



El elogio a la vida y otros textos



Sello Editorial

Universidad Nacional
Abierta y a Distancia

EL ELOGIO A LA VIDA Y OTROS TEXTOS

Autor:

Celedonio Orjuela Duarte

Compendio/Edición/Nota editorial/Prólogo

Deisy Dayana Pabón Osorio

UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA Y A DISTANCIA – UNAD

Jaime Alberto Leal Afanador

Rector

Constanza Abadía García

Vicerrectora académica y de investigación

Leonardo Yunda Perlaza

Vicerrector de medios y mediaciones pedagógicas

Édgar Guillermo Rodríguez Díaz

Vicerrector de servicios a aspirantes, estudiantes y egresados

Leonardo Evemeleth Sánchez Torres

Vicerrector de relaciones intersistémicas e internacionales

Julialba Ángel Osorio

Vicerrectora de inclusión social para el desarrollo regional y la proyección comunitaria

Myriam Leonor Torres

Decana Escuela de Ciencias de la Salud

Clara Esperanza Pedraza Goyeneche

Decana Escuela de Ciencias de la Educación

Alba Luz Serrano Rubiano

Decana Escuela de Ciencias Jurídicas y Políticas

Martha Viviana Vargas Galindo

Decana Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Claudio Camilo González Clavijo

Decano Escuela de Ciencias Básicas, Tecnología e Ingeniería

Jordano Salamanca Bastidas

Decano Escuela de Ciencias Agrícolas, Pecuarias y del Medio Ambiente

Sandra Rocío Mondragón

Decana Escuela de Ciencias Administrativas, Contables, Económicas y de Negocios

EL ELOGIO A LA VIDA Y OTROS TEXTOS

Autor:

Celedonio Orjuela Duarte

Compiladora:

Deisy Dayana Pabón Osorio

864

Orjuela Duarte, Celedonio

069

El elogio a la vida y otros textos/ Celedonio Orjuela Duarte;
compiladora Deisy Dayana Pabón Osorio -- [1.a. ed.]. Bogotá: Sello
Editorial UNAD /2023.

ISBN: 978-958-651-909-0

e-ISBN: 978-958-651-910-6

1.Vanguardia artística 2. Lectura en el área de artes y huma-
nidades 3. Recopilación de ensayos I. Orjuela Duarte, Celedonio II.
Pabón Osorio, Deisy Dayana

ISBN: 978-958-651-909-0

e-ISBN: e-ISBN: 978-958-651-910-6

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

©Editorial

Sello Editorial UNAD

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Calle 14 sur No. 14-23

Bogotá, D.C.

Octubre de 2023

Corrección de textos: Diana María Botero

Normas APA 7 edición: Deisy Dayana Pabón Osorio

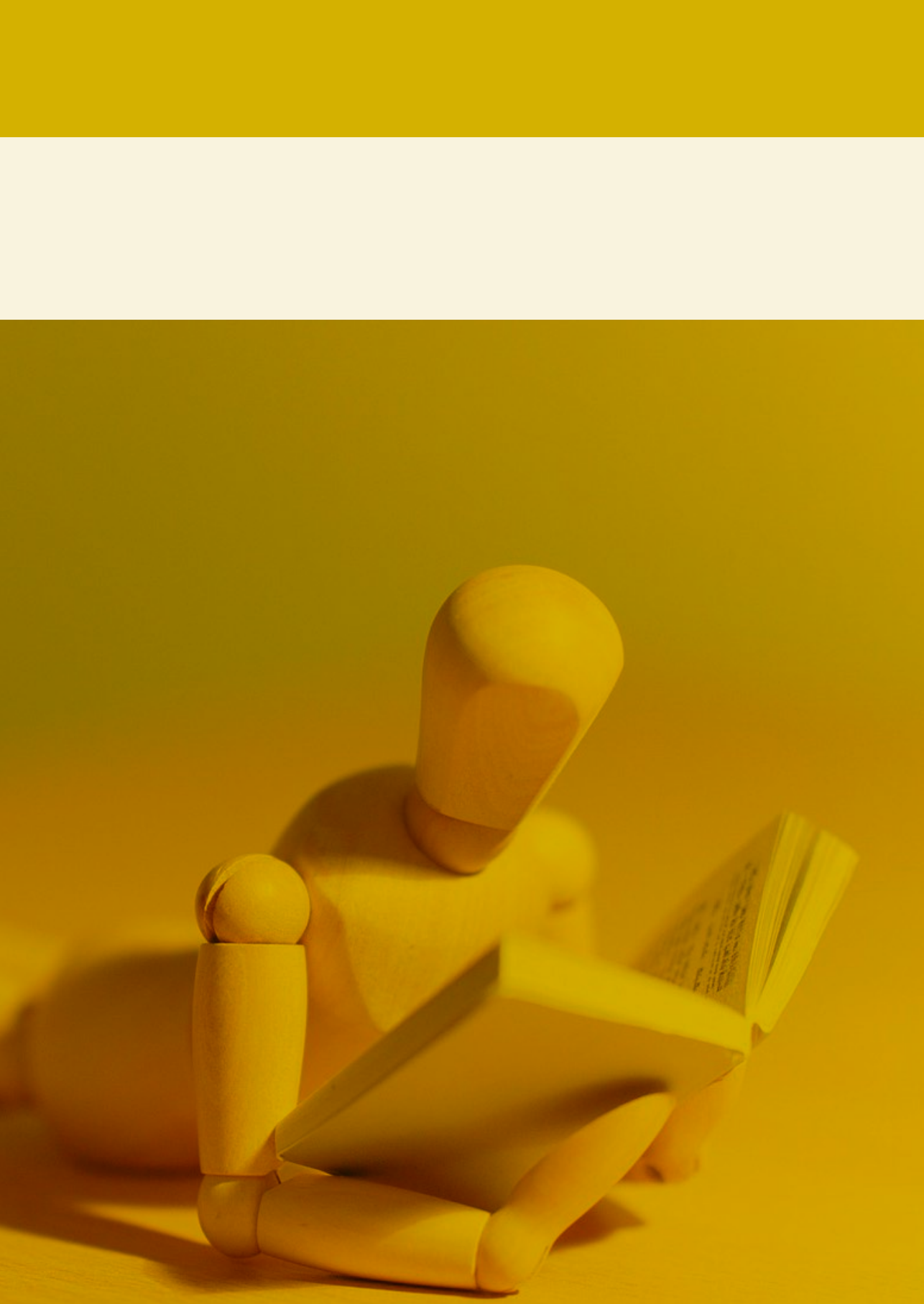
Diagramación: Natalia Herrera Farfán

Edición integral: Hipertexto SAS

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons - Atribución – No comercial – Sin Derivar 4.0 internacional.

https://co.creativecommons.org/?page_id=13.





Nota editorial

En el presente libro, el escritor colombiano Celedonio Orjuela Duarte atisba en sus lecturas autores de diferentes puntos cardinales del planeta que han incidido en el ejercicio de su expresión escrita.

Las reflexiones que hace Orjuela van desde la lectura de algunos autores que vienen de la vanguardia artística, como es el caso de Robert Desnos, uno de los animadores del movimiento surrealista, como quiera que pudiera integrar todas las artes en el hecho poético. Otro tanto ocurre con autores creadores de la vanguardia literaria rusa: el acmeísmo, en el periodo estalinista del que hiciera parte el destacado poeta Ósip Mandelstam o el mismo Joseph Brodsky, Premio Nobel de Literatura en 1987, gran difusor del acmeísmo en lengua inglesa en el concierto universal. En este libro no podía faltar la presencia del Premio Nobel de Literatura en el 2003, J. M. Coetzee, quien visitara a Colombia invitado por la Universidad Central. En este libro el ensayista Orjuela reflexiona sobre el libro del sudafricano *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*, texto de hondo calado en la crítica literaria de la nueva narrativa europea después de la Guerra Fría y el *apartheid* africano.

Dos antologías poéticas publicadas recientemente *De vetustate... Y me regresé de la locura* son un llamado de atención a los lectores de poesía para que habiten otras moradas de los versos que a veces pasan desapercibidos, como es el caso de la vejez, la cárcel y la locura, de esos temas se ha ocupado Celedonio.

Para la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) este caleidoscopio de autores son una muestra representativa, que puede servir a los estudiantes y profesores como guía de lectura en el área de artes y humanidades. O quizá todos los unadistas que la reconozcan se sientan inquietos(as) y los atravesase el asombro ante los planteamientos que finalmente tocan la ciencia, la política, la salud, el ser humano, y encontrar en la literatura luces para innovar.

Los ensayos aquí compilados proceden de las siguientes fuentes: revista literaria de México *La Otra*, revista colombiana *Ulrika*, que hasta el presente ha publicado setenta y dos volúmenes, y el recientemente desaparecido en físico *Lecturas Críticas, periódico de libros*, y actualmente en línea.

Este tejido de lecturas un tanto heterodoxas procuran un pensamiento abierto al hombre posmoderno.

Deisy Dayana Pabón Osorio

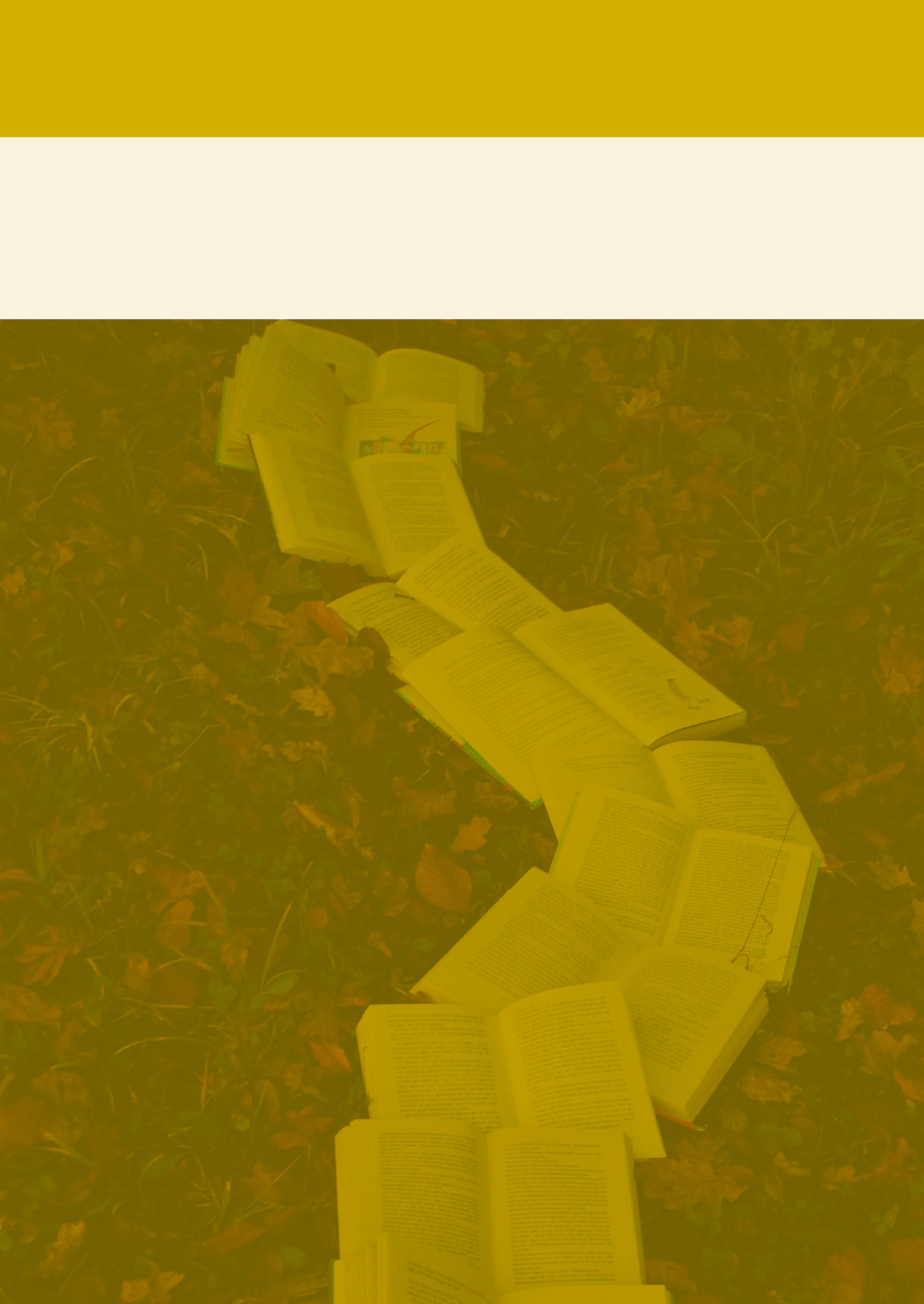
Comunicadora social

Maestrante en Neuropsicología y educación

CONTENIDO

Prólogo	9
Canetti o el elogio a la vida	13
Trakl habitante de lo imposible	31
La censura como para-Estado	45
Joseph Brodsky y el acmeísmo	53
El anarquismo desde la morada de la poesía	65
Les cahiers ocultos de Paul Valéry	69
Cabezas de tormenta	75
Los surcos libertarios de Gustavo Petro	83
María Mercedes Carranza en el corazón del patio	93
En la piel de la cárcel	97
Viaje al mundo de Simón Trinidad	103
Cinco miradas, un poeta	107
La poesía, esa loca de la casa	113
Robert Desnos o el problema de la poesía actual	121

El ensayo: más de cincuenta plumas mexicanas	131
En cualquier parte, los primeros en llegar son los viejos	141
En lengua inglesa se transitan estas costas	147
Restaurar la Edad Media en Colombia	157
El mundo Cortázar	163
El intelectual refuta la música...	167
Los libros que se escriben en cautiverio	173
Mandelstam en las estaciones de Dante	177
El amante de mi madre o los despojos del amor	181
Soy una oquedad que clama ser una totalidad	185
Una revista para nocheros	191
Una tumba en el desierto de la Guerra Fría	195
Armando Carrillo en tapetes voladores	201
Referencias	208



Prólogo

La mayor parte del cuerpo de este libro es un estudio un tanto taxonómico del hecho poético, y nada mejor que pensar en la sentencia que “No es la poesía la que debe ser libre sino el poeta” (Desnos, 2007)

En las siguientes páginas encontramos ensayos como *Canetti o el elogio a la vida* (Orjuela Duarte, Canetti o el elogio de la vida, 2018), texto que nos lleva a la puerta de aquella Viena de la guerra y el fascismo de la mano de un intelectual, con una buena cantidad de libros de esa Europa de la primera mitad del siglo XX. Consagrado a la escritura que repetía frases como “Nadie puede llamarse escritor si no pone seriamente en duda su derecho a serlo” (Canetti, La conciencia de las palabras, 1982).

En esa dinámica le sigue otro ensayo de un voluminoso libro de textos literarios que dan cuenta de la fuerza ensayística de los escritores mexicanos, especialmente en el siglo XX. Esta compilación fue investigada por la Universidad Nacional Autónoma de México, selección de John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán.

Otra reflexión importante para destacar aquí es el referente al poeta colombiano Juan Manuel Roca, quizá uno de los autores más leídos y premiados en el ámbito nacional e iberoamericano. En este volumen Orjuela se dedica a ensayar uno de sus libros antológicos denominado *El anarco y la lira*, que recoge voces de diferentes poetas del mundo haciendo referencia al pensamiento insumiso, el pensamiento ácrata.

Así podemos seguir con voces tan importantes como la del ruso Ósip Mandelstam, quien se ocupa de denunciar el drama para los artistas en la era estalinista, asunto que le costó el destierro y la muerte. O casos de poetas que padecieron la existencia, entre tanto, apuntaron a una nueva estética, es el caso del austrohúngaro Georg Trakl quien fuera congratulado por su novedad y cierto hermetismo que presenta su versificación.

Aquí también recoge otras voces importantes como la de Jorge Maswell Coetzee, quien, con sus estudios literarios, a través de los ensayos, muestra el oscurantismo a las que fueron sometidas las letras de los países pertenecientes a la cortina de hierro, que son puestos en evidencia por Coetzee, especialmente en el libro *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*, que es justamente del que se ocupa Celedonio Orjuela en este libro.

El lector también encontrará algunas reseñas de libros tanto colombianos como de algunos países europeos de novelistas suecos y bálticos gracias a la estupenda editorial Acantilado de España y sus acertadas traducciones.

Para finalizar este compendio de lecturas, hay dos antologías muy importantes que tienen que ver con el hacer poético, ellas son *De vetustate*, compilación sobre la vejez, *...Y me regresé de la locura*, selección de poemas cercanos a las clínicas psiquiátricas, en las que algunos poetas llegan por consumo de narcóticos, una vez han pasado el proceso de desintoxicación o vuelta a la “normalidad” siguen su proceso creativo, es parte de lo que muestra esta antología. No podríamos dejar este viaje por las letras sin mencionar a María Mercedes Carranza, quien fundara la Casa de Poesía José Asunción Silva, que funciona desde 1986. Ella, como gran animadora de las letras y especialmente de la poesía colombiana, es un referente necesario y permanente en las facultades de artes y humanidades del país.

Como santandereana no podría dejar de pensar en el querido poeta del terruño Jorge Gaitán Durán, a quien pude acercarme de la mano de María Mercedes Carranza cuando hizo referencia a él en un bello texto llamado *La acción del intelectual aquí y ahora*.

Deisy Dayana Pabón Osorio

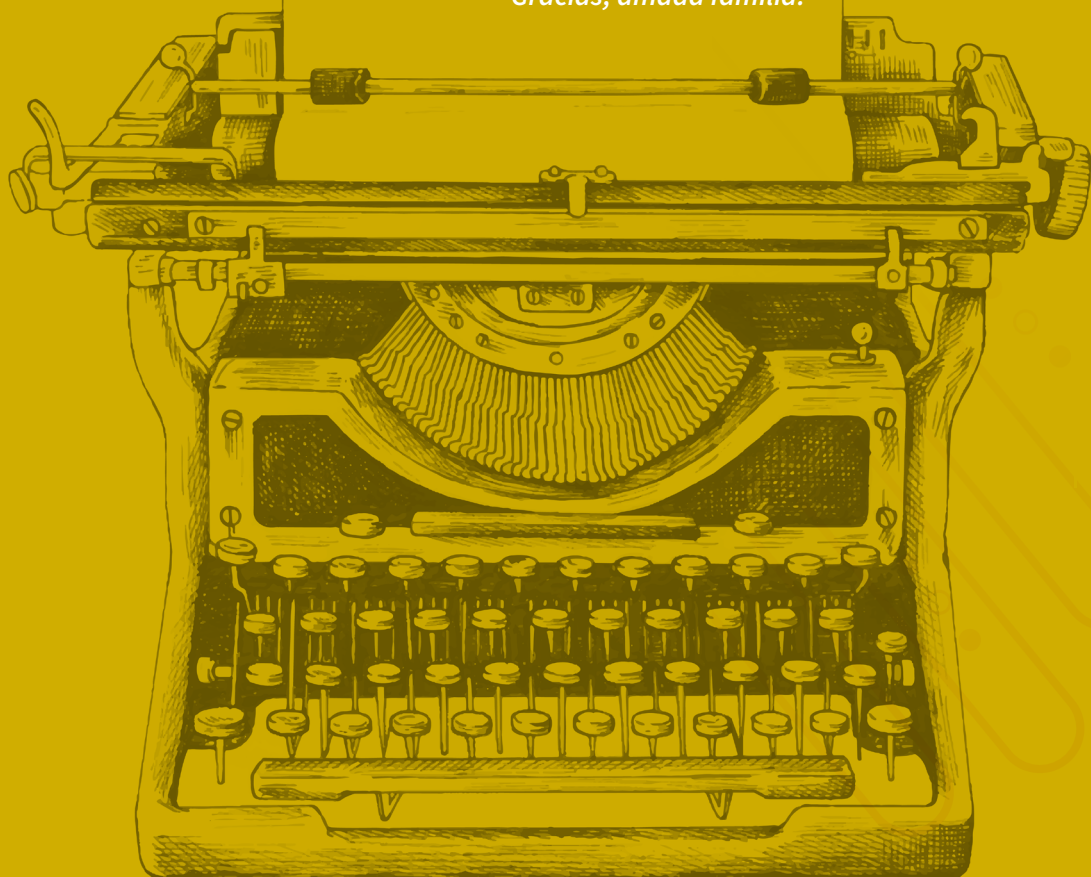
Comunicadora social

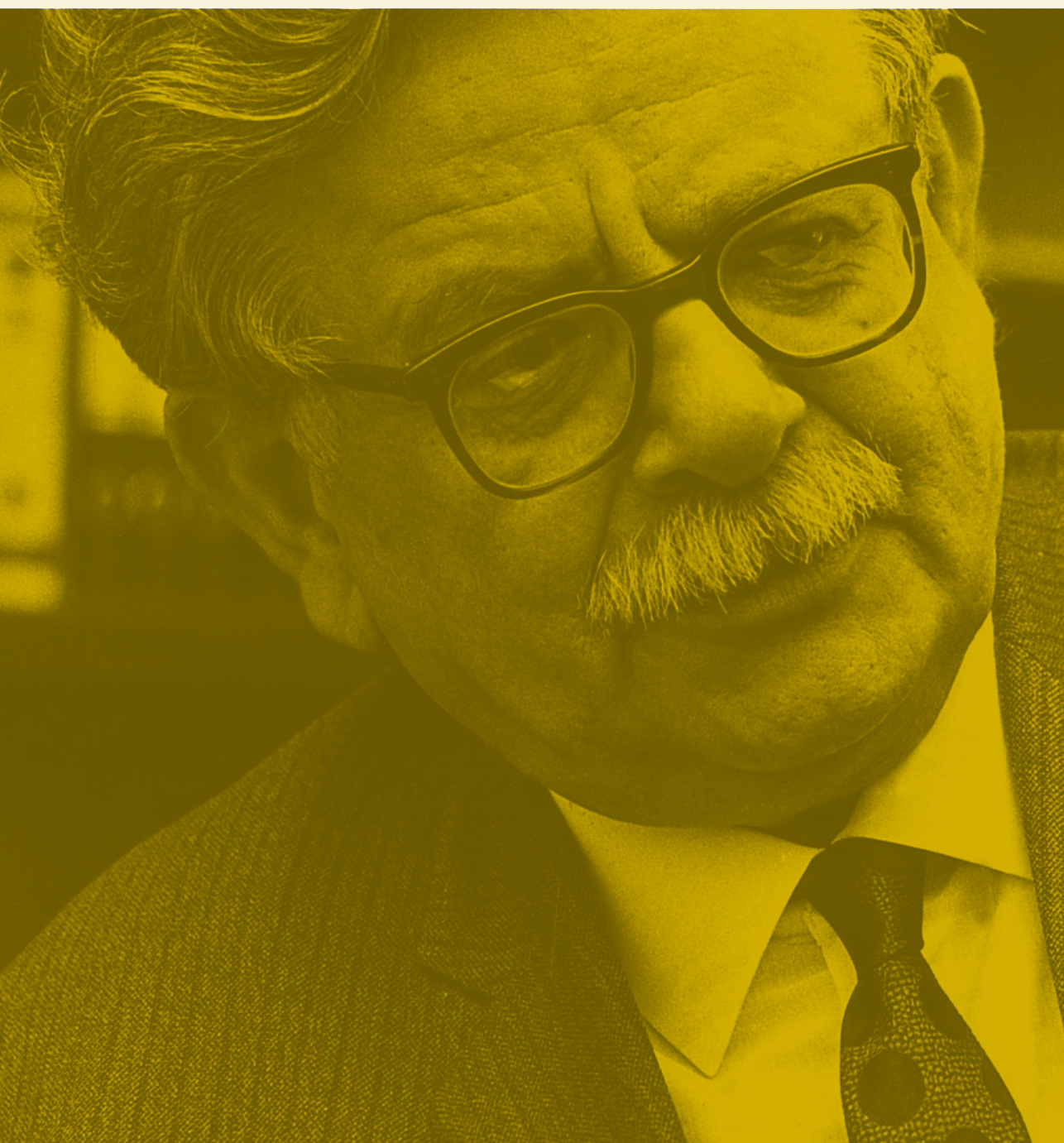
Maestrante en Neuropsicología y educación



El lector también encontrará algunas reseñas de libros tanto colombianos como de algunos países europeos de novelistas suecos y bálticos gracias a la estupenda editorial Acantilado de España y sus acertadas traducciones.

*Dedicado a Marcelina Osorio de Pabón,
Santiago Dueñez,
Juan y David Botia, Saray Pedraza,
Anaëlle y Enma Figueroa.
Gracias, amada familia.*





Canetti o el elogio a la vida

Confiaba vivir mucho tiempo sin que Dios se diera cuenta.

Canetti, 1994

A Elías Canetti (1905-1994) le correspondió en suerte el idioma alemán como herramienta de trabajo para su función de escritor. Bien pudo haber escrito en ladino por su origen judío, sefardí, español o hebreo por esa vertiente de judíos que se afincaron en España e, incluso, por su relación amorosa desde la juventud con la escritora Veza Calderón (1897-1963), quien después sería su primera esposa, también de origen sefardí. O tal vez en búlgaro por haber nacido en Rustschuk.

En el curso bajo del Danubio *Donde vine al mundo*, era una ciudad maravillosa para un niño, y si digo que se hallaba en Bulgaria doy una idea insuficiente de ella, ya que allí vivían gentes del más variado origen, en un día se podían oír siete u ocho lenguas diferentes. Además, los búlgaros, que a menudo procedían del campo, había muchos turcos, que habitaban en su propio barrio, y lindando con este se hallaba el barrio de los sefardíes, el nuestro. Había griegos, albaneses, armenios, gitanos. De la orilla opuesta del Danubio venían rumanos... había también uno que otro ruso (Canetti, 2005, pág. 24).

O en inglés por su obligado exilio, idioma que aprendió desde niño cuando su padre se mudó a Mánchester por razones de trabajo. Le traía libros en formatos infantiles de literatura universal, en ese idioma leyó *Las mil y una noches*, los hermanos Grimm, *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, los cuentos de Shakespeare, *Don Quijote*, Dante, *Guillermo Tell*... El último libro que recibió de su padre fue una obra sobre Napoleón, este suceso lo relata así:

Estaba escrito desde el punto de vista inglés y Napoleón aparecía como un malvado tirano que pretendía sojuzgar a todos los países, especialmente a Inglaterra. Este es el libro que yo leía cuando murió mi padre. Mi animadversión por Napoleón se ha mantenido intacta desde entonces (Canetti, *La lengua salvada*, 2005, pág. 73)

De estas primeras experiencias con el mundo inglés puede venir la famosa anglomanía de la que habla en su artículo Enrique Lynch en su texto *La revancha del hámster*, como una crítica al libro *Fiesta bajo las bombas: los años ingleses* de Canetti (Lynch, Revista Las Nubes, 2005).

Regresa a Inglaterra de huida de los nazis, por esa obsesión imperial de un delirante como Hitler y su racismo de la pureza de la sangre alemana, entre otras cegueras de su paranoica vida, o su fascinación por la arquitectura, por tal razón se mantuvo cerca al arquitecto Speer, de quien Canetti escribió un ensayo titulado *Hitler, según Speer* (Canetti, 1982). Sobre estas memorias de Albert Speer, Heinrich Breloer las trasvasó en un documental con el nombre de *Speer und Er*, que fue protagonizado por Sebastian Koch, producido en Alemania en el 2005, y en el que se vislumbra la personalidad megalómana del Führer; el arquitecto fue el amanuense de las ambiciones de un delirante del poder. Robusteció su imagen de dictador mediante inmensas astas donde izaban las banderas del partido y de Alemania, le enaltecía su deseo expansionista mientras profería sus discursos, al igual que su extravagancia por las megaobras que le inspiraban ciudades como París. En las memorias de Speer deja ver cierta parte de la intimidad de Hitler, acompañado de una inmensa soledad y rodeado de unos pocos y desconfiados ministros.

Quiso que se hiciera en Berlín otro Arco del Triunfo más grande, un cúmulo de misiones y proyectos de obras que documentan las memorias de Speer, al igual que el testimonio de los hijos del arquitecto y, junto a ello, la construcción de las cámaras de gas que Speer vio con sus propios ojos cuando fue ministro de guerra encargado. Esa persecución de judíos por el Führer hizo que Elías Canetti volviera a Inglaterra, esta vez como exiliado después de la adhesión de Austria al Reich alemán. La Viena de Canetti de antes del exilio contaba con un buen grupo de intelectuales que hacían de Austria, y de Viena en particular, un foro de luces como quiera que desde allí habían surgido pensadores como Karl Kraus, espíritu fogoso por su entera libertad de expresar un mundo que anunciaba una catástrofe. Kraus publicó desde 1899 hasta 1935 *La Antorcha* (Die Fackel) (Canetti, La antorcha al oído, 2005), revista destinada a cuestionar el presente, pero sobre todo a los periodistas en la medida en que la prensa se convertía en un instrumento del movimiento antisemita. La celebridad de sus sátiras sobre el abuso del lenguaje. Kraus, en una suerte de aforismos, era incisivo con los comunicadores de la época con frases como “La misión de la prensa es ampliar el espíritu, pero a su vez arruinar la capacidad de captación. Los periodistas escriben porque no tienen nada que decir”. (Águilar, 2018)

Le indignaba cómo los periodistas eran sometidos a las nuevas tecnologías y al mercado, lo que genera poca capacidad de imaginación y reflexión. Desde 1874 hasta 1936, Karl Kraus alcanzó los novecientos números de su revista, casi todas sus páginas fueron escritas por él mismo.

La admiración de los austriacos por la música gira en torno a los más cercanos a Canetti: Franz Schubert, Johann Strauss, Arnold Schönberg, Gustav Mahler, incluso una hija de Mahler tuvo su *affaire* con Canetti, también incidió en su formación como escritor. La personalidad de Robert Musil, a quien Canetti conoció un poco más en su estadía en

Berlín, era la de un hombre que despreciaba el dinero, nunca andaba solo y siempre estaba con su esposa, además no se desgastaba en discusiones inútiles con charlatanes. Rechazaba categóricamente el *Ulises* de Joyce:

Le repugnaba en lo más hondo la atomización del lenguaje. ..., pues se derivaba de una psicología asociacionista que estaba ya superada. En esa época berlinesa se había relacionado con los fundadores de la psicología de la Gestalt (Orjuela Duarte, Canetti o el elogio de la vida, 2018):

La ley más importante y que nos da una mejor idea sobre la lógica por la que se rige la generación de percepciones como un todo es la ley de la buena forma, según la cual lo que percibimos con mayor exactitud y rapidez son aquellas formas más completas, pero, al mismo tiempo, más simples o simétricas. Más leyes y principios de la Gestalt. Otras leyes de la teoría de la Gestalt son la ley de la figura-fondo: no podemos percibir una misma forma como figura y a la vez como fondo de esa figura. El fondo es todo lo que no se percibe como figura. Ley de la continuidad: si varios elementos parecen estar colocados formando un flujo orientado hacia alguna parte, se percibirán como un todo. Ley de la proximidad: los elementos próximos entre sí tienden a percibirse como si formaran parte de una unidad. Ley de la similitud: los elementos parecidos son percibidos como si tuvieran la misma forma. La ley de cierre: una forma se percibe mejor cuanto más cerrado está su contorno. Ley de la complejión: una forma abierta tiende a percibirse como cerrada.

Esta ley significaba mucho para él, y probablemente Musil pensaba que con su propia obra formaba parte de ella.

De Musil también se sabe a través de la memoria de Canetti. Una vez se enteraron sus amigos que estaba escribiendo la inmensa obra *El hombre sin atributos*, de inmediato conformaron la Sociedad Musil, e hicieron un aporte mensual para que escribiera con tranquilidad, todos de origen judío. Incluso Hermann Broch hizo parte de dicha sociedad en el entendido de que Musil lo reprochaba de haber copiado en su trilogía *Los sonámbulos* el plan de *El hombre sin atributos*.

Hermann Broch, otro de los emblemas vieneses, tuvo mucho que ver en la formación literaria de Canetti. Menos reconocido en el momento que Kraus y Musil, hizo parte de ese foro de pensadores que se juntaban en las noches vienesas. La guerra de 1914 a 1918 había terminado. Los intelectuales austriacos y alemanes sabían que, una vez terminada la primera guerra, presentían la cimentación de la segunda porque el hombre europeo estaba dominado por un hambre expansionista. Luego estos personajes, a pesar de las fieras persecuciones fascistas, persistieron en sus proyectos científicos, literarios y artísticos en medio de las bombas. De ellos es el legado que le queda a Europa a pesar de las guerras, y la herencia de todo ese florecimiento del arte europeo reposa en ciudades como Praga, Berlín, San Petersburgo o la misma Viena, y desde luego en la ciencia y las artes en las que sigue embelesado el viajero.

Con motivo del quincuagésimo cumpleaños de Hermann Broch, Canetti escribe un discurso en 1936; el texto hace parte de su libro de ensayos *La conciencia de las palabras* (Canetti, 1982). Ya es un Broch visto a la distancia por Canetti, este escrito, aparte de una rendición de cuentas a su maestro Hermann Broch, es una suerte de manifiesto sobre el oficio de escritor, texto que bien puede complementarse con *La profesión de escritor*, discurso pronunciado en Munich, en enero de 1976. Aquí Canetti ahonda en el oficio desde su propia experiencia:

Pues lo cierto es que, hoy en día, nadie puede llamarse escritor si no pone seriamente en duda su derecho a serlo. Quien no tome conciencia de la situación del mundo en que vivimos, difícilmente tendrá algo que decir sobre él. (Canetti, 1982, pág. 350)

Broch, en las tertulias del Café Central, se enamora de una de las *fammes fatales* más famosas, la periodista y modelo Ea von Allesch, muy hermosa, por cierto. Era llamada “La reina del Café Central”, salones de Viena que pretendían elegante cultura, con espumoso champán y exquisitos burdeles. Ea abandona a Felice, su anterior amante, quien llega al mundo quejumbroso de Kafka. Baste leer *El otro proceso. Las cartas de Kafka a Felice*, en el que se percibe un lenguaje nervioso, lleno de dudas, descreo de todo y de todos. Al final de la vida de la reina del Café Central, esta sobrevive en los escombros de la guerra. Estando ya en Estados Unidos, Broch se propuso conseguir el visado para su madre y para Ea, asunto que no pudo lograr. Su madre, Johanna, murió en el campo de exterminio de Theresienstadt. Ea habitaba las ruinas de su casa sin puertas ni ventanas. Por las noches caminaba como enajenada por la guerra, aquella linda mujer que alguna vez fue modelo de pintores vieneses más importantes, amante de Musil, Broch y otros importantes literatos, luego fue vista con una capa de terciopelo encima, entre las ruinas de Viena, buscando un mendrugo. Ea venía de una familia de tejedores, pero su espíritu fogoso hizo que se fuera entronizando, y con sus encantos e inteligencia amó y fue amada por letrados de la época. Broch, desde Estados Unidos, le escribía todos los meses, le enviaba víveres y dinero, procuraba que nada le faltase. Nunca olvidó lo que Ea hizo por su madre, los cuatro años que pasó protegiéndola.

Canetti no podía evitar en sus escritos a Kafka con Felice, titulado *El otro proceso. Las cartas de Kafka a Felice* (Canetti, *La conciencia de las palabras*, 1982, pág. 100). En ellas se descubre ese universo sombrío y quejumbroso de Kafka, un extenso epistolario lleno de reclamos a su amada en la que le pedía una casi psiquiátrica comprensión de sus temores al ser humano, tal vez por eso un día amaneció Gregorio Samsa convertido en insecto.

Otra ciudad que asombró a Canetti en su juventud fue Berlín, tanto que lo hizo sentir como un provinciano vienes. Allí conoció a Bertolt Brecht, cuando el dramaturgo y poeta brillaba en el pensamiento europeo. Canetti lo describe como una suerte de apostador de su tiempo, dispuesto a congratularse con el dinero y los autos, parecía mantenerse

en una falsa apariencia. Mirémoslo en sus propias palabras, la cita es un poco extensa, pero la sugiero por cuanto en el mundo del teatro latinoamericano y colombiano, muy dado a la percepción estalinista del arte en la década de los setenta y ochenta, veían al poeta y dramaturgo como un ser incólume en todos los aspectos de su vida, y hacer algún tipo de comentario adverso para ciertas corrientes marxistas-leninistas-maoístas-estalinistas era sujeto a un juicio político y hasta un posible ajusticiamiento por denigrar de una figura que representaba los intereses del proletariado, y eso no parece si se comprende la impresión que le produjo a Canetti:

Lo primero que me llamó la atención de Brecht fue su indumentaria, que me parecía un disfraz. Al mediodía solían llevarme al Schlichter, el restaurante frecuentado por la intelectualidad berlinesa. Iban sobre todo muchos actores, me señalaban a este o aquel y yo los reconocía en el acto: gracias a las revistas ilustradas se habían integrado a la imagen que uno iba haciéndose de la vida pública. Debo decir, sin embargo, que el aspecto de esa gente no era excesivamente teatral que digamos. Era un cuadro abigarrado, pero sin el abigarramiento del escenario. El único que me llamaba la atención entre todos, debido a sus disfraces proletarios, era Brecht. Era muy flaco y tenía una cara de hambre que parecía ligeramente torcida debido a la gorra; sus palabras llegaban rígidas y entrecortadas, bajo su mirada uno se sentía un objeto de valor que no era tal, y él daba la impresión de ser un prestamista que lo iba tasando con sus penetrantes ojos negros. Hablaba poco, sobre el resultado de la tasación no se sacaba nada en claro. Parecía increíble que solo tuviera treinta años, su aspecto no era el de una persona envejecida prematuramente, sino el de alguien que siempre había sido viejo.

Esta imagen del prestamista viejo no me abandonó durante aquellas semanas. Me persiguió por el simple hecho de que parecía tan paradójica. El propio Brecht la alimentaba al poner el utilitarismo por encima de todo, haciendo ver de cualquier forma lo mucho que despreciaba los sentimientos “nobles y sublimes”. Aludía a un utilitarismo práctico y muy concreto, y en eso seguí cierta idiosincrasia anglosajona, en su variante estadounidense. El culto a lo americano había echado raíces por entonces, sobre todo entre los artistas de izquierda. Con sus anuncios luminosos y sus coches, Berlín no le iba a la zaga a Nueva York. Por nada manifestaba Brecht tanta ternura como por su coche.

