Belgrado y Montenegro son lugares irracionales. Es el desplazamiento de la narradora, lleva su mirada desde la razón a la sin razón.

JML: *El final también me llamó bastante la atención en relación con la preocupación de confundir el plano de lo real con lo ficticio, y que viene muy a cuento en géneros literarios como el de la novela histórica y aledaños.*

CR: Esa confusión que tú mencionas de planos entre lo real y lo ficticio es la expresión contundente de la duda sobre la veracidad de la historia y su forma de construirse. Es ideológica en el sentido que desconfía de la temporalidad, de lo real y de lo ficcional como categorías que han servido para construir una cierta “historia”, tanto de la Edad Media como de cualquier época.

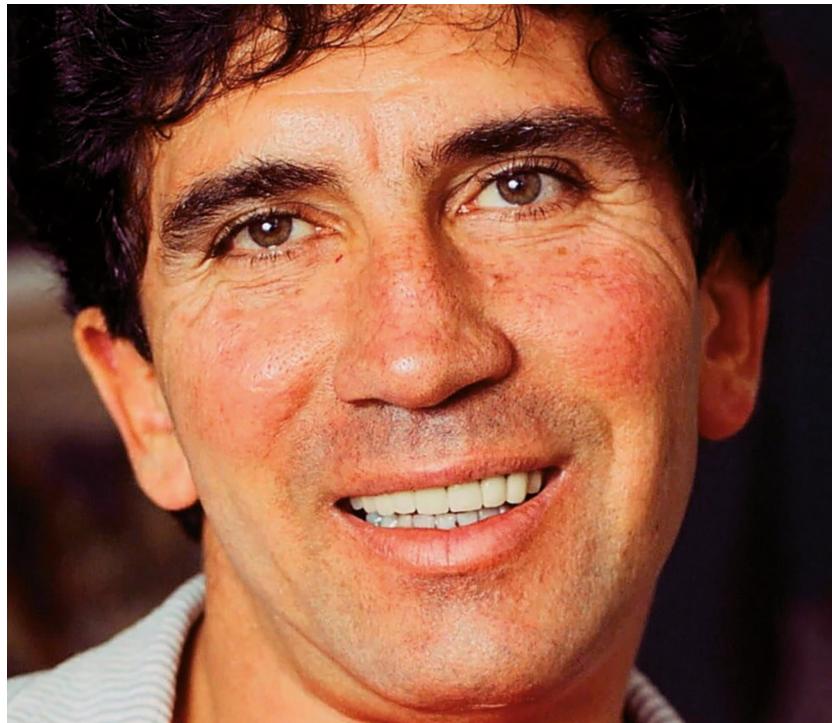
Construcción en la que no creo. Es una de las aristas de *Los perplejos*, la desconfianza hacia la escritura de la historia, hacia los nombres, como “Edad Media”. Ahora, esa desconfianza en la historia es difícil de vivir y, más aún, de pensar. Cuando el académico español le dice a la narradora que todo lo que se ha escrito de Maimónides es ficción, a ella se le derrumban las pocas certezas que había logrado reunir, incluso con ese método azaroso de lectura y olvido. Y es ahí donde su propósito de seguir el recorrido de Maimónides se hace trizas. Si la historia como está escrita es una ficción, ir a Siria o a Eslovenia da igual.

A la mañana, las nubes dejan pasar el sol. Los cuerpos entumecidos se desperezan, el aire rezuma sal. Los mercaderes ofrecen infusiones, comida y ropa a precios excepcionales. Saco el manuscrito que guardé bajo mi túnica. El sudor dejó las palabras impresas en mi piel y la página en blanco (2018: 74).

Adelanto

ARTURO, LA ESTRELLA MÁS BRILLANTE

Reinaldo Arenas



Esta novela breve de Reinaldo Arenas (1943-1990) presenta varios de los núcleos temáticos que están presentes en la narrativa del escritor cubano: homofobia, persecución, necesidad de libertad. La novela está dedicada a Nelson Rodríguez Leyva, escritor cubano que pasó por UMAP, uno de esos ominosos campos de reeducación sexual donde enloqueció, y terminó fusilado por haber intentado desviar, granada en mano, un avión hacia Florida. Arturo, La estrella más brillante, fue publicada en 1984, pero esta es la primera vez que se publica en América Latina en la Colección Reinaldo Arenas de Editores Argentinos.

REINALDO ARENAS

Arturo, la estrella
más brillante

A Nelson, en el aire.

«HE VISTO UN LUGAR REMOTÍSIMO habitado por elefantes regios», había escrito hacia unos años, no muchos, cuando aún pensaba que un grupo de signos, que la cadencia de unas imágenes adecuadamente descritas, que las palabras, podrían salvarlo... y ahora hizo descender los elefantes y depositó sus grandes figuras palpables y apacibles al final de la extensa llanura, donde comenzaba su gran obra; porque si era cierto que ya antes se había ejercitado, si desde hacía mucho tiempo no desperdiciaba un solo minuto libre sin dedicárselo a la construcción de un árbol gigantesco, de una piedra de matices cambiantes, de unas aguas sin centinelas, de un rostro, era ahora realmente cuando todos esos esfuerzos tomaban una coherencia suprema, se encaminaban hacia un fin perfecto y ordenado, único y grandioso; así se orientaban misteriosamente las ideas, llegaban, eran seleccionadas, eran rechazadas las imágenes simples o repetidas, feas o tristes que diariamente tenía que contemplar y que seguramente ellos, los otros, los demás, todos, se las lanzaban contra su memoria o su ilusión, siempre para joder, siempre para joder, queriéndole estropear su obra, queriendo interrumpirlo, queriendo confundirlo y perderlo, reducirlo, enmarcarlo a sus estúpidos razonamientos, a sus mezquinas concepciones, al mundo, a su mundo (el mundo de ellos), a la vida, a sus asquerosas vidas; pero todos sus razonamientos, todas sus

fuerzas y hasta sus gestos, todo su organismo y sus intenciones, todos sus sentidos estaban tensos, limpios, alertas, listos, dispuestos a asimilar y a rechazar, a aprovechar y transformar, a sacrificar, en función de la gran obra que por ellos fluía; y ya él sentía de nuevo, de nuevo, aquel escozor nunca antes (antes) sentido y sin embargo, sin saber por qué, conocido, era un cosquilleo, una pululación, era como si de pronto lo estuviesen levantando, lo alzasen, flotase (otra vez, otra vez), y en ese espacio sin atmósfera, él ascendía, él ascendía, ascendía conducido, liberado por los impulsos de su genio que él veía adquirir dimensiones tales, destrezas tales que ya parecía que se hubiese independizado del resto de su ser, de su organismo, de sus instrumentos necesarios para manifestarse, de, incluso, su propio cerebro; era como si alguien, él mismo, pero no él, estuviese haciendo gestos inconcebibles, provocando un llanto, una alegría, una plenitud, desgranando ante un auditorio sin tiempo un ritmo, una canción, una melodía, la única, la exquisita, la que todos siempre habían soñado, habían esperado secretamente aterrados y felices, y él se veía otorgando aquellas maravillas, él viéndolo a él... y tuvo casi terror al pensar que también él podría ser un instrumento, un simple artefacto, y que la gran melodía, la gran creación, la obra, surgió, surgiría, estaba allí, inexorable, y que sencillamente lo utilizaba, como pudo haber utilizado a cualquier otro, como utilizaba también a sus intérpretes, a los que contemplaban, para situarse, para manifestarse, para dar

testimonio, de tiempo en tiempo, de una invariable, inexpugnable, eternidad, ahora, en este preciso momento, valiéndose de un sencillo, ignorante, mensajero, que el excesivo espanto, y también el azar, habían determinado que fuese él... y secretamente sintió que aun en el momento más sublime de su existencia, el momento que la justificaba, aun entonces, aun ahora, seguía siendo víctima de una estafa, era un esclavo; pero acaso, ¿no podrían ser ellos quienes ahora se empecinasen con su típica tenacidad malévolas, única tenacidad auténticamente humana, en introducir en su cerebro aquellas maquinaciones? ellos, con sus infinitas conversaciones inútiles, ellos con sus gestos excesivamente afeminados, artificiales, grotescos, ellos rebajándolo todo, corrompiéndolo todo, hasta la auténtica furia del que padece el terror, hasta el abusado ritual de las patadas, los culatazos en las nalgas, las bofetadas; hasta la ceremonia de un fusilamiento se convertía, se transformaba para ellos en un ajetreo de palabras rebuscadas, de poses y chistes de ocasión; ellos, reduciendo la dimensión de la tragedia, de la eterna tragedia del sometimiento, de su eterna desgracia, a la simple estridencia de un barullo, enarbolando el choteo, la risa, el marcado aleteo de las pestañas, la mueca, la mano como ala, la parodia vulgar de alguna danza clásica; ellos pintándose el rostro con lo que apareciese, improvisando pelucas con flecos de yagua y hojas de maguey, remedando minifaldas con sacos de yute hábilmente sustraídos de los almacenes custodiados, y en la noche