Entre las contradicciones que ofrecía la imagen física de Brecht se cuenta también cierta apariencia de ascetismo. Su hambre podía pasar muy bien por ayuno, como si él mismo renunciara a cosas que eran objeto de su deseo. No era un sibarita, no hallaba satisfacción en el instante ni se entregaba a él. Lo que conseguía (y conseguía cosas a derecha e izquierda, por delante y por detrás, cosas que podían serle útiles) tenía que utilizarlo en el acto, era su materia prima y constantemente producía con ella. Era, pues, de esas personas que siempre están produciendo algo, y ese producir era lo que en realidad buscaba. (Canetti, 2005, pág. 304)

Canetti, en su larga temporada de exilio en Inglaterra, escribió el controvertido libro *Fiesta bajo las bombas: los años ingleses*. Para algunos críticos su hija Johanna no debió publicarlo, lo mejor hubiera sido abstenerse hasta el 2024, año en el que se destape su legado que se halla en la Biblioteca Central de Zúrich, en un búnker situado a quince metros de profundidad, y que no podrá conocerse por voluntad expresa del autor hasta

la fecha antes mencionada. Para algunos críticos es un libro enteramente anglómano, aunque no pareciera retrata la élite londinense. Al respecto, dice el escritor Enrique Lynch:

Fiesta bajo las bombas. Canetti muerde la mano que le ha dado de comer. Aunque también es cierto que en tanto que experiencia personal, el libro podría pasar como el típico ejemplo de la literatura del exilio que muestra la penuria del exiliado, cuya existencia a menudo tiene que combinar la marginación y la envidia, el afán de supervivencia y la voluntad de abrirse camino en un medio que por fuerza le es hostil. Y aunque es sabido que el hambre es el motivo que lleva a hacer del exiliado un trepador —y Canetti no parece haber sido una excepción a la regla— este argumento no basta en este caso para excusar su vileza en esta crónica. (Lynch, *La revancha del hámster*, 2005)

Pero ocurre que Canetti no creía en teorías cerradas ni en el conocimiento sistemático en cuanto a su visión del mundo y la escritura. Bajo esa premisa emprendió sus libros, especialmente *Masa y poder* en el momento en que las teorías de Freud ganaban espacio en la comunidad científica. *Masa y poder* es quizá una respuesta a los trabajos sobre la masa que ya había publicado Freud, en principio en *Psicología de las masas y análisis del yo*. El tema de la masa interesó a este puñado de pensadores austriacos, algunos de manera fragmentaria como Hermann Broch, quien dejó un escrito sobre el tema en *La teoría del delirio de las masas* (1948). Fue un esbozo sobre la materia y Broch solo publicó fragmentos en distintas revistas. Un tema en boga en los años cuarenta se distinguen entre otros teóricos Gustave Le Bon, el mismo Freud, Wilhelm Reich, y su controvertida teoría del Orgón, también fue autor de un libro que circuló en el ambiente universitario en la década de los ochenta, *La función del orgasmo*, libro que rondaba en los morrales de los universitarios colombianos de los setenta y ochenta en señal de cierta liberación sexual. En este asunto del estudio de la masa, no podemos olvidar a Ortega y Gasset y Hadley Cantril.

El ahondamiento en la existencia de Canetti no es más que un elogio a la vida, la idea de la muerte la comprime en estos aforismos “Tu alegato contra la muerte no es menos real que tu inmortalidad de las almas esgrimida por las religiones. Es incluso más irreal, ya que desea conservarlo todo, no solo un alma. Una insaciabilidad casi inconcebible” (Canetti, *El suplicio de las moscas*, 1994)

O lo que al respecto dice la sicoanalista Raquel Kleinman Bernath:

El hombre de Canetti, lejos de hablar de la muerte, es capaz de matar por evitarla. Canetti demuestra que el hombre no quiere morir y por ello utiliza violentamente, aunque de manera simulada, al otro. El fin de toda violencia contra el otro es lograr la supervivencia y con ella la ilusión de evitar la muerte propia. En una existencia concebida como lucha, la vida se considerará un triunfo y la muerte un fracaso. (Kleinman Bernath, 2011)

En las páginas de los libros de nuestro autor se respira un elogio a la vida. Canetti fue un productor de pensamiento a partir de sus obsesiones y sus debates sobre la razón de ser del hombre masa y su simbología en su nomadeo, y luego en su sedentarismo en la

conformación de las naciones o el hombre masa desde el microscopio y el espermatozoide hasta las hordas que conforman las religiones y su condición de masa peregrina y otras formas de aglutinación humana. En últimas, Canetti fue un constante productor de pensamiento, indagando las carencias de ese mismo hombre para comprobar que estamos lejos de la perfección humana.

Por su visión del mundo no podríamos calificarlo como un literato puro. Para Lynch Canetti no es más que un cronista de época. Leyendo sus memorias podemos entender que no era un escritor conformista, en los ensayos comprobamos el conocimiento que tenía de la cultura europea. Sería mejor decir que no era un escritor de corte vanguardista, es decir, meramente ficcional, aquí se trata de la figura de Canetti insertada en el mundo a través del pensamiento, un pensamiento puramente racional con algunas licencias para la ficción, no fue un metafísico o patafísico como querían los surrealistas, ese no es el caso de Canetti. Su obra es polifónica en el sentido de los géneros. Son tres los libros de memorias publicados, ellos son *La lengua salvada* (1997), *La antorcha al oído* (Canetti, 2005) *El juego de ojos* (1985), *Auto de fe* (1980) y los ensayos *La conciencia de las palabras* (Canetti, 1982). Escribió Teatro y un libro de aforismos *El suplicio de las moscas* (1994), aparte de otros libros que aparecerán cuando se destape su legado. En ellos va creciendo la figura de Canetti desde la escolaridad, las ciudades que le tocaron en suerte, la familia, los amigos, los escritores por los que profesó admiración y rechazo por la demasiada influencia en su pensamiento y, por tanto, entorpecía su propia búsqueda, el exilio. Todo esto visto y sentido casi que desde ese mundo larval, que es la formación en soledad o al lado de una mujer, su madre, inteligente pero autoritaria por su temprana viudez y la responsabilidad de formar a tres varones, de los cuales Canetti era el mayor. En los tres libros de memorias encontramos sendos pasajes entregados a sí mismo y al otro, ese yo que es otro. Desde luego, cuando se escriben memorias entran en juego filias y fobias y de eso da testimonio Enrique Lynch en el texto *La revancha del hámster*, en la que concibe una crítica ligera y un tanto endemoniada.

Sobre Fiesta bajo las bombas: los años ingleses, el articulista nos dice que

no es ni un dietario ni crónica, sino que parece más bien un apunte dictado a toda prisa antes de que la memoria del autor comience a flaquear. Su intención es retratar a las personas y no tanto las circunstancias en que Canetti las conoció. (Lynch, 2005)

Lynch no es justo con Canetti al descalificar su voluminosa obra en tres o cuatro cuartillas con expresiones en las que lo describe como

un judío búlgaro entonces desconocido, de pátina vienesa dudosa, un escritor que permanece en ciernes durante más de tres décadas, investigador de un tema inmarcesible (El poder y la masa) y autor de una sola novela indigerible que no publicó en inglés hasta después de la guerra y tras laboriosas intrigas del propio autor en los medios editoriales de Londres. Seguramente acogieron a Canetti y a su compañera Veza como quien mete en un salón una pareja de Hamster para que corran sin parar y pataleen en sus ruedas giratorias, encerrados en una jaula, sin dejar de mirar hacia sus amos. (Lynch, 2005)

En este asunto de filias y fobias y por los temas y formas de sus libros, es preferible pensar que Canetti es un escritor que trasegó la vida del hombre casi que desde su mundo larval. Eso es *Masa y poder*:

Una masa invisible que ha existido siempre, pero que solo se ha reconocido como tal desde que existen microscopios, es la del esperma. Doscientos millones de estos bichitos espermáticos se ponen en marcha al mismo tiempo. Son iguales entre sí y su densidad es enorme. Todos tienen una meta y, excepto uno, los demás perecerán en el camino. Podría aducirse que no son seres humanos y que en este caso no podría hablarse propiamente de masa, al menos en el sentido aquí descrito. Pero tal objeción no afecta a lo esencial de la cuestión. Cada uno de estos bichitos lleva consigo lo que se conservará de los antepasados. Los contiene, es los antepasados. Constituye una sorpresa enorme volver a encontrarlos ahí, entre una existencia humana y otra, bajo una forma totalmente diferente: todos ellos contenidos en una minúscula e invisible criatura, y esta repetida en cantidades tan inconmensurables. (Canetti, 2011)

Masa y poder es el libro más ambicioso de Canetti por su obsesión de investigar el comportamiento de la masa. Tardó más de veinte años en escribirlo. El libro en su temática podría decirse que no responde a las ambiciones de un literato, no se parece en nada a una ambición literaria, no es un artificio en el sentido artístico de la palabra, algunos dicen que es un poema épico, y desde luego una de las partes más poéticas del libro es cuando habla de los símbolos de masa, los que denomina como

las unidades colectivas que no están formadas por hombres y, sin embargo, son percibidas como masas. Tales unidades son el trigo y el bosque, la lluvia, el cieno, la arena, el mar y el fuego. Cada uno de estos fenómenos contiene en sí características esenciales de la masa. Pese a no estar constituidos por hombres, nos recuerdan la masa y la representan simbólicamente en el mito y el sueño, en el discurso y el canto. (Canetti, 2011, pág. 281)

O los símbolos que recogen el sentimiento nacional, más allá del idioma o el territorio, y que representan las naciones. En cuanto a estos símbolos, Canetti señala que “el inglés se reconocía con agrado en el mar; el alemán se reconocía con agrado en el bosque; es difícil expresar más escuetamente qué es lo que los separaba en su sentimiento nacional” (2011, págs. 282-283).

Para referirse a los franceses, Canetti afirma que

el símbolo nacional es La Marsellesa. El estallido de la libertad como acontecimiento periódico que regresa y es esperado, cada año ofrecía grandes ventajas como símbolo de masa de una nación. Para los suizos el símbolo nacional son las montañas. “Desde todas partes el suizo ve las cumbres de sus montañas [...] La dificultad de su acceso, no menos que su solidez, inspiran al suizo seguridad [...] forman un cuerpo, y ese cuerpo es el país mismo”. (2011, pág. 286)

En cuanto a los españoles, Canetti asegura que el símbolo nacional es “verse como un matador; el torero es dueño de la multitud que lo admira: “El torero en el ruedo, que

tanto significa para el español, se convierte así también en su símbolo nacional de masa” (Canetti, 2011, págs. 282-283). Para los italianos, Roma y su peregrinaje; el símbolo de masa de los judíos es “la imagen de esa multitud que peregrina años y años por el desierto [que] se ha convertido en el símbolo de masa de los judíos [...] se ve a sí mismo en marcha. En ese estado de densidad recibe sus leyes” (Canetti, 2011, pág. 286). Y el símbolo cruel de la cruz gamada de las hordas hitlerianas que “tomó de la cruz cristiana los rasgos crueles y sanguinarios como si sacrificar fuese bueno” (Canetti, 2011, pág. 291).

Tampoco es un libro científico en el rigor que exige el método científico, podría decirse que en *Masa y poder* está escrito si se quiere de forma taxonómica, es la concepción de la masa, como nos la va presentando en su proceso de formación y evolución en lo exterior e interior del ser humano. En todo caso, es un libro que por su documentación mantendrá en discusión su teoría de la masa al igual que las obras de Freud referidas al tema.

Otra de las facetas de Canetti es ser un gran retratista que sabe atrapar o condesar mediante los caracteres humanos las máscaras del hombre contemporáneo o los arquetipos que deja la condición humana. Un pasaje de los más de cincuenta caracteres que dibujó en su libro *El testigo oidor. 50 caracteres* en el relato La tentada,. (Canetti, El testigo oidor. 50 caracteres, 2005)

La tentada es una mujer que se respeta, no puede darse el lujo de renunciar a los escapates. Ha cambiado de perfume para que la dejen tranquila, pero es inútil. Se tiñe el cabello en otros tonos, ha probado todos los colores, pero los hombres quieren siempre lo mismo de ella y no paran de perseguirla, necesita un caballero que la proteja de esos tipos, ¿dónde encontrarlo? (Canetti, 2005, pág. 70)

Un ambiente como el de Viena, sin ninguna pátina o barniz de una ciudad que absorbió hasta la médula, quedó demostrado en sus tres libros autobiográficos señalados arriba. No es lo que piensa el crítico Lynch, por el contrario, Canetti se impregnó en el debate de esa Viena de la primera fracción del siglo XX, la Viena de la *Belle Époque* y sus años dorados. El Danubio Azul, los tiempos despreocupados y alegres de las operetas y valses de Strauss, las charlas en los deliciosos salones de Prater, las fiestas imperiales, las burbujas de champán. Pocas veces le fue dada a una ciudad la oportunidad de reunir a los más brillantes intelectuales y artistas, desde los filósofos del Círculo de Viena hasta Freud y desde Wittgenstein hasta Robert Musil y Karl Kraus, el autor más socorrido por los vieneses. En plena *Belle Époque*, fue perfilando sus inquietudes literarias que luego se convertirían en una copiosa obra que involucra distintos géneros, y a través de ellos le muestra al mundo que fue capaz de “agarrar el siglo por el cuello”. Canetti propone una reflexión desnuda alrededor del arte que evolucionó vertiginosamente durante todo el siglo XX.

En los libros del búlgaro encontramos el residuo, lo que sale a flote de una vida puesta al desnudo, una crítica sincera, en algunos casos un poco ligera para el juicio de Freud y otros pensadores que se movían con sus teorías por todo el imperio austrohúngaro. En los libros de nuestro escritor, encontramos una vida sin máscaras abierta al mundo. Los analistas han buscado las falencias de la personalidad de Canetti a la luz del psicoanálisis, tan en boga en plena etapa de formación del escritor. En esos tres libros de memorias, Canetti se despoja de todo, por allí fluye toda su vida, su relación con el entorno y su parentela, sus geografías, los caracteres humanos labrados en sus libros. Por tal motivo, la desnudez de su prosa permite distintos tópicos que han interesado a disímiles disciplinas académicas, como es el caso de los psicoanalistas que se interesaron en Canetti a través del análisis de su personalidad. Aún joven, en un principio lo deslumbra la figura de Freud, personalidad de la cual tiene que liberarse para gestar su propia obra que de alguna manera rivaliza con esa figura paterna que ven en Freud los estudiosos. Le trazan un mapa a su Edipo a través de otros escritores con los cuales tuvo algún trato, bien mediante sus libros, o bien por contacto directo con algunos de ellos, en ese engreimiento del artista en su sueño de innovar, del cual no fue ajeno Canetti en su formación de escritor. Como los otros luchó por su obra, con un estilo escrupuloso y agudo observador de la condición humana. O como él mismo se refiere a sus modelos de escritores, sus contemporáneos. En cuanto a Hermann Broch, dice que “el escuchar estaba interrumpido por pequeños, pero perceptibles empujones respiratorios, que atestiguaban que uno no solo era escuchado, sino acogido, como si con cada frase pronunciada por uno fuera entrando en una casa y aposentándose ceremoniosamente en ella” (Canetti, 2005).

Canetti acogió el aforismo, el drama, la novela, las memorias y un libro que pareciera no tener nada que ver con todos los anteriores a *Masa y poder*. En ellos se encuentran vetas de la vida e inquietudes de este autor que tanto interesa a los psicoanalistas, su personalidad a través del complejo de Edipo. Sus tres libros de memorias sirven para rastrear dicho examen. En sus expresiones encontramos que su madre Mathilde Arditti es como el hilo de Ariadna que hila los tres tomos. De Mathilde conocemos su comportamiento y su fuerte carácter que de alguna manera robusteció su temperamento, pero también procuró liberarse de ella con mentiras de amores donjuanescos, como que a él lo cortejaban tres chicas al tiempo, cosa que a su madre le alegraba por cuanto quería que se apartara de Veza, fue tal la severa vigilancia de Mathilde por sus hijos que George, el hijo menor, la atendió como médico y como hijo toda su vida, así lo señala Canetti:

Es la víctima de mamá. Haberla sobrevivido ya treinta y tres años es algo que debe a un ardid de su alma: aún sigue viviendo tal y como habría vivido con ella, y ha excluido de su vida a cualquiera otra mujer. La enfermedad de la cual murió mamá ha pasado a ser su vocación y su ciencia. Ambas cosas siguen siendo un firme y esforzado esfuerzo por curarla. Le ofrece en sacrificio miles de conejillos de indias, él, un hombre tan suave y tierno; pero ella jamás tiene ni tendrá suficiente. Como verdadera víctima la ve a ella, no así mismo. Por salvarle la vida aún daría hoy la suya. En estos treinta y tres años su cuerpo

no ha dejado de padecer para mantener fresca la herida que le produjo el separarse de ella. Y aún hoy sigue viendo ante él tan viva como entonces. Si alguna vez ha habido un esclavo de amor, es él. Pensando en ella trae, siempre que puede, alguna nueva distinción a casa. Conoce su ambición, que es indomable, y la lleva, junto con ella, bajo su piel desgarrada. (Canetti, 2005, pág. 120)

Agreguemos que George se dedicó al estudio de la tuberculosis, ello lo llevó a descubrir una microbacteria que ahora lleva su nombre: *Mycobacterium canetti*.

Decía que la vida de Canetti está en sus libros de memorias puesta al desnudo, de ahí que los psicoanalistas han podido indagar bajo el método de la libre asociación aspectos de su vida. Veamos algunos tópicos que interesaron a la psicoanalista Raquel Kleinman Bernath en su texto *Elías Canetti y el psicoanálisis* (2011).

Karl Kraus era el hombre más importante y severo que a la sazón vivía en Viena. Nadie hallaba gracia ante sus ojos. En sus lecturas públicas atacaba todo lo malo y podrido. Editaba una revista que él mismo escribía, solo. Encontraba inoportuno todo cuanto le enviaban, no aceptaba colaboraciones de nadie ni contestaba cartas. Cada palabra, cada sílaba que publicaba en *Die Fackel* (*La Antorcha*) salía de su propia mano. Todo ocurría allí como ante un tribunal en el que él mismo acusaba y sentenciaba. Defensores no había ni uno: eran superfluos; Kraus era tan justo que no acusaba inmerecidamente a nadie. Jamás se equivocaba: no podía equivocarse. Todo lo que alegaba era rigurosamente exacto; hasta entonces no había existido una escrupulosidad semejante en la literatura. Se preocupaba personalmente de cada coma, y quien quiera encontrar una errata en *Die Fackel* ya podía torturarse semanas enteras buscándola. Lo más sensato era no proponérselo. Odiaba la guerra, y durante la guerra mundial había logrado publicar en *Die Fackel*, pese a la censura, muchos textos antibelicistas. Había detectado anomalías y combatido corrupciones que todos los demás hubieran pasado en silencio. Era un milagro que no hubiese terminado en la cárcel. Había escrito un drama de ochocientas páginas, “Los últimos días de la humanidad”, en el que recreaba todo lo ocurrido en la guerra. (Canetti, 2005, pág. 57)

Así y mucho más, definía Canetti el carácter de Kraus, y fue asiduo lector de su revista. Con Veza asistían a sus conferencias y lecturas dramáticas, era tan fuerte la personalidad de Kraus que era motivo de conversación con Veza en sus visitas. Ese temple elige Canetti. Al respecto nuestra analista Raquel Kleinman Bernath menciona que “Canetti necesitaba a sus dioses, pero la elegía él; necesita adorar, admirar e idealizar, pero impone la condición de poder entrar y salir de esa relación con libertad” (Kleinman Bernath, 2011).

Por tal motivo fue uno de sus modelos. Por muchos años, un faro que se daba el lujo de ser plenamente libertario, pues para hacer su revista no le mendigó económicamente a nadie, duro crítico de su tiempo. Para Canetti ese hombre de voz recia que impregnaba su verdad en los auditorios, aparte de ser un estupendo lector de sus obras dramáticas, cautivó por mucho tiempo a Canetti. Lo testimonian los comentarios privados que compartía con Veza en la sala de su casa, mientras florecía más el amor por la sevillana.

Según Kleinman Bernath, ese modelo que fue Kraus para Canetti era importante para tener un modelo que le ofreciera

un mundo rico, turbulento e inconfundible, un mundo que él mismo haya sentido, observado, escuchado, probado y pensado. La autenticidad de su mundo es lo que el modelo da realmente a quien lo acepta, aquello con lo que más a fondo logra impresionarlo [...] Pero cuando más rico sea el mundo de quien lo tenía sometido, más tendrá que serlo el suyo propio, que se desvincula de aquel. Es, pues, beneficioso buscarse modelos fuertes. Es beneficioso someterse a un modelo de este tipo en la medida en que concretamente, en una especie de oscuridad servil, nos vayamos entregando al nuestro propio, del cual aún nos avergonzamos, y con razón, pues todavía nos es visible. (Kleinman Bernath, 2011)

Para el psicoanálisis este sería el modelo del padre autoritario, quizá como lo percibía el mismo Canetti hacia Freud. El debate que se propuso Canetti respecto de la teoría de Freud lo asumió de manera tímida, para entonces nuestro escritor estaba demasiado joven.

Aún no había descubierto nada; todo se reducía a que me había propuesto algo. Pero detrás de este propósito se alzaba la voluntad de invertir en él toda una vida, todos los años y decenios que fueran necesarios para el cumplimiento de esta tarea. A fin de ofrecer un testimonio sobre lo fundamental e ineluctable del asunto empecé a hablar por entonces de un instinto de masa, al que otorgaba los mismos derechos que al instinto sexual. Mis primeras observaciones sobre el ensayo de Freud fueron más bien torpes y aproximativas. Solo testimoniaban de mi descontento con lo que leía, de mi resistencia a aceptarlo y de mi firme decisión de no dejarme persuadir ni embaucar por aquel texto. Pues lo que más temía era la desaparición de cosas cuya existencia no podía dudar, puesto que las había vivido en carne propia. Las conversaciones de mi casa me habían demostrado lo ciego que uno puede ser cuando decide serlo. Empecé a darme cuenta que con los libros ocurre otro tanto y es preciso estar alerta; de que es peligroso sucumbir a la pereza de dejar la crítica para más tarde, aceptando de buenas a primeras lo que nos ofrecen [...] Mi distanciamiento de Freud marcó el comienzo de mi trabajo en el libro que solo di a conocer al público treinta y cinco años más tarde, en 1960. (Canetti, 2005, pág. 178)

Fue la época en que ya había conocido a Veza, también escritora. En sus visitas tenía largas conversaciones sobre los clásicos rusos y uno que otro poeta de los que se ocupaba Veza. De ahí también quizá el desinterés de Eliot por mantener algún trato con Canetti, la referencia a los poetas es muy escasa si tenemos en cuenta lo voluminoso de su obra; no así con los pintores.

El cuadro necesita de su experiencia de observador para despertarse. Y esto explica la existencia de cuadros que dormitan durante generaciones enteras porque nadie es capaz de mirarlo con la experiencia que los despierte. Y recalé en los cuadros de Brueghel. Mi primer contacto con ellos tuvo lugar allí donde se encuentran las verdaderas joyas:

Kunsthistorisches Museum. La parábola de los ciegos y El triunfo de la muerte. Todos los ciegos que he visto después provienen del primero de estos cuadros.

La idea de la ceguera empezó a perseguirme desde que, en mi primera infancia, un sarampión me hizo perder la vista durante varios días. Y un buen día descubrí a esos seis ciegos que avanzan en línea oblicua unidos entre sí por bastones o cogidos del hombro. El primero de ellos, que es también el guía, yace ya en la acequia; el segundo, a punto de seguirlo en su caída, vuelve hacia el espectador toda la cara: las cuencas vacías y la boca que, abierta por el miedo, deja los dientes al descubierto. La distancia que lo separa del tercero es mayor que la que existe entre los otros: ambos se aferran todavía al bastón que los une, pero el tercero ha sentido un tirón, un movimiento inseguro, y, vacilando ligeramente, se ha puesto de puntillas; su cara, que aparece de perfil —solo vemos uno de los ojos ciegos—, no trasluce miedo, sino que esboza una pregunta, mientras que, detrás de él, el cuarto, rebosante aún de confianza, tiene la mano apoyada en su hombro y la cara mirando al cielo. Su boca, muy abierta, parece esperar de las alturas algo que a sus ojos le está vedado. No comparte con nadie el largo bastón que lleva en la derecha y en el cual no se apoya. Es el más creyente de los seis, lleno de esperanzas hasta en el rojo de sus medias calzas; detrás de él avanzan, resignados, los dos últimos, cada cual satélite del que tiene delante. También tienen la boca abierta, aunque menos; son los más alejados de la acequia, no esperan ni temen nada ni tienen pregunta alguna. Si los ojos ciegos no tuvieran tanta relevancia, habría algo que decir sobre los dedos de los seis, que aferran y palpan de manera distinta a como lo hacen los de la gente que ve, y también sobre sus pies, que tantean de otro modo el suelo. (Canetti, 2005, pág. 143)

Decíamos que en su juventud, y aun siendo un desconocido, frecuentaba las salas de conferencias, los cafés donde conversaban estos grandes hombres en esa Viena y Europa en general embelesada por las teorías de Freud, que ya comenzaban a aparecer ciertos clichés, giros que se daban en las conversaciones sociales. Se escuchaba decir *lapsus linguae*, un *lapsus calami* o acto fallido, esas expresiones enfurecían a Canetti, por tanto, quiso desvirtuar el psicoanálisis, más con la soberbia que con una línea argumentativa, aún era el fogoso joven Canetti que ya había escrito la novela *Auto de fe*, pero que permanecía inédita.

Queda claro que a la luz del psicoanálisis las figuras de Freud y Kraus vienen a suplir lo que sería la imagen de un padre, pero un padre que hay que “asesinar”. Fueron sus modelos, pero también se liberó de sus influencias que lo llevarían a compartir la vida cotidiana y sus tertulias con Sonne para forjar su propio destino como escritor. Escribe el ensayo Karl Kraus *Escuela de resistencia*.

Siguiendo con el asunto de los modelos, que a la luz del psicoanálisis ayudaron a formar el carácter de Canetti, o más bien el reconocerse a través de ellos en las huellas que

el complejo de Edipo marcaba en su personalidad, señalábamos que Kraus y Freud representan el padre completamente autoritario del cual después de cierto tiempo hay que liberarse.

Cuando Canetti conoció al médico Sonne no pudo menos que sentirse complacido, había quedado atrás la influencia de Kraus y Freud. Sonne rompe con esa intolerancia del poder que le insuflaba la fuerza de esas dos figuras. Sonne, a pesar de su inmensa sabiduría, lo ve como un igual.

El prestigio de Sonne había llegado a ser tan grande para Canetti, que un rechazo a la novela de este, *Auto de fe*, hubiera significado su destrucción, una sentencia de muerte sobre su libro: “Era al único al que yo otorgaba el derecho a pronunciar una sentencia de muerte espiritual sobre mí”. Sonne no lo hizo, pero allí estaba el miedo paranoico de Canetti, expresado con claridad”. (Kleinman Bernath, 2011)

Canetti disfrutaba de la personalidad de Sonne, era quizá contraria a la suya, más altiva y mordaz, de ahí que se ocupe de trazarnos una mirada de su amigo Sonne.

¿Qué era lo que me había cautivado de Sonne hasta el punto de querer verlo a diario, de convertirlo en la adicción más intensa que hombre espiritual alguno haya representado nunca para mí? Resultaba sobremanera difícil hacer comprensible hasta qué punto evitaba Sonne cualquier referencia personal. Uno podía haber pasado con él dos horas, durante las cuales había aprendido innumerables cosas, y de tal modo, además, que a uno le sorprendía siempre aquello que escuchaba. ¿Cómo, en presencia de una personalidad intocable como aquella, hubiera uno podido colocarse a sí mismo por encima de los demás? Ciertamente la palabra humildad no es la que él hubiera empleado; pero cuando uno lo dejaba, lo hacía en una disposición de ánimo que no puede ser calificada más que con esta palabra: era, sin embargo, una humildad vigilante, no la humildad de los borregos. (Canetti, 2005, pág. 172)

En cuanto al cambio de modelo autoritario que a Canetti le significaban Freud y Kraus, su relación de silencio no crítico con Broch, y sus encuentros en una suerte de sesiones de psicoanálisis —por cuanto Broch era seguidor de Freud a través de la doctora Schaxl—, esto irritaba a Canetti; establecía que a través de su amigo Broch y su temperamento caía en lo que menos quería: el psicoanálisis.

Canetti le dedica al doctor Sonne un capítulo de su libro *Juego de ojos*. La personalidad de Sonne era completamente distinta a los anteriores, aquí primaba un carácter, digamos más distante en el sentido de un interlocutor, de un tú, ese trato con el otro hacía de su temperamento un ser tolerante, libre de deseos propios y, sobre todo, inalcanzable. Con la figura de este doctor, Canetti ponderó su temperamento a veces soberbio propio del engreimiento de escritor. Sonne era un ser que iluminaba desde

dentro. En las conversaciones sobre determinado tema, tomaba las partes sueltas que separaba con mucha sutileza, pero que luego sabía integrar en su exposición. Canetti veía en el doctor Sonne sabiduría pura en su oralidad. Un espíritu desprendido nada utilitario. De Sonne traza Canetti esta estela:

Gracias a Sonne llegué a saber —de modo consciente— en qué consiste la integridad de una persona: consiste en permanecer uno mismo intocado, intocado incluso por las preguntas, consiste en decidir sobre sí mismo sin exponer ni los motivos ni la historia propios. (Canetti, 2005, pág. 186)

Un ser un tanto espectral del cual Canetti era solo oídos en esas magistrales charlas, que muchas veces llegó a pensar que se podría escribir *El hombre sin atributos* de Sonne, dado que por ese entonces leía *El hombre sin atributos* de Musil, y Canetti deducía que todo lo que hablaba Sonne era justamente *El hombre sin atributos* de Musil. En todo caso, era un ser invadido de cultura y podría vérselo como un ser alado cercano a los ángeles o un ser lleno de pensamiento en medio de un rostro macilento. Canetti no quiso conocer su morada, y Veza lo veía como un sietemesino o una momia. Veza decía que la hacía sentir desgraciada que pasara tanto tiempo con Sonne lejos de ella.

Veamos ahora cómo en las carencias de Canetti, a la luz de la visión psicoanalítica de Raquel Kleinman Bernath, se inserta el modelo de Sonne en su Edipo.

Sonne representa para Canetti todo lo que un modelo debe ser: abierto, tolerante, libre de deseos propios y, sobre todo, inalcanzable. El proceso de aprendizaje no es posible sin cierto grado de idealización del modelo: las verdades tenían que salir de la boca de un Dios. La manera de conversar de Sonne recordaba la manera de escribir de Musil, y ambos, dice Canetti, estaban completamente libres de la “infección” del Psicoanálisis en un contexto negativo (“infección”), denigrando con ello al ídolo negado (Freud). (Kleinman Bernath, 2011)

En las teorías de Freud, en lo que va corrido de finales del siglo XX y el cuarto del siglo XXI, pareciera que el método de su psicoanálisis hiciera parte de la disciplina de Canetti, en el entendido de que Canetti jamás pretendió forjar ciencia, lo más cercano a ella fue *Masa y poder*.

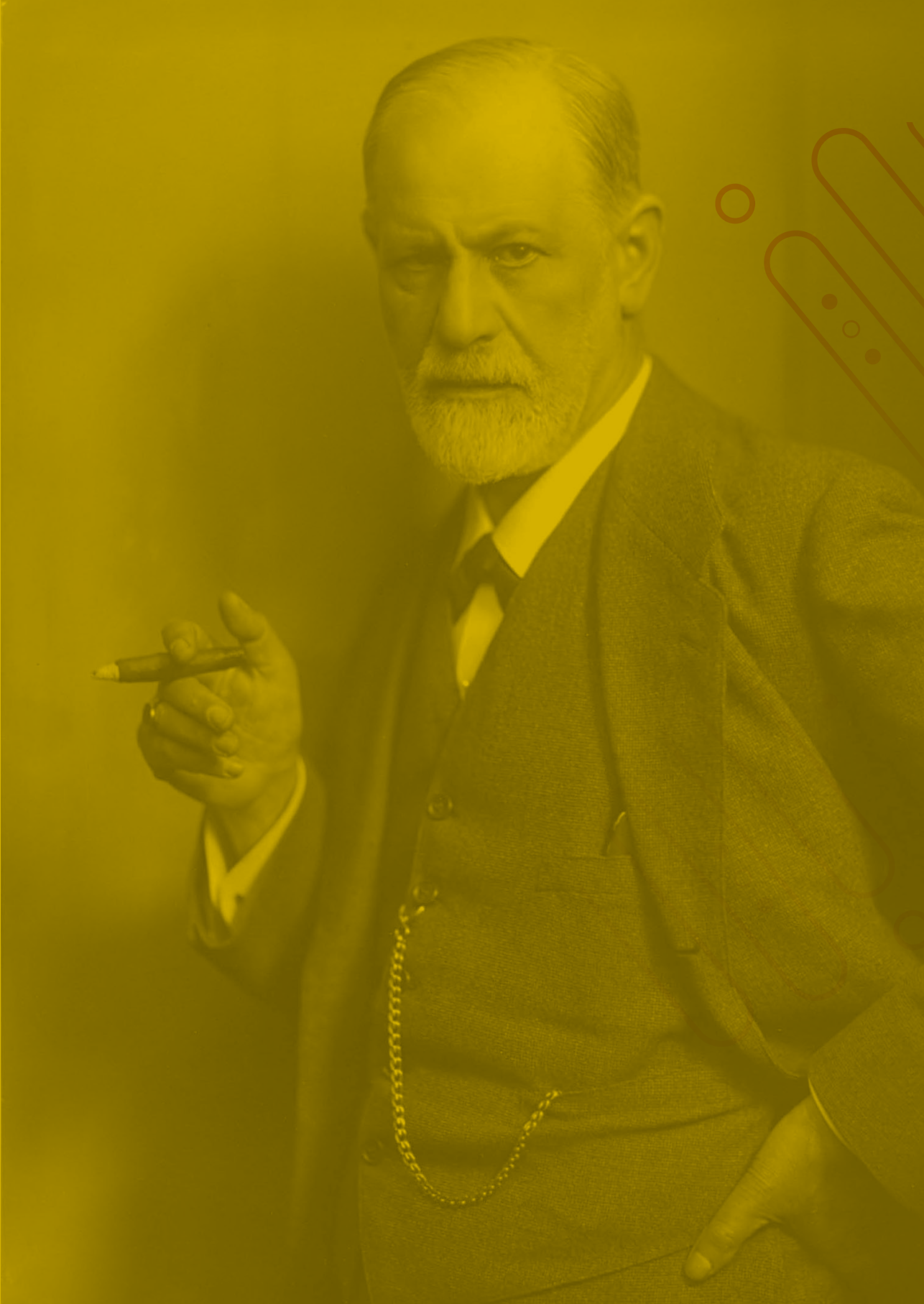
Cuando se hace relación a lo que es el complejo de Edipo en la corrientes psicológicas que se mueven en la actualidad, encontramos a un hombre distinto, en el sentido de que su moral ha cambiado aunque hace parte del dogma. Esto no quiere decir que no tenga ciertos filtros que viene imponiendo el hombre moderno y sus recientes conductas de un nuevo concepto de familia, que ya no es aquella eminentemente monogámica como le correspondió a Freud y a Canetti. El hombre de ahora vive inmerso en la tecnología y un maremágnum de información que hacen que sus roles cambien, desde el mismo rompimiento del orden sexual por el despojo de los atavismos; vendrán otros, pero ya no son los que corresponden a la familia monogámica. Por muchos esfuerzos

que hagan las instituciones eclesiásticas y los estados, encontramos que la monogamia está resquebrajada. Y es normal que así sea si nos atenemos a la teoría evolutiva de Morgan —quien de este modo divide la ‘familia’ en cinco tipos ‘según’ el parentesco: la consanguínea (incesto), la punalúa (del tipo hawaiano o del rapto de las sabinas), la sindiásmica (unión de un hombre y una mujer sin cohabitación exclusiva), la patriarcal (un hombre con diversas esposas con las que cohabita) y la monogámica—, en el entendido de que el paso de la familia sindiásmica a la familia monogámica produjo trauma. Lo mismo se puede pensar del paso de la familia monogámica a otro estado de familia que hoy en día es expresada por la diversidad sexual que reclama los derechos ante un establecimiento que no los representa. Por tanto, no podemos creer de forma *per se* que el análisis del carácter y la personalidad de un individuo debe medirse únicamente con el método del psicoanálisis, esto nos llevaría a creer que medio mundo sufre, o bien por el complejo de Edipo, o por el de Electra.

Lo importante del libro *Elías Canetti: luces y sombras* (Kleinman, 2005) es que la autora, ansiosa de pensamiento, aborda de manera abierta a los dos pensadores de principios del siglo XX, y Sigmund Freud y Elías Canetti lo fueron en grado máximo. Razón tiene Raquel Kleinman Bernath cuando afirma de Canetti toma “su aversión a las teorías cerradas y a las limitaciones de la especialización y su atracción por la amplitud de los campos del saber y por la mezcla interdisciplinar como el camino más seguro de acercarse a la verdad” (Kleinman Bernath, 2011).

Por tanto, mientras ocurría esa indagación psicológica, estos dos colosos del pensamiento dejaron un buen sustento teórico representado en sus libros, esa sana competencia de escudriñar la verdad desde dos ópticas diametralmente opuestas, pero cuyo objeto de estudio es el hombre y la razón de su permanencia en este mundo, y por mucho que se le haya examinado no ha dejado su condición de bárbaro. Y aquí viene bien acogerse a la teoría de Canetti en cuanto al poder y la masa. Al respecto enfatiza la doctora Kleinman:

Tanto Freud como Canetti conceden una gran importancia a los procesos mentales conscientes o inconscientes como determinantes de la conducta humana individual y de grupos (Ortega, Le Bon) descartan los movimientos sociales e ideológicos como motores de la conducta humana. Para ambos, el motor de la humanidad es el individuo y su psiquismo. Ambos concilian en la importancia del autoconocimiento como la meta principal del hombre y su solución. La salvación del hombre de la barbarie está en conocerse. (Kleinman Bernath, 2011)





Trakl habitante de lo imposible

*Para Carlos Pachón, poeta y editor
In memoriam*

En la personalidad de Georg Trakl, como en su poesía, encontramos la desolación y la autodestrucción. Su vida como su obra está hecha siempre al borde del abismo y de la más lúgubre visión de la muerte. Esta tragedia vivida directa y diariamente, ese espanto ante los heridos de guerra (recuérdese que un primer intento de suicidio lo tuvo el 24 de agosto de 1914 cuando Trakl parte para Innsbruck como teniente sanitario hacia el campo de batalla, en una brigada asignada al hospital de campaña. En la retirada de Grodeck, sus amigos impiden un intento de suicidio). A mediados de octubre, Trakl recibe la orden de internamiento en el departamento psiquiátrico del hospital de la guarnición número quince de Cracovia para observación de su estado mental. El 3 de noviembre de 1914, al atardecer, muere de un paro cardíaco por sobredosis de cocaína).

Situemos a Georg Trakl en la historia reciente de la poesía alemana. Nace en Salzburgo el 3 de febrero de 1887, un año después que nuestro celebrado poeta José Asunción Silva, quien se dio un pistoletazo en el corazón, bien sea por su culpa incestuosa, o bien por deudas, asunto en el que aún no se han puesto de acuerdo sus biógrafos. En este acontecer se vislumbraba la crisis del arte europeo desde finales del siglo XIX. Inició entonces su peregrinaje una generación de artistas de sentimientos revolucionarios, inflamada por una inquietud que ya habían conjurado sus antecesores, en el caso de la pintura de Van Gogh y Gauguin, en una crítica al concepto de la vida difundida por el impresionismo y con todo el malestar que inunda el arte cuando sus formas y lenguajes se agotan y entra la duda ante el problema de la relación entre el sujeto y el mundo. Se cuestiona la fe en la realidad de las impresiones visuales y la percepción sensorial, como fundamento de una relación optimista del artista con la naturaleza.

La mirada se dirigía al interior. En adelante no se trataba de reproducir la naturaleza, sino representarla a través del arte. La misión del artista sería el estudio, el descubrimiento y la confirmación de la relación permanente de tensión entre el mundo exterior y el interior. Su tarea no sería ya la representación de lo visible, como lo formuló acertadamente

Paul Klee. Esta relación con la naturaleza la concibe Trakl como un manejo del lenguaje en el que encontrara una vista panorámica para llegar a lo fantasmal de sus bosques, estanques y otros referentes naturales. Al tratarla como paisaje, las palabras no solo adquieren colorido, calidez o frío y palpitación, sino que también se crea en torno a ellas una atmósfera respirable desde su infancia en Salzburgo.

De este modo la vida de Georg Trakl transcurre agitadamente en una de las épocas más turbulentas de la historia reciente de Alemania. Y, de otro lado, esa vida se halla en la frontera misma de dos hechos fundamentales: la incubación de lo que sería la Primera Guerra Mundial y el nacimiento de ese otro gran movimiento, el expresionismo, que proponía postulados como pretender la expresión de la realidad espiritual. Evadirse de una actitud que suponga actividad. Traer consigo una ruptura con la tradición. Mientras que el impresionismo, al significarla históricamente, conservaba de una manera básica la tradición. Entendiendo el impresionismo como un movimiento renovador y el expresionismo como uno innovador.

Bueno, pero mientras la crítica inventa géneros y generaciones, nuestro poeta escribió la parte principal de su poesía entre 1908 y 1914. Hasta el estallido de la guerra en 1914, las revistas literarias y los grupos se multiplican apoyados por la descentralización alemana. Todos ellos poseen características comunes entre sí. Por una parte, plantea la situación del hombre aniquilado por la ciencia y la máquina, como algo superable solo desde la ruptura violenta con lo material y la civilización que tal material comporta. Ese futuro del hombre moderno lo concibió Trakl como podredumbre, puesto que todas las instituciones son falsas, lo único verdadero y descontaminado son el niño, el adolescente y la muerte. Para ello se potenciará al máximo el yo, la individualidad, entendiendo que ahí reside lo que el hombre posee de espiritual.

Esta individualización conlleva un irracionalismo expresivo. La negación del mundo material se traduce en una primacía de la imaginación. Así lo reflexiona Aldo Pellegrini sobre su vida y obra cuando dice que para Trakl

el mundo pertenece a los gritones, a los ruidosos, a los farsantes, a los que corren y se encaraman, ellos son los detentadores del poder. Para los puros, los auténticos, solo queda el exilio en el territorio del silencio y el apartamiento. Más que otro movimiento anterior, el expresionismo utiliza el lenguaje como fin último y específico de su propia actividad. Al darse esa pugna estética, aparece en escena la plena praxis marxista, por lo que los teóricos de izquierda rechazan esa afirmación del yo individual, restándole toda importancia revolucionaria al expresionismo. (Pellegrini, 2005)

El relevo en la literatura y el arte de vanguardia lo retoma Dada, al que algunos consideran seguidor ilegítimo del expresionismo. Los procedimientos expresionistas sirvieron de material maleable en las manos de Tristan Tzara, que renegaba de teorías y academias. La negación a ultranza de Dada —destrucción continuada sin posterior construcción—

imposibilitó todo intento de salir del círculo cerrado que Tzara había llevado al arte. Aquí es donde surge el surrealismo, que recogió la experiencia del expresionismo vía Dada, y origina la mayor subversión del arte y la literatura del siglo XX. Para Trakl la necesidad de unir sueño y realidad, estado espiritual y lenguaje, más allá de la palabra como signo, hizo que apelara a otra semántica para su poesía, su propia semántica, a partir de su “arbitraria” adjetivación y sustantivación de reiterados adjetivos.

Sobre la adjetivación, el escritor Alejo Carpentier, en el texto *El adjetivo y sus arrugas*, advirtió que

el adjetivo son las arrugas del estilo. Cuando se inscriben en la poesía, en la prosa, de modo natural, sin acudir al llamado de una costumbre, regresan a su universal depósito sin haber dejado mayores huellas en una página [...] Las ideas nunca envejecen cuando son ideas verdaderas. (Carpentier, 1980)

Algo que también haría César Vallejo, en menor medida, pero también con una semántica personal, Trilce es el ejemplo universal del poeta peruano.

Trakl el no nacido

Al leer la poesía de Trakl no podemos distanciarla de la del hombre. Poesía nada fácil si tenemos en cuenta que en ella siempre encontramos signos plurales y móviles que la hacen casi interpretable de una mitología personal. Si buscamos claves interpretativas, tenemos que recurrir a sus propias indicaciones “Un instante azul no es más que alma” (Pellegrini, 2005). La simbología de los colores llama la atención desde que abordamos la lectura, por lo reiterativo y plurisignificativo. El blanco es el color de la muerte y ese blanco significa el regreso a la inocencia del no-nacer, el reino de los nonatos a los que alude en algunos de sus poemas. Sobre este símbolo del no nacido de Trakl, reflexiona así el poeta Aldo Pellegrini:

El nonato el símbolo de la pureza sin mácula, y por lo mismo la fórmula de lo imposible, de lo divino que se pierde por el solo hecho de nacer; representa por lo tanto un arquetipo que solo es posible en lo inexistente. De ahí que esta sea una poesía del pensamiento, una poesía de anhelos metafísicos, poesía que conciben los verdaderos líricos, los transgresores que, en su apartamiento de la podredumbre del mundo, sus instituciones verbalizan un mundo solo posible en el habitáculo de las utopías. De ahí que su poesía ambienta la otredad y la cercanía de la muerte, algunos lo consideran el poeta de la muerte en cuanto que Trakl considera que la creación es una creación para la muerte, y en esta nos aloja en el único espacio que no tiene límite, es decir en lo infinito ilimitado. (Pellegrini, 2005)

Canción de Kaspar Hauser¹

Sin duda amaba al sol que descendía purpúreo la colina
los senderos del bosque, el negro pájaro que cantaba
y la alegría del verdor.

Severa era su vida a la sombra del árbol
y puro su rostro.

Dios como dulce llama habló a su corazón:
¡hombre!
su paso tranquilo descubrió la ciudad al anochecer;
el oscuro clamor de su boca:
quiero llegar ser jinete
pero lo perseguían la maleza y la bestia,
la casa y el jardín crepuscular de hombres blancos
y su asesino lo buscaba.

Primavera y estío, y el hermoso otoño
del justo, su medido paso
hacia las oscuras habitaciones de los que sueñan.

Pasó la noche a solas con su estrella
vio caer la nieve en el pelado ramaje,
y en el portal en la penumbra la sombra del asesino.

Plateada se desplomó la cabeza del nonato.

Versión de Aldo Pellegrini

Otra posible interpretación de los nonatos, es decir, los únicos inocentes que no han cometido el pecado de nacer, es pensar que el nacer también implica una sexualidad que conlleva la culpa de lo sexual.

1 Kaspar Hauser, enigmático personaje alemán. Fue encontrado un día de 1828 en una calle de Núremberg en estado de completa desorientación. Llevaba consigo una carta escrita por un labriego en la que decía que el tal Kaspar Hauser le había sido entregado contando solo meses, y que él había cumplido con el compromiso de mantenerlo completamente aislado del mundo exterior. Le había enseñado los rudimentos de las primeras letras. Su extraño caso le granjeó protectores que le procuraron trabajo y vivienda. Se sospechó que fuera el hijo del primer matrimonio del duque de Baden. Murió asesinado en 1833, del mismo modo misterioso como se le había encontrado. El tema sirvió de base para una obra de teatro de Kurt Martens (1904) y una novela de Jakob Wassermann (1903). El personaje le interesó a Trakl, seguramente por representar la inocencia que da el alejamiento del mundo. En una carta a Erhard Buschbeck, 1912, Trakl habla de sí mismo como de alguien que terminará siendo un Kaspar Hauser.

Otro estudioso de su obra fue José Miguel Mínguez:

El incesto había acentuado su vivencia de la soledad humana, ya que el sexo en él, no había sido elemento de trascendencia hacia otro ser, se resume una vez más el horror de vivir, imposibilitado de salir de uno mismo verdaderamente. A su vez también el incesto era un acto de marginación y de rebelión ante el mundo. En cierto modo la experiencia incestuosa define e infama su poesía, que ha sido sagazmente llamada “una poesía de negaciones en busca de pureza”. Estas experiencias transgresoras de la moral pública lo alinean a lado de una legión de poetas videntes como: W. Blake, Hölderlin, Rimbaud, Lautremont, Artaud, Pavese, Genet (Mínguez).

Como consecuencia de lo dicho del amor en Trakl, o su culpa incestuosa (testimoniados en sus poemas “Aquelarre”, “Vía Crucis de Sebastián en sueño”, “Incesto”), o la santificación de lo físico pecaminoso a través de un encuentro a la vez con lo espiritual “Los amantes florecen hacia las estrellas; en esa noche se separan de las tibias almohadas / amarillentas por el incienso / los frágiles miembros de los amantes”. (Pellegrini, 2005)

En esta redención de la culpa incestuosa, a través del acto amoroso que engendra una unión espiritual completa, a veces también se introduce un matiz de melancólica rebeldía: “Oh la hora amarga de nuestra caída / al contemplar un pétreo rostro en las aguas negras / pero fulgentes alzan los amantes / sus plateados párpados / una estirpe y ya fluye el incienso / de las rosadas almohadas y el dulcísimo canto de los resucitados” (Pellegrini, 2005). Sobre estas transgresiones “aterradoras” para los lectores de poesía liviana e intrascendente, para aquellos que niegan toda posibilidad de la desnudez humana y todos los requiebros que implican la travesía por el mundo, estos temas no son posibles en poesía. Para el caso colombiano, ya lo decíamos con el posible incesto de Silva y ciertos atisbos zoofílicos en el caso del poeta Raúl Gómez Jattin, y aclarando la relación del alemán con el colombiano, la idea es poetizar lo prohibido, no así su universo simbólico.

Para cerrar este aspecto de lo incestuoso volvamos a Pellegrini:

El incesto —háyase o no concretado— con su desgarradora sensación de culpa, está presente en la poesía de Trakl, y no solo adquiere una calidad mística, sino que alcanza las dimensiones de una verdadera metafísica del incesto. Al ser en realidad el hombre un solitario, busca en el amor la salida de su soledad. El incesto, en cambio, acentúa la soledad. Al enfrentarse con la propia sangre en el acto amoroso, no se produce la despersonalización habitual en el amor que parte de uno y vuelve a uno a través de la propia sangre. Hay un encierro en sí mismo. (Pellegrini, 2005)

Trakl y la sobrenaturaleza

Albert Beguin en su libro *El alma romántica y el sueño*, en su apartado “El renacimiento renace”, nos dice que:

no solamente la naturaleza y el espíritu (nuestro espíritu en particular) son la misma esencia, ya que ambos son emanaciones de la Causa única, sino que, además, la corrupción del espíritu humano arrastra la caída de la naturaleza misma. Saint Martin dice que el hombre se volvió hacia una luz distinta de aquella suprema manifestación de la que estaba destinada a ser, y que la materia nació de la caída, pues Dios la creó para detener la carrera hacia el abismo y para dar al hombre un mundo en que tuviese una oportunidad para redimirse. (Beguin, 1996)

Pues bien, aquí en algún sesgo de su poética hace eco a los postulados románticos, reflejados a partir de su adjetivación tan propia del mundo romántico en la que amaban tanto la desesperación sincera como la fingida. Tuvo un riquísimo arsenal de adjetivos sugerentes de cuanto fuera lúgubre, melancólico, sollozante, tormentoso, ululante, desolado, sombrío, medieval, crepuscular y funerario, como los calificara Alejo Carpentier en su texto *El adjetivo y sus arrugas*. En Trakl está, entonces, ese sesgo romántico, pero por sobre todo sujeto a ese abrevadero del estanque de Novalis, a quien le dedica el siguiente poema de los pocos concedidos a un literato:

A Novalis

En tierra oscura reposa el sagrado extranjero.
Dios le arrebató la queja de su dulce boca,
cuando él desapareció en plena floración
como una flor azul
sobrevive su canto en nocturna canción de los dolores.

Traducción Editorial Trota. (Pellegrini, 2005)

Los *Himnos a la noche* es un poemario propiamente romántico y uno de los más bellos libros de todos los tiempos que poeta alguno haya propuesto en su aventura personal, libro elevado a la categoría de mito. Esta rápida observación de Trakl con Novalis pretende mostrar la fuerza del romanticismo que de alguna manera caló en la poética del alemán.

Trakl y la evolución de su poesía

Cuando se estudia un poeta de vanguardia, pareciera que su poesía no hubiera hecho un tránsito por las formas métricas formales, y de entrada ya está instalado en la vanguardia y su versificación, esto es, el verso libre y la prosa poética. Este no es el caso de nuestro poeta. En Trakl se encuentran claros ejemplos de nuestra versificación española, a pesar de la pérdida de estas formas métricas debido al riesgo que implica la traducción. Su poesía se desarrolla en dirección al cántico o canción, sonetos.

En este periodo Trakl se atiene a un modelo de belleza literaria con claras referencias a la musicalidad y sonoridad, cadencia, metro, rima, aliteración. Volvamos a Pellegrini, el ensayista argentino, que aclara esos momentos de su poesía en el libro *Poemas*, de Georg Trakl, publicado por la Universidad Católica del Perú en 2005². Veamos algunos poemas que corresponden a las tres etapas referenciadas por Pellegrini.

Canción del anochecer (Abendlied)

Al anochecer mientras marchamos por sombrías sendas,
ante nosotros se aparecen nuestras pálidas siluetas.

Cuando tenemos sed,
bebemos del agua blanca del estanque
la dulzura de nuestra infancia triste.

Muertos, reposamos bajo los sauces,
observando las grises gaviotas.

Nubes de primavera flotan sobre la ciudad tenebrosa,
donde ha enmudecido la noble época de los monjes.

En el momento de tomar tus frágiles manos
abriste suavemente los redondos ojos.
Esto sucedió hace ya mucho tiempo.

Pero cuando una oscura melodía penetra en el alma,
surges, blanca, en el otoñal paisaje del amigo.

- 2 Podrían caracterizarse del siguiente modo los tres periodos de su poesía: el primero comprende el desarrollo del poema como canto, cántico o canción, con la búsqueda de la belleza sonora exterior de la poesía: la cadencia, el metro, las rimas, la aliteración, el estribillo, el rondel. Creó, mediante los recursos, una especie de construcción circular, un poema cerrado.
- En el segundo periodo —que algunos denominan erróneamente intermedio, pues haría suponer una especie de transición hacia una forma definitiva, siendo en cambio este periodo aquel en el que alcanza la verdadera culminación de un estilo personal—, comienza el poeta a delatar la sensación de la insuficiencia del canto en función del poema. En efecto, la musicalidad fónica o exterior del poema es de naturaleza extralingüística, y resulta un agregado que en algunas situaciones puede reforzar lo que llamo musicalidad semántica, que generalmente la disminuye. En este periodo, aunque se mantienen ciertos recursos sonoros, aparece una mayor libertad formal. Este periodo que comienza con poemas de la primera parte como “Canción del anochecer” y “Helian”, tiene sus más típicos representantes en los poemas del ciclo *Sebastián en sueño*. Se caracteriza por producirse una acentuación de las imágenes antinómicas y una intensificación de la audacia de las imágenes.

De su segunda etapa:

Helian³

En las solitarias horas del espíritu
hace bien andar al sol
a lo largo de los amarillos muros del verano.
Apagados suenan los pasos en la hierba; pero siempre
duerme el hijo de Pan en el mármol gris.

Al anochecer, en la terraza nos embriagamos con oscuro
vino.
Rojizo resplandece el durazno en el follaje;
tiernas sonatas, risas felices.
Agradable es la quietud de la noche.
En una oscura planicie
nos encontramos con pastores y blancas estrellas.

Con la llegada del otoño
se deja ver una frugal claridad en la floresta.
Aplacados caminos a lo largo de los rojos muros
y los redondos ojos siguen el vuelo de las aves.
Al anochecer cae el agua blanca en urnas funerarias.

En las ramas desnudas el cielo ocioso reposa.
En manos puras lleva el labriego el pan y el vino
y plácidamente maduran las frutas en la soledad del recinto.
Oh qué semblante severo tienen los muertos queridos
pero el alma se reconforta en la recta contemplación.

Majestuoso es el silencio del arrasado jardín,
cuando el joven novicio corona su frente con pardo
follaje
y un gélido oro bebe su aliento.

Las manos rosan la antigüedad de azuladas aguas
o en la fría noche las blancas mejillas de las hermanas.

3 Helian: como en los casos de Elis y Sebastián, designa un personaje imaginario que podría considerarse como una proyección ideal del poeta mismo, o una encarnación del ser espiritual. Trakl habría tomado el nombre de la palabra alemana *Heiland* (Salvador o Redentor) o más bien de la variante *Heliand*, nombre con el que se designaba a Cristo en la Edad Media en Alemania. Con este nombre existe un poema sobre Cristo en bajo alemán que data del siglo IX. Las referencias a Cristo en el poema son evidentes. Se menciona al río Cedrón, en cuyas orillas pasó Cristo la última noche con sus discípulos en el huerto de los Olivos. El poema termina con una esperanza de redención. Trakl compuso en el invierno de 1912 a 1913, y siempre demostró gran predilección por este poema.

Suave y armonioso es caminar por los acogedores
cuartos
donde reina la soledad y el murmullo del arce,
donde quizás todavía canta el zorzal.

Hermoso es el hombre y su aparición en la sombra,
cuando mueve maravillado los brazos y las piernas
y en las purpúreas órbitas giran sin ruido los ojos.

A la hora de la víspera se extravía el extranjero en la
negra devastación de noviembre,
bajo ramas podridas, al lado de muros llenos de lepra,
por donde otrora pasó el hermano santo,
sumido en suaves acordes de su demencia.

Oh qué final solitario para el viento del anochecer.
la cabeza agonizante se inclina en la oscuridad del
olivo.

Sobrecogedora es la declinación de la estirpe.
En esta hora los ojos del contemplador
se llenan con el oro de sus estrellas.

Al anochecer se abate un carrillón que ha dejado de
sonar,
se desploman los negros muros en la plaza,
llama a la oración el soldado muerto.

Ángel pálido,
ese hijo que entra en la vacía casa de sus padres.

Las hermanas se alejaron en busca de blancos ancianos.
Por la noche las descubrió el durmiente en el portal bajo
las columnas
de vuelta de tristes peregrinaciones.

Oh, qué impregnados están sus cabellos de inmundicias
y gusanos
cuando él está allí plantado sobre sus pies de plata,
y ellas salen difuntas de desnudos aposentos.

Oh los salmos bajo la ardiente lluvia de medianoche,
cuando los sirvientes flagelan con ortigas los tiernos
ojos

los frutos pueriles del saúco,
se inclinan sorprendidos sobre una tumba vacía.

Quedamente giran lunas amarillentas
sobre las febriles sábanas del adolescente,
antes de que llegue el silencio del invierno.

Un elevado destino desciende meditando el curso del cedrón,
allí donde el cedro, tierna criatura,
se extiende bajo las azules cejas del padre,
de noche conduce el pastor su rebaño por la pradera.

O hay gritos en el sueño
cuando en la floresta un ángel de bronce aborda el
hombre
y la carne del santo se derrite sobre la parrilla ardiente.

Alrededor de las chozas de barro trepan las purpúreas
vides,
sonoras gavillas de amarillento trigo,
el zumbar de las abejas, el vuelo de la grulla,
al anochecer los resucitados se encuentran en rocosos
senderos.
En las negras aguas se miran los leprosos;
o abren sus asquerosas vestimentas llorando
frente al balsámico viento que sopla de la rosada colina.

Gráciles criadas andan a tientas por las callejuelas de la
noche,
por si encuentran a los amantes pastores.
El sábado resuena en las chozas un dulce canto.

Dejad que la canción rememore también al muchacho
su delirio y sus blancas cejas y su deceso,
al cuerpo corrompido que abre los azulados ojos.
Oh qué triste es este encontrarse de nuevo.

Las escalas de la locura en negras habitaciones,
las sombras de los ancianos en el vano de la puerta,
cuando el alma de Helian se contempla en el rosado
espejo
y nieve y lepra van cayendo de su frente.

En las paredes se han apagado las estrellas
y las blancas figuras de la luz.
De la alfombra se incorporan los esqueletos de las
sepulturas,
el silencio de ruinosas cruces en la colina,
la dulzura del incienso en el viento purpúreo de la
noche.
Oh vosotros, despedazados ojos en negras cavidades,
cuando el nieto sumido en manso desvarío
reflexiona solitario en el tenebroso final,
el sereno Dios baja hacia él los azules párpados.

Versión Aldo Pellegrini

Grodek⁴

Al anochecer retumban en los bosques otoñales
las armas mortíferas, en las llanuras doradas
y en los lagos azules, por los que un sol
sombría rueda. La noche envuelve
a los guerreros moribundos, el salvaje lamento
de sus bocas despedazadas.
Pero sigilosamente confluyen hacia el pastizal
rojas nubes en las que mora un Dios colérico,
la sangre derramada y un frío lunar;
todos los caminos llevan a la negra podredumbre.
Bajo el ramaje de oro de la noche y las estrellas
se tambalea la sombra de la hermana por la floresta
silenciosa
para saludar a los espíritus de los héroes, a las cabezas
sangrantes;
mientras suenan quedas en los juncos las oscuras
flautas del otoño,
¡oh, dolor arrogante! ¡Altars de bronce!
La ardorosa llama del espíritu se alimenta hoy de un
dolor más tremendo:
los nietos no nacidos

Versión Aldo Pellegrini

4 Grodek: Ciudad de Galitzia (Polonia) donde, en el frente de guerra oriental, Trakl actuaba como farmacéutico en la sanidad del ejército austriaco. Allí tuvo lugar una de las batallas de la Primera Guerra Mundial.

En la última etapa de su búsqueda de fondo y forma en el poema, produce una serie de textos o prosa poética. Convergen en estas páginas cielo e infierno, pasado y presente, intimidad dolorosa y bella musicalidad. Sus poemas tienen algo de lapidario y de estelar a la vez. Es una negación a todas las formas del establecimiento y una exaltación a ese yo individual, a la manera de su compatriota Max Stirner⁵, que en su libro *El único y su propiedad*, advierte que

el ser enigmático e incomprensible que encanta y conturba al universo es el fantasma misterioso que llamamos Ser Supremo. Penetrar ese fantasma, comprenderlo, descubrir la realidad que existe en él (probar la existencia de Dios) es la tarea a la que los hombres se han dedicado durante siglos. Se han torturado en la empresa imposible y atroz, ese interminable trabajo de Danaides, de convertir el fantasma en un no-fantasma, lo no-real en real, el espíritu en una persona corporal. Tras el mundo existente buscaron la cosa en sí, el ser, la esencia. Tras las cosas buscaron fantasmagorías. (Stirner, 2014)

Algunos de sus poemas tienen el tono de crónica poética, como es el caso de “País de ensueño”. Los otros se mantienen en esa visión onírica y fantasmal, así son los textos “Abandono”, “Metamorfosis del mal”, “Revelación y aniquilamiento”. El siguiente fragmento de una prosa poética que la componen seis apartados, de acuerdo con la traducción de Pellegrini. Segundo fragmento:

Estaba sentado silencioso en una taberna abandonada, bajo las ahumadas vigas de madera, solo con mi vino, cadáver radiante inclinado sobre algo oscuro, y yacía a mis pies un cordero muerto. Desde un azul en putrefacción emergió la pálida figura de la hermana, y así habló su boca sangrante: “Pincha, negra espina”. Ay, todavía resuenan en mí los brazos la plata de furibundas tormentas. Que brote la sangre de los pies lunares y florezca en la nocturna senda, por la que huye chillando la rata. Centellead estrellas en mis encanadas cejas; y repiquetea suavemente el corazón en la noche. Una roja sombra con espada flamígera irrumpió en la casa, y huyó con nevada frente. Oh, amarga muerte.

Y desde mi interior habló una oscura voz: en nocturno bosque quebré la cerviz a mi negro caballo, porque la locura brotaba de sus purpúreos ojos. Las sombras de los olmos, la risa azul del manantial y la negra fresca de la noche se abatieron sobre mí, mientras yo, salvaje cazador perseguía una nívea presa. Mi rostro se extinguió en un infierno de piedra.

5 Max Stirner, cuyo nombre verdadero era Johann Kaspar Schmidt, nació en 1806 en la ciudad alemana de Bayreuth. Cursó estudios universitarios en Erlangen y Königsberg. Se dedicó a la docencia en una escuela femenina a la vez que hacía el oficio de traductor. Perfeccionó sus estudios con maestros como Hegel y Michelet.

La obra máxima de Stirner, *El único y su propiedad* (1844), se escribe en el conjunto de obras filosóficas de los jóvenes hegelianos. Stirner hizo un barrido en su libro de todos los dogmas que se ha inventado el hombre, he aquí un fragmento del incesto y otras piorreras: “Examinad la manera como se conduce hoy un hombre moral que cree haber acabado con Dios, y que rechaza el cristianismo como un pingajo. Preguntadle si alguna vez se le ha ocurrido poner en duda que las relaciones carnales entre hermano y hermana sean incesto, que la monogamia sea la verdadera ley del matrimonio, que la piedad sea un deber sagrado, etc. Le veréis sobrecogido de un virtuoso horror a la idea de que pudiese tratar a la hermana como mujer, etc. ¿Y de dónde viene ese horror? De que cree en una ley moral. Esta fe está sólidamente anclada en él. Cualquiera que sea la vivacidad con que se subleva contra la piedad de los cristianos, él es igualmente cristiano en cuanto a la moralidad. Por su lado moral, el cristianismo lo tiene encadenado, y encadenado en la fe”.

Y rutilante, cayó una gota de sangre en el vino solitario, cuando lo bebí, sabía más amargo que la adormidera. Y una nube negruzca envolvió mi cabeza, las lágrimas cristalinas de ángeles condenados, y quedamente la sangre manó de la plateada herida de la hermana, y una lluvia de fuego cayó sobre mí. (Pellegrini, 2005)

Repercusiones de su obra

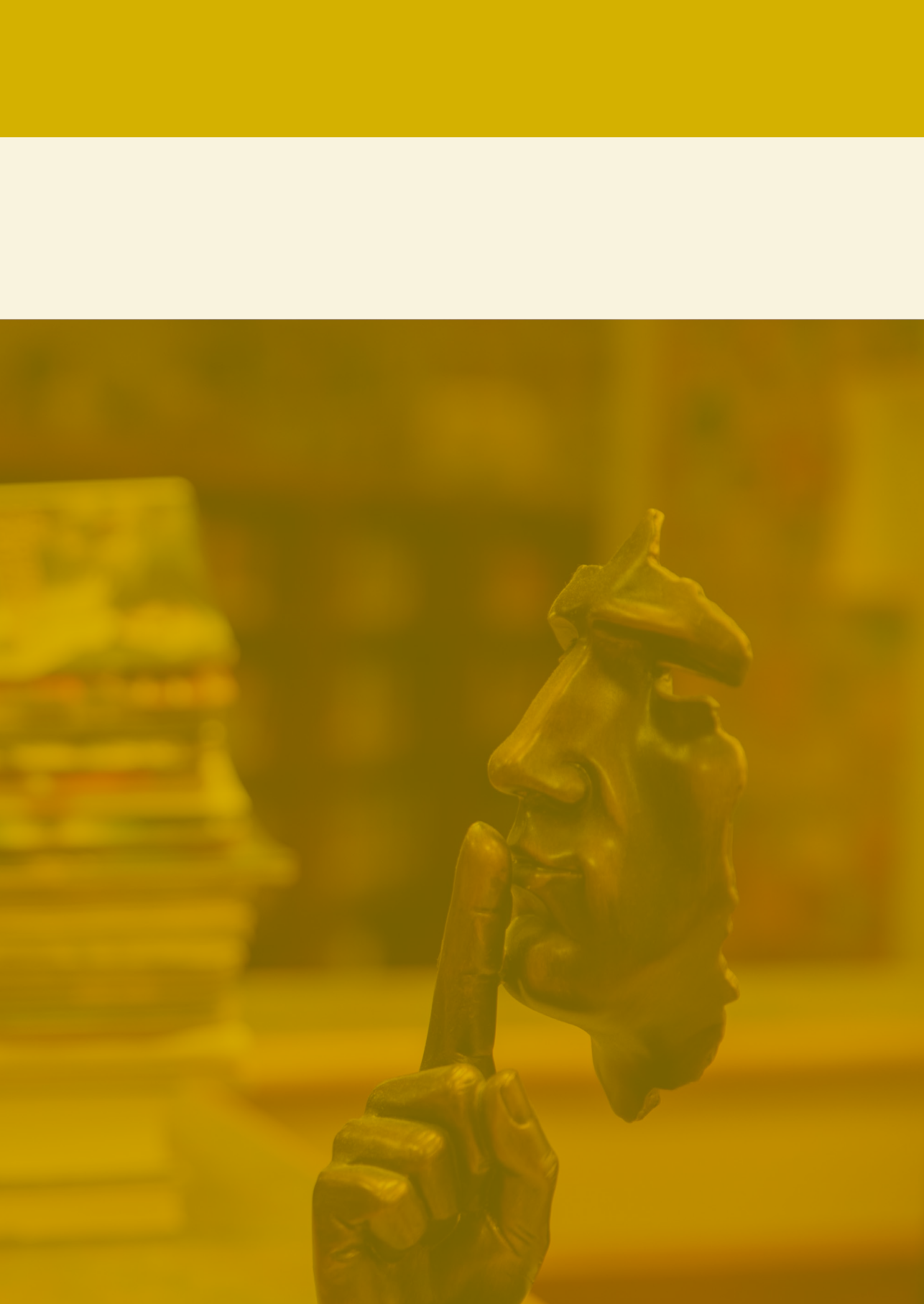
La cultura contemporánea procura interpretar el mundo en su totalidad valiéndose de lo que hasta hoy ha podido tener para sí, incluyendo sus facultades humanas. La razón, el sentimiento, el cuerpo, la fe, y así comprender el mundo más vivencialmente. Por tal motivo nos encontramos en el arte, y en la poesía en particular, un lenguaje fluido para ello, de donde deriva el actual hermetismo de ciertos poetas vanguardistas. Se visualiza en estos poetas una permanente rebelión como queriendo afianzar los postulados del simbolismo en Francia, los noventa en España y el modernismo en América, que fueron los lazos del siglo XX.

En esa perspectiva, alienta la voz de Trakl en los poetas del fin del siglo XX y la primera década del XXI. Trakl anticipa la condena del hombre de hoy al decir que “el hombre progresa formidablemente en su empresa de autodestrucción. Lo humano, por no nacido, es irremediable, el hombre va necesariamente al aniquilamiento” (Pellegrini, 2005). Es la vida de un poeta que consideraba a los americanos en su *hýbris* técnica y en su cristianismo del más acá, la nación de hacer dinero y negocios, la más ridícula y bárbara y la menos espiritual del mundo.

La voz de Trakl se siente en algunos poetas de las últimas décadas. El aliento de esa voz que viene de otras voces igualmente mayores: Baudelaire, Verlaine, Nietzsche, Dostoievski, Ibsen, Rimbaud... Como decíamos, en este apartado pretende la totalidad, así resulte contradictorio en algunos de sus temas, como el religioso, en el que algunas veces es anticlerical ¡y de qué manera! Y en otras benévolo. Ofrece un camino a la nueva poesía mundial. Para el caso colombiano, el poeta Juan Manuel Roca se deja arrasar de ese río tormentoso, especialmente en la poetización de la noche y el simbolismo religioso que acompaña sus libros *La farmacia del ángel* y *Biblia de pobres*.



Trakl anticipa la condena del hombre de hoy al decir que “el hombre progresa formidablemente en su empresa de autodestrucción”.



La censura como para-Estado

En los últimos años, la academia sueca ha dado prioridad a pensadores que han venido denunciando a través de sus novelas, ensayos y en algunos contados casos desde la poesía⁶ —unos desde sus trincheras académicas y otros desde el exilio—, el malestar que ocultaron los países regidos por el estalinismo. Algunos de ellos militantes de izquierda indagaron en su momento en el fondo de los regímenes totalitarios develando la persecución al pensamiento y a la crítica endógena y exógena —permítasenos esta expresión que viene de los economistas—, que conlleva el malestar de la censura. Esta reinterpretación de los estados, después del colapso de la revolución rusa, puso al descubierto la presión a la que los artistas y pensadores se vieron sometidos. Para los académicos suecos ha sido una constante en los últimos años reconocer este tipo de creadores. Una ley escrita en los anales del Nobel recomienda que los premios deben ser entregados exclusivamente en atención al mérito del galardonado, olvidando detalles como su país de procedencia. Lo aclara el filántropo sueco en su ya famoso testamento “Es mi expreso deseo que, al otorgar los premios, no se tenga en consideración la nacionalidad de los candidatos, sino que sean los más merecedores los que reciban el premio, sean escandinavos o no”. (Radiodifusión, 2005)

En esta línea de galardonados se encuentra el sudafricano John Maxwell Coetzee, Premio Nobel 2003, quien, aparte de ser un prestigioso novelista, es uno de los más rigurosos ensayistas y críticos en la actualidad. De ello dan cuenta sus libros *Costas extrañas*, *Doblando el cabo*, *Mecanismos internos*, *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión de silenciar*.

Los ensayos reunidos en este último libro constituyen una tentativa de comprender el silenciamiento y censura a los cuales es proclive cualquier forma de poder. El sondeo lo hace el autor desde una perspectiva histórico-sociológica. Por eso la censura muda de piel de acuerdo con los intereses de los gobernantes de turno, que la han inventado mediante constituciones palaciegas como aparatos paralelos que vigilen la conducta de sus gobernados.

6 Sobresalen entre aquellos autores Nobel abrigados por la poesía nombres como Derek Walcott (Santa Lucía, 1992); Seamus Heaney (Irlanda, 1995); Wisława Szymborska (Polonia, 1996), y más recientemente Herta Müller (Rumania, 2009).

Coetzee inicia sus reflexiones sobre un tema actual que más que debatido ha sido excomulgado por los moralizadores del establecimiento: la pornografía. Sobre este tema se ocupa en dos sendos ensayos *El amante de Lady Chatterley: el estigma de lo pornográfico* y *Los años de la pornografía: Catharine MacKinnon*. En el primero, el investigador hace un recorrido a través del erotismo descrito por D. H. Lawrence, quien hizo una despiadada crítica de la sociedad de su tiempo con la novela *El amante de Lady Chatterley*, y que provocó un tremendo escándalo. De hecho, la obra fue llevada en numerosas ocasiones al cine. Cuando su marido queda incapacitado en la Primera Guerra Mundial, Lady Chatterley empieza un cálido romance con el jardinero. En sus relaciones sexuales él la sodomiza y le enseña un lenguaje “vulgar”. Esto escandaliza a los guardianes de la moral, que no fueron solo las urgentes y minuciosas descripciones eróticas, sino sobre todo la transgresión de los tabúes sociales. Lo peor no era precisamente que Lady Chatterley le fuera infiel a su marido entre los matorrales, sino que el objeto de sus pulsiones sexuales era un obrero de su casa de campo: “Si supiese que el obrero se había acostado con ella y le hablaba con aquel acento plebeyo, [...] la detestaría”. (Coetze, 2016)

Este modelo literario es el que toma Coetzee para hablarnos acerca de aquello que es tomado por erotismo o pornografía. La novela de D. H. Lawrence no podemos calificarla de pornográfica, es apenas una novela erótica que abre el pensamiento inglés y universal con el rompimiento de los tabúes sexuales que predominaban y predominan en algunas sociedades, como son lo erótico y lo pornográfico. Lo dice así el ensayista: “El juicio y absolución de *El amante de Lady Chatterley* se considera a menudo un acontecimiento: una liberación pública de fuerza sexual contenida que marcó el comienzo de la nueva y luminosa década de 1960”. (Coetze, 2016)

En el segundo ensayo, Coetzee se centra en mostrarnos el debate que genera la pornografía por cuanto enfatiza los errores que cometen ciertos movimientos feministas al hablar de sus reivindicaciones desde el punto de vista meramente político, y olvidan los matices que implica la sexualidad. Por eso el ensayo se centra en los trabajos teóricos y las falencias que se encuentran en la visión sesgada de la dirigente feminista norteamericana Catharine MacKinnon⁷.