confundiendo sus insatisfacciones, chillando, soltando su estúpida jerigonza, sus estúpidos ademanes exhibicionistas, sus máscaras que ya de tanto usarlas habían pasado a ser sus propios rostros... ¿quién, allí, por unos instantes se detenía y pensaba?, ¿quién aprovechaba las cada vez más escasas oportunidades para salir corriendo, para huir?... gracias pues a ellos (a «ellas») había elegido hacerse superior, o también podían ser los otros (había establecido tres categorías: ellos, los otros y los demás), los otros, los que están después de ellos, los que vigilan, los que se consideran superiores, elegidos, puros, los que se vanaglorian, sin ser excesivamente cierto, de no haber tenido, de no tener relaciones más que con hembras, jebas de grandes tetas, así, así, mujeres de grutas supurantes, bollos que al ser penetrados y dar testimonio público del acontecimiento, los otros y también los demás (todos extremadamente exhibicionistas) les otorgaban como un voto de confianza, un puesto más elevado y el privilegio de ofender; sí, también podían haber sido los otros, los superiores, los de uniforme, los que ahora tienen el mando, las armas, una misma jerga (otra jerga también aborrecible), y el transporte y todos los jeeps, automóviles, camiones, guaguas y motocicletas verdes, igual que sus ropas, podían haber sido esos, los jefes, o los delegados de los jefes, peores, los que violentos se rascaban los testículos y les gritaban a ellos «maricones, corran», los que lo hubiesen conminado a elegir hacerse superior, Dios;

REINALDO ARENAS, EN TONO MENOR

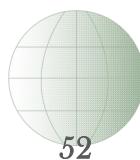
Andrés Monteagudo

Andrés Monteagudo es uno de los responsables de Editores Argentinos, una de las nuevas editoriales que reúnen en su catálogo desde textos de Leónidas Lamborghini y Hugo Savino a Jack Kerouac, Sam Shepard y Colección Reinaldo Arenas, de la que EdM hace un adelanto en este número.

“En el vértice de la poesía areniana están la cólera y la rebeldía. Ellas lo alimentan, nutren su obstinación, lo fortalecen en la batalla cual dioses homéricos, lo cominan a mantener la ecuanimidad y el ritmo hasta el último aliento. Cólera y rebeldía solitarias. Arenas comparte el horror de Kurtz, el personaje de Conrad, que siente, en palabras de Camus, ‘la gran intensidad con que la naturaleza, o un paisaje, nos rechazan’”.

(Juan Abreu. Del Prólogo a *Inferno. Poesía completa*)

A veces ocurre que en eso que podríamos llamar el “destino editorial” de un escritor, la obra legada, resultado de una continuidad en la escritura pero también de los azares de la fama post mortem unidos a las tensiones imprevisibles de albaceas y editores, aparece como una totalidad hipotética sometida a divisiones internas e inquietantes; olvidos persistentes que conducen a la remoción de ciertos li-



bros dentro de un mercado de bienes simbólicos cada día más preocupado por la rentabilidad de lo nuevo.

La incomodidad que como lectores siempre nos causó este ambiguo fenómeno de reconocimientos y exclusiones, que combina la obsecuencia y que, como veremos, provoca la segregación de títulos onerosos hacia el subsistema de las ediciones independientes, nos dio una buena razón para diseñar una colección que reuniera algunos libros postergados de Reinaldo Arenas. Libros que, como decía Leónidas Lamborghini, debían *remover el estofado*.

Sin abandonar la periferia, que por cuestiones geopolíticas no podemos obviar, quisimos apostar a un juego diferencial y peligroso en el almacén ideológico de libro. Una inversión osada, teniendo en cuenta la estructura de nuestro emprendimiento y los valores oscilantes de la moneda extranjera, que a su vez contradijera esa lógica dependiente y mutiladora desde donde se construyen, según nuestro parecer, barreras negadoras del deseo del lector, murallas paradójicamente instaladas dentro del propio campo intelectual.

Porque la obra de Reinaldo Arenas (1943-1990), ese prodigo de la escritura que en 1977 Héctor Libertella incorporaba a una lista de escritores de vanguardia en su ensayo *Nueva escritura en Latinoamérica*, ha venido sufriendo a lo largo de más de cinco décadas los embates de distintas políticas editoriales que si bien por momentos la instalaron en

“el candelero” al reiterar el énfasis sobre algunas creaciones (como es el caso de la ficción autobiográfica *Antes que anochezca* con sus derivas operísticas y hollywoodenses), al mismo tiempo dejaron ir “por la libre” (expresión hasta donde sé típicamente cubana) una serie de textos menores, salvados por la actitud reparadora de algunos amigos, como los Camacho, al editar su correspondencia, profesores universitarios, como Enrico Santí y Nivia Montenegro, quienes exploraron los *Reinaldo Arenas Papers* de la Universidad de Princeton y compilaron su prosa disgregada, o personalidades del mundo del libro, como Juan Salvat, editor cubano residente en Miami, quien puso en circulación, bajo el sello Ediciones Universales, una decena de títulos del escritor nacido en Holguín.

La obra de Arenas parece entonces estar dividida en dos grandes grupos según el modo en que fueron editados sus libros. Los cuentos y novelas publicadas en Tusquets son muy conocidas y celebradas; las piezas de teatro, las novelas cortas y los ensayos, editados por sellos menos prestigiosos, en cambio, casi no han sido leídos entre nosotros. Es probable, además, que las cinco novelas que el autor organizó bajo el nombre de Pentagonía o “la historia secreta de Cuba” (integrada por *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*) hayan formado una suerte de canon autoproclamado.

mado, al que debemos anexar *El mundo alucinante*, la gran novela latinoamericana por su tema y por el modo de articular la relación entre literatura y tradición. Por otra parte, hay algo de balzaciano o de dulouziano en esta saga literaria que ocupa toda una época histórica y que describe los antagonismos que conviven cada etapa con sus adhesiones, transgresiones, traiciones y muertes. La impronta autobiográfica de la Pentagonía y cierta posición de sujeto (frente al basurero de la historia) se combinan con una fuerte melancolía que adelanta el *finale tragicó* de la parodia revolucionaria.

Mientras que este conjunto de libros logra ocupar un lugar destacado en las grandes cadenas, propiciando reimpresiones y recolocaciones en sucesivas colecciones, la producción menos transitada de Arenas iba a ser publicada por pequeñas casas editoriales nacidas en medios sin abundancia. Editoriales que, a pesar de todo, desde su marginalidad, evitaron que las obras “marginales” de Arenas fueran arrojadas directamente al “ostracismo”, según la triste fórmula de Ángel Rama. Esta producción subalterna está vinculada en su génesis con trabajos que desbordaron su proyecto literario mayor; son escrituras movidas por la urgencia de politizar (de reescribir) un clásico; de escribir una novela de viajes, o una novela sin cortes, poemática; de reunir en una antología sus textos políticos más importantes o de componer

mediante fragmentos inconexos una obra de teatro.

Impresos en tiradas incapaces de sostener una amplia distribución en España y América Latina, estos trabajos planteaban un obstáculo frente al desafío o la necesidad de establecer un balance y, en consecuencia, elaborar esa lectura prorrstateada de la literatura de Reinaldo Arenas que esta colección viene a promover. En todo caso, era imprescindible poner en foco aquellos libros “no tan leídos” del gran autor cubano (categoría inventada por Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito*).

La colección Reinaldo Arenas ofrece los siguientes títulos:

**Inferno. Poesía completa*. Publicado por Lumen en 2001, el mismo año que Adriana Hidalgo edita *Voluntad de vivir manifiestándose*, con ilustraciones de Jorge Camacho. La reedición argentina de la poesía completa acerca nuevamente a los lectores de poesía latinoamericana *Leprosorio*, la trilogía poética que incluye *El Central*, escrito por Arenas en un central azucarero de Pinar del Río al que había sido confinado por su “conducta impropia”, publicado en 1981; *Morir en junio* y con la lengua afuera; y *Leprosorio*, ambos escritos, en palabras de Abreu, en “épocas aciagas”.