El análisis feminista prioriza los tabúes viéndolos como dispositivos estructurales que sostienen la cultura (creada por los hombres). Dichos tabúes pierden el control sobre la gente, como también resulta socavada la cultura de dominación que respaldan. Ello explica por qué hay que invertir gran cantidad de recursos en mantener viva la idea de lo

7 Catharine MacKinnon (1946) es académica y abogada. Ha ejercido, junto con Andrea Dworkin, una muy cuestionada campaña contra la pornografía —*Anti-porn feminism*—. Para MacKinnon, esta viola los derechos civiles de la mujer y la lleva a ser víctima de violencia sexual y violación. “El coito heterosexual es una forma de dominación masculina que debe ser totalmente reformulado de manera que no resulte perjudicial para las mujeres”. Otra perla. Robin Morgan, feminista, escritora y poeta estadounidense, pontifica así: “La pornografía es la teoría, la violación es la práctica”.

que es un tabú. Por tanto, el analista observa, a través de las expresiones populares de las últimas décadas, de qué manera el sexo es cada vez más explícito cuando asegura que

los intereses y deseos de los seres humanos son muchas veces más complejos, enrevesados, inescrutables y opacos para sus sujetos de lo que ella parece admitir; la oposición que elabora entre intereses masculinos y femeninos está simplificada hasta el extremo de la caricatura. Sin embargo, resulta difícil no quedar impresionado o incluso resultar arrastrado por el brío, el empuje y la energía a veces temeraria de su ataque. (Coetze, 2016)

El autor nos recuerda que hay dos negocios de la industria moderna, el uno se encarga de señalar el tabú a través del signo (el anuncio publicitario), el otro lo da (el cine pornográfico). Coetzee sugiere un estudio más amplio alrededor del discurso feminista, esto es un análisis sobre la reivindicación de los derechos de las mujeres más allá del examen meramente político.

En los ensayos *Ósip Mandelstam y la Oda a Stalin*, al igual que *Cesura y polémica: Solzhenitsyn*, el sudafricano se dedica a indagar en el papel de los censores de la era estalinista a partir de dos celebridades de la literatura y otras figuras de la estética rusa. De paso nos muestra cuán nocivo fue la creación de esa suerte paraestatal llamada Unión de Escritores Soviéticos, encargada de vigilar las plumas que no loaban al dictador, como le ocurrió al menos genuflexo de los escritores rusos: Aleksandr Solzhenitsyn. Luego de haber pertenecido a esta Unión de Escritores, es expulsado de ella hacia 1969 debido a sus constantes ataques a la burocracia que empezaba a consumirla, más odiosa, según él, que la propia burocracia del partido. Al recibir el Premio Nobel en 1970, se negó a ir a recogerlo si no se le garantizaba el regreso a la URSS. En el caso de Mandelstam, es perseguido por el dictador por haber osado escribir un epigrama en el que retrata su figura con versos como estos:

Forja decretos como herraduras;
decretos y decretos:
a este le da en los huevos,
a ese en la frente,
a aquel entre los ojos.
Siempre que tiene una víctima,
se regocija como un georgiano
de pecho recio masticando una frambuesa. (Coetze, 2016)

Desde la época de los zares en Rusia, se han creado organismos paraestatales que dan cuenta de la actividad de los pensadores y artistas rusos. Por tal motivo, Nicolás I creó la Tercera Sección para hacer seguimiento casi paranoico a sus opositores. Stalin empleó el mismo organismo, pero esta vez lo llamó Unión de Escritores Soviéticos, dedicados a perseguir a quienes no le rindieran culto a su personalidad. En el caso de Mandelstam, Stalin, a través de la Unión, obligó al poeta a escribir tres odas laudatorias. Su esposa,

Nadezhda Mandelstam, ve el sometimiento ante Stalin de esta manera: “Se les cortó la lengua y se les obligó a glorificar al tirano con el muñón que les quedaba”. (Coetze, 2016)

En el capítulo “Zbigniew Herbert y la figura del censor” del libro *Contra la censura*, el escritor explora más el papel de estados satélites del estalinismo, en este caso Polonia, donde era prohibido leer figuras emblemáticas como Czesław Miłosz, Premio Nobel en 1980, y de quien no se podía hacer mención sin la aprobación previa y específica del ministerio. En los medios de comunicación populares (radio, televisión, prensa) tenían que ser totales. Zbigniew Herbert tenía 24 años cuando los comunistas tomaron el poder en Polonia. El partido esperaba que los escritores fueran, según la frase de Stalin, “ingenieros del alma humana” (Coetze, 2016). Herbert abandonó la Unión de Escritores y se replegó en el silencio, como lo hicieron muchos escritores polacos y demás artistas de países epígonos del estalinismo. Sobre la poética de Zbigniew reflexiona así Coetze:

Comienzo con un poema que tiene todo el aspecto de ser una declaración antisoviética envuelta en una alegoría para engañar al lerdoso censor. La situación dramática de “A Marco Aurelio”, ¿es común Herbert.? Quien habla, representante de un orden moribundo que espera la invasión de los bárbaros (“terror oscuro y continuo / contra el frágil país humano”) se dirige a Marco Aurelio: “Dame la mano a través de la oscuridad”, dice. El poema, pues, trata de la solidaridad, y evoca específicamente la solidaridad entre compañeros que se enfrentan a la extinción. (Coetze, 2016)

Erasmus: locura y rivalidad

Como nos lo sugiere el título de este ensayo, lo que pretende Coetze es mostrarnos que a partir de *El elogio de la estupidez* —obra de Erasmo— (como en verdad debe traducirse su título por estar más cerca del latín y de su contenido, y no “Elogio de la locura”) hay una visión crítica de las ambiciones del hombre por fuera de los bandos. Erasmo, teniendo en cuenta su época, hace una reflexión entre la disidencia luterana y el papado, y asegura que “resulta extraño ver como dos facciones se provocan mutuamente como si estuvieran en connivencia”. (Coetze, 2016)

En estos debates, Erasmo nunca tomó partido pues consideraba que no siempre era cuestión de hacerse a un aliado, muchas veces se trataba de elegir un enemigo. “Rey de los anfibios”, lo llamó Lutero. *El elogio de la estupidez* —apunta Coetze— esboza la posibilidad de que haya una posición del crítico en el ámbito de la rivalidad política que no solo sea imparcial entre los rivales, sino que también esté, por su propia definición, completamente fuera del escenario de la confrontación: una no posición. (Coetze, 2016)

Erasmus muestra su mayor lucidez al exponer la dinámica de la rivalidad. En esta confrontación, la estupidez termina por constituirse en la mayor astucia y habilidad al eludir los violentos imperativos de la misma. En la época actual, la explicación más

clara sobre este tipo de rivalidad ha sido la planteada por René Girard. Coetzee no pretende convertir a Erasmo en el marco del proyecto de Girard —o en un Foucault— y aún menos en incluir por la fuerza a estos, junto a Lacan, en una supuesta escuela de Erasmo. Dice Coetzee: “Al interpretar a Erasmo a ‘la luz’ de las teorías de nuestra época, simplemente aspiro a hacer visibles, rasgos del Elogio de la estupidez que tal vez hayan quedado ensombrecidos hasta el presente”. (Coetze, 2016)

Nos recuerda Coetzee que en la década de los sesenta se lanzó un ataque contra los sectores dominantes de la psiquiatría en nombre de la locura y los derechos de la misma. Quien más teorizó sobre el particular fue Michel Foucault, que sitúa su crítica del manicomio en un contexto histórico y filosófico. La denuncia del pensador francés consiste en poner de manifiesto la razón a la locura en la que sustenta una posición meramente política. (Coetze, 2016)

Coetzee dice:

Una oposición de rivales situados en el mismo plano, uno de los cuales ha silenciado y reprimido al otro. Derrida, desde el estudio del lenguaje y Lacan desde el despojo del sujeto, un sujeto que se supone que sabe pero que está enajenado, para ello recurre a los poetas; desde allí argumenta que no es necesario que este sepa lo que está haciendo y con ello nos recuerda a Freud quien siempre rechazó la interpretación del arte. (Coetze, 2016)

Explicación

Luego de la lectura de este estupendo libro, entendemos que la verdadera crítica sigue vigente, no es el caso de Colombia en donde parece que ha muerto y su lugar lo ocupa la pasarela. En Coetzee, los temas que aborda es una reflexión seria y argumentativa de una prosa en la que sale a flote sus dotes de escritor. Es el resultado de un largo estudio sobre el tema, a quien por demás lo tocó de cerca el objeto de estudio de este libro en su propio país. Los ensayos tienen un hilo conductor que genera una atmósfera que los liga de alguna manera, es lo suficientemente argumentado, como observábamos al principio de estas notas, y deja ver la erudición de Coetzee con una acentuación propia de su estilo en la articulación de su pensamiento. A pesar de tener una unidad independiente, nos deja un aroma de lo que desarrollará más adelante, de un pensador incisivo con el suficiente sustento teórico para abordar el contenido de este libro desde distintos ángulos que preocupan al hombre de hoy.

El analista le propone al lector que mire con cuidado el caso del *apartheid* fundamentalmente en los siguientes escritores. André Brink (1935), quien escribe tanto en afrikáans como en inglés durante la década de los sesenta, y Breyten Breytenbach fueron figuras clave en el movimiento literario en idioma afrikáans conocido como Die Sestigers. Estos escritores se caracterizaban por usar el afrikáans como lenguaje para hablar contra el

apartheid, y además para traer a la literatura en afrikáans la influencia de las literaturas inglesa y francesa contemporánea. Lo importante de Coetzee es que no se queda en el solo hecho de denunciar, pone el dedo en la llaga de los organismos y teóricos de la censura, como el caso de Geoffrey Cronjé, un sociólogo reaccionario que entre 1945 y 1948 sienta las bases ideológicas de lo que sería la segregación racial.

El autor sienta una posición respecto a la censura fuera del tejido de la política. Incorre más en el rol del interventor que en los procedimientos de censura. En sus reflexiones sugiere una distancia ‘erasmiana’, en cuanto a no querer tomar partido en contra de la censura, lo que realmente lo ocupa es ahondar en un tema de por sí complejo, pero visto de una manera desapasionada, como corresponde a un analista de su talante. No le interesa hacer juegos morales o blasfemos como el caso de Salman Rushdie.

Para Coetzee la función del censor es descubrir “lo comprometido”, lo no permitido en política. Por tanto, el censor se erige como una amenaza para el hostigado (el artista) a quien se le impide su libertad creativa. Por tal motivo, el novelista nos recuerda que los estados dictatoriales son los más paranoicos: cada ciudadano es para el otro un espía o un saboteador. Sobre la situación de esta encrucijada de los estados paranoicos, observa cómo el reciente Premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa ve con desdén o soberbia esta situación, dice Vargas Llosa:

La insumisión congénita de la literatura es mucho más amplia de lo que creen quienes la consideran un simple instrumento para oponerse a gobiernos y estructuras sociales dominantes: [ataca por igual a todo] significa dogma y exclusivismo lógico en la interpretación de la vida, es decir, tanto a las ortodoxias como a las heterodoxias ideológicas. Dicho de otro modo, es una contradicción viviente, sistémica e inevitable de todo lo que existe. (Coetze, 2016)

Sobre esta desfachatez conceptual, mal intencionada, responde Coetzee:

La maniobra ejecutada en este texto por Vargas Llosa —a saber, desplazar su propia oposición a un terreno lógico situado a un nivel por encima de la batalla política a ras de suelo— supone que el escritor ocupa una posición que simultáneamente se mantiene fuera de la política, rivaliza con la política y domina la política. Por su soberbia, esta pretensión resulta considerablemente marlowiana; por más que sea de manera involuntaria, sugiere que el riesgo que corre el escritor como héroe es el riesgo de la megalomanía. (Coetze, 2016)

En estos densos ensayos, a propósito de los cambios ocurridos en Sudáfrica en 1990 con la aparición del internet y otras formas de comunicación, se produce un colapso en los sistemas de censura de la Unión Soviética y de los países de Europa oriental (acontecimientos que han dado un giro imprevisto en los últimos años). Coetzee señala que se ha ido disipando el beneplácito liberal sobre la libertad de expresión que había sido el encargado de ligar a los intelectuales occidentales. En la década de los ochenta, el juicio que prevalecía era el de restringir en lo posible el concepto de libertad. Por tanto, la censura oficial se había desacreditado, ya no era vista como el puntal de un aparato

poderoso, sino todo lo contrario fue mostrando una inmensa debilidad. Si algunas manifestaciones de la libre expresión resultaban desafortunadas, era parte del costo que suponía la libertad.

Por otra parte, en el plano individual, lo más peligroso es la autocensura. Dice Coetzee:

Una vez la censura se ha establecido como régimen de escritura y lectura, cabe esperar de los escritores que o bien se regulen a sí mismos o bien, rechazando las reglas se coloquen fuera de la ley, muchos de ellos deciden guardar silencio o escribir para el escritorio, es decir, bajo la censura. (Coetze, 2016)

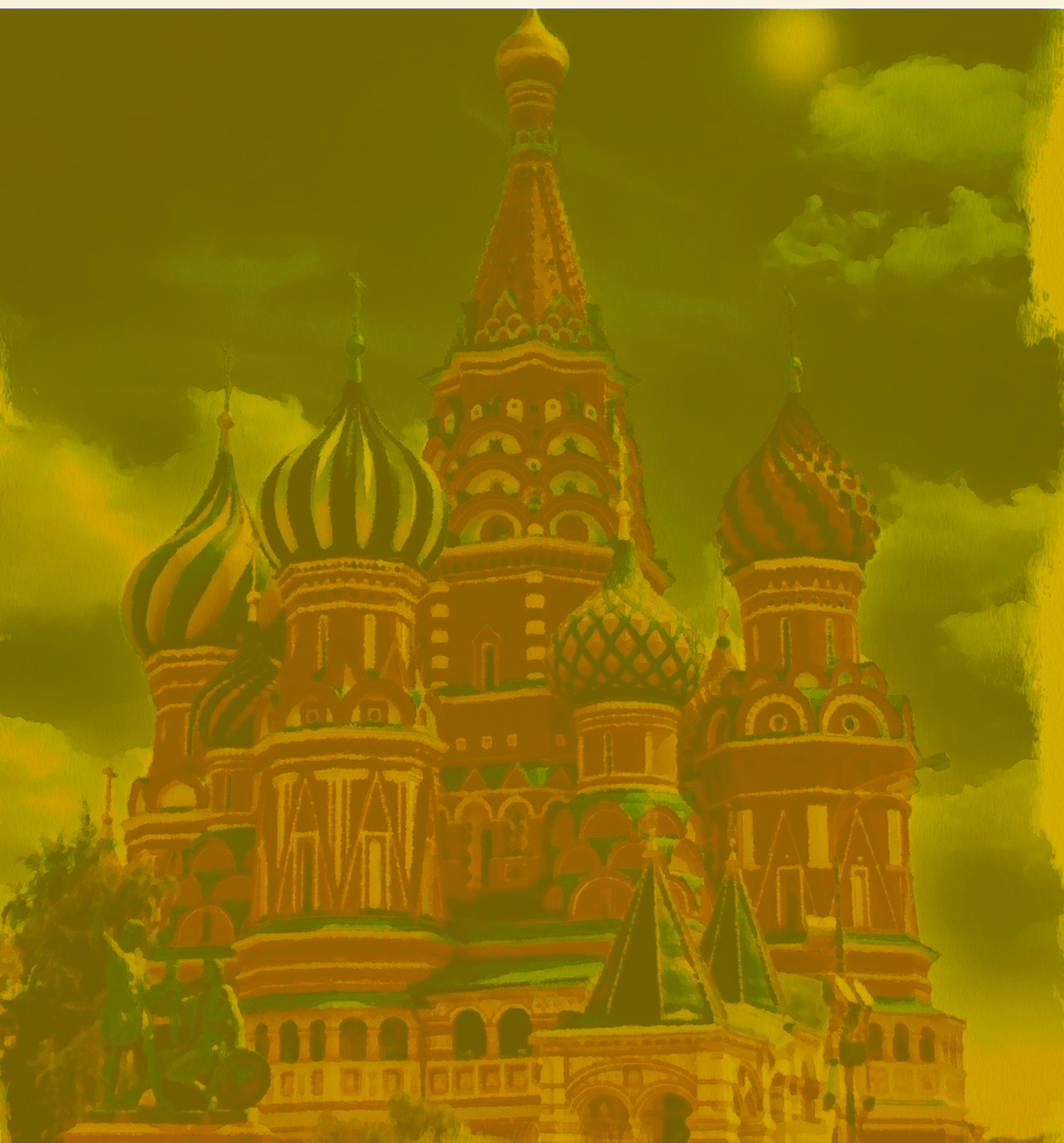
Coetzee cita a Danilo Kiš (1935-1993). De madre montenegrina y padre judío, vio en su infancia el horror de la muerte y la guerra en su estancia junto con su familia en la ciudad de Novi Sad, donde se produjo la masacre de judíos y serbios a manos de fascistas húngaros durante la Segunda Guerra Mundial. En 1944 su padre fue asesinado en Auschwitz. Gracias a la Cruz Roja, en 1947 es repatriado a Montenegro y más tarde a Belgrado. Posteriormente viaja a París, donde publica, en 1962, su primer libro que incluye *La buhardilla* y *Salmo 44*. Más adelante aparecen obras como *Poética* (1975), *Una tumba para Boris Davidovich* (1976), piedra de escándalo en la ex-Yugoslavia, y *Enciclopedia de los muertos* (1983). En 1979 se traslada definitivamente a Francia y ejerce la docencia en la Universidad de Lille.

Danilo Kiš tradujo además autores como Baudelaire, Verlaine, Anna Ajmátova o Aleksandr Blok. Con su muerte, el 15 de octubre de 1989, se cortó súbitamente uno de los viajes literarios más importantes jamás hechos por algún escritor en la segunda mitad del siglo XX.

La consistencia, la destilación y el nivel de la argumentación piden un lector avisado con el fluir de los pensadores de las últimas décadas, llámese Derrida, Foucault, Girard, por nombrar apenas algunos de los que enriquecen el pensamiento del nobel sudafricano, de quien por igual sobresale su perspicaz forma de visitar la obra de sus ‘colegas’ escritores, como puede verse en su libro *Mecanismos internos*.



Coetzee sugiere un estudio más amplio alrededor del discurso feminista, esto es un análisis sobre la reivindicación de los derechos de las mujeres más allá del examen meramente político.



Joseph Brodsky y el acmeísmo

La revolución de 1917, que estableciera la Unión Soviética, generó la transición en todos los órdenes de la Rusia zarista a la socialista. El arte se manifestó en esa transición y estuvo al tanto de las experiencias de la vanguardia occidental (impresionismo, cubismo, futurismo). Ya están dos grandes del arte a tono con ese acontecer Kazimir Malévich (1878-1955) y Vladimir Tatlin (1885-1953), creadores de dos tendencias artísticas: el suprematismo, que involucró lo geométrico en su percepción de una vanguardia de influencia cubista, lo que después sería la pintura abstracta alejándose de las formas tradicionales. En tanto que el constructivismo se preocupaba por las formas arquitectónicas y otros proyectos de orden metafísico que no deja de embriagar al poder, como es el caso de las órdenes que le daba Hitler a su arquitecto Speer.

El escritor Elías Canetti en su libro *La conciencia de las palabras* (1982) escribe un lúcido ensayo *Hitler, según Speer*⁸ (Canetti, *La conciencia de las palabras*, 1982) para que diseñara y construyera megaobras con el ánimo de dejar una impronta, que muchas veces se convierten en adefesios o en grandes monumentos que se han salvado de la mano siniestra de la guerra. Eso ocurre con el Hermitage, con pinturas en gran formato originales de distintas épocas y otras manifestaciones en grandes espacios que invitan a peregrinar por el museo ubicado en ese espacio que poblara Fiódor Dostoievski en sus novelas, San Petersburgo, o Pete, como la nombraba familiarmente el poeta Joseph Brodsky. El constructivismo fue un movimiento quizá más coyuntural de lo que los bolcheviques demandaban. Vanguardias que se vigorizan de las occidentales, sobre todo con la fuerza de los impresionistas que tanto incidieron en la formación pictórica de Malévich. (Canetti, *La conciencia de las palabras*, 1982)

El caso de Tatlin, su formación como escultor, pintor, diseñador y otras conveniencias estéticas lo llevaron a sugerir propuestas que rayaban en la utopía de construcciones gigantescas, muchas de ellas quedaron en proyectos. Otro aspecto que puso a la Unión

8 Las masas, gracias a cuya excitación Hitler llegó al poder, deberán seguir siendo excitadas en forma incesante, aun cuando él mismo ya no exista. Y como sus sucesores no estarán en condiciones de hacerlo como él, pues es único en su género, les deja en herencia los mejores medios para conseguir ese objetivo: una serie de edificios e instalaciones aptos para mantener viva esa tradición de agitar a las masas. (Canetti, 1974, p. 227)

Soviética a tono con las vanguardias fue los grandes coleccionistas del nuevo arte, y el contacto de las élites y los marchantes con París y otras ciudades europeas. Moscú y San Petersburgo eran ciudades de intensa vida cultural, cerca de la Viena explosiva de cultores del pensamiento, con élites sofisticadas capaces de acoger con entusiasmo las experiencias revolucionarias. A partir de 1915, los supremacistas y los constructivistas se consolidan, entrecruzándose o enfrentándose, para hacer posible la evolución ulterior. Mientras tanto, Lenin había forjado una revolución socialista, y las vanguardias de alguna manera estaban allí presentes en tanto la Revolución bolchevique fue cerrando el camino al arte occidental, aduciendo que el arte debería ser público y dirigido a las masas. Las propuestas del líder máximo de la Revolución bolchevique proponían que el arte se incluyera dentro del marco de la educación. Lenin era consciente del alto grado de analfabetismo y el bajo nivel cultural de las masas de su país. Pragmático desde el inicio busca una acción encaminada al ámbito educativo para procurar la formación y la culturización de las masas.

El plan de propaganda monumental anunciado en el periódico del partido Pravda, en abril de 1918, anunciaba el derrumbe de los viejos monumentos relacionados con los zares y el relevo por imágenes de escritores y artistas revolucionarios. Se trataba de impregnar en todos los órdenes del nuevo establecimiento sus propias ideas sobre el papel del arte: elevar el gusto popular y transmitir mensajes didácticos al pueblo. En el momento de escribir estas notas, me entero de que nuevos marchantes de la era Putin están rescatando buena parte de lo que fuera la pintura del realismo socialista mezclada con el vino francés en las etiquetas, le viene bien a los empresarios y marchantes rusos y franceses. Esta visión del arte fue respaldada por escritores como Máximo Gorki (1861-1936), y su novela *La madre*, que fue una de las más populares en la época de la formación de la nueva sociedad rusa, y que fue llevada al cine en dos versiones en blanco y negro y una obra de teatro trasladada a escena por Bertolt Brecht. El poeta Aleksandr Blok, animador del simbolismo ruso, le profesaba cierta simpatía por su obra, pero no alcanzaba a precisar la clase de amor por Rusia a través de sus personajes:

Sus héroes, en los cuales queda personificado su amor, nos son extraños. Se trata de seres callados, seguros de sí mismos, con una sonrisa que esconde algo desconocido. En todo su modo de ser, Gorki no es un intelectual. Si bien es cierto que nosotros amamos lo mismo, lo hacemos de forma distinta y frente al efecto destructor de nuestro amor, él posee una antitoxina: la sangre sana. (Canetti, *La antorcha al oído*, 2005, págs. 304-305)

También Mijaíl Shólojov (1905-1984) y sus emblemáticas obras *El Don apacible* y *El destino de un hombre*, como otros escritores oficiales del nuevo Estado, se dedicaban en su prosa a exaltar a un héroe que representara los intereses del “pueblo”, que emplazaron a países satélites, como “literatura comprometida”. A pesar de esa insularidad, las vanguardias fueron llegando de a poco, y puede decirse que su primera fuente es el simbolismo con su principal exponente Aleksandr Blok (1880-1921), una corriente eminentemente metafísica para ellos. En sus versos reflejaban la superficie de las cosas, su símbolo, iba

al más allá a través de métodos que buscaban el infinito, pero las palabras se perdían en su propia semántica en un juego retórico.

Los poetas simbolistas buscaban acercarse a la filosofía y quizá ser filósofos. Las fuentes teóricas, éticas y estéticas fueron por sobre todo Nietzsche y Rudolf Steiner, pero también pretendieron acercarse a lo social guiados por el filósofo idealista Vladimir Soloviev. El simbolismo fue una suerte de articulación de lo que sería el aporte a la nueva poesía que se gestaría a partir del simbolismo francés y su figura Charles Baudelaire (1821-1867). El ruso conservaba los cánones de la poesía tradicional, pero daba visos de otra poética que le sobrevivirá, en el entendido de que la poesía, como las demás artes, tiene momentos de esplendor, dando cabida a otras formas de expresión a partir de la tradición, del agotamiento de los mismos. De ahí que las vanguardias tuvieran su grandiosidad en Europa en el siglo XX. En esa eclosión de muchos istmos, no todos ellos se arraigaron en lo que fuera la Unión Soviética, que estuviera regido por el marxismo-leninismo y la tiranía de la “dictadura del proletariado” se crea un Estado policivo en la vida cotidiana mediante unidades de control como la Checa y el embeleco de la mal llamada Unión de Escritores Soviéticos, que para el caso ruso era informante directo del Kremlin. Fueron unidades de control que disolvieron todas las corrientes vanguardistas, como las fracciones del futurismo, el acmeísmo y lo que quedaba del simbolismo, y la persecución despiadada a la poesía disidente. Sobre este tratamiento a los escritores discrepantes del estalinismo,⁹ (Coetze, 2016) el escritor J. M. Coetzee estudió la obra de ciertos literatos que escribían para el cajón del escritorio en el periodo de la cortina de hierro. El simbolismo influenció la tendencia poética rusa por más de veinte años. Despertaban delirio e inspiraban veneración, y los jóvenes no parecían ver otro camino en la poesía. Hacia el final de la segunda década del siglo XX, se hizo evidente que el simbolismo había agotado su desarrollo y se hallaba en un punto muerto, los poemas que se escribían eran imitativos y nada originales, entraba en crisis. A la conciencia de la dificultad había que encontrar sus razones y superarlas. Un canal para generar ese debate fue la revista *Apollon* (Apolo). Allí se anuncia la agonía del simbolismo y el nacimiento del acmeísmo. Briusov (1873-1924) reconoció que el simbolismo era una corriente literaria y como tal tenía un principio y un final. De esta crisis surgen dos movimientos: el futurismo, de influencia italiana, y su figura Marinetti asumida por Mayakovski (1893-1930), con él hacían proclamas y negaban la tradición y exigían caminos a la nueva poesía, así lo testifican en *Una bofetada al gusto público*, *Cepo para los jueces*, *Crematorio de la sensatez*; y el acmeísmo, creado por el poeta Nikolái Gumiliov (1886-1921), quien fuera el primer marido de la poeta Anna Ajmátova y fundara en su buhardilla El Taller de los Poetas. De este grupo surge lo que sería la Edad

9 El escritor J. M. Coetzee estudió la obra de ciertos literatos que escribían para el cajón del escritorio en el periodo de la cortina de hierro en su libro *Contra la censura: ensayos sobre la pasión de silenciar*. Editorial Debate. Sobre esta transición del arte del que hemos venido hablando se refleja en la película *Nunca dejes de mirarme*, de la Alemania oriental, dirigida por Henckel von Donnersmarck, da cuenta de esa transición.

de Plata de la poesía rusa.¹⁰ Este trayecto en la poesía no le gustó para nada a Blok, quien dijera que los futuristas eran unos niños traviesos y los acmeístas un grupo que no sorprendía a nadie. Este proceso no produjo un cambio dialéctico sin interrupciones atropelladas para la poesía rusa, como sucedía en el resto de Europa con figuras como André Breton, Paul Éluard o Dada, que, a pesar de haber escamoteado el establecimiento, no sufrieron la persecución y la prisión, como aconteció con estos innovadores rusos que tuvieron que pagar largas condenas, el exilio y la muerte. Pero ¿cuál fue el vacío estético que encontraron los noveles poetas en el simbolismo y cómo responder a las inéditas generaciones para forjar una nueva poesía? Los simbolistas decían que solo ellos podían comprender este infinito porque eran los únicos que lo podían ver oculto tras los símbolos, puesto que sus cimientos tienen carácter cósmico y es capaz de penetrar en la esencia de las cosas porque posee las fuentes del conocimiento intuitivo a través del aguzamiento de los sentidos. Franqueando los símbolos se logra una realización del conocimiento. Los simbolistas en la levedad de sus espíritus buscaban una conexión secreta de lo existente, el misterio. En esa búsqueda el verdadero sentido semántico de la palabra se extraviaba metáfora tras metáfora hasta perderse en retórica, tal vez por eso Nietzsche en su Zarathustra exclama

¡Ay!, ¡qué cansado estoy de los poetas! Cuando Zarathustra dijo esto, su discípulo se enojó con él, pero calló. Me he cansado de los poetas, de los viejos y de los nuevos: superficiales me parecen todos, y mares poco profundos. No han pensado con suficiente profundidad: enturbian las aguas para que parezcan profundas. (Nietzsche, Así habló Zarathustra, 2011)

Según los simbolistas, la crisis del movimiento que se produjo al final de la primera década del siglo XX no había sabido cómo salirse de los límites del arte, y el poeta no había podido convertirse en profeta. Tal vez esa marcada influencia del visionario teólogo Vladimir Soloviev en sus libros teóricos *Los fundamentos espirituales de la vida*, *Los tres diálogos y el relato del Anticristo* y *El significado del amor*, y quien fuera poco conocido en occidente, fue, a pesar de su corta edad, el que dejó una vasta producción en las cuales pretendió unir a todas las iglesias del mundo. Justo esta ambición de la poesía simbolista la replantean los poetas acmeístas. En otoño de 1912, en casa de Lev Gumiliov (1912-1992), seis poetas jóvenes decidieron crear una nueva corriente, formulando y expresando nuevos principios que de esta debían seguir. Se inventó un nombre: acmeísmo, de la palabra griega *acmé*, que significa grado máximo de algo. Es el florecimiento y el adamismo que representa visión del mundo viril, clara y firme. Esta vanguardia poética quedó con el nombre de acmeísmo. El primero que sustentó teóricamente el acmeísmo fue el poeta Mijaíl Kuzmín (1872-1936) en su texto *Sobre la hermosa claridad*. Allí aboga que en el arte debía dominar la visión apolónida: Las obras tenían que someterse a las leyes de la armonía y a las exigencias arquitectónicas, y el

10 Casi todos los poetas notables de la Edad de Plata fueron asesinados por la policía política, o bien perecieron en los campos del Gulag o fueron expulsados de Rusia, Joseph Brodsky, Ósip Mandelstam, Briúsov, etc. Otros murieron de hambre. En su persecución jugó no solo la autonomía política o artística, también la opción sexual fue vista como un disenso peligroso respecto de la dictadura.

artista debía distinguir entre lo necesario y lo casual; hacerse comprender, ser lógico, riguroso en la construcción de la obra, valorar la pureza de la palabra y no enturbiar su significado. Siguiendo estos principios, el poeta encontrará el secreto de algo portentoso, la hermosa claridad. (Kuzmín , 1909) La característica principal del cambio realizado por los acmeístas consiste en el abandono del romanticismo místico de los simbolistas y la sustitución por el realismo, algunos lo llamaron nuevo realismo. Ósip Mandelstam (1891-1938), poeta acmeísta, acepta la Revolución bolchevique como un fenómeno cósmico, aunque expresa el temor de que si la nueva civilización no se basa en el humanismo el resultado puede ser una nueva Asiria o Babilonia. Gracias a su visión sincrónica de la historia y al intento de introducir en el mundo contemporáneo los valores del pasado, sus poemas están impregnados de imágenes clásicas y medievales. Entendía, como los demás del grupo, que había que desprenderse de los falsos espectros simbolistas y encontrar en el hombre el centro de interés poético, dueño de su propio universo, rodeado de símbolos materiales cuyas piezas son los signos verbales. Para Brodsky las traducciones de Ósip Mandelstam, a pesar de haber utilizado las formas métricas tradicionales de la poesía rusa y desde luego las formas libres, no habían tenido suerte, por cuanto las versiones que se han hecho al inglés muestran a un poeta apenas pasable. De ahí que Brodsky se diera a la tarea de traducir buena parte de su poesía en el entendido de que es uno de los poetas más vigorosos de la nueva poesía rusa, por tanto más y mejores traducciones. Igual ocurre con las versiones en español, sufren la misma pobreza si exceptuamos el caso de los escritores colombianos Jorge Bustamante García y Rubén Darío Flórez Arcila, ambos conocedores de la lengua eslava, es decir, sus traducciones no vienen de un tercer idioma. Hecha esta digresión, recordemos que el mismo Blok ya andaba en esa búsqueda, como quiera que algunos simbolistas coquetearon con los acmeístas. El poema “Los Doce”, que León Trotsky considera como el poema de la transición, y que se encuentra en el libro *Literatura y revolución*, Blok lo escribe en una suerte de farsa, un claro ejemplo cuando mezcla elementos simbólicos con la revolución triunfante, como aquella de poner a Jesucristo a ondear una bandera sangrienta.

Así van con su potente paso
Detrás, sigue el hambriento can,
delante, con su bandera sangrienta,
invisible por la tormenta,
inmune de la bala al acaso,
con paso delicado, leve,
nívea perla sobre la nieve,
con su corona de rosas blancas como de luz
—delante— va Cristo Jesús. (Blok, 2005)

El mismo Blok anunciaba la nueva época de la poesía rusa. De ahí el gran afecto que le profesaban a la poeta Anna Ajmátova, quien publicó sus versos a Blok, y otro tanto a

Marina Tsvetáyeva, dos poetas acmeístas. Boris Pasternak, autor de la afamada novela *El doctor Zhivago*, Premio Nobel de Literatura en 1958, se vio obligado a rechazarlo por presión gubernamental, le tenía gran admiración, en uno de sus escritos autobiográficos decía:

Blok poseía todo lo que hace a un gran poeta: fuego, ternura, penetración, visión personal del mundo, el don de transfigurar cada cosa con solo tocarla, un destino discreto que se escondía recogido en sí mismo... El torbellino de la sensibilidad de Blok lanzaba en sus libros, como una ráfaga de viento, los rasgos de la realidad. (Pasternak, 1957)

Sobre este trazo de la búsqueda de nuevas formas de expresión poética está inmerso el poeta Joseph Brodsky, heredero de voces silenciadas. Pagó condena por una acusación de la dictadura un tanto risible “parasitismo social”, pero de espíritu trascendente, como los poetas de la Edad de Plata. Su poética fortalece buena parte de su obra en el exilio, recordemos que Joseph Brodsky, nacido en Leningrado el 24 de mayo de 1940 y muerto en Nueva York el 28 de enero de 1996, aparte de servirse de la tradición rusa, lo hace también de sus contemporáneos que hemos venido mencionando aquí y escribe sobre todas sus afugias. Asimismo, su poesía se sirve de la tradición. En esta nueva forma de expresión de la poesía rusa, Joseph Brodsky hace énfasis en el dominio del lenguaje, lo considera la musa para los poetas de nuestro tiempo. La traductora de Brodsky, Tatiana Bubnova, dice que

dentro de esta tradición, el orden formal se basa en la versatilidad del sistema acentual y la variedad morfológica de la lengua rusa. El ruso, a despecho del peligro de repetir infinitamente un corpus limitado de rimas, hace posible debido, por ejemplo, a los complejos sistemas de declinación nominal y de conjugación verbal que una misma palabra se presente bajo distintas variantes formales. Por eso es por lo que a menudo el pensamiento poético ruso busca caer en un sistema más cerrado y ordenado de la armonía versal que, por ejemplo, cualquier lengua romance permita. (Bubnova)

Amante de la literatura inglesa, para la cual escribió sendos ensayos. Una de las voces que más admira es al poeta Wystan Hugh Auden, quien por demás le dio la mano en momentos de crisis. Auden era dador en todo el sentido de la palabra, como lo reflejan varias acciones solidarias.¹¹ Brodsky recibió el Premio Nobel de Literatura 1987, en su discurso ante la Academia Sueca, pone en evidencia ese remover de masas humanas que parten forzadas por distintas razones de sus lugares de origen, es decir, toda esa gran migración de la que hablara el poeta alemán Hans Magnus Enzensberger desde la expulsión del paraíso, en la que se constata que el extranjero es siempre bienvenido, pero no puede quedarse. El poeta Brodsky nos recuerda ese reacomodo de muchedumbres migrantes en su texto “La condición a la que llamamos exilio (o llevando chanclas)”, este

11 Se enteró de que una anciana de su misma congregación religiosa padecía terrores nocturnos, tomó una frazada y durmió en su apartamento hasta que la mujer volvió a sentirse segura. Un amigo necesitaba una cirugía y no podía cubrirla, Auden lo invitó a comer y cuando se despidieron le dio el manuscrito *La edad de la ansiedad*; la Universidad de Texas compró el libro y pudo operarse. Pagó la educación de dos huérfanos de la Segunda Guerra Mundial. A un ladrón canadiense le impartió un curso de literatura en la cárcel. Condujo una ambulancia en la guerra civil española, etc. Todo esto lo hizo en secreto. Camino al exilio, Joseph Brodsky también recibe la mano solidaria del poeta Auden.

es un fragmento del ensayo que está en el libro del Dolor y la razón. En esta conferencia Brodsky hace una sumatoria de hechos históricos recientes, que tienen que ver con las nuevas guerras tecnológicas que van por los bienes fósiles que tanto han atormentado al hombre moderno colocándolo como el más bárbaro en toda su historia: siglos XX y XXI de ensañamiento al hombre y al planeta, generando el exilio. Ese remover de grupos humanos en el reacomodo por el hambre o la persecución política de las dictaduras civiles o militares. Brodsky menciona los casos de los turcos en la Alemania occidental, los vietnamitas, los mejicanos, los pakistaníes, los etíopes.

El poeta ruso, también exiliado, hace notar que cuando el exilio es político, generalmente de huida de una dictadura, son acogidos donde hay plenas garantías democráticas. Ese recibimiento, de todas maneras, no es como estar en casa. Para Brodsky los hace socialmente insignificantes, un ser casi invisible, excepto esporádicos casos. Como el mismo Joseph Brodsky quien, a pesar de su exilio, construyó un universo crítico a su tiempo, incluyendo la misma Rusia, para no quedar en la poquedad por la que pasan muchos.

De los variados tópicos que le interesaron está, desde luego, la traducción y difusión de los poetas acmeístas, que por demás estuvieron en presidio y algunos de ellos al borde de la locura, como el mismo Brodsky, quien es puesto preso por un delito risible. Luego de que le conceden la libertad, emigra a los Estados Unidos donde establece su domicilio. Llevaba todo el dolor de sus amigos poetas de la llamada “Edad de Plata” signada por un destino trágico. Vasta husmear la vida de Marina Tsvetáyeva, luego de un matrimonio estable y duradero, y con hijos, sobreviene la desgracia generada por un Estado policivo que vigila a los hombres de pensamiento, para el caso que nos ocupa casi todos sus integrantes fueron a dar a la cárcel o algún miembro de la familia. La esposa de Mandelstam deja un testamento *Contra toda esperanza*, del que se ocupa Brodsky en su traducción como lector y difusor de la corriente acmeísta, como epígono de ella, venían del famoso Taller de los Poetas.

Esta nueva generación de escritores ya no creía en la Unión Soviética, y simbolistas y acmeístas discutían el destino de la poesía rusa, y a los estados satélites de Moscú. Esos escritores silenciados, o que escribían para el cajón del escritorio tras la cortina de hierro, se aprendían poemas de memoria para que pervivieran a la sombra de las dictaduras, aparte de que es usual entre los rusos declamarlos en momentos oportunos, de esa manera se conoció un epigrama de Ósip Mandelstam contra Stalin que le costó la cárcel.

El poeta ruso, también exiliado, hace notar que cuando el exilio es político, generalmente de huida de una dictadura, son acogidos donde hay plenas garantías democráticas. Ese recibimiento, de todas maneras, no es como estar en casa.

Epigrama contra Stalin

Vivimos sin sentir el país a nuestros pies,
nuestras palabras no se escuchan a diez pasos.
La más breve de las pláticas
gravita, quejosa, al montañés del Kremlin.

Sus dedos gruesos como gusanos, grasientos,
y sus palabras como pesados martillos, certeras.
Sus bigotes de cucaracha parecen reír
y relumbran las cañas de sus botas.

Entre una chusma de caciques de cuello extrafino
él juega con los favores de estas cuasi personas.
Uno silba, otro maúlla, aquel gime, la otra llora;
solo él campea tonante y los tutea.

Como herraduras forja un decreto tras otro:
a uno al bajo vientre, al otro en la frente,
al tercero en la ceja, al cuarto en el ojo.

Toda ejecución es para él un festejo
que alegra su amplio pecho de oseta. (Mandelstam, 2009)
Noviembre de 1933

En traducción de José Manuel Prieto, hace una suerte de explanación al estilo de fray Luis de León con *El cantar de los cantares de Salomón*. Argumenta palabra por palabra y su precisión semántica para su vertimiento al español. A Joseph Brodsky, hijo de esa transición en el hacer poético, recoge los elementos de los modos y pensamiento clásico, a la vez que encuentra tendencias que vienen del simbolismo y el acmeísmo, por ese contacto directo que también tuvo con los autores frente a un régimen que procuraba el hombre unidimensional en el nuevo proyecto de sociedad que negaba el individualismo, luego había que escamotear el poder como lo hicieron los futuristas en plena efervescencia de la Revolución bolchevique de la que eran afectos pero con condiciones.

Brodsky es heredero de Mandelstam, poeta desaparecido en un campo de concentración de Vladivostok en 1938, es cercano al poeta acmeísta por su visión universal de la cultura de la cual está impregnada la poesía de Brodsky. La palabra poética recoge los modos clásicos y rompe esos moldes o funcionan de una manera más viva, con nuevos léxicos que vienen de las refriegas de la historia, el centro es el hombre y sus hallazgos. Todo vale para encontrar la expresión deseada, como una negación al simbolismo, desde luego, en la búsqueda de una nueva metafísica. Por eso ambiciona todos los usos del lenguaje para dinamizar el verso que le posibilite romper el esqueleto formal.

En la poesía de Brodsky los elementos están cercanos a la cotidianidad, pero están bajo el dominio del poeta que los lleva a otras instancias, otra manera de verlos y sentirlos dándole una volatilidad a las cosas, en un minimalismo como la elegía a John Donne, ya clásica en su género. Aquí se siente la universalidad de la que hablara Mandelstam. El texto fue escrito por Brodsky a los 26 años, y ya mostraba los quilates de su ambición poética. De esta manera, nos encontramos ante un creador que modela su ritmo poético, con el cuidado de no descartar cánones que vistos en perspectiva forjarán lo nuevo, la puja de fuerzas internas hacia otras estéticas, con la musa de Brodsky que es el lenguaje. Recrea mundos que vienen de Bizancio hasta las estepas mongolas; desde las bahías suecas, inglesas o bálticas hasta las islas del mediterráneo; desde los imprecisos tiempos latinos hasta los más eternos presentes. Lo clásico, es decir, lo eterno y atemporal, atrae al poeta.

Quisiera involucrar en este texto dos poemas emblemáticos *Gran elegía para John Donne* o *El grito del halcón en otoño*, y además reflejo de lo que hemos venido dilucidando en esta relación de Brodsky con el acmeísmo y las nuevas tendencias de la poesía, de su ambición con el lenguaje y lo implacable del tiempo que sugiere otra metafísica. Por tanto, Brodsky no es un poeta de lenguaje comprimido, como se ha venido trabajando el verso por algunos poetas de lengua española que merodean la filosofía y la mística desde lo fragmentario, ese tono epigramático unas veces, otras aforístico, como es el caso de José Ángel Valente. Transcribo de todas maneras un poema a su querida amiga poeta Anna Ajmátova y el “Final del quinto aniversario”.



La palabra poética recoge los modos clásicos y rompe esos moldes o funcionan de una manera más viva, con nuevos léxicos que vienen de las refriegas de la historia, el centro es el hombre y sus hallazgos.

El centenario de Anna Ajmátova

Una página, una llama,
un grano y la piedra del molino;
el filo de la navaja
y el cabello que, ella cercena:
Dios lo conserva todo;
y antes que nada, las palabras
de amor y de perdón,
como de su propia voz vinieran.
En ellas late el pulso entrecortado,
los huesos truenan, golpea la pala del enterrador.
Puesto que la vida es una,
las palabras suenan, llanas y pausadas,
de los labios mortales
más nítidas que si llegaran
desde la bruma supraterrrenal.
Alma excelsa: por ser tú quien las dijiste,
me inclino ante ti a través de los mares;
ante ti y ante tu parte perecedera
que descansa en la tierra natal,
a que pudo, gracias a ti,
recobrar el don de la palabra
en un mundo de sordomudos. (Bubnova)

Julio 1989. Versión Tatiana Bubnova



Final del quinto aniversario

Oigo el balbuceo de la Musa.
Con las entrañas siento, como la Parca
sigue hilando: en los empíreos, aún
soportan el carbohidrato de mi suspiro,
y la lengua desenvuelta, la ávida de sonidos articulados,
agradece al destino con un garabato cirílico.
Para eso es el destino: para entender
cualquier idioma. Ante mí, el espacio en su estado más puro:
no hay lugar para una columna, una fuente, una pirámide.
Y por lo visto, en él no hace falta un guía.
Rechina, pluma mía, mi uña, mi báculo.
No apures estas líneas: atascada entre los desperdicios,
la época no nos alcanzará sobre ruedas
a nosotros, descalzos.
Nada tengo que decir a un heleno ni a un normando.
De antemano, no sé en qué tierra yaceré.
¡Rechina, oh mi pluma! Consume más papel. (Bubnova)

Versión Tatiana Bubnova





El anarquismo desde la morada de la poesía

La poesía marca sus señales, sugiere rutas, destinos, como en el presente libro *El anarco y la lira*. Para los lectores colombianos de poesía, una compilación de esta naturaleza no deja de causar inquietud, acaso por dos razones fundamentales: la primera, en Colombia el anarquismo pasó sin dejar rastro, por tanto, Colombia no tuvo la fortuna de hacer parte de esas cofradías que pisaron tierras americanas en la primera mitad del siglo pasado, creando sindicatos anarquistas, comunas, cooperativas y expediciones que bordeaban la utopía. Esa mudanza le dio tal vigor que sigue tan vivo como antes porque nació sin ataduras (partidos, doctrinas), por tanto, las ideas libertarias no encontraron el ambiente propicio y siguieron hacia el sur sin dejar rastro, y como resultado nos quedaron dogmas y sotanas tanto de derecha como de izquierda. Los ajusticiamientos es un claro ejemplo de ello, por tanto, los anarquistas en Colombia (entendiendo que en cualquier lugar del mundo siempre habrá un anarquista), en esos aparentes debates de las capillas estalinistas-maoístas, corrían el riesgo de ser ajusticiados y acabar hasta el último reducto que desprestigiara los líderes mesiánicos. Pero los anarquistas siguen ahí, como lo dice Christian Ferrer en su libro *Cabezas de Tormenta: ensayos sobre lo ingobernable*.

Por tanto, siguen siendo subterráneos, como la poesía y otras formas de libertad; el mismo vocablo —como lo sugiere el compilador en algunas de sus reflexiones de esa relación paralela entre poesía y anarquía— en un sector de alguna manera *kitsch*, tiende a ser deformado deliberadamente; ya lo advierte el poeta Juan Manuel Roca: [...]

La segunda es la idea convencional de la poesía en Colombia, un atisbo vanguardista lo poetizó Luis Vidales. Habría que examinar en un futuro cercano la salud de la poesía, y analizar qué se ha escrito en las últimas dos o tres décadas por decir lo menos.

El rigor de la selección de poemas —propuesto, como se sabe, por el poeta Juan Manuel Roca— es sobre todo libertario. ¡Acaso no toda la poesía es libertaria!, hay muchas odas y panegíricos que lo niegan. Por tanto, su compilador hizo una yunta (la expresión es del poeta Roca) de poemas cercanos y los bautizó con imágenes ácratas: “Flor de acracia”, aquí dialogan poetas de Europa y América en esa indagación interior al que podrían

llegar los que cohabiten un orden voluntario, allí solo llega la inocencia, los insumisos. Y en esta primera estación del libro se preguntan los poemas, ¿qué es la libertad? La respuesta podría darla el poema “La conquista de la inocencia” del poeta español Jesús Lizano. (Roca, *El anarco y la lira*, 2015)

El siguiente capítulo se titula “Arenga contra los poderes”. Digamos que una vez leído el primer apartado, alienta nuestro espíritu ya fortalecido a mirar al leviatán en su propia cara: el peligro circundante de y para la poesía, porque se quiere destruir el espantajo y para lograrlo hay que desnudarlo en su propia esencia, con ironía, con humor, como lo hace el poeta salvadoreño Roque Dalton con el poema “El descanso del guerrero” y otro caudal de metáforas contra el dinero, la devoradora Nueva York, el perfil de Franco, el obituario de un dictador guatemalteco, el montañés del kremlin (Stalin), letanía de las dictaduras, la muerte de Dios, las cárceles. Estas son las locaciones del siguiente apartado de la historia y los protagonistas que, o bien murieron en la cárcel, o bien fueron enviados al destierro, acaso asesinados. Todo este canto ocurre como si golpeáramos con furia un bordón siguiendo el coro de este inmenso drama que es la barbarie del hombre de ahora, nuestro vecino.

Otros ejemplos: “Las máscaras del mal”, aquí se mira al monstruo como en una mesa de disección para comprobar que no es tuerto y que tiene ojos de francotirador cotidiano. “Tiempos de poesía”, con la selección de poemas para este apartado sentimos que la poesía es libertaria incluso sin proponérselo, y es aquí donde se sopesa el oficio de vivir o el oficio de poeta, parafraseando el libro del Oficio de vivir o el oficio de poeta de Cesare Pavese (Pavese, 2001), es aquí donde entendemos la verdadera función de la poesía en hacer una yunta entre el vivir y el hacer arte, como en Manuel Bandeira:

Siguiendo el decurso del libro *El olor de la guerra* se comprueba, una vez diseccionado el andrajo, que todo él es pestilente, que huele a SS, al Führer, alaridos de sirenas, devastaciones. “La mano que firmó el papel derribó una ciudad”, dice Dylan Thomas (Roca, *El anarco y la lira*, 2015). El grito desde las cárceles en sus más de dieciocho años de presidio del poeta turco Nazim Hikmet, Cavafis y los senadores y sus bárbaros, las llaves manchadas de sangre de la ciudad, de todas las ciudades, nos recuerda Prévert, o la ironía del poeta colombiano Jaime Londoño, “Para variar estamos en guerra”. (Roca, *El anarco y la lira*, 2015)

Luego, “Asedios a la patria”, el concepto de patria para el pensamiento ácrata ofrece distintas aristas que van desde las ideas cooperativas de Pierre-Joseph Proudhon, pasando por la negación del estado y, por ende, de patria de Bakunin hasta el individualismo de Henry David Thoreau o Wilde, pero lo que reflejan este puñado de poemas es la asfixia de los moradores de ciertos territorios llamados patria, en los que no se puede salir a caminar por temor de recibir un pistoletazo de soldados mercenarios que en nombre de la patria:

No me han traído aquí para el amor sino para gritar la palabra muerte,
con la boca del fusil.

Condecorado, refrigerado, siempre quedará un grano de arena manchado
de sangre.

Fayad Jamís. (Roca, *El anarco y la lira*, 2015)

O lo que sentenciara el poeta Paul Valéry:

Decir “nación francesa”, “nación rusa”, etc., significa asimilar desde el exterior construir fachadas en una calle o en torno a una plaza. De esta fachada puede salir determinada multitud, determinada cantidad. Cada “propietario” tiene su fachada pero el terreno posterior es muy diferente. (Roca, *El anarco y la lira*, 2015)

En la historia de la poesía, un puñado de poetas fueron realmente transgresores de un orden cerrado que asfixiaba en sus países, esa necesidad de la voz poética los llevó al confinamiento —llámese cárcel, hospicio, asilo—, allí llegaron los excluidos de conductas rígidas, absolutistas de la condición humana. De esas vejaciones fueron víctimas hombres del talante de un Nazim Hikmet —y su “Angina de pecho”— y muchos cerrojos que habitan sus poemas. O el peregrinaje de Miguel Hernández por distintas cárceles de España que lo llevaron a su muerte en una de ellas. El poeta no es muy dado a la comodidad, por tanto, el anarquismo no le ha sido indiferente al poeta, no es raro encontrar el anarquista secreto en Paul Valéry, en el entendido de que su libro *Los principios de an-arquía pura y aplicada* fue póstumo y encomendado a su hijo; el caso de León Tolstoi y sus reflexiones en *Cristianismo y anarquía*, escrito al final de sus días en total aislamiento.

El poeta Roca, a través de los poemas seleccionados de reconocidos poetas del mundo, logra aproximarlos a lo libertario —como ocurre con la filosofía—, entonces la palabra poética mora en mundos paralelos sin encontrarse, igual le ocurre a la poesía con el anarquismo.

Esta compilación de *El anarco y la lira* nos sugiere la idea de dos cuerpos que se acercan, pero que no pueden encontrarse (tal cual el aforismo brillante de Canetti al hablar del amor, como un perro con dos cabezas o serpientes unidas que se vigilan atentamente para devorarse). Y tratándose del anarquismo mucho más, en tanto se ha escrito poesía anarquista más coyuntural que lírica desde un sentido lírico y libertario, necesario para ser leído en las aulas de clase donde la modorra de la falta de novedad hace cada vez más distante el ejercicio real de la lectura y su disfrute. Es pues este el momento para darle alas a la utopía.



Les cahiers ocultos de Paul Valéry

En las reflexiones que he hecho en algunos de mis escritos sobre los principios de la anarquía, se desprende que el anarquismo es rico en fundamentos filosóficos, éticos, estéticos, es decir, todo aquello que alimenta siempre ese pensamiento móvil donde tienen cabida aquellos que profesan honda preocupación por la condición humana. Por tanto, sus postulados vienen desde la misma cultura grecorromana hacia la cultura occidental, al igual que filósofos y poetas de la cultura oriental lejanos a la filosofía de Confucio, fiel representante del establecimiento. Ese espíritu de libertad no debe confundirse con aquello de que allí cabe todo, al igual que la pretendida expresión de *anarquista*, vocablo pronunciado en actitudes muchas veces sospechosas, bien sea con el ánimo de confundir, o bien con la actitud de quienes sueltan la expresión de manera irresponsable, dando a entender que anarquismo significa relajo o irresponsabilidad o incluso alguna postura *kitsch* para algunos artistas huérfanos de consistencia tanto en su vida como en su obra.

Decíamos de la no persistencia en el pensamiento sistemático para el accionar anarquista, eso hace que entren en el acervo de su literatura libros como *Los principios de anarquía pura y aplicada*, del poeta Paul Valéry (Francia, 1871-1945), a quien el común de sus lectores conoce más como poeta de “El cementerio marino”, donde versifica el destino de la muerte como ley de la vida; o *La joven parca*, poemario que —como lo expresa su singular nombre, el eterno retorno— entrevé el hilo de los destinos, porque no hay otra vida más que esta, movida, arriesgada, salvada según sus propias tormentas y las mareas de sangre, según las leyes puras del mundo, en detrimento de la historia; y joven porque todo lo épico es casi un nacimiento. Por tanto, todo lo épico es fuerza, emprendimiento, riesgo, aventura, no la vida desgarrada que se transmite casi que desde lo genético.

Otro libro poco sugerido, pero igualmente valioso, amén de otros libros de poemas y ensayos, es *Filosofía de la danza*. Aquí sostiene el poeta que tanto la danza como la poesía liberan al hombre como ser utilitario. El poema, por el contrario, recupera el tiempo cíclico frente al tiempo lineal y a la acción dirigida a un fin. El poema danza en el papel,

nos lo sugiere Valéry. Cada una de las estrofas reúne la música y la danza y, en su propio final, invita de nuevo al comienzo como lo hace siempre una bella canción. También en él, como en la danza, lo esencial es la primicia de la expresión sobre la función.

Los principios de la a-narquía pura y aplicada es un libro póstumo encomendado a su hijo, François Valéry, quien por la década de los ochenta decidió hacerlo público, no sin antes presentarnos el contexto del porqué del libro, y más en el ambiente de trabajo en el que vivía su padre cuando estaba al servicio del ala más conservadora del Estado francés, de ahí podemos colegir algunas precisiones que su hijo François deja a los lectores en su epílogo, después de leer sus contundentes cápsulas brotadas desde lo más profundo de su entelequia, apuntan a todos los órdenes de los que tiene que dar cuenta un Estado a sus ciudadanos, por ello François inicia su texto con una nota de sus *cahiers*, de donde resulta el libro en cuestión:

Gide viene a las 16h 30. Hablamos dos horas. Gide me dice con toda seriedad que yo debería hacer algo. Nos precipitamos en el abismo. Reunir gentes notorias. Russell, Einstein, Wells... para un llamamiento, a quién, a qué le digo, Einstein, para mi sorpresa, se ha declarado contra el Estado, cosa que me complace, pues en el fondo el Estado siempre son unos cuantos, y en absoluto los que nosotros elegimos. Le señalo la vanidad de tales manifestaciones, y por lo que a mí se refiere, la imposibilidad de hacer algo distinto de lo que hago, es decir, anti política lenta. (Paul, 1987)

Se estaba al borde de la Primera Guerra Mundial, Valéry en sus cuadernos afirma la negación de cualquier compromiso a través de la firma de manifiestos, cartas y cualquier otro comunicado, al respecto dice: “No hago política. Para mí el intelectual es siempre un solitario cuya función, cualquiera que sea su oficio, es la de incrementar el capital de los negocios del espíritu”. (Paul, 1987) El poeta, en esa suerte de torre de marfil, ignoró por momentos lo que ocurría a su alrededor, o como suele acontecer hasta cuando no estalla esa fuerza del mal, porque eso es una guerra, no lo acepta, mientras ocurría la batalla de Verdún, previa a lo que sería la Primera Guerra Mundial, en la que morían alrededor de un millón de personas entre el bando de los alemanes y los franceses, nuestro poeta se dedicó a escribir el poema extenso *La joven parca*:

“Con el sentimiento íntimo de llevar a cabo una obra inútil y desligada del tiempo, homenaje a una tradición literaria agonizante, a semejanza de un monje del siglo IV o V”, se ve a sí mismo erigiendo un monumento a una cultura que cree, o teme, en peligro de desaparecer. (Paul, 1987)

Toda su escritura de la guerra y la posguerra fue un sentimiento de evasión, por tal actitud se le juzgó severamente. Pero, dada su talla de intelectual influyente y su cargo de redactor en el Ministerio de Guerra, le sirvió para persuadir mediante conferencias y visitas a los gestores de la guerra como Mussolini, quien le dijera que el fascismo se iría “suavizando”, al igual que una visita al general De Gaulle. A Valéry le alegró su encuentro con De Gaulle, cuya figura consideró bastante enigmática. Entre estos dos hombres, sin

duda en los antípodas el uno del otro, y separados por casi una generación, se podría establecer cierto paralelismo. Aquel que resulta de una educación similar, de las categorías morales e intelectuales de la Europa anterior a 1914, el paralelo es de François.

Todo este malestar de su tiempo lo fue registrando en sus cuadernos a manera de axiomas anarquistas, aunque el poeta tenía su postura, no muy cercana al pensamiento ácrata, pero se entronca con la movilidad que el trabajo anarquista posibilita, es decir, la reflexión ácrata.

El poeta Valéry solo ve dos sistemas políticos el socialismo y el anarquismo. Según él, del primero forma parte la monarquía, del segundo, la república, lo argumenta de la siguiente manera: Evidentemente, en relación con el principio monárquico (solo podía emitir un juicio retrospectivo, es decir, histórico, lo que no deja de ser un poco contradictorio por su parte) “Implica entre otras cosas”, dice, “que son admitidas al trono personas incapaces de conquistarlo”. (Paul, 1987) Sentía por el monarca absoluto Luis XIV una total antipatía que no perdonaba a Versalles, al que encontraba teatral y vulgar, oponiéndole la perfección armónica del *petit* Trianon. Fue uno de los primeros, quizá el primero, en sugerir que la Ópera Luis XV fuera restaurada y recuperarse su primitivo destino. Además, la monarquía centralista fue, según él, “un gran sistema de destrucción de los valores individuales”. (Paul, 1987) Hay que tener en cuenta que Valéry era un poco occitano y que para él la monarquía de los Capetos representaba la dominación por parte de aquellos a los que a veces llamaba “vosotros, bárbaros del norte...” (Paul, 1987) refiriéndose a los parisinos y a todo cuanto está más arriba de Loire, incluida su familia.

Valéry fue un lector muy selectivo tanto de sus coterráneos como de pensadores universales. Del filósofo Bergson decía “ya parece pertenecer a una época desaparecida, y su nombre es el último gran nombre de la inteligencia europea”, pronunció un discurso que llegó a América Latina. Jouvett lo leyó en Bogotá. Europa iba camino a la destrucción, lo que efectivamente ocurrió, al poeta lo atraparon prácticamente las dos guerras, por eso decía que le parecía que había vivido como cinco siglos, y de Francia, “no me gusta mucho que se hable de reconstruir a Francia, lo que me gustaría es que se quisiera construir una Francia”.

Estos cuadernos son testimonio de lo que no pudo ser en su vida. En todo caso significan un legado fundamental de los fracasos del hombre por tratar de vivir en sociedad y en sana convivencia, tratando de cumplir los mandatos desde que se crearon las repúblicas, sus gobiernos y sus partidos. De este último descreía “Cuanto más inteligente es un hombre”, dice, “menos pertenece a su partido”. (Paul, 1987) Y también, “el odio, la crueldad, la hipocresía, la rapiña no pertenecen en exclusiva a ningún partido, la estupidez, a ningún régimen, el error a ningún sistema”. (Paul, 1987) No se sitúa pues en un terreno en el que pueda ser lícitamente utilizado el criterio derecha-izquierda, juicio

que para muchos sustituye a todos los demás y les dispensa de llegar al fondo de las cosas. En cualquier caso, él lo hubiera recusado.

Paul Valéry se separaba mucho de la derecha histórica, aunque no lo pareciera. Fue un hombre independiente de pensamiento, un inconforme, aunque entendiera lo contrario por su condición de haber trabajado en el Ministerio de Defensa. Como no fue afecto a los partidos, nadie podía reclamarlo como suyo. Digamos que se preocupó por una suerte de metapolítica, se consumía en sus indagaciones que muchas veces no llegaban a ninguna parte, como suele ocurrir con los buscadores de utopías.

En cuanto a la corriente científica y literaria de su época aparentaba ignorarlas. En relación con Freud, cuya influencia en los pensadores de la primera mitad del siglo XX fue enorme, Valéry no llegó a determinarlo demasiado. La misma actitud asumió con los surrealistas a pesar de haber compartido con Breton algunos encuentros, mientras que los surrealistas, por su lado, lo excomulgaron, no sin apropiarse del nombre de la revista *Littérature*.

La moción de que escape a un concluyente tipo de clasificación no hace más que poner de manifiesto la autonomía de su pensamiento. Y eso ocurrió con Valéry en todos los órdenes de su existencia, incluso cuando tuvo que aceptar lo más atroz, la dictadura, la que definió como: “La respuesta inevitable del espíritu cuando ya no se reconoce en el gobierno de los asuntos públicos la autoridad, la continuidad, la unidad, que son signos de la voluntad reflexiva y del imperio del conocimiento organizado”. (Paul, 1987) En otro lugar observa “Se quejan de las dictaduras. Pero ¿quién ha llevado la noción de Estado al absoluto? ¿No es imprescindible, para Marx, un Estado absoluto, como para Luis XIV?”. (Paul, 1987)

Sobre los principios democráticos argumentaba: “Dos grandes peligros amenazan al mundo, el orden y el desorden” (Paul, 1987), solo veía en ella el inevitable compromiso entre estos dos principios. En su opinión, consiste no tanto en el gobierno del pueblo como en el gobierno de “aquellos que conduce al pueblo”. (Paul, 1987) Previó que la democracia “perecerá con el reino exclusivo del dinero”. Probablemente se refería a la democracia liberal, lo que está relacionado con otra de sus observaciones, “la burguesía, hija y madre de la economía política”. Pero su reserva se basa sobre todo en la pretensión de querer “resolver el problema paradójico de extraer la calidad de la cantidad, a partir de la mera acción de esta última”, pretensión que, según él, caracteriza a toda democracia, y que considera falaz.

Como se puede observar en estas notas, su pensamiento siempre estuvo atento a toda la retórica política que va acomodando el establecimiento de ciertos regímenes, bien sea a través del voto popular, o bien en acciones de facto. Valéry, según estos cuadernos, fue un pensador oculto de todo lo que aqueja la barbarie del hombre moderno,

no se le escapó ningún tema para ponerlo en cuestión. Haciendo un paralelo entre capitalismo y socialismo, escribe:

Nada se parece tanto al régimen capitalista, cuyo rasgo esencial es el abandono de la gestión del capital a terceros y el desconocimiento acerca de lo que hacen con él, como el sistema administrativo de máxima centralización, que sustrae a la mirada la correlación entre los servicios prestados y las prestaciones exigidas por los particulares.

En su demoledora crítica a toda forma de poder o avasallamiento, piensa que “todo régimen es absurdo o inhumano, o ambas cosas”, puesto que prácticamente la única lección que podemos extraer de la historia es que no puede dar ninguna, es preciso buscar otra cosa, aunque solo sea intentar una experiencia mental diferente. Dicho de otro modo, partir de la observación “ingenua”, como le gustaba decir, para ir a contracorriente, poner a prueba las ideas recibidas, los valores tradicionales, los mitos y los dogmas, cualesquiera que sean; por lo tanto, “nada hay sagrado en sí mismo” (Paul, 1987), afirma. Así pues, todo puede y debe ponerse en tela de juicio, y en eso consiste precisamente la función del espíritu.

Incluso la palabra *política* tiene dos significados, escribe “conquista y conservación del poder, organización de la ciudad, el segundo sirve enteramente de disfraz al primero”. En cuanto a las luchas políticas, tienen como resultado “oscurecer, falsear en los espíritus la noción del orden de importancia y el orden de urgencia de las cuestiones” (Paul, 1987).

En todo caso, pensar que Valéry fue un anarquista sería un poco desmedido, más viniendo de un hombre tan ponderado e inserto en la sociedad de su tiempo. Tal vez la reflexión anarquista le vino hacia el final del siglo XIX, al ver cómo salían estos libertarios a las calles y eran duramente reprimidos, pero parece que no le debe mucho o casi nada a teóricos anarquistas como Proudhon o Bakunin. De ahí que su definición de anarquismo sea meramente personal. “Anarquía es el intento de cada cual por rechazar toda sumisión a la imposición de lo inverificable” (Paul, 1987).

François Valéry, recuerda así momentos finales del encuentro con su padre:

Durante el transcurso del invierno de 1944, Jacques Ruef, que dirigía la sección económica de la sección militar para las relaciones con Alemania, nos invitó, a mi padre y a mí, a un almuerzo al que estaban invitados, otros, escritores. El nacionalsocialismo aún no había sido definitivamente destruido y la bomba atómica aún no había estallado sobre Hiroshima. Sin embargo, uno de los principales temas de la conversación fue la posibilidad, es decir, la inminencia, de la utilización de tal arma, y las consecuencias incalculables del acontecimiento (Paul, 1987).

Al evocar este recuerdo, me viene a la memoria una frase escrita por Valéry en 1939 “cuando suene la señal, será exactamente el fin del mundo”. (Paul, 1987)



Cabezas de tormenta

Digamos que la unidad de estos ensayos es buscar la razón de ser anarquista. Pero ¿qué es ser anarquista?, ¿por qué se es anarquista en los tiempos que corren? Este tipo de reflexiones sobre dichos postulados le vienen bien a quienes consideran que el pensamiento libertario sigue reinventándose para bien del movimiento mismo, tal como lo formulara Emma Goldman, la célebre anarquista lituana de origen judío en su libro *Anarquismo: lo que significa realmente*. Ella asegura que

el anarquismo no es, como muchos pueden suponer, una teoría del futuro a ser logrado a través de la inspiración divina. Es una fuerza de vida en asuntos de nuestra vida, constantemente creando nuevas condiciones. Los métodos del anarquismo por lo tanto no contienen un programa de hierro para llevarse a cabo bajo toda circunstancia (Ferrer, 2006).

Ya con ese acervo histórico, la palabra anarquía suena hoy menos terrible que extraña, ya no es tan sospechosa como antes. O como lo metaforiza Christian Ferrer, “Un ave pesada que nunca pudo volar o un mamífero cuyo último ejemplar fue avistado décadas atrás. Era, además, un animal acostumbrado a las batidas y a ser cazado en abundancia” (Ferrer, 2006) .

De allí que todo revolucionario sienta alguna vez en su vida el peso de tan fatal historia y se cuestione “quién será el último de nosotros” (Ferrer, 2006). Hubo momentos de la historia reciente que la palabra *anarquía* era asociada a la libertad, era igual o mejor el peregrinaje militante que otros grupos que se sentían representantes de los intereses populares. Luego fue tanta la propaganda sucia contra los grupos anarquistas, incluso desde la misma izquierda que siempre los tildaban de generadores del caos, pero muchos de esos inquisidores de la disidencia hoy disfrutaban aquellas reivindicaciones (Ferrer, 2006). Afirma Ferrer que “de no haber existido anarquistas nuestra imaginación política sería más escuálida, y más miserable aún. Y aunque se filtre con cuentagotas, la “idea” sigue siendo un buen antídoto contra las justificaciones y los crímenes de los poderosos” (Ferrer, 2006).

Esa ausencia de ideas libertarias en el entorno colombiano sí hace de la política colombiana un cuerpo de partidos y grupúsculos sin imaginación, tan escuálido y miserable como lo plantea Ferrer.

Si se miran las biografías de verdaderos anarquistas, es decir, aquellos que aportaron, bien sea desde la reflexión teórica de la libertad, o bien aquellos hombres de acción enquistados en el movimiento sindical y en todos los alzamientos populares, pueden ser perfectamente relatadas como vidas de santos. La motivación de todo anarquista es eminentemente constructiva, por lo tanto, estos utopistas están más cerca de un evangelizador disidente que las del nihilista atormentado. Por eso, para el autor el anarquismo constituyó una porción importante del plancton que hasta hoy día consumen los cetáceos del movimiento social. Lo que descuella de la historia anarquista es la plasticidad de teoría y praxis, y la variedad en sus modos de concebir el accionar ácrata. “La libertad era una experiencia vivida, resultado de la coherencia necesaria entre medios y fines, y no un efecto de declamación, una promesa para un *después del Estado*” (Ferrer, 2006).

En el concepto de libertad del anarquismo no estaba implícito solamente un ideal, eran, desde luego, distintas prácticas éticas que funcionan como correas de transmisión entre la actualidad y la persona y la realización del porvenir anunciado, ya que el anarquismo no concebía a la persona según el modelo liberal del “sujeto de derechos”. Era imperioso modelar a cada anarquista según una ética propia, y no en relación con una jurisprudencia abstracta, abarcadora y generalizable. La norma ética que orientaba tal construcción de persona era la siguiente: “vive como te gustaría que se viviera en el futuro” (Ferrer, 2006).

El anarquista, por su alto valor ético, siempre se ha visto como un hijo del pueblo, de ahí el título de sus himnos más conocidos, siempre han sido enjambres de resistencia del sentir popular. Los anarquistas siempre creen en las causas justas, pero no son religiosos; el misterio de la fe política siempre es balanceado por una sólida formación racionalista (incluso en momentos científicista) y un gusto por la sensibilidad escéptica de tipo volteriana. El anarquista es un centauro: mitad razón, mitad impulso. De ahí que muchos grupos creaban decálogos para guiar su comportamiento ético que les exigía firmeza interior. Para los anarquistas la organización de ligas, así como la fundación de periódicos, era algo inaplazable en el pensamiento libertario. Nuestro autor señala ese proceso en el caso argentino, donde justamente el anarquismo llegó para quedarse. El anhelo por el inicio de un mundo nuevo era así adelantado. Auguste Blanqui numeraba los ejemplares de uno de los tantos periódicos *Ni Dieu ni Maître*, siguiendo el calendario jacobino. Y en la Argentina, el periódico *La Montaña*, fundado por Leopoldo Lugones, José Ingenieros y Macedonio Fernández, era fechado a partir de los años transcurridos desde la comuna de París. En esos casos, se enfatizaba que el tiempo, aun siendo irreversible, era desviable a favor. Así mismo, los sindicatos solían repartir entre sus afiliados almanques y calendarios revolucionarios en los cuales el santoral y las efemérides estatales eran remplazados por los hechos de la historia del movimiento obrero y por las fechas de nacimiento de revolucionarios o benefactores de la humanidad.

Decir la verdad siempre es costoso, pero en su caso era imprescindible: combatir la arbitrariedad de los gobiernos, denunciar el maltrato de patrones y “cosacos”, registrar y testimoniar la persecución a sindicatos y protestas populares. Estas verdades “excesivas” encajaban golpes proporcionales. Los asesinatos políticos de organizadores anarquistas de sindicatos fueron comunes en España de 1920 y en toda Latinoamérica. De la Argentina se deportaba (Ley de Residencia de 1902); de Brasil se los expulsaba como “indeseables” o recibían largas condenas cumplidas en la selva amazónica, cerca de las Guayanas, confinamientos en Siberia o en islotes italianos, o en las posesiones coloniales españolas y portuguesas en África, o Nueva Guinea francesa. Todos estos sucesos eran denunciados en los periódicos a través de las ligas anarquistas que desplegaba gran influencia sobre la acción sindical, sobre el sentimiento popular y en sectores de la opinión pública “ilustrada”. Las ideas ácratas operaron como movilizador político y antropológico de un desorden fértil y como fustigador de las fuerzas de la tradición y el estatismo. Las vidas anarquistas en sí mismas, que siempre oscilaron entre el color tenebroso y el aura lírica, constituyeron un modelo moral que atrajo interminablemente a las energías refractarias de sucesivas oleadas de jóvenes. Los ateneos, las bibliotecas populares y las publicaciones no solo permitían reunir a la comunidad anarquista o expandir la palabra libertaria entre los obreros, sino que también hacían sentir la influencia entre sectores de la pequeña burguesía intelectual, lográndose capturar simpatizantes de ese sector para la causa, como es el caso de González Prada en Perú y el uruguayo Florencio Sánchez.

Decir la verdad siempre es costoso, pero en su caso era imprescindible: combatir la arbitrariedad de los gobiernos, denunciar el maltrato de patrones, registrar y testimoniar la persecución a sindicatos y protestas populares. Estas verdades excesivas encajaban golpes proporcionales. Los asesinatos políticos de organizaciones anarquistas de los sindicatos fueron comunes en la España de 1920 y en toda Latinoamérica. (Ferrer, 2006) Esa supervivencia no equivale al rebrote del insípido jardín bien ordenado, sino la urticaria somática en un cuerpo que ha sido una y otra vez persuadido de doblar la cerviz o descargar sus malestares en espacios previamente delimitados para tal efecto. En tanto en cuanto perdure el malestar, el anarquismo podrá resurgir como retorno de lo que ha sido mal reprimido. El demonio rojo y el judío errante han sido los emblemas grabados a fuego en la historia anarquista. También lo han sido el ave fénix y Lázaro redivivo.