**Viaje a La Habana. Novela en tres viajes*. En esta novela es-

crita en el exilio, Arenas articula tres viajes a una ciudad terrible, reino de la soledad, “la única que nos salva”. Cada uno de los viajes presenta un modelo de feroz supervivencia que presupone la destrucción definitiva de los lazos. Publicada el año de su muerte por Mondadori en España y por Ediciones Universal en Miami (con reimpressiones en 1995 y 2001).

**Arturo, la estrella más brillante*, escrita en 1971, publicada por primera vez en 1984 por la editorial andaluza Montesinos. Esta novela presenta varios de los núcleos temáticos que se observan a lo largo de su obra narrativa: homofobia, persecución, necesidad de libertad. Empieza con una dedicatoria: a Nelson Rodríguez Leyva, escritor cubano que después de ser enviado a un campo de “reeducación sexual” (oficialmente UMAP), enloquece y termina fusilado cuando intenta desviar, granada en mano, un avión hacia Florida. El personaje Arturo sobrevive al destino concentracionario por efecto de una imaginación excesiva, que se potencia por la ficción de último aliento de la novela sin cortes, donde la locura se superpone con la muerte. En 2001, Ediciones Universal lanza la primera reedición.

**La Loma del Ángel* es una reescritura de la novela del siglo XIX cubano *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, de Cirilo Villaverde. Escrita en Estados Unidos, y publicada por Dador ediciones (Málaga, 1987), en esta novela breve (sobre todo si se la

compara con su modelo) Arenas trabaja con el procedimiento de reutilización del pasado histórico al que había recurrido en la “novela de aventuras” sobre Fray Servando Teresa de Mier y en el cuento “El cometa Halley”. Fue reeditada por Ediciones Universal en 1995.

**Persecución. Cinco piezas de teatro experimental.* El autor declara en la Presentación: “El tema fundamental que une a estas cinco piezas es el de la represión o la persecución. Las mismas, aunque casi independientes, se enlazan unas con otras como fragmentos de un todo que se puede armar o desarmar de diferentes maneras”. Escrito en Cuba y Estados Unidos, entre 1973 y 1985, fue publicado en 1986 por Ediciones Universal.

**Necesidad de libertad.* La primera edición de los ensayos políticos fue realizada en 1986 por la editorial Kosmos de Ciudad de México; en 2001 es reeditado por Universal y en 2012 por la editorial sevillana Point de Lunettes. José Abreu Felipe advierte que se trata de “un libro insólito y quizás único en el panorama de la literatura cubana. Una pieza original, rara, que encarna el espíritu desgarrado, rebelde y burlón, como el propio autor, de la llamada generación del Mariel”.

Todas estas producciones hasta el momento más o menos inaccesibles empezaron a demarcar una zona menor de la literatura de Arenas, *a la sombra del mercado editorial hegemónico*. Un “lado B” que internamente presentaba dos grandes grupos según el modo y la frecuencia con que habían sido publicados los títulos que lo componen.

Inferno. Poesía completa (Editores Argentinos, 2018) y *Viaje a La Habana* (Editores Argentinos, 2019), editados originalmente por Lumen y Mondadori, tuvieron una distribución considerable, lo que les permitió el paulatino acoplamiento al corpus ya conocido del autor. Sin embargo, *Persecución* (Editores Argentinos, 2019), *Arturo, la estrella más brillante* (Editores Argentinos, 2019), *La Loma del Ángel* (detenida en imprenta a causa de la cuarentena) y *Necesidad de libertad* (en preparación) eran hasta hoy joyas inhallables o remotas, conminadas a una injusta lejanía instalada en el mercado de valores de la literatura.

Para contrarrestar la tendencia al silencio que promete la obra sin difusión y, en particular, intentando verificar ese aliento, ese ritmo y esa voz que emanen de la literatura de Reinaldo Arenas en una dirección que seguro la crítica puede señalar, incorporamos a nuestro catálogo de literatura en español (además de los seis libros de Arenas) dos libros de Juan Abreu, nacido en La Habana y radicado en Barcelona, autor de *Garbageland* (Mondadori, 2001), *Cinco cervezas*

(Poliedro, 2005), *Diosa* (Tusquets, 2007), *El gen de dios* (Linkgua, 2011), *De sexo* (Hypermedia, 2017) y *Emanaciones 2008-2011* (Hypermedia, 2019), entre otros. Un escritor del que puede decirse que, como Thomas Bernhard, despliega una “furiosa invectiva” para abordar los temas candentes que lo convocan; iconoclasta y protagonista de rencores, demoledor de mitos. En busca permanente de una escritura documental, en los límites de la ficción, Editores Argentinos publicó de su autoría: *A la sombra del mar. Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas ([1998] 2016)*, testimonio de una relación entre escritores y de una experiencia (de persecuciones y de pobreza) de la que Abreu extrae los sedimentos de una ética y regala una visión justa y refinada de su amigo, a quien asiste en los años oscuros del Parque Lenin y con quien emprende el éxodo norteamericano; y la primera parte, inédita hasta ahora, de sus memorias: *Debajo de la mesa* (2016), texto que lleva los signos de la paranoia y la esperanza, en una primera persona que, absorbida por el inconformismo y la afrenta, vuelve a la lectura de su pasado, fundido en un mar de carencias que, no obstante, irá sorteando por medio de una sexualidad y de una imaginación liberadoras.

Por último, queremos destacar que, más allá (y más acá) del previsible cotejo de las ediciones, el “resultado” al que llegamos también se lo debemos al diálogo que fuimos entablando con herederos, amigos escritores y editores de

Reinaldo Arenas. Este diálogo productivo, esta lectura estratégica de un conjunto de textos en una coyuntura específica en la que interactúan ciertas personas especiales, es el punto de partida desde donde pensamos la colección que estamos presentando.

Contábamos con la experiencia de haber editado los diarios de Jack Kerouac (*Diarios. 1947-1954. Mundo soplado por el viento*), la correspondencia de Sam Shepard y Johnny Dark (*Dos buscadores. Correspondencia 1972-2011*) y los textos recopilados por James y Elizabeth Knowlson sobre Samuel Beckett (*Recordando a Beckett. Entrevistas inéditas a Samuel Beckett y testimonios de quienes lo conocieron*). Salidos de la misma usina, los libros de la colección Reinaldo Arenas son mucho más que la excusa para imprimir un bello rostro: en un clima de apacible extrañeza, irrumpen con su risa sarcástica y prometen enraizar justo allí donde “la naturaleza, o el paisaje”, les negaban la posibilidad de seguir manifestándose.

EL PLIEGUE INTERNO: YO, MÍ MISMA

Graciela Batticuore

El pasado 31 de mayo cuatro policías irrumpieron en una vivienda de una comunidad qom en la provincia del Chaco gritando consignas racistas y atacaron a cuatro jóvenes de manera brutal. Un nuevo capítulo de una larga historia de racismo, crueldad y muerte.



31 de marzo. Sigo encerrada en casa, ahora salgo sólo para sacar la basura. A ratos corrojo la novela de mi madre que ya tiene título, o leo a las grandes escritoras que voy a enseñar

si volvemos a clase en un par de semanas. Simone de Beauvoir, Anaïs Nin, Marguerite Duras, recorrerlas en estos días es una experiencia intensa. Son mujeres que exploran su “yo” en la escritura, se observan, se reconocen, se transforman. Simone reflexiona acerca de “sí misma”, quiere entender el proceso interno que fue revelando en ella una identidad. Al comienzo de las *Memorias de una joven formal* (1958) hay una escena de infancia potente y hermosa, donde la autora se recuerda a los tres años en la terraza de un hotel, está llorando a gritos, después pataleando en el piso porque la madre le prohíbe comer una ciruela. Con ligeras variantes o por diversos motivos, la situación se repite seguido a esa edad, aunque en la casa estén dadas las condiciones para la felicidad más perfecta. “Protegida, mimada, divertida con la incesante novedad de las cosas, yo era una niña alegre”, dice Simone. “Sin embargo, algo andaba mal, puesto que unas rabietas terribles me arrojaban al suelo, amoratada, convulsionada”.

Avanzando en la lectura del libro queda claro que esa niña encaprichada detenta un rasgo de carácter que va a moldear el destino de la mujer adulta. Se trata de la “vitalidad fogosa” de Beauvoir, según ella lo advierte, pero también de una arraigada *firmeza* que se manifiesta en lo más íntimo del ser. Y que irá saliendo a la superficie hasta formar no sólo la personalidad sino el estilo literario de au-

tora. Subyace en ella una autoconfianza que la anima a desechar todo lo que es adverso a la voluntad o la perspectiva personal.