El anarquismo en la Argentina

Por algunos puntos cardinales de la Patagonia entraron, a finales del siglo XIX, cuatro hombres significativos de ideas antagónicas. Por el norte, el general Julio Argentino Roca al mando de un ejército; por el sur, el anarquista Errico Malatesta junto con otros cuatro compañeros de ideas; por el este, doscientos emigrantes galeses liderados por Lewis Jones.

A mediados del siglo XIX, la Patagonia era sinónimo de territorio desconocido, gigante, semidespoblado y nunca mensurado. Era el mundo exclusivo de los tehuelches y mapuches, y circulaban leyendas improbables sobre El Dorado. Era “la tierra”, tal como la llamaban los mapuches, sus pobladores primigenios. Solo algunos pioneros y los eternos ropavejeros que comerciaban con los indios conocían los senderos interiores. El único gobernante de la Patagonia en el siglo XIX era el viento, cuyas borrascas fogosas alcanzaban 120 kilómetros por hora.

Hacia 1878, el Gobierno argentino comenzaría la ocupación final de la Patagonia mediante un movimiento militar que se llamó oficialmente la Conquista del Desierto, es decir, la subordinación de los sueños originales al Estado argentino. Para acabar con “el problema del indio”, se enviaron tropas al mando del ministro de guerra Julio A. Roca, cuya misión consistía en traspasar la línea de frontera establecida décadas antes y sembrada de fortines a fin de derrotar de forma drástica y definitiva a las tribus ranqueles, pehuenches, pampas, mapuches y huilliches.

El anarquista

Errico Malatesta desde jovencito mostró su malestar con el orden establecido. Comenzó a mostrar esos síntomas libertarios cuando apenas con catorce años, escribiera una carta insolente y amenazante dirigida al rey Vittorio Emanuele II. Luego de la insurrección de París en 1871, adhiere a las ideas de la internacional, y con 17 años viaja a Suiza a fin de conocer al “Apóstol de la anarquía”, Mijaíl Bakunin. Cuando se menciona a Bakunin, no podía olvidarse de aquellas palabras de su compatriota, el poeta simbolista Aleksandr Blok: “No cantaba, sino que rugía a través de Europa entera, ‘aullaba como un esturión’, grandioso y repulsivo, típicamente ruso” (Ferrer, 2006). Malatesta en adelante se transformó en uno de los revolucionarios más famosos de su tiempo. Editó el periódico *La Questione Sociale*, primero en Florencia entre 1883 y 1884; luego en Buenos Aires entre 1885 y 1886, y el periodo final en Nueva Jersey entre 1899 y 1900. Organizó grupos de compañeros, fundó sindicatos, editó publicaciones, lideró revueltas, escribió algunos libros breves y, sobre todo, procuró unir a la “familia anarquista” y salvarla de las tendencias centrífugas. Con el tiempo editaría también los periódicos *L’Associazione*, *L’agitazione*, *Volontà*, *Umanità Nova* y *Pensiero e Volontà*.

Era 1885, en Buenos Aires, cuando se conecta con anarquistas italianos nucleados alrededor del círculo comunista anárquico, y casi inmediatamente reinicia la publicación de la *Questione Sociale*, que se repartiría gratuitamente y de la cual se editaron catorce números. En esta ciudad trabajó primeramente como mecánico electricista en el taller de su compañero Francesco Natta, y luego en la elaboración de vinos. Permanecerá en Argentina hasta 1899. Durante toda su vida, cuya mitad transcurrió en cárceles, exilios y confinamientos domiciliarios, Malatesta se destacó por su sentido práctico y

su capacidad organizativa y publicitaria. Nunca fue un soñador, siempre creyó que la voluntad humana era más importante que la inevitabilidad histórica de la revolución, y que ninguna acuñación utópica podía sustituir al análisis preciso de las coyunturas históricas. También se internó en la Patagonia.

Pero la libertad geográfica perfecta, que es polar, la naturaleza no le es propicia. Promover el lirismo de la libertad expedicionaria o la nostalgia de los pioneros y otros hombres de frontera resultan inconducentes, pues si estos ejemplos sirven de algo, es para pensar el impulso centrípeto de los últimos cien años, es decir, la creciente mengua de la capacidad humana para anhelar e imaginar libertades.

¿Qué hacían cuatro anarquistas cavando en ese desierto? Malatesta había liderado un par de revueltas fracasadas en Italia que, previa destrucción de símbolos y nóminas fiscales, lo forzaron a huir al destierro. En Buenos Aires, al principio, había intentado impulsar la acción gremial con pobres resultados. Era aún un hombre joven, desde luego de acción, todavía no hablaba bien español y además varado en un puerto lejano. No era conveniente su retorno a Europa, por tanto, otra aventura más no le venía mal, así que se embarcó en busca de El Dorado con la idea peregrina de financiar una imponente revolución mundial con lingotes patagónicos. Las aventuras auríferas del siglo XIX cobijaron a numerosos utopistas. A la fiebre del oro de California acudieron no pocos fugitivos de la frustrada revolución francesa de 1848. Pero la fiebre del oro de los anarquistas italianos duraría muy poco. En 1888 participaría en una huelga de panaderos del país, que duró diez días, y terminó en triunfo. Un año después parte para Europa, donde más adelante lideraría el movimiento anarquista italiano, luego de sufrir incontables días de cárcel en muchos países. Cuando murió, en 1932, hacía años que sufría arresto domiciliario impuesto por Mussolini.

Esta quimera del oro, oro y fiebre son siameses inseparables, produjo películas, novelas... *La quimera del oro*, la película del comunista Charles Chaplin sobre el *rush* del oro en Yukón, y el libro del anarquista B. Traven (Ret Marut) *El tesoro de la Sierra Madre*, del cual John Huston dirigió su versión. Son dos indagaciones desoladoras sobre el delirio provocado por esa droga en polvo. Muchos de los que peregrinaron al Yukón murieron de hambre durante la travesía al norte helado, y los que allí se quedaron debieron retornar al antiguo oficio de la caza y el comercio de pieles.

Roberto Arlt debió haber escuchado la historia del fracaso de la expedición de Malatesta, que en su madurez sería conocido como “El Lenin de Italia”. Nunca se enteró de que su anécdota biográfica sería integrada a la novela *Los siete locos*, probablemente trasmutada bajo la forma de un personaje que se propone financiar la revolución mundial con una cadena de prostíbulos.

Sobre lo inasimilable del anarquismo

En cada comarca del mundo por pequeña que sea alguien levanta la voz y se revela anarquista. Al respecto vuelve Ferrer a espiritualizar dicha existencia:

Esta solitaria e insólita presencia debe ocultar un significado que trasciende el orden de la política, del mismo modo en que la dispersión triunfante de las semillas no se resume en mera lucha por la supervivencia de un linaje botánico. Quizá la evolución “ánimica” de las especies políticas se corresponda con la sabiduría del esponjamiento seminal en la naturaleza. De igual manera las ideas anarquistas nunca se orientaron según los métodos intensivos de la “implantación” ideológico-partidaria: se desperdigaron siguiendo las ondulaciones inorgánicas de la hierba plebeya (Ferrer, 2006).

Un saber construido a mediados del siglo XIX logró ampliarse y levantar velas sobre una base endeble, no más que un grupo de personas implantadas en Suiza, Italia y España, hasta llegar a ser conocida en casi todo lugar habitado de la tierra.

Cada cosecha desdeña una suerte de “inconsciente político”, punto ciego y centro de peligro que no admite ser pensado por un pueblo, y los lenguajes que se tratan de entender en esa zona son tratados como irreverentes. El anarquismo fue la astilla, el irritador, la piedra en el zapato, pero que a través de dichos intrusos se conoció el secreto de la soberanía. El anarquismo acogió los interrogantes últimos asociados con el poder, fue el cráter de la política por donde manaron respuestas radicales al problema. A toda palabra se le evoca como objeto de museo, pero también se la degusta como un fruto recién arrancado de su rama. En el acto de nombrar, nos dice Ferrer:

Un equilibrio sonoro logra que en la rutinaria osificación de las palabras se evidencie un resto alentador. El anarquismo, que ha intimado con ese equilibrio por mucho tiempo, se debate ahora entre ser tratado como resto temático por la paleontología historicista y su voluntad de seguir siendo una rama de la ética (una posible moral colectiva) y una filosofía política vital.

El anarquismo, pensamiento anómalo, representa “la sombra” de la política, lo inasimilable. Y el anarquista, ser improbable, aun existiendo en cantidades demográficas casi insignificantes, asume el destino de ejercer una influencia de tipo radial, que muchas veces pasa inadvertida y otras se condensa en un acto espectacular.

Esto lo puede lograr el accionar anarquista mediante una variedad de recursos como: humor paródico, temperamento anticlerical, actitudes irreductibles de autonomía personal, comportamiento insolente, impulso de la acción política a modo de contra potencia: acompañadas de una teoría que radicaliza la crítica al poder hasta límites desconocidos antes de la época moderna. Su imaginería impugnadora y su impulso crítico se nutren de una gigantesca confianza de las capacidades creativas de los animales políticos una vez liberados de la geometría centralista, concéntrica y vertical (Ferrer, 2006).

El libro termina con una visita al parque Rivadavia en una suerte de visita heráldica y nobiliaria de lo que sería el devenir anarquista a través del uso de ciertas monedas y billetes hallados en este parque. Esto da cuenta de los siguientes hechos:

En 1416, nueve años después de la llegada del primer grupo de zingaros a Alemania, se dictó la primera ley antigitana, se establecerían 47 más solo hasta 1774, algunas tan permisivas que permitirían matarlos donde se los encontraran previa violación de las mujeres. Evolución aséptica: las mujeres gitanas serían las primeras en ser esterilizadas en Dachau, en el verano de 1936.

En Cataluña, 1937, la compañía internacionalista Shevchenko estaba formada por unas decenas de sobrevivientes ucranianos del ejército anarquista de Néstor Makhno que había cruzado en 1921 la frontera ruso-rumana a caballo. En 1945 cuando bajaban sus armas en Languedoc todavía conservaban moneda revolucionaria acuñada por Makhno en 1924. A Buenaventura Durruti antes de que este fuera encarcelado en la celda que en otra época se asignara a María Antonieta. Todas estas razas hoy extinguidas, especímenes de un arca que nunca encontró su Ararat, eran testigos y portadores de utopías monetarias: en las comunidades catalanas o en las brigadas partisanas se experimentaba con numismática de nuevo cuño. George Orwell recuerda que cuando llegó a Barcelona en 1936 el sindicato de mozos había prohibido las páginas.

La numismática fascista, en cambio, suele acabar en sórdidas galerías de la calle Lavalle o en el parque Rivadavia, porque nadie quiere la compañía espectral y amenazante de objetos siniestros o de recuerdos dolorosos (Ferrer, 2006).



Decir la verdad siempre es costoso, pero en su caso era imprescindible: combatir la arbitrariedad de los gobiernos, denunciar el maltrato de patrones, registrar y testimoniar la persecución a sindicatos y protestas populares. Estas verdades excesivas encajaban golpes proporcionales.



Los surcos libertarios de Gustavo Petro

Vive como te gustaría que se viviera en el futuro.

Glosa anarquista

La hondura intelectual de Gustavo Petro ofrece una variedad de aristas de un ser que socaba el alma humana. Asentada su infancia y adolescencia en el municipio de Zipaquirá (Cundinamarca) brilla el liderazgo de este hombre hijo de un docente que vino de la sabana caribe a la altiplanicie cundiboyacense, donde coincidieran en el mismo establecimiento educativo con el escritor Gabriel García Márquez (Aracataca, 6 de marzo de 1927; Ciudad de México, 17 de abril de 2014) para vivir la edad de la inocencia y la esperanza. En ese municipio, frío y conservador, crece el hombre de la palabra escrita y Gustavo Petro, el hombre de la palabra dicha, en ambas direcciones fluye su pensamiento. Así lo expresó ante libreros y editores en una de las ferias internacionales del libro de Bogotá, como quiera que gerenciara una de las administraciones de mayor flujo económico de Colombia, codiciada por los contratistas para desgazarla y dejarla al garete. Lucha incansablemente por quitarle privilegios a los ricos y redistribuir parte de la riqueza que generan los trabajadores en la ciudad mediante mecanismos que da la ley, franqueando leguleyadas, propias de un país como Colombia, que a partir de los ochenta se fue perfilando en el narcogobierno que es hoy. Mientras que los jóvenes de los ochenta, a los que pertenecía Gustavo Petro, eran movidos mediante los análisis de la geopolítica mundial por dirigentes, en principio cercanos al marxismo, pero que sus epígonos: leninismo, trotskismo, estalinismo fueron creándose tendencias irreconciliables, terreno abonado a los partidos únicos nacionalistas que devienen en fascistas.

El arte de la época no estuvo ajeno al permanente debate de la interpretación de las masas. Petro no fue ajeno a esos debates mediante estadistas y escritores que subrayaron sobre la dinámica que tomarían los partidos y tendencias, que se derivaron de lo que fuera la era industrial de Inglaterra. Generaron un nuevo modo de producción que alertó a los partidos y tendencias recién creados en pro de las reivindicaciones del obrero industrial. En cuanto a la actividad artística de la época, fue partícipe como estudiante que veía cine, los directores de películas latinoamericanas no les era ajeno el tema político y, por ende, la denuncia. Testimonios de las reivindicaciones de los

pueblos que generaron dictaduras, como ocurrió en el Cono Sur en la década de los setenta, así lo reflejaba Costa Gavras, cine para cinéfilos. En Estados Unidos, después del fracaso de la guerra de Vietnam, en la que salieron vencedoras las guerrillas del poeta Ho Chi Minh, se gestan las tendencias por los derechos civiles, en una lucha no violenta que reivindica el movimiento negro en los Estados Unidos y las llamadas Panteras Negras, allí emerge la figura de Martin Luther King, pensamiento que sigue prevaleciendo en nuestros días. Pero también la generación beat, que asimismo se negó a mantener las tradiciones y saltó y golpeó a la opinión pública con sus actitudes irreverentes tanto en el lenguaje como en el carácter ante la vida.

Departía con algunos jóvenes de su generación las películas de directores apetrechados por la cinefilia de entonces: la aparición del cine en el siglo XX se le vio en los ciclos de Charles Chaplin con jóvenes universitarios que predecían como el cine industrial lapidaba la cinefilia, y con ella el mismo cine. En Colombia el patrocinio a esa industria fue tardío, como quiera que se creó una ley de cine en el 2003; el teatro hacía más presencia a través de los grupos independientes difundiendo los dramaturgos clásicos o las obras de creación colectiva, que respondían a dramaturgias diferentes que a pesar de las discrepancias se puede decir que aún conviven. En tanto la poesía apenas comenzaba a generar sus espacios, los poetas que en general no son de graderías, pero su cuerpo poético se fue difundiendo fuera de las aulas de Filosofía y Letras. Con la creación de la Casa de Poesía Silva, se dio a conocer cuál era su estado de salud mediante conferencias de reconocidos poetas del mundo, maestros especialistas con sendas conferencias sobre los autores, pero hoy es una casa museo en estado de coma. Gustavo Petro tuvo que ver de manera directa con la figura del poeta vanguardista Luis Vidales, en razón a que Carlos Vidales, su hijo, fuera uno de los fundadores del M-19 y, por ende, comprometidos con la ilusión de un nuevo país.

Decíamos arriba que hacia los ochenta se comenzaba a ver la fuerza del narcotráfico, lo que ha hecho que las luchas de los líderes políticos no se libren en las calles mediante el voto popular, como corresponde a una democracia, sino en los estrados judiciales a través de *abogáster* como los llaman, servidores de los capos del narcotráfico y de una clase política apadrinada por ellos. Estamentos que se mueven por inercia, propia de gobiernos que no quieren permear el *statu quo*. Petro propone un país diverso en su economía, que desarrolle tanto el campo como la ciudad, y en un par de décadas se vea un país distinto, algo parecido al llamado milagro italiano de posguerra, que en diez años desarrollaron buena parte de Italia, especialmente el norte. En todo caso, se trata de soltar amarras y que no campee la miseria y se ponga a tono con el mundo. Que venga la mitigación del cambio climático, que los campos tengan producción tecnificada de sus siembras, y se recupere al escuálido campesino. En el reacomodo de una nueva visión de país, no se trata de imponer ideologías. Lo que se exige está ahí palpable, el cambio climático, mediante energías renovables que se están aplicando en

países sensatos ante el daño que se le ha hecho al planeta, recuperar los oasis de los desiertos y denegar la fractura de las rocas, no más heridas a la tierra con el extractivismo que deja al hombre guerras, hambrunas y migraciones. Petro le propone al pueblo colombiano salvar el agua del hombre carroñero.

Gustavo Petro no aspiró ni aspira a ser un gobernante de la inercia, como los dirigentes de los partidos tradicionales o aquellos otros que mientras se reacomodan a las huestes habituales utilizan un lenguaje transgresor mediante un discurso vacío, y se mantienen en las instituciones en brazos del establecimiento. Aquellos que en teoría política llaman *gatopardismo*, término que se hizo popular a través de la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. El gatopardo, es decir, todas esas personas que brillan al lado de un gobernante que brilla sin que nada pase. Gustavo Petro es de los pocos dirigentes que ha tenido Colombia de quien se puede destacar de su vida pública una moral y una ética, dos palabras que en su carga semántica penetra todas las instancias al servicio del hombre, y mucho más el hombre público. Esa es una de sus resistencias, no haber torcido el camino de gran estadista que palpa la epidermis de la población colombiana, en todo caso una figura que entra a la historia de Colombia, un país huérfano de verdaderos liderazgos. Es un hombre que está a tono con la geopolítica mundial.

A Petro le ha correspondido demostrarle a esa clase feudal que los tiempos han cambiado y, por ende, cambiarán las formas de producción. Ha mantenido una simetría de correspondencias con el pueblo desde las tribunas, dando cátedra de microhistoria en cada una de las regiones que ha podido visitar, mostrándoles quiénes son y cuál es el potencial en su trasegar por las reivindicaciones. No es un actor en escena con discursos huecos ni lejos de los intereses de sus pobladores. En Petro recayó un país de murmullos, un país amordazado en el que no había aparecido un líder que confrontara desde dentro de esa cloaca al narcogobierno que hace y deshace la cosa pública.

Petro supo activar las secretarías del Distrito de Bogotá de la inercia. Hizo valer los recursos públicos mediante programas para el bienestar de la gente productiva de Bogotá, los que la transitan de sur a norte, metidos en un bus sometidos a toda suerte de riesgos aparte de la fatiga por sus extensas jornadas. En ese jugoso negocio privado con lo público, mitigó las necesidades de obligatorio desplazamiento en un costoso y deficiente transporte público. Elaboró encuestas, comprobó que mucha gente tenía que hacer largas jornadas a pie para coger el transporte, aparte de otros apuros para llegar a sus distantes sitios de trabajo. Estas necesidades hizo que implementara los subsidios, legales y necesarios en toda democracia; medida que indispuso a los privados porque sus cuentas con lo público no cuadraban. El servicio público ha sido un verdadero viacrucis, impuesto por los privados sin importarles el trato inmisericorde con los usuarios. Perseguido por una suerte de policía política, como la Gestapo en la Alemania nazi, implementó el derecho a tener servicios públicos subsidiados, al igual

que trabajo cerca a su lugar de residencia, acompañado de salud preventiva, una infancia y juventud atendida en jardines y colegios. Procuró que las secretarías rompieran la inercia burocrática. El POT de la Bogotá Humana, hoy en el limbo por orden de una jueza venal, documento lisonjeado por la Universidad de Harvard. (Archila , 2013)¹²

En educación, dejó sentadas las bases para que se impartiera con todos los estándares de calidad, con una educación libertaria como está escrita en la Constitución del 91, es decir, anticonfesional, seglar. A pesar de los desafortunados convenios con el clero de orientar buena parte de la educación en Colombia impartiendo un “saber” de orden confesional, que imposibilita el libre desarrollo de la personalidad, agregado a ello la falta de mística docente. Gustavo Petro sueña para Colombia una sociedad de saberes, la creación, el *software*, el *hardware*, el audiovisual, las comunicaciones, la palabra, el cerebro como instrumento de progreso. Así se construyen los nuevos saberes, junto con los valores éticos que reclama la nueva Colombia, y Gustavo Petro es un militante íntegro del trajinar político de este país retrechero que le tuerce el cuello a la justicia, cooptada por políticos, narcotraficantes, paramilitares mercenarios, viejos soldados de los ejércitos privados, ejecutores de la impunidad que hay en Colombia. Y esa vieja izquierda dogmática que, aunque tarde, negoció en democracia, no obstante ya la están minando a través del miedo y otras armas que emplea la extrema derecha hasta volver trizas los acuerdos, como lo propuso uno de los ultraderechistas del partido Centro Democrático Fernando Londoño, un abogado cavernario. Un partido nacionalista cerrado, la militancia, feligreses del líder mesiánico. Con esas tendencias debatió en el Senado, aparte de doctrinarios papistas como Robledo. Todos estos debates, con los coletazos de la vieja izquierda sectaria, le dejó la rectitud de sus convicciones, aunque algunos lo vean como soberbio, lo que se ve claro es que quienes intentan degradar a sus contrincantes, nada mejor que con palabrejas que en su semántica les viene bien a los disociadores y se las adjudican a un dirigente para confundir. La soberbia de Petro es no dejarse manosear de los que ostentan poder. La soberbia es altivez, menosprecio. Entonces, ¿por qué las personas humildes lo quieren? Cada vez más recibe el afecto del hombre de a pie. Petro sabe muy bien de la ponderación a pesar de saberse atacado por distintos flancos, un convencido defensor de lo público, le confiere la fortaleza para mantener un orden moral y ético propio de los verdaderos revolucionarios, razón por la cual lo respetan incluso sus enemigos políticos, su alta moral pone los cimientos de acero para el advenimiento de una nueva Colombia, como ya se lo ha hecho ver a los colombianos. De toda guerra jurídica impuesta por la derecha ha salido airoso en su paso por el manejo de lo público, dirigiendo el destino de más de ocho millones de bogotanos, evidenciando la célebre frase del expresidente liberal Darío Echandía: “¿El poder para qué?”, y que Echandía lo interpretara así:

12 Andrés Felipe Archilla (15/11/2013) Lo que dejó el POT de Petro en Harvard. El Espectador. Disponible en <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/dejo-el-pot-de-petro-harvard-articulo-458540>

A la madrugada me llamó un liberal para preguntarme si nos íbamos a tomar el poder, y allí fue cuando le contesté, “¿el poder para qué?”. Pero esta frase debe tener una interpretación más trascendental. La gente cuando va a votar, es decir, a ejercer el poder realmente debería preguntarse para qué quiere el poder y para quién debe ser. Y uno, si pide que lo elijan, debe decir para qué, qué es lo que va a hacer con el poder. Esa es la base. ¡Pero si es la cosa más elemental del mundo! En todo país civilizado, quien se presenta a una lucha electoral, lo primero que dice es lo que hará si lo eligen. Si no, no lo voltean a mirar. La gente civilizada es así y lo que yo quise decir es que seamos civilizados. Que antes de votar y de matarse pregunte ¡para qué quieren el poder! (Cromos, 2011)

En sus discursos ante auditorios especializados, recurre a pensadores que se plantean un nuevo tipo de sociedad, desde la óptica de distintos saberes postmarxistas como Antonio Negri, Antonio Gramsci, Jürgen Habermas, etcétera.

Mostró qué es gobernar desde lo humano en un país al que se le despoja la memoria y se masaca a líderes sociales. Mediante programas sociales, precisa ante los incrédulos que los recursos públicos son para el bienestar ciudadano, en este terreno su derrotero es claro y definido, no se debe recargar totalmente sobre la familia la educación y la salud de los hijos, el Estado debe responder por el futuro de las juventudes. Baste mirar su programa de gobierno de lo que fuera la Bogotá Humana y encontraremos surcos libertarios, es un efecto que será duradero en el proceso político-social del tipo de sociedad que reclama desarrollar la Colombia Humana. Necesita de los medios (la presidencia), los fines ya están claros en el dirigente, lo hemos venido mostrando en estas notas, quedó demostrado que cuando se tuvieron los medios (La Alcaldía de Bogotá), los fines se hacen cada vez más ciertos, el asunto no fue una simple promesa para después sentarse cómodamente en los sets de televisión y hablar de lo que pudo haber sido y no fue, es decir, apenas elucubrar un Estado ideal.

Gustavo Petro sabe muy bien que hemos sido gobernados por unas maquinarias partidistas cercanas a lo que profetizara en el libro *1984* el escritor George Orwell, creador de la imagen del Gran Hermano. Todas las regiones de Colombia tienen su Gran Hermano, tradúzcase en apellidos de terratenientes, banqueros que se encargan de entronizar mediante su poder regional la figura del que esté de turno para la contienda electoral que se avecine. Ojalá esa imagen creada tenga un carácter nobiliario, lo hace más importante en el entorno colombiano, huérfano de horizontes, compran campañas a través de personas naturales o jurídicas, compran alcaldías o gobernaciones como negocio que debe generar utilidades. Winston, protagonista de la historia de Orwell, como Petro conocen a fondo los propósitos dictatoriales de un Estado mediante sus armas más letales: la policía política y la prensa, con ellas exterminan al otro. Ya lo decía Karl Kraus en uno de sus aforismos “*¡Tienen la prensa, tienen la bolsa, y ahora tienen también el subconsciente!*” (Kraus, 2004) Estos leviathanes se gestan, bien sea en la extrema derecha, o en la extrema izquierda. Conductores de una masa ignorante, esa muchedumbre cosificada, esa gran masa de seres humanos a quienes la pobreza les quita el habla

mediante ruegos de resignación o de piedad, que vienen de nuestra educación judeo-cristiana del Concordato de 1887 y 1973¹³. El pueblo inerte los expresa en todos los quehaceres de la vida cotidiana: “bendiciones, madre”, “Que Dios la proteja”, “Regálame un...”, “Vaya en el nombre del Señor”, “Con la ayuda de Dios”... recreado en la película *El soborno del cielo* del cineasta colombiano Lisandro Duque, moral mendicante, cultivo espléndido para un líder mesiánico. “En este valle de lágrimas”, como dice la oración a la Virgen María, en este país mariano-machista y del Sagrado Corazón de Jesús, como también se le invoca. La presencia de Gustavo Petro en la contienda electoral nos lleva por un camino de incertidumbres, no en el sentido de sus derroteros, sino la trampa de sus contendores en las urnas como aspirante a la Presidencia de Colombia, endemias politiqueras que no son fáciles de erradicar por ser demasiado pestilentes, verbigracia lo que está ocurriendo con la justicia y otras dignidades. Por tanto, a este país hay que ponerlo de nuevo patas arriba para volver a comenzar.

Por toda esta suciedad politiquera propone la política del amor, la decencia es su manera de llevar sus propuestas en función de la política de la vida, y es de la vida, por cuanto el siglo XX practicó un modelo económico extractivo que no necesita del saber. Propone un modelo económico productivo, con energías limpias, basadas en el agua y el sol. La nueva economía productiva requiere de un saber que debe impartirse a partir de la educación gratuita y de calidad, generar un espíritu colaborativo en las comunidades, en el entendido de que la atmósfera de la tierra se está llenando como un enjambre de satélites elaborados por las principales empresas del mundo en contenidos para su uso y usufructo, de ahí que el ánimo sea dominar toda la aldea global casi que en tiempo real. En esas nuevas tecnologías pretende Petro insertar este país. Pero también amor a la naturaleza, y así fundar una verdadera paz por décadas. Todo esto parece intraducible en el sector popular, y quizá lo sea por el aturdimiento de los votantes con la maquinaria electoral. El ánimo es superar una población sin ambiciones, sin sueños en el país de la muerte.

Sería el ideal para mejorar la salud mental de los colombianos que viene reponiéndose de una guerra de más de medio siglo, que le ha costado una descomposición social forjando la imagen del traqueteo, como suelen decirle en Colombia al narcotraficante y, por ende, al sicario. La guerra creó una escuela de asesinos a sueldo, incluso muchos de ellos prestan sus servicios en otras guerras en el mundo; el desplazamiento forzado, las hambrunas, la locura. Los abastecedores de los ejércitos vienen de la gente más pobre. Luego de esas fuerzas regulares e irregulares encubían soldados mercenarios, enganchados en los pueblos después de haber prestado el servicio regular, pero vuelven a las filas sin patria y sin bandera, lo que importa es que se va a matar por dinero, luego estos cerebros vacíos de todo regresan a sus lugares con trastornos mentales

13 Los maestros de las instituciones públicas serían vigilados por los sacerdotes, teniendo la potestad de censurar cualquier actividad que se considerara perjudicial para los niños y jóvenes. Esta era alguna de las censuras que impartía el Concordato de 1887.

que apuntan a un crecimiento exponencial del suicidio o la locura, que en Colombia se traduce en una enfermedad oculta. Baste visitar unas clínicas psiquiátricas o en las calles y se encontrarán no pocos jóvenes enajenados.

En estas notas no se pretende evidenciar los destrozos que deja la guerra, de lo que se trata es de identificar quién puede trazar un mejor país a mediano y largo plazo, recomponerlo para que engrane de nuevo con el mundo y lo saque de esa sociedad feudal en el que está inserto mediante innovaciones tecnológicas acordes con el medio ambiente, en el entendido de que para Petro lo ecológico debe pensarse como lo concibió Murray Bookchin (1921-2006):¹⁴

Uno de los grandes pensadores libertarios contemporáneos. Su visión de la ecología social, que vincula lo social y político y el respeto con la naturaleza, deliberando sobre el orden jerárquico por ser una grave amenaza para la integración de la diversidad, merece ser tenida en cuenta ante los grandes problemas que afronta la humanidad (Gudynas, 2006).

Aquí viene bien la ironía de Petro sobre esos encuentros de líderes mundiales que se reúnen para hablar de cambio climático, pero el orbe sigue peor cada vez. Se mantienen de cumbre en cumbre, Petro los llamó “los encumbrados”, de los que no ha salido nada que se pueda implementar de manera cierta en la mitigación del cambio climático.

De ahí que la propuesta de Bookchin no es otra que la continuación del anarquismo verde, que se ocupa de temas medioambientales alimentados por la tradición anarquista de Piotr Kropotkin y Henry David Thoreau. Es imposible dejar de recurrir al santoral anarquista sin ninguna pretensión dogmática en el entendido de que “los anarquistas se nos presenten como las vidas de los santos, como existencias exigidas, que todo lo sacrifican en beneficio de su ideal” (Ferrer, 2006). Aunque para el hombre de a pie le suene extraño que se diga que en el ideario político de Petro se halle un surco del ideal anarquista, hay que reconocer por esos mismos senderos anduvo el líder peruano Manuel González Prada, poeta y político anarquista tan cerca del poder en su época en el vecino Perú, con la diferencia de que Petro no saboreó la riqueza del pensamiento libertario, no llegó a estas tierras el sano debate que proporcionaba la convulsionada Europa o el vecindario, especialmente México y Argentina, cuando se discutía el destino de nuestros pueblos, en un país proclive a las sotanas vengan de donde vinieren.

14 Bookchin nació en Nueva York (Estados Unidos) en 1921, y desde una temprana edad estuvo vinculado a movimientos políticos y sindicales. Con el paso del tiempo, enfatizó una perspectiva libertaria y socialista. Fue uno de los primeros analistas en prestar atención a los temas ambientales, y en vincularlos directamente con los aspectos políticos, en sus corrientes. En 1962 publicó *Our Synthetic Environment*, una temprana denuncia sobre la crisis ambiental, y en 1965 apareció *Crisis in our Cities*, con una mirada crítica sobre el fenómeno urbano. En varios de sus escritos iniciales, Bookchin usaba el seudónimo de Lewis Herber, pero en todos los casos centró sus críticas sobre el capitalismo de su tiempo, así como sobre la izquierda ortodoxa. Sus primeros escritos tienen un fuerte componente libertario; por ejemplo, en 1965, consideraba que una “sociedad anarquista” era una “precondición para la práctica de los principios ecológicos” (ver, por ejemplo, su clásico “Nosotros los verdes, nosotros los anarquistas”).

De ahí que la acentuación de los dogmas llegaban mediante la prensa escrita y la radio, convirtiéndonos en países satélites de lo que ordenaran desde el Kremlin, el Kuomintang, el Pentágono, Cuba..., generando unos dogmas marciales que dieron origen a las guerrillas y contraguerrillas desde la ortodoxia marxista, especialmente estalinista y maoísta, pero también de orden nacionalista-fascista.

Luego de un par de décadas de fragor en los campos y selvas colombianas, las guerrillas, mediante congresos clandestinos, intentaron ponerse de acuerdo en propiciar la paz, pero no lo lograron, porque se mantenían embalsamados en las corrientes comunistas de las que comprobamos, si se les mira a distancia, que fueron corrientes conservadoras que minaron las distintas vertientes políticas de la izquierda en Colombia, de las cuales quedan reductos como el Moir. Quien estuvo cerca fue Jaime Bateman Cayón, que intentó juntar toda la guerrillerada mediante un pacto nacional que condujera a la paz, el dogma hizo que fracasara. El M-19, un movimiento que confluía de diferentes corrientes de izquierda armada, una guerrilla urbana influenciada por los Montoneros y los Tupamaros, donde militara José Mújica, expresidente de Uruguay, intentó ese proceso y llegó solo al desarme y a la constituyente del 91. Decíamos que este fenómeno se dio como carencia de un verdadero pensamiento libertario. Esa ausencia de debate abierto originó la diáspora de dirigentes de distintos grupos que se reclamaban de izquierda, como portavoces de la Segunda o Cuarta Internacional Obrera, en la que sus dirigentes van cerrando filas al dogma marxista y expulsan a los anarquistas y optaron por una orientación socialista marxista. Postulados propagados por los partidos y movimientos de clara orientación estalinista y que, desde luego, caló profundo en la izquierda dogmática colombiana, enfrentándose estos grupos con lo que sería la Cuarta Internacional Obrera liderada por León Trotski. En Colombia se vería reflejada en grupos y ligas revolucionarias bajo la orientación del economista marxista Ernest Mandel o el Bloque Socialista, cuyos orígenes vendrían del sindicato de maestros Fecode, liderado por Socorro Ramírez. Unos terminaron en el exilio o autoexilio por la sordera de los demás grupos políticos. Todas estas refriegas le servirían a Petro como iniciativa para fortalecer su pensamiento y ver el líder de hoy, hecho al fragor de los combates de carácter ideológico o pragmático, el saberse retirar a tiempo de ciertos movimientos que conducirían al dogma estalinista o maoísta, que se han generado en Colombia por la reivindicación de una verdadera democracia mediante la denuncia de aparatos antiestatales. Colombia se fue derrumbando hasta ser gobernada por una mafia con un presidente gamonal, su única relación ha sido con los bajos fondos, es decir, con el crimen. Esto para mostrar que no es un líder puesto al azar por el establecimiento, es más bien un líder antiestablecimiento, en el entendido de que todas estas luchas no han encontrado el punto de quiebre de un verdadero Estado democrático, que no resulte minado mediante el crimen y el miedo, como formas de silenciar al adversario propia de regímenes neofascistas.

Gustavo Petro procuró no irse del país a pesar de sus primeras derrotas políticas y la carencia de debates abiertos en los que brilló desde su juventud. De todas formas, tuvo que partir, se alejó por una corta temporada a Europa por la persecución paramilitar cuando sostuvo álgidos debates ante el Senado, poniendo en la picota pública a buena parte de sus miembros quienes tenían convenios con el ala mercenaria de la guerra en Colombia, el Senado más corrupto de la historia. Allí, en las aulas europeas, fortaleció sus ideas político-ambientales, lo que le ha permitido moverse de manera independiente, y buscar el apoyo popular directo. Afuera y adentro de los partidos políticos de reciente fundación, con el debilitamiento de los partidos tradicionales creados a mediados del siglo XVIII, generadores de inercia y atraso, o los partidos satélites de la revolución rusa y china y cuyos dirigentes aún no pueden desprenderse del todo.

Petro ha sido un hombre de movimientos, no de partidos. El malestar se refleja en la presente contienda electoral, muchos de ellos han recurrido al pueblo de manera hipócrita, a través de firmas, por cuanto sus maquinarias sufren un desprestigio extremo que desdibujan unas figuras con su rostro manchado de rojo sangre que se niega a desaparecer.



Esto para mostrar que no es un líder puesto al azar por el establecimiento, es más bien un líder antiestablecimiento, en el entendido de que todas estas luchas no han encontrado el punto de quiebre de un verdadero Estado democrático.



María Mercedes Carranza en el corazón del patio

*La sangre
las sangres
el grito suspendido
María Mercedes
la tierra en los orificios
del encuentro hacia la nada.
Celedonio Orjuela Duarte*

Durante mis visitas esporádicas a la fundación de la Casa de Poesía Silva, en 1986, conversaba a ratos con María Mercedes. Al principio, su imagen no me provocaba ninguna complicidad. Todo lo contrario. La veía distante detrás de esos lentes que se le escurrían de la nariz para corregir al interlocutor en algo que no aportase a la conversación, eso que cada uno sopesaba para la poesía.

Sabía de su temperamento encendido propio de las personas francas y categóricas, no de ese carácter hierático del que no se sabe qué esperar. Al invitarla a subvencionar unos talleres de poesía en las cárceles, su rostro mostró, para mi sorpresa, un repentino cambio: de una seriedad contenida pasó a una alegría radiante, como si recibiera una gran noticia. Lo primero que hizo, tras exponerle la propuesta, fue buscar entre los papeles de su escritorio un montón de cartas que le enviaban colombianos confinados en distintos penales del mundo. Me las entregó para que las leyera en los talleres, luego anotó: “No te olvides de Wilde y su Balada de la Cárcel de Reading y De Profundis”. Se levantó de su escritorio y me invitó a la librería en busca de un texto del carcelero de Wilde. Hablamos de los poetas que tenían que ver con la prisión: Porfirio, Mutis, Cervantes, Miguel Hernández y, otro de sus preferidos, Cesare Pavese. “En mi poesía nunca hablé de las cárceles”, advertía. Conocía parte de su obra y entendía sus razones, o imaginaba entender que ese tono existencial y poco esperanzador no iba con los internos.