En este punto es interesante el contraste con Anaïs Nin, que en sus diarios de juventud (1931- 1934) se reconoce a sí misma como una mujer “frágil” a pesar de ser osada, mientras revela un ansia de *variabilidad incessante del yo*, el deseo de no afianzarse jamás en lo estable o en lo único. A tal punto que parece ir un paso más allá de Rimbaud: para Anaïs, *el yo es múltiple* (“amplío y expando mi yo; no me gusta ser una sola”, anota en el diario). Pero Simone concibe la individualidad en la *determinación* y confía el propio ser a la experiencia que le deparan los libros, las bibliotecas, el conocimiento. Porque el yo de Simone busca ser *uno, firme* y sobre todo *intelectual*, no practica el sensualismo como lo hace Nin, sino que apuesta su arrojo a una capacidad de raciocinio que le va enseñando el mundo como si fuera una maestra interna que la educa, para desapegarse de cuanto no es genuinamente “ella misma”. Así a medida que crece y deja de ser la niña terca, consentida, también va tomando distancia de la madre, del padre, de las normativas familiares y de clase. Se desprende de las creencias heredadas, de los valores de la burguesía, de la religión, de la moral de género que rigen su época.

Nadie más que “yo” puede legislar sobre mi cuerpo, más o menos a esa conclusión ha llegado a los dieciséis años, cuando

se encuentra de un momento a otro opinando sobre el derecho de las mujeres al aborto. No entiende mucho o no habla de “feminismo” todavía pero conoce lo suficiente de sí, como para enfrentar al mundo en defensa de las propias ideas: “me enteré con estupor leyendo una noticia de policía que el aborto era un delito; lo que ocurría en mi cuerpo sólo me incumbía a mí, ningún argumento me hizo ceder”, anota. El “yo” forja su ley y planta su bandera en un territorio personal que sólo puede conceder autoridad al “otro/a” en la reciprocidad de un alma afín a la suya. Claro que para esto habrá que esperar todavía un poco más, mientras tanto la firmeza de carácter que detenta esta joven al terminar la escuela resulta imponente.

Pero no hay que perder de vista esa infancia minuciosamente descrita en las primeras páginas de la autobiografía, porque son un presagio de lo que vendrá. Simone completa así el episodio de la ciruela y de la gritaría en la calle:

“En esos momentos ni la mirada tormentosa de mamá, ni la voz severa de Louise, ni las intervenciones extraordinarias de papá me alcanzaban. Chillaba tan fuerte, durante tanto tiempo, que en el Luxembourg me tomaron varias veces por una mártir (...) ¡Pobrecita!, dijo una señora tendiéndome un caramelo. Se lo agradecí con un puntapié. Ese episodio fue muy comentado (...) A menudo me he interrogado sobre la razón y el sentido de mis rabietas. Creo que se explican en parte por una vitalidad fogosa y por un extremismo al cual

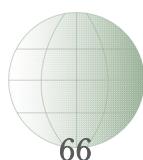
nunca he renunciado del todo. Llevaba mis repugnancias hasta el vómito, mis deseos hasta la obsesión, un abismo separaba las cosas que me gustaban de las que no me gustaban”.

Detrás del capricho está la piedra yoica, la energía primordial que prueba su razón de ser en el empecinamiento como rasgo de firmeza. *Quiero lo que quiero parece decir aquí la niña. Yo soy mi soberana y soy mi reina en la comarca donde se erige mi deseo, aquí mismo, en la obstinación de mi cuerpo contra el piso, con razón o sin ella, porque la ley es arbitraria y en este caso es propia. No se necesita nada.*

*

Y, sin embargo, hay que decir también que ese mismo cuerpo que delimita el territorio soberano del “sí misma” es casi un misterio en la infancia de Simone. Aunque se trate del cuerpo mimado, contenido, celebrado, de una niña que se siente muy querida en las redes de la vida hogareña, para ella el cuerpo es un desconocido que le causa inquietud, perturbación. Porque está siempre vestida la niña, tan arropada que casi no conoce lo que encubren los velos, entonces la sexualidad la asusta pero de eso recién se dará cuenta más tarde la memorialista.

“No sabía hacer nada con mi cuerpo, ni siquiera andar en bicicleta, me sentía tan torpe como el día en que me había exhibido disfrazada de española”. De ahí el miedo a lo interno, a lo insondable de sí, lo inexplorado: “en todo caso la sexualidad me asustaba”, declara sobre el final del volumen.



La discreción de esta joven formal no parece tener nada que ver con la manía de Anaïs Nin por los vestidos, su necesidad de colores y ropajes artísticos, exóticos, en los que pone el ojo Allendy, su primer psicoanalista, para descubrir en ello un rasgo sintomático de la neurosis de la paciente: la *fragilidad* de una mujer que fue en la infancia una niña abandonada por el padre. Cuando Nin lo reconoce en el proceso terapéutico comienza a relajarse y a vestir de una manera más corriente, aprende a fingir menos, logra una cierta seguridad personal por fuera de la pose o la indumentaria. “Sí, pongo una especie de caparazón a mi alrededor, porque quiero ser amada”, admite Anaïs en una de las sesiones donde llega a entender, también, que antes de ser abandonada había sido una niña abusada, vulnerada por el padre que la hacía posar desnuda ante la cámara, para satisfacer su pasión por la fotografía. En ese magma se acuñan el sentimiento de culpa y fragilidad, pero también el reconocimiento del cuerpo, el poder de seducción y la audacia posterior en la sexualidad.

En cambio Simone descubre la sensualidad en medio de un juego de infancia, cuando atisba la piel bajo las telas desgarradas de un disfraz que lleva puesto su hermana para una escena teatral de entrecasa. De pronto la trama de hilados se rasga y deja entrever la carne, Simone vislumbra *el desnudo*, saborea el *erotismo* por primera vez. Antes “solo

había visto a los adultos herméticamente vestidos; a mí misma, aparte de mis baños (...) me habían enseñado a no mirar mi cuerpo, a cambiar de ropa sin descubrirme. No obstante, yo había conocido la dulzura de los brazos maternos; en el escote de algunas blusas nacía un surco oscuro que me molestaba y me atraía. No fui bastante ingeniosa para reproducir los placeres entrevistados en el curso de gimnasia; era a veces un contacto suave contra mi piel, una mano que rozaba mi cuello y me hacían estremecer".

La conciencia del cuerpo provoca ansiedad, exaltación, desorden, como les sucede a muchas otras mujeres de comienzos del siglo XX, que en su mayoría pasan la vida alejadas de las proclamas feministas a las que va a llegar Simone de Beauvoir en plena juventud. Entre esa mujer excepcional y el colectivo de mujeres que la leyó -o prefirió no leerla- cuando empezó a publicar (*La invitada*, en 1943, fue su primera novela; *El segundo sexo* es de 1949), sin dudas hay distancias pero también parecidos. Al menos uno es seguro: el pudor, la reserva o incluso el miedo frente al cuerpo de lxs otrxs o el propio en la primera juventud. Es sabido que se trata de una conducta muy arraigada en las mujeres, que se expresa en la gestualidad pero también en la voz: saber callar, esa también fue la norma y tuvieron que lidiar con ello bastante las escritoras de otras épocas. Para superarlo, Simone contó de entrada con un rasgo de carácter bien marcado que le jugó a favor, el capricho.

*

Pero después de los primeros años de infancia, la pequeña tirana se dociliza por un tiempo, en especial durante la época de la guerra mundial se hace “patriota” aunque esto dura muy poco. Cuando conoce a Zaza, su gran amiga de la escuela, descubre que afuera de casa hay más mundo, por ejemplo otras niñas que saben cosas o han leído libros que ella admira. En rigor, es a Zaza a quien admira, pero lo cierto es que en esos días el anhelo de ser *distinta a la mayoría* asoma en la conciencia de la joven Beauvoir. Claro que este sentimiento es inédito sino una marca de género que ataña a las mujeres de distintas regiones y épocas, de hecho se hace presente en otros diarios, cuadernos o autobiografías de escritoras argentinas que leo en estos días de encierro. Son textos de comienzos del siglo XX donde la subjetividad femenina moderna ya se pone en alerta contra las normativas tradicionales, contra la uniformidad de género y de clase.

No parecerse a las amigas “tontas”, a las mojigatas que sólo se visten para encontrar maridos, eso mismo anota en su diario Delfina Bunge, cuyos escritos intimistas fueron rescatados no hace mucho por su nieta, la historiadora Lucía Gálvez. Hacia el 1900, poco antes de conocer a Manuel Gálvez con quien se casó después, Delfina se queja por escrito de los ritos que le impone la vida social a las muchachas de su clase y de su ambiente, en especial protesta mucho de su madre que la obliga a cumplirlos. Pero ella detesta

“*la toilette*”, los vestidos, los paseos consabidos por los salones porteños, las visitas obligadas, Delfina prefiere dedicarse a lo que le más le gusta: leer y escribir, eso la hace *distinta* a las demás. No le urge el noviazgo, no anda por ahí “a caza de maridos”, como dice Alfonsina Storni en alguna de las crónicas periodísticas que publicó por esos mismos años en la revista *La nota* o el diario *La Nación* apoyando el feminismo emergente (1919-20). De pronto el desdén por el matrimonio como patrón obligado de la vida de las mujeres acerca a estas dos escritoras argentinas bastante alejadas por la pertenencia de clase o los imaginarios narrativos que frecuentaron.

Pero volviendo a Simone, después de conocer a Zaza llega el deslumbramiento por otros libros, la biblioteca del padre explorada a escondidas, las lecturas prohibidas, la perdida de la fe religiosa que marca otro despegue de la de los valores maternos e implica el despertar de una autoconciencia del “yo” que pide ruptura definitiva con el ideal familiar. Dejar la casa atrás, salir del “cautiverio”, de eso se trata en esta nueva etapa que se abre paso entre la adolescencia y la primera juventud. “*Afuera, la noche vivía*”, anota Simone en las *Memorias* al recordar una caminata por las calles de Montparnasse. Ya había comenzado a “ser otra” para el mundo. Otra, también, para sí misma, aferrada a la *libertad* que le proporcionan los libros, el estudio, devota de una individua-

lidad que los demás no aprueban pero a la que ella se aferra desde entonces: “nadie me admitía como era, nadie me quería más y por eso me bastaba a mí misma”.

*

Para esa época Simone de Beauvoir empieza a llevar un diario. La escritura en primera persona es un espejo en el que puede verse desdoblada. “Yo era el paisaje y la mirada. Yo sólo existía para mí y por mí”, anota después. Podríamos decir que es este un primer renacer en la escritura, eso es el diario íntimo para esta adolescente que explora el “yo” en los libros o en los cuadernos, descubre que puede hacerse o deshacerse a su antojo, seguir plantando bandera sin gritar. La escritura del diario es el primer gesto de autonomía personal que se continúa después, no sólo en las instancias vitales, sino en una autobiografía sustanciosa y prolífica donde la autora vive, revisa o consolida el *yo* en perspectiva temporal.

Cuando escribe las *Memorias de una joven formal* tiene cincuenta años. ¿Qué es de su vida para entonces?, ¿qué hizo de ella y en qué etapa de la relación con Sartre se encuentra? ¿Qué la lleva a escribir su autobiografía? Dejo correr por ahora esas preguntas y me quedo nada más con esta serie de imágenes que llegaron hasta mí como relámpagos en estos días de una introspección imprevista. Leyendo a las escritoras del pasado me salgo yo también del puro presente

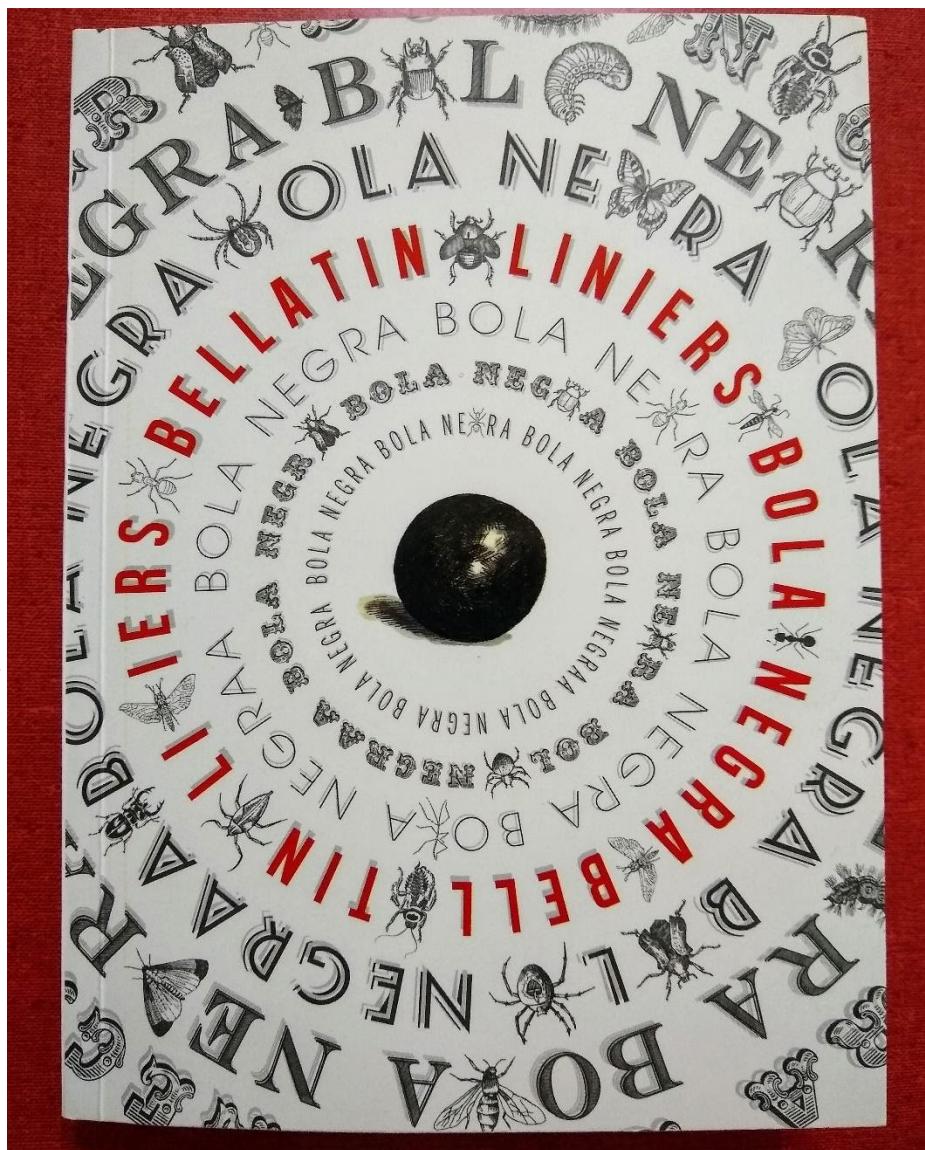
en el que habito, me olvido por un rato o no me olvido del coronavirus, soy con las otras, como enseña Simone, el paisaje y la mirada.

CUANDO EL FIN DEL MUNDO ES PUNTO DE PARTIDA

Grisel Pires dos Barros

La vida salvaje avanza sobre las ciudades, dicen. Por acá cobró la forma de una manta move- diza de hormigas negras que barrió con todas las hojas de dos malvones y un jazmín trepador. No me quedó otra que servirles arroz, y de pronto tenía un restaurante para hormigas salvajes clamando por más

granos, una manta marabunta salpicada de lunares blancos. Después llovió. Y unos días más tarde me encontré en *Bola negra* con la vida salvaje de Liniers ahí haciendo expe-



rimentos con el cuento “Bola negra”, de Mario Bellatín, y con hormigas y arroces y tintas de colores.

No se puede leer de un tirón *Bola negra*. Es por capas; te vas aproximando y te manda a Bellatín, y te manda a Liniers, te manda a buscar notas que los crucen; y vas y volvés, vas y volvés. Te enterás de que fue el azar, en Tierra del Fuego, el que los juntó. De algún modo surgió esta colaboración, este trabajo de Liniers que aparece mencionado por ahí en la prensa como “adaptación”, aunque la palabra no llegue a dar cuenta de lo que Liniers hace. No es que agarra un texto y lo amolda a algo que sería la narración gráfica. No hay una domesticación, no hay partes que deban quedar fuera para funcionar en otro medio y blablablá como en esa idea de adaptación que Shavit estudiaba en los libros para chicxs. Lo que sucede acá es casi como si Liniers se incorporara a producir dentro del sistema de la obra de Bellatín, o como si intersectaran un rato. Liniers da cuenta de la recepción del cuento y propone iniciar experimentos para hacerlo historieta; y Bellatín le abre y lo mete como “el súper Liniers” en esa obra que va construyendo con una pata del lado de la ficción y otra afuera, casi sin saber cuál es cuál.