Para María Mercedes era claro que la poesía debía salirse de los espacios convencionales, es decir, de la academia. A pesar de haber sido educada en ella y de haber estado en contacto con las letras desde su infancia en España, Francia y luego en la Facultad de Filosofía y Letras, el asunto de la poesía no venía, desde luego, a cuento. De allí que sus

esfuerzos, a través de la Casa de Poesía Silva y la burocracia distrital y nacional, fueron corajudos para que la poesía pudiera llegar a parques, prisiones, escuelas y colegios, cercanos o perdidos en la intrincada geografía de este país.

En nuestros diálogos eventuales sobre la dinámica carcelaria, me invitaba a su oficina. Terminaba de revisar una nota para uno de los tantos libros inéditos que le llegaban de poetas. No dudaba en escribir algún comentario que enviaba a vuelta de correo —acaso pensando en Rilke y su *Cartas a un joven poeta*— como un gesto de reconocimiento a su trabajo. Me habló de una misiva que había recibido de un recluso que alegaba derechos constitucionales para que se dictaran los talleres. El asunto me llevó finalmente al Espinal (Tolima) en respuesta de aquel recluso a quien tiempo atrás, y como una afortunada coincidencia, había participado del taller que yo dictaba en la cárcel La Picota. El personaje se encontraba pagando sus últimos años en un presidio de mediana seguridad, era militante del Ejército de Liberación Nacional (ELN).

Los primeros libros de María Mercedes aparecieron en los setenta. Venían un poco de la mano en el tiempo de los poetas nadaístas con su libro *Vainas y otros poemas* (1968-1972), y que le valió un lugar en la literatura de este país sitiado llamado Colombia. Para María Mercedes era claro el presente y el futuro de ese movimiento, así lo dijo en la revista *Nueva Frontera*:

Los nadaístas llegaron con casi medio siglo de retraso a sus fuentes. Los poetas de esa índole hicieron de los versos un asunto baldío. Resucitaron lo más trasnochado del surrealismo y adoptaron las más burdas actitudes de los poetas malditos decimonónicos. Comenzaron atacando ferozmente a una burguesía que al final los asimiló, los hizo suyos y los ensalzó (Carranza, Revista Nueva Frontera, s.f.).

Esta reflexión no la hizo distante de sus protagonistas y colaboradores de la Casa de Poesía Silva, como Jotamario, su amigo, con quien tuve la oportunidad de viajar, junto con la poeta, al Perú, en el 2002 con motivo del festival El Patio Azul, organizado en Cajamarca por el filósofo Alberto Benavides Ganoza.

A mi modo de ver, durante este último viaje, en algún momento de su intimidad, conversó con la Pacha Mama para hablar con ella, por el don de la mal amada poesía en nuestros países.

En la piscina del hotel Laguna Seca, construido en los termales donde se bañaba Atahualpa, estaba Jotamario con su vaso de *whisky*; un poco más allá María Mercedes y Alberto Benavides. Por un momento vino una discusión de amor a la patria y, en tierras peruanas, María Mercedes exaltó a Bolívar, recordó *La Carta de Jamaica* y la visión de futuro por estas tierras del Alto Perú: “conmoviendo a Arequipa e inquietando a los realistas de Lima”, dice de memoria María Mercedes. Alberto respondió: “Bolívar no era más que un Napoleoncito”, cosa que le molestó por cuanto entendía el espíritu liber-

tador de Bolívar. Alegó que Bolívar no tenía nada que ver con el que deseaba someter a gran parte de Europa, y le recordó lo que Napoleón dijo: “Nadie está por encima de Napoleón, ni siquiera Dios ni la iglesia”. En el recital, en el complejo Monumental de Belén en Cajamarca, le dedicó a Alberto Benavides el poema “De Boyacá en los campos” (Orjuela Duarte, María Mercedes Carranza en el corazón del patio , 2009).

En otra ocasión me habló con entusiasmo de un servicio más de la Casa Silva. La biblioteca para ciegos y su sistema braille. Todas estas aventuras, con el apoyo de sus fieles amigas del grupo Maizena, (Aseneth Velásquez, Pilar Tafur, Carmen Barvo y Martha Álvarez) han hecho que la poesía sea oída y dignificada en todos los rincones de Colombia, en significativos certámenes que sería extenso enumerar aquí. Recordemos el de la plaza de toros de Bogotá, donde corre sangre en función de un ritual entre el hombre y la bestia, pero esta vez la presencia era la poesía y se llamó “Descanse en paz la guerra”. Noche en la que se oyeron las voces de los poetas Juan Manuel Roca, Jotamario, Andrea Cote, leyéndole a una multitud los versos de los ganadores de un concurso nacional convocado por la Casa de Poesía Silva. Los proyectos a favor de la poesía y de la vida fueron grandes, casi invisibles para un país anestesiado por la guerra. Las generaciones futuras hallarán el testimonio de una época aciaga vista desde la poesía, quizá la manera más cierta de testimoniar lo que hemos sido.

En la noche del 10 de julio de 2003, asistí a la presentación del libro *Amazonia*, de mi amigo Juan Carlos Galeano. Escuchamos su recital con otros conocidos cerca al portón, María Mercedes se retiró un poco antes de que terminara. Se alejó de nosotros con “un gesto de persona decente” como dice en su poema “El oficio de vestirse” (Carranza, Vainas, 1972). Fue la última noche que la vi. Partió hacia la permanencia en otros ámbitos. Mientras tanto, seguíamos hablando del interés de Juan Carlos de traducir al inglés *El canto de las moscas*, pequeños poemas en los que está la presencia física de esos bellos nombres de nuestra geografía con sus versos certeros, despojados de retórica, imprescindibles en la historia de la poesía colombiana. De ese, su último recital, recuerdo los versos donde las casas le respondían a la gente cuando las increpaban a que regresaran al pueblo, del poema “Casas”, que leía Juan Carlos: “aquí la estamos pasando bien, la estamos pasando bien” (Galeano, 1990) mientras ella se iba en otras búsquedas, para dejarnos su casa, ella se iba dejándonos su casa. Al otro día me dicen que ha muerto. Pero no, ella sigue oficiando el goce de la poesía desde ese retrato que está al lado de la puerta de la que antes fuera la habitación en la que se disparó Silva. Nos mira como recogiendo las palabras del actual director Pedro Alejo Gómez Vila: “quien quiera que vaya a edificar una casa comienza por escoger su lugar; esta casa está edificada en el tiempo. Escoge luego los materiales. Esta Casa está hecha de poesía, lo dice su nombre.” (Gómez Vila, 1996). Y ella ahí recostada en la chambrana que da al patio interior como evocando su partida.



En la piel de la cárcel

Toda emancipación del alma viene revestida de pequeñas victorias, caso de las luchas de los negros en los Estados Unidos. Las primeras potestades negras fueron motivadas por profundos sentimientos religiosos, de allí que al negro se le catequizara con tal insistencia como si precisamente careciera de alma. *Soledad Brother: cartas desde la prisión* de George Jackson, es un epistolario escrito por un alma emancipada, tal como lo revela Jean Genet en su prólogo:

Desde Richard Wright hasta George Jackson, los negros se han quitado de encima todos los harapos bíblicos y presbiterianos: sus voces son más crudas, más negras, más acusadoras, más implacables, para evitar toda referencia a los cínicos engaños de la institución religiosa. (Jackson, 1971)

El trasegar de la emancipación negra en América puede ser rastreado desde la personalidad de Nat Turner (Jerusalén, Virginia, 1800-1831), conocido entre los suyos como el profeta. El 4 de julio, Día de la Independencia, organizó una rebelión debido a una visión, acaso por su profundo carácter religioso. Dicha iluminación le encomendaba la liberación de su pueblo. Turner emprendió su ‘cruzada’ con algunos de sus hermanos, logró reunir a más de cincuenta hombres, entre esclavos y negros libres. Los rebeldes viajaron de casa en casa liberando esclavos y matando a todos los hombres blancos que encontraban. Para no alertar a nadie de su presencia, utilizaban armas blancas, cuchillos y hachas en lugar de armas de fuego. La rebelión fue vencida en 48 horas, pero Turner logró evitar ser capturado durante meses.

Thomas Ruffin Gray, su abogado de oficio, publicó un folleto titulado “Las confesiones de Nat Turner”. Fue ahorcado el 11 de noviembre de 1831. En 1967, el escritor William Styron publicó una novela sobre la revuelta titulada *Las confesiones de Nat Turner*, que obtuvo el Premio Pulitzer en 1968.

Como ocurre cuando hay levantamientos espontáneos de inconformidad, de inmediato se echa mano de la Constitución para permear futuras insurgencias, caso de la Carta Norteamericana. El primer Código Negro, documento que definía a esos hombres “como esclavos de por vida”, y que les negaba toda posible instrucción, fue editado en

Maryland en 1664. Un siglo más tarde, Thomas Jefferson (1743-1826), tercer presidente de los Estados Unidos, borrar ese texto al afirmar: “Todos los hombres han sido creados iguales; su Creador les ha dotado de ciertos derechos inalienables y entre estos derechos están la vida y la libertad” (Jackson, 1971). Esta retórica convenció a Quork Walker, quien reclamó judicialmente su libertad apoyándose en ello, aboliéndose así la esclavitud en Massachusetts.

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX creció el movimiento abolicionista en Estados Unidos, y entró en conflicto con el fuerte apoyo al sistema esclavista por parte de los habitantes blancos sureños, que se beneficiaban ampliamente de él. Desde 1830, un movimiento religioso encabezado por William Lloyd Garrison declaró que la esclavitud era pecado, y exigió a los amos que se arrepintieran e iniciaran un proceso emancipatorio. Este movimiento fue muy controvertido, y uno de los factores que originó la guerra civil. Aunque fueron pocos los abolicionistas que como John Brown defendieron el uso de la fuerza armada para apoyar levantamientos de esclavos, se produjeron revueltas como la de Nueva York de 1712; la Rebelión Stono en Carolina del Sur, en 1739; una nueva insurrección en Nueva York, en 1741; la encabezada por Gabriel Prosser en Virginia, en 1800; la dirigida por Charles Deslondes en Louisiana, en 1811; por George Boxley en Virginia, en 1815; Denmark Vesey en Carolina del Sur, en 1822, así como el motín en el barco español Amistad, en 1839, que llevó a un pronunciamiento de la Corte Suprema de Estados Unidos, que declaró ilegal el transporte de amotinados desde África, a través del Atlántico, para su venta como esclavos y que, por lo mismo, no eran legalmente esclavos sino libres.

Soledad Brother

Las décadas de los sesenta y setenta fueron una suerte de síntesis de lo que significó el pensamiento en el siglo XX. En ese lapso de tiempo se forjan otras miradas estéticas, políticas, económicas, filosóficas, sociológicas, libertarias, etc., que acompañaron el malestar de un siglo que prueba nuevas formas bélicas. Después de la Guerra Fría, la sed expansionista no se detuvo y, mediante invasiones, so pretexto de supuestas causas antiterroristas, se propician otras guerras con líderes más insensibles que el mismo Hitler.

El mundo contemporáneo siente un remezón en todos los órdenes de la inteligencia humana, ocurren grandes fenómenos que sacuden las normas establecidas por zares, sultanes y engreídos dictadores, se fragua la Revolución bolchevique de 1917, la guerra civil española del 36, el Mayo del 68 francés, y otras fuerzas en el ascenso de masas que no fueron otra cosa que la acumulación del nuevo espíritu del hombre. Esa pertinaz rueda de la historia reciente fue jalonada por pensadores como Darwin, Marx, Engels, Freud, Althusser, Sartre, Durruti.

Soledad Brother: cartas desde la prisión, de George Jackson, es el producto de ese remezón histórico. Nació en un gueto de Chicago en 1941, donde pasó su infancia y adolescencia. En 1960 fue condenado por complicidad en el robo de setenta dólares en una gasolinera a una pena de prisión de mínimo un año y de un máximo de reclusión perpetua. Transcurrido el primer año, el condenado debía pedir anualmente su libertad a las autoridades penitenciarias que se la denegaron sistemáticamente, en tanto que la concedieron, en 1963, al autor material del delito. El 13 de enero de 1970, en el curso de una reyerta racial claramente provocada por los guardianes, y que tuvo lugar en el patio de la prisión de Soledad, un vigilante desde una torre disparó una ráfaga de ametralladora que dejó tres muertos y varios heridos. Un guardián fue asesinado en una de las galerías, sin pruebas, y Jackson fue acusado de su muerte. George Jackson fue muerto a tiros por los guardianes de la cárcel de San Quintín en el curso de un supuesto intento de fuga.

Soledad Brother: cartas desde la prisión está dividido en dos apartados: “Cartas recientes y una autobiografía” y “Cartas 1964-1970”. Ya el género epistolar para el hombre del siglo XXI es una expresión en desuso debido al fax y la internet, pero los libros que aún encontramos hasta principios de los noventa, que emplean este vehículo literario, atrapa como una buena novela o un libro de poemas, por eso dice Jean Genet:

Muchos podrían sorprenderse al advertir que la narrativa epistolar es, todavía, capaz de proporcionarnos una forma resueltamente moderna de expresión; aun si solo yuxtapone-mos (una después de otra) cierto número de cartas de George Jackson, obtendremos un impactante poema de amor y de combate (Orjuela Duarte, Sin puntos cardinales, 2011).

Estas primeras cartas revelan una infancia rebelde, producto de la marginación a la que fuera sometido por cuenta de los blancos, desde la misma educación impartida por clérigos en los que Jackson no creía:

Disimulaba ante las monjas y los curas; ayudé [sic] misa solo para tener mejores oportunidades de robar vino en el altar; canté en el coro porque me obligaron. Cuando íbamos de visita a las iglesias católicas para blancos ricos, nos trataban muy bien, alimentándonos, recompensándonos con regalos. Aunque me odiaba, el viejo Padre Brown nunca dejó de ponerme al frente cuando nos exhibía, y eso que yo era el más feo, flaco y ruin del grupo (Jackson, 1971).

Todo ese ambiente de tortura cotidiana de la prisión, debido al permanente asedio por parte de una guardia que somete con vejámenes a los cautivos, no es otra cosa que “otro eslabón en la cadena de humillaciones”. La cárcel, lugar de estudio de Jackson, es un universo de permanente aprendizaje. Le pide a Robert (su padre) la máquina de escribir, los rollos de cinta, libros y más libros. Horas y horas buscando el futuro del hombre, su premisa era: “captura el tiempo”. Y eso hacía Jackson desde todas las formas del conocimiento, en los libros que Robert podía comprarle o mediante cartas que escribía a editoriales solicitando ejemplares. Se detenía en el análisis del aspecto

criminal y comprendía el fracaso de la política carcelaria, sobre todo en la era de Reagan. George Jackson también se sumergía en lecturas que deparaba la época: Marx, Lenin, Trotsky, Engels y Mao. Conoció a guerrilleros negros: George “Big Jake”, Lewis y James Carr, W. L. Nolen, Bill Christmas, Torry Gibson y muchos otros. La idea de Jackson era transformar la mentalidad criminal negra en una mentalidad revolucionaria negra. En tal sentido nace el partido de las Panteras Negras.

Este epistolario es un río caudaloso en el que los personajes se dan cita para el crecimiento de una conciencia que no da respiro a un Estado que ha puesto todos los tentáculos en el alma de los desposeídos para que no puedan permear el establecimiento. Jackson, el protagonista de este poema épico, lo va develando desde el ejercicio del poder y sus funciones en las cárceles de La Soledad y San Quintín, y la creencia en líderes como Bunchy Carter, Black Panther —asesinado en 1968— y Eldridge Cleaver, ministro de información de las Panteras y a cargo de las relaciones internacionales, debió dejar el país el mismo año en que Robert Kennedy fue asesinado.

Desde Corea del Norte anunció la formación de una oficina internacional del partido. En Argelia, después de meses de negociaciones, consiguió el status de exiliados políticos para los miembros de su partido que deberían abandonar el país. Ha dicho: “No podemos, no queremos ser racistas negros. En los Estados Unidos, el enemigo de los negros no es el blanco. El enemigo de los blancos no es el negro. El enemigo, para unos y otros, es el capitalismo” (Jackson, 1971). Seguimos descubriendo la historia negra norteamericana desde las mazmorras y las luchas de liberación. Al verlo todo desde la responsabilidad, Jackson no tiene reparos en decir a uno de sus personajes:

Siento que me has fallado. Mamá sé que me has fallado. También sé que Robert nunca tuvo opiniones propias. Tú has dirigido sus pensamientos desde siempre. Tú eres la que siempre ha conducido las cosas. Lo has convertido en un inútil. Ahora, también de Jon estás haciendo un inútil. Eres una mujer, piensas como una mujer burguesa. Pero este es un mundo de hombres. El mundo actual exige un pensamiento viril. Tu manera de ver el mundo es necesariamente burguesa y femenina. ¿Cómo podríamos, yo, Robert, Jon, o cualquiera de los hombres de nuestra clase, cumplir con lo que debemos como hombres si pensamos como mujeres burguesas o dejamos que nuestras mujeres burguesas piensen por nosotros? (Jackson, 1971)

Jackson nunca mostró el más mínimo asomo de debilidad en sus creencias revolucionarias, no desfalleció porque justamente lo llevaron allí, al nervio más alterado del racismo norteamericano: la cárcel. O digámoslo con palabras de Jean Genet, otro exconvicto:

El racismo está esparcido, difundido a través de toda Norteamérica, repulsivo, clandestino, hipócrita y arrogante. Hay un lugar donde podríamos esperar que cesara, pero, al contrario, es justamente en ese lugar donde alcanza su más alto grado de crueldad, intensificándose a cada segundo, devorando cuerpos y almas; es en ese lugar donde el racismo se concentra: las prisiones de los Estados Unidos, la prisión, La Soledad, su corazón: las celdas de Soledad. (Jackson, 1971)





Viaje al mundo de Simón Trinidad

El trabajo periodístico de Jorge Enrique Botero, en su nuevo libro *Simón Trinidad el hombre de hierro*, nos interna por la selva y estrados judiciales con un estilo fluido que oscila entre la crónica y el testimonio directo. Botero, como testigo ocular, va tejiendo una historia a través de Juvenal Ricardo Palmera, más conocido como Simón Trinidad, protagonista de este testimonio que no deja de ser cautivante. Algunos califican a Ricardo Palmera como delincuente por haber quedado afuera de unas instituciones en las que había dejado de creer, sobre todo cuando vio morir a muchos de sus compañeros de la UP en una persecución perversa, asesinando a más de cuatro mil almas.

Luego de la mediatización del odio aprendido, acercarse a este libro significa alejarse de toda la barahúnda de especulación que el periodismo ha sabido almacenar, como realidad incontrovertible, en las moribundas librerías. Periodismo sabueso del establecimiento, ese pequeño y a la vez enorme conciliábulo de la CIA y el criollo que en estos lares, desde la ultraderecha, va dictando y anunciando su querella, esto es, su pérfida doctrina, como aquel gnomo de cuyo nombre no quiero acordarme, el diletante de la supuesta filosofía de zurriago, pregonero de milagrerías en las universidades colombianas, encantador de ciertas juventudes autistas.

El libro recoge tres instancias en la vida del guerrillero: su biografía, mediante testimonios de quienes lo conocieron en su época escolar, su entrada a las FARC y el juicio en la Corte del Distrito de Columbia.

Se intima en la vida de este guerrillero vallenato que cambió el mar del norte de Colombia y la parranda vallenata por las turbias aguas de los ríos de los montes, selvas y páramos. Tuvo su escolaridad en Bogotá en un colegio de origen suizo, como corresponde a las familias heráldicas y nobiliarias de este país. Pero Simón volvió a su provincia y en el fragor del trabajo participó en la organización de la UP. Estuvo cerca de la muerte de Jaime Pardo Leal. Poco antes de su ingreso a la guerrilla, Ricardo Palmera le pidió una cita a Jaime Pardo Leal para ponerlo al tanto de la masacre contra la Unión Patriótica en el Cesar. La reunión se efectuaría el 12 de octubre de 1987, pero Pardo Leal nunca llegó. Fue asesinado el domingo 11 cuando regresaba de la Mesa a Bogotá. Esa muerte fue el

principio del fin de la Unión Patriótica, era el líder en quien más creía la izquierda de la época, escéptica y abstencionista, pero fue acercando esa franja al terreno democrático por su valor ético e ideas claras de unidad. Fastidiaron a las fuerzas oscuras, experta en genocidios y no dudaron en asesinarlo y generar la estampida de una multitud que ya lo aclamaba.

Para Simón, su trabajo de banquero y profesor universitario hizo que mantuviera contacto con la gente. Estuvo cerca de quienes pregonaban las ideas del Nuevo Liberalismo, sepultado por la maquinaria electoral tradicional. A través de importantes conversaciones con testigos de su militancia en la UP, como Imelda Daza, hoy sobreviviente en el exilio, nos recuerda el exterminio de un partido a punta de bala que los llevó a la tumba, al monte, mientras que a otros los empujó al destierro.

El partido liberal ganó las elecciones y la violencia estatal, que no se había detenido durante el gobierno de diálogo y paz, y tomó nuevos bríos. Esos cuatro años de Virgilio Barco se convirtieron en un mar de sangre. La oligarquía aplicó con mano dura el terrorismo de Estado. El asesinato político, selectivo y masivo, la desaparición forzada y las amenazas obligaron a miles al desplazamiento interno y al exilio. Lo que se conoce como la Doctrina de la seguridad nacional se puso a todo vapor.

A través de un *collage* de géneros testimoniales, Palmera puede verse en su justa dimensión, un hombre que viene de la izquierda liberal y que acepta los postulados de las FARC, por entonces jalonada ideológicamente por Jacobo Arenas, guerrillero de férrea formación estalinista de quien recibió sus primeras instrucciones en el campamento de la Caucha.

Convencido de ciertos dogmas propios de un país con tendencias fundamentalistas que entorpecen el libre desarrollo democrático, como aquellas frases lacónicas que desdibujan su inteligencia cuando dice: “Las FARC tienen dos nunca: nunca olvidarán el genocidio de la Unión Patriótica y nunca dejarán las armas” (Botero, 2008). Lo mismo que su admiración por Iosif Stalin, faro de las causas guerrilleras de este país...



Para Simón, su trabajo de banquero y profesor universitario hizo que mantuviera contacto con la gente. Estuvo cerca de quienes pregonaban las ideas del Nuevo Liberalismo, sepultado por la maquinaria electoral tradicional.





Cinco miradas, un poeta

*Pero yo me vuelvo hacia la noche sagrada, la inefable,
la misteriosa noche... Alabada sea la reina del universo,
la alta anunciadora de mundos sagrados, la guardiana
del amor celeste.*

Novalis

Apuntes sobre su obra

La obra de Juan Manuel Roca es una de las más leídas en Colombia. Su verso discurre algunas veces por predios metafísicos, asunto que le viene de los románticos y luego del simbolismo alentado por Baudelaire y por el ruso Aleksandr Blok, poetas que irrumpen luego en las vanguardias del siglo XX, y en lo que va del presente siglo.

He estado cerca de la aparición de unos cuantos libros del poeta Juan Manuel Roca. Mi cercanía con sus poemas viene desde *Ciudadano de la noche*, en su primera edición (Orjuela Duarte, Juan Manuel Roca Textos críticos sobre su obra, 2023, pág. 153).

Una mañana de 1989 recibí de sus manos un ejemplar, justo en el momento en que saliendo de la Casa de Poesía Silva me invitó a que visitáramos en el Hotel Continental a nadie menos que a Estanislao Zuleta (1935-1990), que por ese entonces era una figura que desplegaba todo su pensamiento en conferencias que dictaba en universidades, en sindicatos y otros centros de formación humanística. Algunas tenían que ver con el marxismo y su despliegue, otras con algunos lineamientos a un modelo si se quiere utópico que tenía de la educación, también con el psicoanálisis que ostentaba la fuerza de las investigaciones en el alma del comportamiento humano, y con novelistas como Karl Kraus, Elías Canetti, Robert Musil y su extensa novela *El hombre sin atributos*. Junto con ellos la figura de Freud, que de alguna manera influía en esos grandes novelistas, y en vastas investigaciones científicas y humanas. Estanislao Zuleta también hablaba de Cervantes, de Thomas Mann, en fin, de esa progresión del pensamiento que ocupaba la entelequia colombiana.

Y Juan Manuel Roca respira poesía de día y de noche, unas veces lo pueblan instancias metafísicas como en este libro, otras el dolor de un “país sin amigos”.

Considero que Juan Manuel Roca es de los pocos poetas colombianos que hacen verdadera poesía política. En el caso del vecindario estarían Juan Gelman, o más allá el turco Nazim Hikmet, como lo señalara el crítico argentino César Fernández Moreno en su ensayo *¿Poetizar o politizar?* Roca también se acerca a las injusticias del hombre de ahora sin perder el valor estético del lenguaje, como lo enaltece el mismo Fernández Moreno.

Otras veces es anarquista. La poesía es un cuerpo esquivo que no necesita esconderse en aguas turbias para parecer profundo, entonces el verso del poeta se vuelve libertario y discurre en ese universo de sobradas negaciones. Él mismo hace parte del santoral anarquista, es de los pocos pensadores insumisos de Colombia, ya que la tradición de escritores colombianos es más cercana a los postulados conservadores, sin que por ello dejen de ser importantes plumas como la de Rafael Gutiérrez Girardot, alguien que, sin embargo, participó en la formación de un fugaz movimiento político de tendencia derechista llamado Revolución Nacional y de sectas políticas falangistas, en la cual figuró como dirigente al lado del ensayista y traductor Hernando Valencia Goelkel, del poeta Eduardo Cote Lamus y el posterior integrante del Opus Dei José Galat, propietario de la llamada Universidad La Gran Colombia.

El más reciente ejemplo sería el escritor y director del archivo nacional Enrique Serrano, un amanuense del presidente Duque, o el de William Ospina, un escritor de mediana audiencia en Colombia, que llena los espacios de las ciudades de provincia como figura de las letras al lado de políticos de parroquia. Su retórica de la “franja amarilla” obnubiló a cierto sector estudiantil y otras teorías y crónicas usurpadas que traen sus novelas “históricas”. La especialización académica de estos escritores redundó en el ascenso burocrático y el hacer ficciones que no incomoden el establecimiento.

El anarco y la lira

Juan Manuel Roca se ha mantenido lejos de hacer del conocimiento un utensilio del poder, todo lo contrario, el poeta nada en otras aguas que han llevado a ciertos creadores a la marginalidad y en otros casos al exilio, incluso al suicidio. Esa idea de mostrar a ciertos escritores como mansas palomas en un aparente purismo político. Roca muestra otras estéticas en un abanico de importantes escritores que abrazaron las ideas anarquistas, tema al que se han dedicado las nuevas generaciones inmersas en distintos campos, en los que se agrupan comprometidas con causas como los animalistas, los ambientalistas. Todas estas luchas que les son propias a las nuevas generaciones de un planeta en vilo. Estas preocupaciones las encontramos en el *Diccionario anarquista de emergencia*, libro

escrito a cuatro manos con el titiritero Iván Darío Álvarez. Aquí el lenguaje y la vocación anarquista se registra en su verdadera transparencia. Este diccionario lo visitan escritores y artistas insurrectos como Kafka, Camus y un buen puñado de poetas anarquistas que registra en su libro antológico *El anarco y la lira*. Como todo diccionario se ojea, se retrotrae una palabra que ocupa su verdadero lugar en el diccionario. También es autor de *Manténgase lejos de los tibios*, un libro *collage* donde ondea el pensamiento libertario. Cabe precisar que, en Colombia, al contrario de lo que ocurre en Argentina, en México o en otros países latinoamericanos, el anarquismo fue, si mucho, un asunto más bien episódico y satanizado.

Visita a un resabiado pensador

Antes de llegar al Hotel Continental, le pregunté al poeta por qué Zuleta vivía en un hotel, un lugar que siempre es un sitio de paso.

Te voy a responder con palabras del propio Estanislao: “Es mejor mal hotel que buen hogar”, me respondió Roca.

Lo esperamos en el *hall*. Mientras bajaba de su habitación, venía con media botella de aguardiente a las once de la mañana. No podía creer que una figura tan mítica rompiera esa solemnidad que le profesaba al poeta y al filósofo, por decirlo de alguna manera, esa desacralización de estos dos seres que para mí siguen siendo tan cercanos, uno con sus libros que se vinieron transcribiendo con el tiempo, porque Zuleta era un hombre de la oralidad o, como dice el presidente Petro, “Un hombre de la palabra dicha”. A las preguntas de Juan Manuel, Estanislao se extendía en asociaciones que las copas ayudaban a encontrar. Y yo ahí, en medio de estos seres alados como salidos del sueño o de las imágenes de *Ciudadano de la noche*. En Estanislao brotaba su pensamiento como un río caudaloso que arrasa todo lo que encuentra en el camino. Era el pulso que le tenía a las ideologías, al pensamiento, al arte en su dimensión universal.

Ciudadano de la noche

El romanticismo, como creador de la estética moderna, es quizá el mayor manantial de la poesía contemporánea. Poetas que retomaron los grandes mitos, el inconsciente, la noche, el sueño, con sus múltiples variaciones que los vanguardistas buceaban en las nieblas interiores.

El sueño que exploraron los románticos y las vanguardias, ese estado del ser en el que el inconsciente y la vigilia parecieran encontrarse ante el mundo en una reunión de estados rayanos en la locura, cuyas figuras son apenas los sobrevivientes. El alma romántica es

un alma “enferma”, es decir, perdida en el orden metafísico que interrumpen “El día y las polillas” (Roca, Ciudadano de la noche, 2004)

En *Ciudadano de la noche* viajamos desde lo telúrico a lo estelar a través de la noche: “Algo nos dice que una voz recorre las praderas del cosmos y se desliza como la noche en el cristal de una escotilla” (Roca, Ciudadano de la noche, 2004).

Presencia de la imagen como entretela

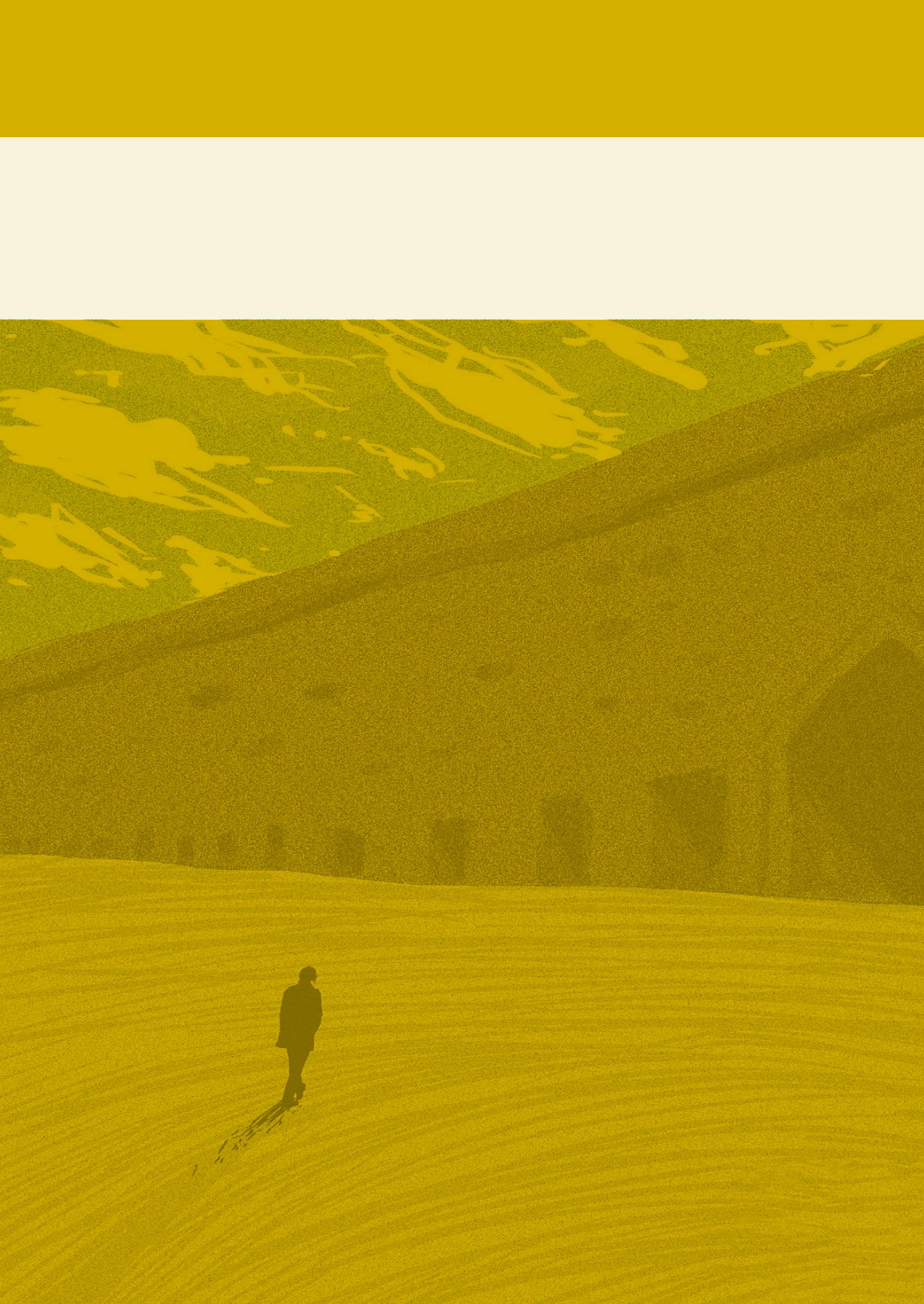
En la sumersión de las formas el poeta rastrea la verdad, eso que está un poco más allá del lenguaje metafórico. Por algo Lezama Lima, a la verdadera imagen, la llama sobrenaturaleza. “En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí; como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza” (Lezama Lima).

De lo anterior da cuenta este poema de Roca:

La noche de caoba

En la noche de caoba crecen los juncos.
En ella escucho la letanía de los ciegos
como si un árbol de letra fuera sacudido
por sus toscos bordones.
¿Qué diablos se celebra en la montaña?
los árboles fogoneados por el rayo
semejan una lenta caravana de camellos.
¿Pero qué diablos se celebra en la montaña?
El venado que gira lento sobre el fuego
o una boda donde la novia lleva un ramo de papiro.
Me visita el sueño en la noche de caoba:
en las afueras del silencio, en sus barriadas,
antiguos hombres de borsalino y de polaina
juegan con naipes marcados por la muerte.
La noche oscurece la roja flor del corazón
(Roca, Ciudadano de la noche, 2004).





La poesía, esa loca de la casa

Prólogo del libro "...Y me regresé de la locura".

Este apartado de la poesía, que tiene su estadía en la locura, vista desde dos instancias: poesía de la locura y poemas sobre la locura, no es más que un pretexto para hacer cierto énfasis en algunos poetas que escribieron desde la locura y legaron una corta e intensa obra, otros tuvieron miedo a la locura y regresaron de ella, como lo señala el poeta Carlos Oquendo de Amat: poema del manicomio/Tuve miedo/y me regresé de la locura/Tuve miedo de ser/una rueda/un color/un paso/ PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS/Y mi corazón/un botón/más/de/mi camisa de fuerza/Pero hoy/que mis ojos visten pantalones largos/veo a la calle que está mendiga de pasos.

Esta loca de la casa es de todos los poetas, en algunos se conjugan sus visiones a través del lenguaje, si no está en él se perderían sus vislumbres vertidas en imágenes poéticas; y los otros estarán un poco en la cuerda floja, es decir, aquellos que temieron el otro lado y regresaron, como lo dice Oquendo, el poeta surrealista peruano peregrino y transgresor del lenguaje poético. Sendero por el que transitan los poetas escogidos, que desde luego nos llevarán a otros hallazgos que vienen del canon de la poesía o el rompimiento vanguardista, como el caso del poeta peruano. Volviendo al canon, nos encontramos con el poeta alemán Friedrich Hölderlin, autor de la famosa obra *Hiperión o el eremita en Grecia*. Hölderlin nace el 20 de marzo de 1770, en una época de búsqueda de cambio. Todavía no se vivía la Ilustración, el movimiento racionalista contra el irracionalismo propiciado por la iglesia. A fines del siglo XVIII surgía también el Romanticismo, y este propiciaba por diversos medios un pensamiento que iba más allá de la razón. Y, sobre todo, tenían los románticos una actitud mística frente a la naturaleza, con la que los poetas tendían a identificarse. Había en el ambiente una añoranza por lo oculto, lo misterioso.

Hölderlin venía de un ambiente burgués. En medio de ese ambiente rico y clerical, aprendió latín y griego para seguir su carrera de teólogo evangélico. En 1807 fue trasladado a un hospital moderno para su época, después de nueve meses de estadía

obligada fue dado de alta con el diagnóstico de una enfermedad mental no peligrosa para la sociedad. En casa de un carpintero pasó los últimos treinta y seis años de vida. Mucho se ha discutido y se discute sobre la enfermedad de Hölderlin. Las opiniones van desde calificarlo de loco hasta de simulador. Sus poemas son, sin embargo, el mejor indicador, si no exactamente de su salud, sí de la vida sentimental de su gran amor por Susette. Poeta del amor romántico inserto en las honduras de la naturaleza. Hay un pensamiento que es como una regla de juego para los poetas: “Para qué poetas en tiempos de miseria”, en su gran elegía “Pan y vino” (Hölderlin, 2005), para responderse (los poetas). Son cual oficiantes benditos del dios del vino errando por las comarcas bajo la noche sagrada o cuando hablara de que el poeta reivindica el lenguaje de la tribu y de ello procura la presente selección. Podríamos decir que su inclinación mística y el amor romántico lo condujeron a cierta marginación existencial. Una cosa es cuando uno se separa de la comunidad, y otra muy distinta es cuando la comunidad se separa de sí, se mantiene lejos y, finalmente, aísla a un individuo o a un grupo.