En la propia tapa de la edición de *Bola negra* que tengo en mis manos (la de La Editorial Común, 2019), Liniers y Bellatín giran en torno a una mancha que parece una bola 8, atrapados sus nombres entre capas del título “bola ne-

gra”, palabras en círculo picadas por bichos diversos que se extienden también en la contratapa, como en una reverberancia o en una expansión que no sabe bien de líneas fronterizas. Tapas adentro, la foto del cuaderno verde en que Liniers fue dibujando este relato. Un poco más allá, “La bola de los sueños insomnes”, una suerte de prólogo de Bellatín al relato gráfico de Liniers, y sobre el final, la “Correspondencia epistolar” dibujada por Liniers, donde da cuenta del proceso de “adaptación”, de sus tiempos, sus esperas, sus avances, sus desafíos, y la ansiedad por leer el prólogo de Bellatín. Ahí sobre el final Liniers usa una foto de Bellatín en Tierra del Fuego, donde le brota un arcoiris de la cabeza. O se zambulle, vaya una a saber. Cuando el fin del mundo es punto de partida, las direcciones se confunden.

No se puede sintetizar *Bola negra*, pero digamos que tanto el cuento de Bellatín como la historieta de Liniers, giran en torno al autoconsumo. La figura central es un insecto que el entomólogo Endo Hiroshi descubre, y por lo tanto ansía que sea nombrado como él; Hiroshi lo ubica en una cajita especialmente diseñada para el transporte de insectos, cuyo dibujo Liniers hace coincidir con una viñeta, pero para su sorpresa, cuando abre la cajita encuentra una bola negra, como una suerte de estómago del insecto que se deglutió a sí mismo. Y acá ya no sé si la idea de vaivén se aplica al efecto de temporalidad del relato; es más como si se

plegaría el tiempo y fuera posible pasar entre momentos por agujeros que ni siquiera se perciben como agujeros. En el relato original, Bellatín trabaja esto interrumpiendo mucho las frases, intercalando y multiplicando conectores temporales. Liniers busca sus propios modos, hay signos gráficos, como los vapores de agua que salen de la preparación de comidas deshidratadas en el viaje en que Hiroshi descubre al insecto, y los vapores que obra la vieja cocinera al hervir arroz y atraviesan las páginas interviniendo el orden de lectura justo cuando se cuentan los preparativos en el ritual en honor a Magetsu, el profeta que para obrar su última muerte se ingirió a sí mismo mientras un discípulo anotaba en papel de arroz sus palabras.

Lo dicho: no se puede sintetizar *Bola negra*. El relato de Bellatín avanza MUY lentamente, dando vueltas (Liniers lo dibuja incluso en una secuencia donde las propias palabras del Bellatín dibujado se le van enredando a tal punto que le giran la cabeza hasta desenroscarla); avanza como si le pesaran las palabras: cada frase explota en densidad. El narrador da medio paso, se detiene para insertar otra línea, esa misma línea se interrumpe y da pie a otra, y el resultado son dos o tres renglones estallando de información abierta, que en algunos casos va a ir siendo engordada posteriormente en el texto, y en otros quedará apuntando afuera del relato, hacia otros textos de Bellatín, a veces incluso a través de las notas al pie.

Algo tendrá que ver con esto una de las reglas que se autoimpone Liniers al “adaptar”: “Para cada página que dibuje voy a usar dos renglones del cuento (...). Si una palabra se separa en sílabas en un renglón, se separa en la página”. Parte del ritmo del relato, de la sensación de interrupciones reiteradas que van construyendo una continuidad fluida y movediza, deriva de esta regla. Además, Liniers parte frases en viñetas. Incluso en viñetas pequeñas, muy parecidas entre sí, donde el Bellatín dibujado mira hacia el lector mientras dice fragmentaria e irregularmente. Esas viñetas se me hacen por momentos los dientes de Magetsu que se come a sí mismo, los dientes que va perdiendo la vieja cocinera hasta que deba partir en la caravana de seres desdentados.

Las palabras, las direcciones desde las cuales llegan las palabras, quienes dicen, los niveles del relato, todo eso va encontrando formas gráficas diversas: hay viñetas con puntas de globo de diálogo que señalan hacia el borde de la página, globos que tienen más de una punta, o cosas como el estómago que contiene el rollo de papel de arroz con las palabras del profeta y sale de la boca del profeta cual globo de diálogo, o quizás se mete en el profeta.

Liniers planta por ahí además otras reverberancias. Están el gordo y el flaco entre los entomólogos que acompañan a Endo Hiroshi, por ejemplo. Y está Cronenberg, que un poco venía ya en Bellatín, pero acá se acentúa. Y no sé, por algo

estuve un buen rato buscando la bola 8 que estaba convenida de haber visto; el brillo que hace esfera a la mancha negra y la convierte en bola se parece en algo a un 8 o quizás al infinito. Incluso el hallazgo de juntar elementos que reaparecen dispersos en el cuento de Bellatín justo en esta página: un grano de arroz al lado de una hormiga. Liniers no parece estar “traduciendo” de un medio a otro: más bien se mete en una fábrica de sentido y produce historieta desata- da.

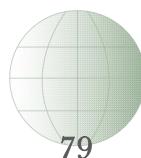


LA UTOPIA DE AMÉRICA

Pedro Henríquez Ureña

No vengo a hablaros en nombre de la Universidad de México, no sólo porque no me ha conferido ella su representación para actos públicos, sino porque no me atrevería a hacerla responsable de las ideas que expondré. Y sin embargo, debo comenzar hablando largamente de México, porque aquel país, que conozco tanto como mi Santo Domingo, me servirá como caso ejemplar para mi tesis. Está México ahora en uno de los momentos activos de su vida nacional, momento de crisis y de creación. Está haciendo la crítica de su vida pasada; está investigando qué corrientes de su formidable tradición lo arrastran hacia escollos al parecer insuperables y qué fuerzas serían capaces de empujarlo hasta puerto seguro. Y México está creando su vida nueva, afirmando su carácter propio, declarándose apto para fundar su tipo de civilización.

Advertiréis que no os hablo de México como país joven, según es costumbre al hablar de nuestra América, sino como país de formidable tradición, porque bajo la organización española persistió la herencia indígena, aunque empobreci-



da. México es el único país del Nuevo Mundo donde hay tradición, larga, perdurable; nunca rota, para todas las cosas, para toda especie de actividades: para la industria minera como para los tejidos, para el cultivo de la astronomía como para el cultivo de las letras clásicas, para la pintura como para la música. Aquél de vosotros que haya visitado una de las exposiciones de arte popular que empiezan a convertirse, para México, en benéfica costumbre, aquél podrá decir qué variedad de tradiciones encontró allí representadas, por ejemplo, en cerámica: la de Puebla, donde toma carácter del Nuevo Mundo la loza de Talavera; la de Teotihuacán, donde figuras primitivas se dibujan en blanco sobre negro; la de Guanajuato, donde el rojo y el verde juegan sobre fondo amarillo, como en el paisaje de la región; la de Aguascalientes, de ornamentación vegetal en blanco o negro sobre rojo oscuro; la de Oaxaca, donde la mariposa azul y la flor amarilla surgen, como de entre las manchas del cacao, sobre la tierra blanca; la de Jalisco, donde el bosque tropical pone sobre el fértil barro nativo toda su riqueza de líneas y su pujanza de color. Y aquél de vosotros que haya visitado las ciudades antiguas de México —Puebla, Querétaro, Oaxaca, Morelia, Mérida, León—, aquél podrá decir cómo parecen hermanas, no hijas, de las españolas: porque las ciudades españolas, salvo las extremadamente arcaicas, como Avila y Toledo, no tienen aspecto medieval sino el aspecto que les dieron los siglos XVI a XVIII, cuando precisamente se edificaban las viejas ciudades mexi-

canas. La capital, en fin, la triple de México —azteca, colonial, independiente-, es el símbolo de la continua lucha y de los ocasionales equilibrios entre añejas tradiciones y nuevos impulsos, conflicto y armonía que dan carácter a cien años de vida mexicana.

Y de ahí que México, a pesar de cuanto tiende a descivilizarlo, a pesar de las espantosas commociones que lo sacuden y revuelven hasta los cimientos, en largos trechos de su historia, posea en su pasado y en su presente con qué crear o -tal vez más exactamente- con qué continuar y ensanchar una vida y una cultura que son peculiares, únicas, suyas.

Esta empresa de civilización no es, pues, absurda, como lo parecería a los ojos de aquellos que no conocen a México sino a través de la interesada difamación del cinematógrafo y del telégrafo; no es caprichosa, no es mero deseo de *Jouer à l'autochtone*, según la opinión escéptica. No: lo autóctono, en México, es una realidad; y lo autóctono no es solamente la raza indígena, con su formidable dominio sobre todas las actividades del país, la raza de Morelos y de Juárez, de Altamirano y de Ignacio Ramírez: autóctono es eso, pero lo es también el carácter peculiar que toda cosa española asume en México desde los comienzos de la era colonial, así la arquitectura barroca en manos de los artistas de Taxco o de Tepotzotlán como la comedia de Lope y Tirso en manos de don Juan Ruiz de Alarcón.

Con fundamentos tales, México sabe qué instrumentos ha de emplear para la obra en que está empeñado; y esos instrumentos son la cultura y el nacionalismo. Pero la cultura y el nacionalismo no los entiende, por dicha, a la manera del siglo XIX. No se piensa en la cultura reinante en la era del capital disfrazado de liberalismo, cultura de *dilettantes* exclusivistas, huerto cerrado donde se cultivaban flores artificiales, torre de marfil donde se guardaba la ciencia muerta, como en los museos. Se piensa en la cultura social, ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a conocer sino igualmente aprender a hacer. No debe haber alta cultura, porque será falsa y efímera, donde no haya cultura popular. Y no se piensa en el nacionalismo político, cuya única justificación moral es, todavía la necesidad de defender el carácter genuino de cada pueblo contra la amenaza de reducirlo a la uniformidad dentro de tipos que sólo el espejismo del momento hace aparecer como superiores: se piensa en otro nacionalismo, el espiritual, el que nace de las cualidades de cada pueblo cuando se traducen en arte y pensamiento, el que humorísticamente fue llamado, en el Congreso Internacional de Estudiantes celebrado allí, el nacionalismo de las jicaras y los poemas.

El ideal nacionalista invade ahora, en México, todos los campos. Citaré el ejemplo más claro: la enseñanza del dibujo se ha convertido en cosa puramente mexicana. En vez de la mecánica copia de modelos triviales, Adolfo Best, pintor e in-

vetigador, “penetrante y sutil como una espada”, ha creado y difundido su novísimo sistema, que consiste en dar al niño, cuando *comienza* a dibujar, solamente los siete elementos lineales de las artes mexicanas, indígenas y populares (la línea recta, la quebrada, el círculo, el semicírculo, la ondulosa, la ese, la espiral) y decirle que los emplee a la manera mexicana, es decir, según reglas derivadas también de las artes de México; así, no cruzar nunca dos líneas sino cuando la cosa representada requiera de modo inevitable el cruce.

Pero al hablar de México como país de cultura autóctona, no pretendo aislarlo en América: creo que, en mayor o menor grado, toda nuestra América tiene parecidos caracteres, aunque no toda ella alcance la riqueza de las tradiciones mexicanas. Cuatro siglos de vida hispánica han dado a nuestra América rasgos que la distinguen.

La unidad de su historia, la unidad de propósitos en la vida política y en la intelectual, hacen de nuestra América una entidad, una *magna patria*, una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más. Si conserváramos aquella infantil audacia con que nuestros antepasados llamaban Atenas a cualquier ciudad de América, no vacilaría yo en compararnos con los pueblos, políticamente disgregados, pero espiritualmente unidos, de la Grecia clásica y la Italia del Renacimiento. Pero sí me atreveré a compararnos con ellos para que aprendamos, de su ejemplo, que la desunión

es el desastre.

Nuestra América debe afirmar la fe en su destino, en el porvenir de la civilización. Para mantenerlo no me fundo, desde luego, en el desarrollo presente o futuro de las riquezas materiales, ni siquiera en esos argumentos, contundentes para los contagiados del delirio industrial, argumentos que se llaman Buenos Aires, Montevideo, Santiago, Valparaíso, Rosario. No, esas poblaciones demuestran que, obligados a competir dentro de la actividad contemporánea, nuestros pueblos saben, tanto como los Estados Unidos, crear en pocos días colmenas formidables, tipos nuevos de ciudad que difieren radicalmente del europeo, y hasta acometer, como Río de Janeiro, hazañas no previstas por las urbes norteamericanas. Ni me fundaría, para no dar margen a censuras pueriles de los pesimistas, en la obra, exigua todavía, que representa nuestra contribución espiritual al acervo de la civilización en el mundo, por más que la arquitectura colonial de México, y la poesía contemporánea de toda nuestra América, y nuestras maravillosas artes populares, sean altos valores.

Me fundo sólo en el hecho de que, en cada una de nuestras crisis de civilización, es el espíritu quien nos ha poderosos; el espíritu solo, y no la fuerza militar o el poder económico. En uno de sus momentos de mayor decepción, dijo Bolívar que si fuera posible para los pueblos volver al caos, los de la América Latina volverían a él. El temor no era vano: los investigadores de la historia nos dice hoy que el África central

pasó, y en tiempos no muy remotos, de la vida social organizada, de la civilización creadora, a la disolución en que hoy la conocemos y en que ha sido presa fácil de la codicia ajena: el puente fue la guerra incesante. Y el *Facundo* de Sarmiento es la descripción del instante agudo de nuestra lucha entre la luz y el caos, entre la civilización y la barbarie. La barbarie tuvo consigo largo tiempo la fuerza de la espada; pero el espíritu la venció, en empeño como de milagro. Por eso hombres magistrales como Sarmiento, como Alberdi, como Bello, como Hostos, son verdaderos creadores o salvadores de pueblos, a veces más que los libertadores de la independencia. Hombres así, obligados a crear hasta sus instrumentos de trabajo, en lugares donde a veces la actividad económica estaba reducida al mínimo de la vida patriarcal, son los verdaderos representativos de nuestro espíritu. Tenemos la costumbre de exigir, hasta al escritor de gabinete, la aptitud magistral: porque la tuvo, fue representativo José Enrique Rodó. Y así se explica que la juventud de hoy, exigente como toda juventud, se ensañe contra aquellos hombres de inteligencia poco amigos de terciar en los problemas que a ella le interesan y en cuya solución pide la ayuda de los maestros.

Si el espíritu ha triunfado, en nuestra América, sobre la barbarie interior, no cabe temer que lo rinda la barbarie de afuera. No nos deslumbre el poder ajeno: el poder es siempre efímero. Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto

a todos los hombres; demos a cada uno de los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía.

¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor. El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección. Juzga y compara; busca y experimenta sin descanso; no le arredra la necesidad de tocar a la religión y a la leyenda, a la fábrica social y a los sistemas políticos. Es el pueblo que inventa la discusión, que inventa la crítica. Mira al pasado y crea la historia; mira al futuro y crea las utopías.

El Antiguo Oriente se había conformado con la estabilidad de la organización social: la justicia se sacrificaba al orden, el progreso a la tranquilidad. Cuando alimentaron esperanzas de perfección —la victoria de Ahura Mazda entre los persas o la venida del Mesías para los hebreos— las situaron fuera del alcance del esfuerzo humano: su realización sería obra de leyes o de voluntades más altas. Grecia cree en el perfeccionamiento de la vida humana por medio del esfuerzo

humano. Atenas se dedicó a crear utopías: nadie las revela mejor que Aristófanes; el poeta que las satiriza no sólo es capaz de comprenderlas sino que hasta se diría simpatizador de ellas ¡tal es el esplendor con que llega a presentarlas! Poco después de los intentos que atrajeron la burla de Aristófanes, Platón crea, en *la República*, no sólo una de las obras maestras de la filosofía y de la literatura, sino también la obra maestra en el arte singular de la utopía.

Cuando el espejismo del espíritu clásico se proyecta sobre Europa, con el Renacimiento, es natural que resurja la utopía. Y desde entonces, aunque se eclipse, no muere. Hoy, en medio del formidable desconcierto en que se agita la humanidad, sólo una luz unifica a muchos espíritus: la luz de una utopía, reducida, es verdad, a simples soluciones económicas por el momento, pero utopía al fin, donde se vislumbra la única esperanza de paz entre el infierno social que atravesamos todos.

¿Cuál sería, pues, nuestro papel en estas cosas? Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales, esforzarnos porque el intento de reforma social y justicia económica no sea el límite, de las aspiraciones; procurar que la desaparición de las tiranías económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del *neminem laedere*, sean la razón y el sentido estético dentro de nuestra utopía,

el hombre deberá llegar a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea; a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre abierto a los cuatro vientos del espíritu. ¿Y cómo se concilia esta utopía, destinada a favorecer la definitiva aparición del hombre universal, con el nacionalismo antes predicado, nacionalismo de jicaras y poemas, es verdad, pero nacionalismo al fin? No es difícil la conciliación: antes al contrario, es natural. El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no sera descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y ésa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos.

Y por eso, así como esperamos que nuestra América se aproxime a la creación del hombre universal, por cuyos labios hable libremente el espíritu, libre de estorbos, libre de

prejuicios, esperamos que toda América, y cada región de América, conserve y perfeccione todas sus actividades de carácter original, sobre todo en las artes: las literarias, en que nuestra originalidad se afirma cada vez que poseemos el doble tesoro, variable según las regiones, de la tradición española y de la tradición indígena, fundidas ya en corrientes nuevas; y las musicales, en que nuestra insuperable creación popular aguarda a los hombres de genio que sepan extraer de ella todo un sistema nuevo que será maravilla del futuro.

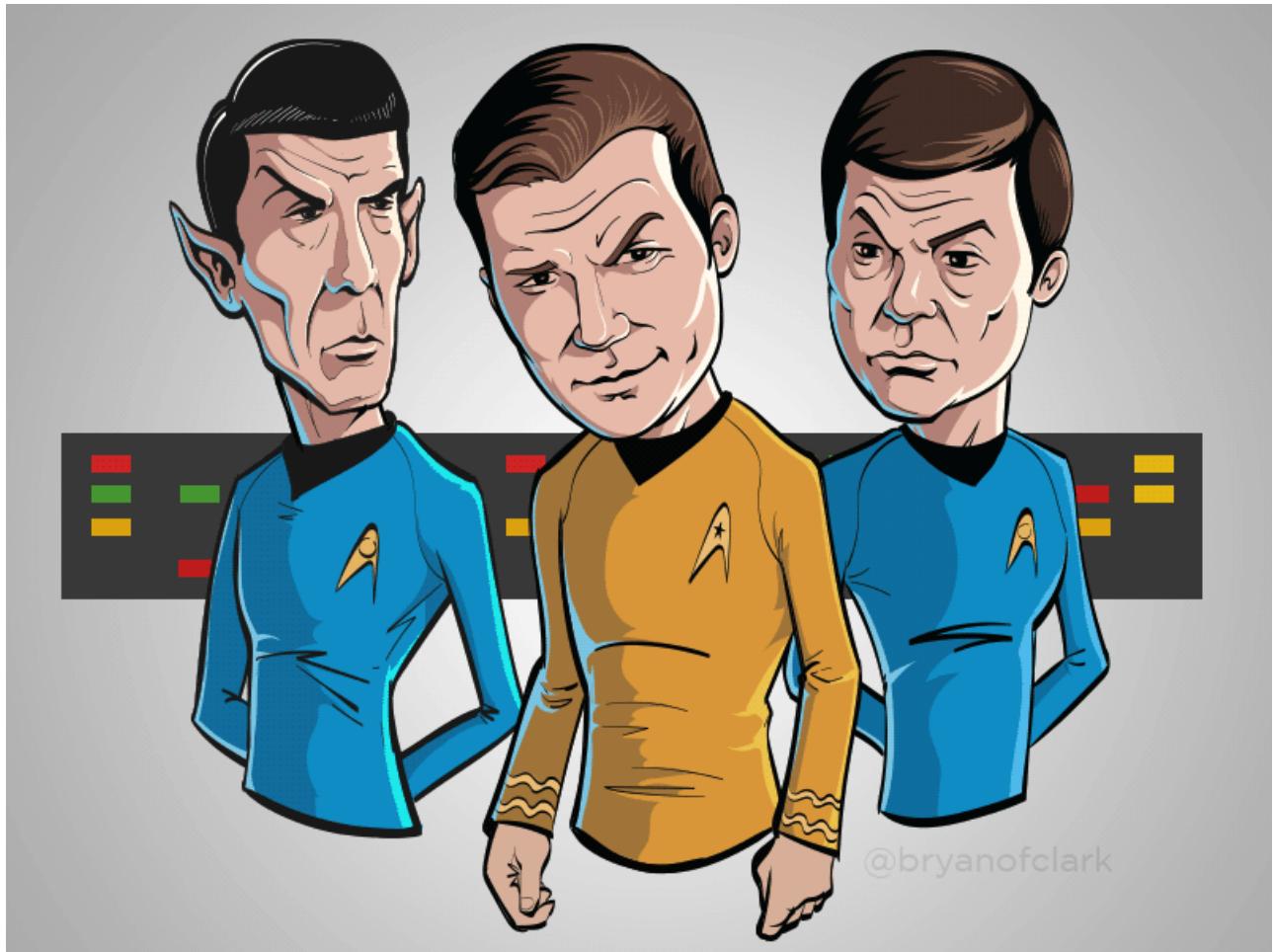
Y sobre todo, como símbolos de nuestra civilización para unir y sintetizar las dos tendencias, para conservarlas en equilibrio y armonía, esperemos que nuestra América siga produciendo lo que es acaso su más alta característica: los hombres magistrales, héroes verdaderos de nuestra vida moderna, verbo de nuestro espíritu y creadores de vida espiritual.

(La utopía de América. Patria de la justicia, La Plata, 1925)

CÓMO SOBREVIVIR EN EL ESPACIO SIN EL SR. SPOCK.

HOY: “EL DESTINO FINAL”

María José Schamun



Cuando el primer episodio de *Viaje a las estrellas* salió al aire en 1966, nadie pensó que 44 años más tarde sería una de las franquicias de ciencia ficción más productivas, sobre todo, porque la serie fue cancelada sólo tres años después por bajos números de audiencia.

En 1998, William Shatner (el Capitán James Kirk) participaba de un panel en la convención Fantabaires en Argentina cuando alguien le preguntó por qué creía él que, a treinta años de su cancelación, la serie se había vuelto tan exitosa. El actor no dudó mucho: para él los viajes de la nave Enterprise podían comprarse con los del mítico Argos, ambas tripulaciones iban rumbo a lo desconocido, fascinadas por el ansia de saber.

No hace falta ser muy detallista para notar que hay considerables diferencias entre la misión de Jasón y la de Kirk, pero lo curioso es que esas diferencias no invalidan la analogía sino que la hacen todavía más válida. Jasón había partido de Yolco con el propósito de probar su valía como el soberano legítimo al recuperar el vellocino de oro, y Kirk no tiene punto de arribo, ¿o sí? Después de todo, el espacio *es* la frontera final pero ¿hacia dónde? La primera respuesta que la serie da a sus telespectadores es el encuentro con otros seres, con otras formas de vida (en sentido biológico y social), para eso surca el espacio la Enterprise, pero... no lo atraviesa.

Cada uno de los capítulos de las tres temporadas originales de la serie presenta un conflicto relacionado, de una u otra forma, con los conflictos sociales de la década (la guerra fría, el racismo, el uso de sustancias químicas, el fanatismo religioso y político, etc.). Del mismo modo que los trabajos de Jasón ponían de manifiesto diferentes aspectos de su carácter que lo mostraban como un idóneo gobernante, los dilemas que enfren-

taba el capitán Kirk demostraban la rectitud moral de un líder al mismo tiempo que determinaban cuáles eran las decisiones correctas. Pero nunca se tomaban a la ligera, mediaba siempre una deliberación con el Sr. Spok y el Dr. McCoy. Los dos actuaban como desdoblamientos de la conciencia del Capitán Kirk, o sea, el público sabía que el repentino primer plano cerrado de la mirada brillante del capitán indicaba que la decisión no era fácil de tomar y que las voces de Spock y McCoy no hacían más que decir en voz alta lo que Kirk estaba sopesando.

Jasón atravesó los mares y enfrentó a criaturas sobrenaturales, recuperó el vellisco y regresó para asumir el trono que le correspondía. La misión de Kirk no incluía regresar. Tal vez la clave para comprender el verdadero destino de la Enterprise esté en una línea de diálogo en la que Leonard McCoy le dice al capitán: “En esta galaxia hay una probabilidad matemática de 3.000 millones de planetas como la Tierra. En todo el Universo, 3 billones de galaxias como ésta y en medio de todo eso, y tal vez más, sólo uno de cada uno de nosotros” y por eso, cada uno de nuestros actos importa.



<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=vDS9KyeqPsY>

El destino final del viaje de Kirk no parece ser una Yolco galáctica, su destino está en el viaje, en el encuentro con esos otros que nos pone frente al espejo y nos obliga a demostrar qué somos. Al principio esos encuentros enfatizan lo que *no somos* (*no somos lógicos como vulcanos o paranóicos como antarianos, no somos violentos como klingons ni despiadados como romulanos*), más adelante todas esas razas y formas de vida se descubren como desdoblamientos de la humanidad, como aquello que podríamos ser.

<https://youtu.be/sn9iTksbaac>

El espacio, la frontera final hacia ese otro lado que está dentro de nosotros y que sólo en el encuentro con el otro podemos dilucidar. Razas y civilizaciones, formas de vida que nos obligan a preguntarnos “Entonces, ¿qué es ser humano?”

<https://youtu.be/zXr4aWDrur8>