Hölderlin, marginado existencial como lo es el teatro griego, muy lejos de presentar seres normales y alegres, se centra casi exclusivamente en seres anormales. Toda la tragedia griega fue tomada como guía para lo que fue la edificación de la literatura que se hace en occidente, reflejada en “Y me regresé de la locura, la novela, la ópera, el teatro, la música, la poesía, cosa muy distinta ocurre con los marginados intencionales que vienen del síndrome de la melancolía propia de los cortesanos que desencadenó la misantropía” (Meyer, 1999). Significativamente, nadie ha singularizado y aislado en serio a los que se concebían a sí mismos como alejados de lo general. Por el contrario, quienes estiman de veras y admiran secretamente a quien se singulariza a sí mismo son precisamente aquellos a quienes el original negó el trato. Nadie ha tenido por originales a los bufones cuya función consiste en alejar la melancolía del soberano y confirmarle en la idea de que en la corte solo a él le corresponde el privilegio de la melancolía. Al mismo tiempo, el bufón actúa como sustituto: toma sobre sí lo que podría impedir al soberano por una desviación afectiva el ejercicio de su función de gobernar.

Los poetas de la locura presentados corresponden a lo que podría llamarse marginados existenciales, es decir, aquellos que la hondura de sus búsquedas los llevó a una enajenación del ser. No son aquellos marginados por su condición económica y, por tanto, no vienen de un grupo excluido de la sociedad. En todo caso, en esta condición de la locura creativa, algunos han terminado en una suerte de farsa en lo que aparentemente se creyera como un estado de enajenación. Los que no fueron fingidores terminaron por aceptar la vida, así fuera en pleno aislamiento como el poeta que nos ocupa. Quien a pesar de su profunda melancolía no terminó en el suicidio, los que decidieron aceptar seguir en este mundo, algunos se olvidaron de la poesía y se dedicaron a otros menesteres, en unos con una obra corta pero desbordada en una suerte de hiperrealismo o un onirismo avasallador del yo hasta enajenarlo. Claro que hay casos de poetas que

el delirio les viene más por efectos narcóticos que por la extrema sensibilidad están cargados de verdad y melancolía, al borde de la demencia o a la misantropía por una maniaca tendencia a la soledad. Este quizá pudo haber sido el caso de Hölderlin, uno de los autores más emblemáticos en cuanto a la intención de este libro. La literatura registra un viaje a la locura desde la cultura griega, que expresa cómo en los palacios los reyes en la sobreabundancia y el derroche los llevaba a la melancolía, lo que produjo una figura tan controversial como el bufón, cuyo oficio consistía en alejar de la melancolía al rey y hacer el papel de loco. En todo este orden de nobles y plebeyos, algunos enajenados están atrapados en el arte. Queda claro que una es la demencia cuando se separa de la comunidad por razones económicas y los aleja a los extramuros, y otra es cuando se separa voluntariamente, que para el caso del hombre moderno viene dado por el uso de narcóticos y la desintegración de familias que han dado en llamar *disfuncionales*. El poeta donde se le ponga siempre será una piedra en el zapato del establecimiento.

Por eso “Toda escritura es una cochinada” (Marín, s.f.), como expresó Antonin Artaud, otro de los marginados existenciales: Él no creyó en los géneros literarios como compartimentos ni como una taxonomía para el mundo académico. Decía que un solo estilo no es suficiente, si tenemos en cuenta que Artaud es un autor del siglo XX cuando florecían las vanguardias. A Artaud le correspondió ser partícipe de poner el mundo del arte patas arriba como lo hacían las nacientes vanguardias, sublevar el arte con nuevas estéticas sin estropear las formas tradicionales como fuentes, no quedaba más que colaborar con el proceso de una nueva poética, incluso desde el delirio. Ese era el nacimiento del siglo XX, ya no el romanticismo ni los estados místicos, aunque algunos de ellos regresan. Artaud sufría de una salud mental inestable, acrecentada y empeorada por intensos dolores de cabeza a lo largo de su vida, así como una adicción a las drogas que lo hicieron una figura atormentada, todo esto lo señaló como en un reflejo fiel del siglo en transición. Artaud no solo fue un pensador importante de la vanguardia, sino que es una figura cuyo impacto filosófico, social y artístico aún tiene ecos en el mundo contemporáneo.

En el seno de una familia acomodada en Marsella, el 4 de septiembre de 1896 nació Antonin Artaud. El bebé Artaud no había cumplido un año cuando fue aquejado por males médicos y una serie de intensos dolores. Se dice que era meningitis, pero la única certeza es que Artaud pasó años de su vida en cama, con neuralgias y profundos daños a su salud mental. De Ezra Weston Loomis Pound fue el primer libro que cayó en mis manos: *El carácter de la escritura China como medio poético*. Escrito a cuatro manos con Fenallosa. A partir de ese libro fue que se comenzó a hablar del haiku, al menos en Colombia. Pound exploró todas las formas de expresión poética, decía que la belleza es complicada, y no le faltaba razón. Para Pound la poesía no era un asunto banal, entendiéndola en todo su espectro mediante el arte antiguo y universal. De ahí que el mejor ejemplo del nacimiento y desarrollo de la poesía de Pound está en el libro

Persona. En él se encuentra la manera cómo evoluciona su poética, en la que busca su mejor expresión en los rigores de la forma. Esto lo observamos en la traducción de *Persona* que hizo el poeta peruano Ricardo Silva-Santesteban, y que fuera publicado por la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 1949 fue reconocido con el Premio Bollingen por los polémicos *Cantares de Pisa*, en tanto pagaba una condena por alta traición a la patria. Su médico ordenó que lo trasladaran al hospital psiquiátrico de St. Elizabeths, veía en él una personalidad narcisista extrema, allí estuvo en una de esas mazmorras de concreto, en la que gritaban y babeaban locos desquiciados. Tenía permitido recibir visitas en su cuarto privado, que contaba con una ventana amplia desde donde se podía ver el capitolio y la fronda del bosque circundante de Washington.

Muchos escritores y periodistas judíos no estuvieron de acuerdo con que la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos premiara con mil dólares y un galardón literario a alguien como Pound, convicto que había expresado por radio elogios a Benito Mussolini y avalaba el exterminio de los banqueros, fueran estos judíos o no, ya que pensaba que la usura era el mal cardinal que había conducido a la guerra a un mundo gobernado por judíos. Muchos otros de sus contemporáneos lo defendieron a capa y espada por el enorme aporte a la poesía y a la cultura que significaba su obra. La formación académica de Pound lo lleva por distintos senderos de la forma del poema, al igual que las influencias de las vanguardias, especialmente el vorticismismo y el futurismo.

Otro huésped de los psiquiátricos fue Leopoldo María Panero, toda la vida fue un animal herido por la muerte de sus seres queridos. No es solo la droga lo que le empuja a los psiquiátricos, es un aura desconocida que le atrae y repele: “El loco yerra, pero no miente. Además, tiene la peligrosa manía de decir la verdad” (Panero, Leopoldo María Panero: A mi madre, 2009). Eso lo testimonia en sus poemas del manicomio. Dentro de su literatura prima la reiteración de elementos como pueden ser los sapos, la nada, el vacío, referencias a otros escritores, partes en otros idiomas, Dios, la inocencia, etc. Elementos que podrían parecer normales dentro de la obra de todo escritor, pero de los que él se adueña y pervierte abandonando la metáfora para mostrar una realidad sórdida, plasmada sin tapujos. La inocencia es una parte clave de su escritura, pero una inocencia que no es clasista ni tiene estigmas de ningún tipo. Incluye elementos y personajes populares como Blanca Nieves o Peter Pan. Errático, inconexo o mal puntuado, son calificaciones que podrían decirse de primero, pero que entran en el juego de su poesía. Frases que parecen incompletas para dejar a la imaginación todo lo demás. Presenta personajes conocidos por todos y los sitúa en la tesitura de su imaginación. Leopoldo María Panero en una de sus entrevistas dijo: En sus últimos años dijo que ya no planteaba suicidarse, incluso que esperaba que le propusiera “el padre Cucharón” (Juan Carlos I) (Panero, La literatura está concluida hace mucho tiempo, s.f.). Consiguió entender el sentido último de la vida que es la nada, después de la vida hay exactamente lo mismo que antes de ella: NADA. En mayúsculas. No hay remilgos,

solo crudeza y verdad en cada verso de su obra. O al menos, veracidad. Lo dijo él, “el suicidio es esto: seguir viviendo” (Panero, Leopoldo María Panero: A mi madre, 2009). En la misma Europa, y con una vanguardia artística ya establecida, encontramos a la italiana Alda Merini, figura clave de la literatura italiana, que pasó más de veinte años, entre idas y venidas, interna en varios manicomios. En Colombia sus primeros poemas en español se conocieron a través de la corporación El Agujón y el periódico *Non Serviam*, que dirigía el poeta Darío Sánchez Carballo. Alda Merini tenía la costumbre de apuntar los números de teléfono en las paredes de su piso y solía dictar al aparato decenas de páginas o versos que improvisaba en el momento.

Ni siquiera soy capaz de leer lo que escribo –expresó en 1995–. Todos mis poemas los recito de memoria; a medida que los escribo, los registro en la mente. No tengo papeles; los pocos que tengo, los regalo. Michele Pierri solía decirme: “A ti la poesía no te importa nada” (Panero, Leopoldo María Panero: A mi madre, 2009).

Pero, más bien al contrario, sus versos siempre fueron el chaleco salvavidas en medio de aquella tormenta que desde muy joven se había desatado en su cabeza. “Nací el 21 en primavera/pero no sabía que nacer loca/abrir la tierra/podía desencadenar una tormenta” (Ailouti, 2021), compuso Merini en uno de sus célebres poemas. Es una figura clave de la literatura italiana del siglo XX, la poeta que nació en Milán en 1931. Dueña de una singular personalidad, su sensibilidad poética y su inestable salud mental marcaron una leyenda que se forjó sobre su imagen de sempiterna fumadora, que a pesar del reconocimiento que obtuvo en vida, vivió siempre en la marginalidad más absoluta. Su poesía tiende a ciertos arrebatos místicos, es como otra vuelta de tuerca, en el sentido de que vuelven al misticismo y un tanto a las ideas románticas que acompañaron a Hölderlin. Una semejanza, o mejor una mirada paralela puede presentarse en Anne Sexton.



Los poetas de la locura presentados corresponden a lo que podría llamarse marginados existenciales, es decir, aquellos que la hondura de sus búsquedas los llevó a una enajenación del ser.

Finalizo este rastreo de algunos visitantes de manicomios con el poeta italiano Dino Campana (1885-1932). Después de peregrinar por Europa y Sudamérica, publica de su propio bolsillo los *Cantos órficos*, tras pedir la publicación al converso Papini, que escribiera *Juicio Universal* y sendos ensayos donde exalta la figura de santos católicos como San Francisco, San Felipe Neri. Papini lo engaña, y se niega a publicarlo, aparte de haberle extraviado el manuscrito que le costó mucho trabajo reconstruir de memoria. Dino vendía su poemario de acuerdo con quien fuera a comprarlo. Si era un comerciante, le vendía solo las tapas y el índice; si era un político, alguna parte porque el resto no lo comprendería. A Papini le dio un plazo determinado para que le entregara el manuscrito o de lo contrario iría con un cuchillo a reclamarlo. En 1918 ingresa en el manicomio de donde no saldrá más. Dino Campana fue un faro para escritores posteriores como los llamados herméticos: Montale, Quasimodo, Ungaretti. Pocos poetas italianos se han podido sustraer a la magia de *Cantos órficos*. La poesía de Campana se convirtió en un antídoto frente a la rigidez de la poesía de entonces. Los poetas italianos posteriores lo consideraron un visionario, cargado de alucinaciones. Al respecto escribió Pier Paolo Pasolini: “Es una poesía sustancialmente realista, no obstante, está inspirada en un sofocante esteticismo” (Pabón Osorio, 2023).

A manera de colofón dejo lo que escribiera Roberto Juarroz “¿Es la poesía un pretexto de la locura?/¿O es la locura un pretexto de la poesía?/¿O las dos son un pretexto de otra cosa,/de otra cosa excesivamente justa/y que no puede hablar?” (Orjuela Duarte, ...Y me regresé de la locura, 2022) .



“¿Es la poesía un pretexto de la locura?/¿O es la locura un pretexto de la poesía?/¿O las dos son un pretexto de otra cosa,/de otra cosa excesivamente justa/y que no puede hablar?”.



Robert Desnos o el problema de la poesía actual

Para Santiago P.

*André Breton cumple cien años y está bien.
Esa vez que murió Breton nos juntamos todos
a bailar. ¡por Nadja! Decíamos
tirando al aire las copas
contra las estrellas, y él miraba
la farsa y daba cuerda a su reloj
de polvo: —“Es que no hay eternidad,
muchachos, es que no hay eternidad”.*

Gonzalo Rojas

El problema de la nueva poesía. Renovar e innovar

Renovar e innovar fue el gran reto del surrealismo. Y no era para menos, toda la Europa del siglo XX fue un ajuste de cuentas a las formas cansadas de hacer arte, por tal razón aparecen las vanguardias una tras otra, quizá con una década de diferencia, dejando un cúmulo de obras, sobre todo en la pintura, Max Ernst, Jean Arp, Paul Delvaux, Víctor Brauner, Francis Picabia, Giorgio de Chirico... En cuanto a los poetas les ocurrió otro tanto, el surrealismo nace con la palabra poética, en una suerte de magia, sueño, vigilia y locura, André Breton, Paul Éluard, Luis Aragón. A este grupo llega nuestro poeta Robert Desnos (1900-1945), quien los impresionará por su entrega. Realmente, fue un médium entre el más allá metafísico y el golpe a la razón. Desnos en su vida literaria fue un volcán en permanente erupción, realmente un encantador en la experimentación surrealista. Su obsesión lo llevó a parodiar héroes de las historietas como Fantomas, archivillano, espíritu criminal para novelas policiacas escritas por Marcel Allain (1885-1970) y Pierre Souvestre (1874-1894), desde una visión de tira cómica para la radio. Escribió una novela, ¡*La libertad o el amor!*!, en el entendido de que este texto no está escrito en el estándar de la novela tradicional, sino como un *collage* con un lenguaje altamente poético, pero

novela al fin y al cabo. En ella mezcla todas las artes. La prosa poética, la fotografía que lo lleva a la pintura, el erotismo, la publicidad. De la música va al cine. Algunos la califican como un poema en prosa o un poema lírico inspirado fundamentalmente en el amor, si nos atenemos a que su poesía es fundamentalmente erótica *Éros c'est la vie* (la vida es eros), por cuanto en ella hay una estructura narrativa y unos personajes que se la puede catalogar dentro de este género. ¡*La libertad o el amor!* no es una novela común y corriente, en ella hay un contralenguaje, está inmersa en los postulados surrealistas. No como se concibe escribir novelas en estos tiempos con cierto formulismo que deviene en las leyes del mercado. Las novelas surrealistas, es decir, vanguardistas, no están escritas para esas leyes. El compromiso del escritor es indagar de verdad la condición humana. No se trata de una prosa de sonajero, de rápida digestión, sino de una prosa en búsqueda de ese viaje hacia el origen desde la ensoñación.

En la misma línea, se encuentran poetas vanguardistas que escribieron novelas. En Latinoamérica hallamos casos como *La casa de cartón* del peruano Martín Adán; la prosa de su coterráneo Jorge Eduardo Eielson, *Primera muerte de María*; el reconocido artista plástico, *Mío Cid Campeador. Hazaña* de Vicente Huidobro, y *El poeta asesinado* de Guillaume Apollinaire. Son novelas escritas por poetas, por tanto, el lenguaje tiende más a la ensoñación que al argumento. En Colombia, el poeta Juan Manuel Roca escribió una novela en esa vertiente, *Esa maldita costumbre de morir*, un título irónico y a la vez juguetón, una burla de sí mismo.

En el caso del poema surrealista en su primera etapa, su intención predominantemente onírica, Desnos se entregó a esos trances de manera tan seria que Breton le pidió a Man Ray que lo fotografiara en esos sucesos, y de ello quedó, sobre todo una foto, en la que una mecanotaquígrafa espera ansiosa el momento en que Desnos va a soltar el chorro de pensamientos plagados de imágenes y delirio que después llamaron *escritura automática*. Mientras tanto, Dalí escribía *El método paranoico-crítico*. Esta forma de romper el tiempo retando la tradición con otras formas de presentar el poema, aquí se constriñe la responsabilidad del arte por cuanto hacia finales del siglo XX y lo que va del XXI impera cierta confusión, un desvío intrascendente en el arte, especialmente en la pintura, donde pareciera que se salta la tradición y de un momento a otro se está en una suerte de vanguardia que no propone nada, ni siquiera el absurdo. (Orjuela Duarte, Revista La Otra, 2008) En su libro *El fraude del arte contemporáneo* (Lesper, 2016), desnuda la desgracia en la que ha caído la magia del arte, en aquellos que merecen ser visto como tales, en momentos en que impera el disfraz o algo que se le parece en el arte contemporáneo a través de todas sus expresiones, por tanto, pone al descubierto los falsos vehículos de los que se ha valido el arte en tiempo presente: el prejuicio de los dogmas, el *performance* como embeleco de propuestas falsas y, por ende, uno de los peores vehículos de destrucción del arte contemporáneo. Pero el descaro mayor, el plagio, la mutilación, como viles copias de otros artistas. El arte contemporáneo

perdió su horizonte a partir de Duchamp, (el que algún día arrancó un urinal del lugar de uso y lo llevó a un museo y dijo “esto es arte” (Martínez Herrera, s.f.), ahí comenzó la confusión del arte moderno). El arte perdió su espíritu y entró en un facilismo, como aquella frase de Duchamp en la que dijera que “el artista debería ser un pensador más que un hacedor y que, por lo tanto, había que deshumanizar la obra” (Martínez Herrera, s.f.). Agregado a ello la locura tecnológica. Luego todo se volvió producción en serie, por ende, facilismo y farsa, incluida la literatura. Los surrealistas fueron conscientes del fracaso experimental del lenguaje, alertaron ciertos rumbos de la poesía, a pesar de experimentos fallidos en esa búsqueda larval del lenguaje. Rompió las formas rígidas del verso tradicional que en su decadentismo producían textos eminentemente retóricos. Las vanguardias emergen de ese cansancio y del conocimiento de la tradición. En esa avanzada de la poesía se podría hablar de dos nombres que contribuyeron sin duda a dar a la poesía de los años de guerra y de la posguerra su orientación: Guillermo Apollinaire, Blaise Cendrars y Robert Desnos.

La poesía del siglo XX revela la insatisfacción del hombre en la sociedad, la vida moderna lo confunde, el hombre es esclavo de ella, su prisa febril de explayarse en todo. De ahí que los poetas surrealistas indagaron desde todos los lados experimentación de la mente, incluso en las ciencias ocultas, o en el mundo de la hechicería. Los poetas surrealistas vivían desconectados, descubriendo y experimentando lo nuevo. De eso dan testimonio Paul Éluard y André Breton con el libro *La Inmaculada Concepción*, escrito a cuatro manos. El libro es un pozo en un viaje hacia el mundo larval, introspección pura hacia el abismo o hacia la luz. El libro de estos dos colosos de la indagación poética los lleva a respuestas, como que “el hombre no se reproduce en un enorme estallido de risa. El hombre no se reproduce. Solo ha poblado su lecho con los ojos ardientes de su amor” (Orjuela Duarte, Robert Desnos. Poeta del confinamiento y el amor, 2020).

No menos audaz, Apollinaire se adentra en las regiones más excéntricas de su pensamiento. Franqueando de una vez las barreras de lo irreal, llega a esculpir sus poemas casi de la materia que se componen los sueños, y los sueños de Apollinaire se trasvasan en los sueños de Desnos a partir de *Alcoholes*, un libro amadísimo por Desnos:

Y bebes ese ardiente alcohol como tu vida
Tu vida que bebes como aguardiente (Apollinaire, 2005).

La necesidad de lo nuevo da relevancia al poema en prosa, los espacios vacíos, la negación de la puntuación como una forma posterior a la escritura. Algunas veces, en su afán renovador-innovador, olvidan la importancia de conocer la tradición.

Eliot lo manifiesta así:

Y aun si la única forma de tradición, de transmisión, consistiera en seguir los caminos de la generación inmediata anterior a la nuestra con una ciega o tímida adhesión a sus logros,

la “tradición” debería sin duda desalentarse. Hemos constatado cómo las corrientes simplistas se han perdido entre las arenas; y cómo la novedad supera a la repetición. La tradición encarna una cuestión de significado mucho más amplio. No puede heredarse, y quien la quiera, habrá de obtenerla con un gran esfuerzo. Implica, en primer lugar, un sentido histórico que se puede considerar casi indispensable para cualquiera que siga siendo poeta después de los veinticinco años. (2020)

Toda transición produce intentos fallidos, lo que genera tendencias erráticas en el arte moderno. Época en que el hombre se estaba mirando más a sí mismo y no era para menos, pues a principio del siglo XX descollaban figuras como Sigmon Freud, Robert Musil, Hermann Broch, Karl Kraus..., con una gama de estudios del comportamiento humano. Ya era hora de estudiar al hombre desde su viaje como espermatozoide, en ese tránsito como hombre masa, así lo argumenta Canetti en su libro *Masa y poder*. En él se refleja el espíritu de la época lleno de sabiduría, pero también de incertidumbres por la guerra. En medio de este ambiente surge el surrealismo y justo aparecen los papas André Breton, Paul Éluard, Luis Aragón, los primeros surrealistas que se atreven a romper el cuello al cisne de la tradición y de la razón, y se aventuran bajo las premisas de Freud y Breton a experimentar una nueva forma de hacer poesía, primero lo llamaron *escritura automática*, un experimento fallido.

Dylan Thomas crea un *Manifiesto poético*, donde admite que la creación viene del caos y luego se filtra la razón. Para Dylan, en su manifiesto, lo importante era encontrar la belleza de las palabras en el poema, la búsqueda de una estética. Traigo a Dylan a esta conversación por cuanto para él la poesía no es solamente libre asociación, en todo caso era un zambullirse por una nueva estética. *La Inmaculada Concepción* de Breton y Éluard y *El método paranoico-crítico* de Salvador Dalí van en esa dirección, dando forma a una teoría crítica del surrealismo, por lo menos cuando se denominan surrealistas y lanzan el primer manifiesto.

Mientras Viena florecía en la música y el pensamiento científico, se entronizaba una figura como Sigmund Freud, quien llenaba auditorios exponiendo la teoría del psicoanálisis. Unos se identificaban con su pensamiento, otros lo rechazaban, el asunto no quedó en simple especulación de café vienés, por cierto, muy destacados en su época como el Café Central. Discutían de lo que sería una nueva estética en todos los órdenes del arte, en tanto Albert Einstein en EE. UU. trataba por los medios a su alcance de traer a Norteamérica a sus amigos judíos de Viena y Alemania, de conseguirles la manera de estar, así fuera en precarias condiciones, casi como refugiados. Hermann Broch, por ejemplo, vivió una corta temporada en casa de Einstein. Nunca pudo quedarse de titular en una universidad norteamericana o vivir de becas como le ocurrió a Broch, en tanto escribía *Los sonámbulos*. Regresó a Viena cansado y al poco tiempo murió. Viena era el refugio de pensadores en la primera mitad del siglo XX. Estos pensadores jamás contestaron con las ideas hitlerianas que penetraban todos los estamentos de la sociedad.

Aparte de lo literario, teorizaron la condición del hombre masa, de ello quedaron trabajos como.

Entre tanto, en Europa, las vanguardias artísticas iban tomando cuerpo, un cuerpo experimental, arbitrario, de ahí su fugacidad. Un ejemplo es el rápido cambio del simbolismo al acmeísmo, en el caso ruso, y lo mismo con otras vanguardias, casi que en cada país europeo. El surrealismo es quizá la vanguardia en el que, mediante la experimentación con el lenguaje, los poetas se fueron en su propia inmersión a las profundidades del yo mediante la libre asociación de ideas y otras formas experimentales del fluir de la conciencia. Los papas del movimiento André Breton y Paul Éluard escribieron el libro *La Inmaculada Concepción*. Se formularon el siguiente interrogante ¿Con qué autoridad moral se condena el discurso del loco si la racionalidad destructiva del ser humano ha traído, como secuela, millones de muertos? (Breton & Éluard, 2005) Recuérdese que recién pasaba la Primera Guerra Mundial. En el momento de la escritura de este libro, el surrealismo entraba en plena experimentación de la escritura automática tras el paradigma racionalista. En ese contexto, Breton y Éluard se acercan al discurso del esquizofrénico para buscar mayor autenticidad que en la ciencia. El primer Manifiesto de 1924 había dicho que los locos, en cierta forma, eran víctimas de su imaginación. ¿Cómo entender cabalmente la escritura automática como proyecto al margen de ciertos discursos excluidos por la racionalidad oficial?

No es la poesía la que debe ser libre sino el poeta

A la misteriosa

*Tanto he soñado contigo que pierdes tu realidad.
¿Habrá tiempo para alcanzar ese cuerpo vivo
y besar sobre esa boca
el nacimiento de la voz que quiero?
Tanto he soñado contigo,
que mis brazos habituados a cruzarse
sobre mi pecho, abrazan tu sombra,
y tal vez ya no sepan adaptarse
al contorno de tu cuerpo.
Tanto he soñado contigo,
que seguramente ya no podré despertar.*

*Duermo de pie,
con mi pobre cuerpo ofrecido
a todas las apariencias
de la vida y del amor, y tú, eres la única
que cuenta ahora para mí.
Más difícil me resultará tocar tu frente*

*y tus labios, que los primeros labios
y la primera frente que encuentre.
Y frente a la existencia real
de aquello que me obsesiona
desde hace días y años
seguramente me transformaré en sombra.*

*Tanto he soñado contigo,
tanto he hablado y caminado, que me tendí al lado
de tu sombra y de tu fantasma,
y por lo tanto,
ya no me queda sino ser fantasma
entre los fantasmas y cien veces más sombra
que la sombra que siempre pasea alegremente
por el cuadrante solar de tu vida.*

Robert Desnos

Versión de Francisco de la Huerta

Pareciera un imposible encontrar en uno de los bolsillos de su uniforme de confinado, un poema de Robert Desnos, un poema de los pocos que logran loar el amor, más allá del amor romántico. Poder lograr un poema de tan alta factura, cuando se está con un grado de tensión que no posibilita un poema de amor cerca de la muerte. Recordemos que Robert Desnos fue llevado al campo de concentración Terezín (Checoslovaquia). En sus escasos 45 años conoció desde la opulencia hasta la peor de las miserias, como es ser llevado a un campo de exterminio. Un poeta que leía a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y por sobre todo Apollinaire. Pero también se considera alumno de Villon, Nerval y Góngora. Sobre sus primeros maestros escribe “Habría que volver a partir de Nerval para liberarse de Mallarmé, de Rimbaud, Lautréamont” (Desnos, 2007). Por tanto, dice Desnos:

“Me parece que mucho más allá del surrealismo existe algo misterioso por reducir, más allá del automatismo existe lo deliberado, más allá de la poesía existe el poema, más allá de la poesía experimentada existe la poesía impuesta, más allá de la poesía libre existe el poeta libre” (Desnos, 2007).

En esas condiciones, solo el amor a esos autores y lecturas y posturas frente el hecho poético, ese era el peligro de un poeta para llevarlo a la muerte, un permanente hacedor y crítico de su tiempo.

El *leitmotiv* de la poesía de Desnos es el amor, a veces fantasmal e inasible. No puedo dejar de imaginar un poeta del amor condenado por criminales que van hasta el final en sus delirios. Torturar y encerrar como reses a un ser humano. Para el caso de un poeta

debe ser desesperante por cuanto la fragilidad del poeta está ahí en la falta de libertad, el poeta es pájaro, no lo concibo sometido físicamente al delirio del poder, el poeta es el antipoder, y mucho más Desnos por cuanto era anarquista discípulo de las ideas de Wilde. El individualismo anarquista. El irrespeto a la integridad física de un poeta. La de Desnos es una poesía para los sueños, lo intangible, el amor erótico, la divinización del amor, por eso se dice que su poesía es el goce de los sentidos a través del lenguaje que incita al amor, en la poesía de Desnos no importa el argumento, se va en la llama de sus versos en las figuraciones de los cuerpos. Ver en las tinieblas una amada fantasmal. En sus poemas hay un “yo” descarnado del poeta dirigido a la ausente.

No, el amor no está muerto

Tu voz y su acento, tu mirada y sus rayos,
el olor tuyo y el de tus cabellos y muchas otras cosas todavía vivirán en mí,
en mí que no soy Ronsard ni Baudelaire.

Pero que soy Robert Desnos y que, por haberme conocido y amado,
los valga bien.

Yo que soy Robert Desnos, para amarte
y que no quiero añadir otra reputación a mi memoria sobre la tierra despreciable
(Desnos, 2007).

El amor impulsaba a Desnos en varios proyectos que iban desde la radio, la publicidad, el cine y, desde luego, la poesía, y una novela sui géneris inmersa en toda una preocupación vital, vista desde el surrealismo. Como verdadero militante, hizo lo que le dictaba su impulso amoroso por todo lo que se moviera en el espacio tiempo, de una visión del amor pasional al límite.

Lo que yo amo no me escucha
lo que yo amo no me entiende
lo que yo amo no me responde (Desnos, 2007).

Así, en esa búsqueda del amor, que algunas veces conlleva un sino fatal, en la poesía de Desnos procura abarcarlo todo, enamorarlo todo desde la pérdida, porque está la muerte y el delirio del amor y el amor está inserto en las calles, en los bulevares. Desnos era de París y amaba sus calles, y por ellas anduvo desde niño, merodeando el amor, primero en una jovencita de 14 años y él muy joven también. El amor pasional acompañó a Desnos. Esto era una suerte de premisa entre los surrealistas. La novela de André Breton, *Nadja*, es el amor vehemente y la pérdida de Antonia que es la historia de Nadja. Esto pareciera cierta forma del amor romántico, pero lo que hay es un grado sumo del amor hasta la destrucción desde el eros. Son las sombras que acompañan a Desnos que las eleva a la categoría de ángeles, como en los poetas románticos, deviene embrujo de los cuerpos, especialmente con su segunda compañera, la actriz Yvonne

George. A Desnos no le gustaba estar en ese lugar. Se enamoraron con pasión en medio del espectáculo que rodeaba a la cantante. La relación termina y aparece Youki, una mujer fascinate y mundana. Para Desnos no sabe ganar dinero, pero tiene un talento fuera de lo común para gastarlo, y así lo hicieron pasando noches en blanco, perdidos en las calles y la noches de un París ensoñado por un poeta, el París de sus cielos.

Desnos el mago consigue lo que Breton no quiso conferir: un acento popular a su poesía. Proclamando contra Breton “el surrealismo de dominio público” (Orjuela Duarte, Robert Desnos. Poeta del confinamiento y el amor, 2020), su escritura se erigirá como un monumento lingüístico-onírico inmediatamente compartible con el lector/oidor. De ahí su gusto por la música popular, que le inspira su actividad radiofónica, sus incursiones en el mundo de la publicidad, su aversión por toda forma de pedantismo. En este mismo sentido, y por su curiosidad insaciable, entendemos sus acertadas irrupciones en la creación plástica, en la escritura de guiones cinematográficos o en la crítica fílmica y musical.

A veces era *showman* dispuesto a caer en trance en cualquier situación. Otras lo apodaban Robert el Diablo. En todo caso, un poeta de la resistencia activa que no dejó de creer que había que seguir poetizando el amor, a pesar de las mazmorras.



Así, en esa búsqueda del amor, que algunas veces conlleva un sino fatal, en la poesía de Desnos procura abarcarlo todo, enamorar todo desde la pérdida, porque está la muerte y el delirio del amor y el amor está inserto en las calles, en los bulevares.





El ensayo: más de cincuenta plumas mexicanas

*El hijo pródigo socorrido por más de cincuenta plumas mexicanas.*¹⁵

Uno

El ensayo, ya lo sabemos, es un género tardío. La palabra ensayo viene del francés *essais*, intento. Un punto de partida de su historia, no muy exacto, son los ensayos de Montaigne (1533-1592). Evidentemente sus ensayos, publicados en 1580, en esa suerte de diario, tenía como propósito pintarse y multiplicar las observaciones y sondeos de su entorno. Montaigne no era en modo alguno metódico, asunto que le viene bien al ensayo en estos tiempos en que se volvió un vehículo de comunicación de saberes en la Universidad, pero muchas veces ocurre lo que observa el poeta Gabriel Zaid:

Con el auge de la universidad como centro de formación de tecnócratas, la cultura libre (frente a la cultura asalariada), la cultura de autor (frente a la cultura autorizada por los trámites y el credencialismo), la creación de ideas, metáforas, perspectivas, formas de ver las cosas, parecen nada, frente a la solidez del trabajo académico. La jerarquización correcta es la contraria. El ensayo es tan difícil que los escritores mediocres no deberían ensayar: deberían limitarse al trabajo académico. En el ensayo no hay que buscar composición, aconseja Montaigne. Para Montaigne existe un arte de vivir, que consiste en hallar a la Naturaleza en su mayor estado de pureza por debajo de las invenciones humanas que son las que la alteran y adulteran, o la idea de Lezama cuando habla de sobrenaturaleza. Montaigne advierte. “La independencia del espíritu se obtiene por medio del escepticismo” (Zaid, 1999).

En sus ensayos acopia una cantidad de sucesos que hacen que se produzca un abanico de impresiones ante determinada circunstancia del acontecer humano y ese justamente es el abrevadero del ensayo. De nuevo, el poeta Gabriel Zaid dice que

un ensayo no es un informe de investigaciones realizadas en el laboratorio: es el laboratorio mismo, donde se ensaya la vida en un texto, donde se despliega la imaginación, creatividad, experimentación, sentido crítico del autor. Ensayar es eso: probar, investigar,

¹⁵ Ensayo literario mexicano. Selección John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zabala, Federico Patán. Universidad Nacional Autónoma de México. Universidad Veracruzana. Editorial Aldus. Junio de 2001, 833 páginas.

nuevas formulaciones habitables por la lectura, nuevas posibilidades de ser leyendo¹⁶. Para Susan Sontag el ensayo es El hijo pródigo de los géneros¹⁷. Recoge lo que hace el hombre en otros estilos bien sea en el ensayo mismo o en los géneros de ficción (novela, cuento, poesía) y lo trasvasa en una suerte de balanza como una impronta de determinada disciplina del pensamiento; no es extraño que para Alfonso Reyes, destacado ensayista mexicano, lo viera en una frase ya manida El centauro de los géneros. También los poetas se han servido del ensayo para argumentar su corpus poético. Por tanto para Sontag; El ensayo no es un artículo, ni una meditación, ni una reseña bibliográfica, ni unas memorias, ni una disquisición, ni una diatriba, ni un chiste malo pero largo, ni un monólogo, ni un relato de viajes, ni una seguidilla de aforismos, ni una elegía, ni un reportaje, ni... No, un ensayo puede ser cualquiera o varios de los anteriores (Zaid, 1999).

Dos

Las ideas expresadas arriba le vienen bien al libro *Ensayo literario mexicano*, compilado por la Universidad Nacional Autónoma de México, selección de John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán. Es un trabajo ambicioso que copa ochocientas veintisiete páginas. El andamiaje del libro es presentado en los siguientes apartados cronológicos. Se inicia la antología con escritores nacidos en los veinte, que han cumplido un itinerario extenso y dejado constancia en él de su valía. A continuación, aparece la Generación de medio siglo, que introdujo en la literatura mexicana una serie de cambios. Fueron los llamados a modernizar el lenguaje y lo que representa. Se puso en “la onda”, se emparentó con otras estéticas que vienen de la música, la poesía *beat*, los jóvenes eran los protagonistas de sus novelas. Nacidos en los cuarenta y cincuenta narraron una gama de propuestas literarias que se regó por el continente, algunos de ellos incluidos en esta antología.

La presentación cronológica y conceptual hace que encontremos una excelente tonalidad de escritos que forman un corpus de lo mexicano, sin chauvinismo. Los más de cincuenta escritores le dan una mirada al arte mexicano en la cultura de buena parte del siglo XX. De cómo hacia los noventa se masifica la tecnología y el hombre ya no es el mismo, se ha transformado, la velocidad no le ha permitido valorar muy bien las nuevas ideas y es ahí cuando aparece Manuela en *El lugar sin límites* de Donoso; también Horacio de Oliveira, aquel ser existencial un poco vagabundo por el París y Latinoamérica de Cortázar, el nuevo lenguaje en el habla popular que reinventa Cabrera Infante, estos autores son la antesala de la compilación del presente volumen. El ensayo de Fuentes

16 Las citas pertenecen al ensayo *La carretilla Alfonsina* de Gabriel Zaid. Los compiladores de *Ensayo literario mexicano* lo tomaron de *Proceso*, núm. 583, 4 de enero de 1988, pp 50-51. Tomado de *Letras Libres*, núm 1, México, D.F., enero de 1999, pp. 30-32.

17 La trayectoria ensayística de Susan Sontag comprende momentos claves en la reflexión del pensamiento moderno: *Contra la interpretación*, *Bajo el signo de Saturno*, *La enfermedad y sus metáforas* disertan sobre uno de sus géneros predilectos: el ensayo. *El hijo pródigo* tomado de la revista *El Malpensante*. *Lecturas paradójicas*. Enero-febrero (1997) No. 2 página 10.

argumenta la validez de ese nuevo lenguaje inmerso en el cuerpo de la narrativa, en las novelas, los cuentos o los ensayos. Luego el mundo pasa por esas plumas que se ocupan de diversos temas que el lector va encontrando. Los compiladores y los autores que hacen posible la captura de lo que puede ser una gran postal de la cultura vista desde México. Se da por sentado que todos los que intervienen en esta obra le dan pleno vigor al cuerpo del libro; acuden desde periodistas culturales, poetas, narradores, que intervienen con su estética sobre el asunto de otras narrativas, de otras poéticas, al igual que la transformación de géneros como la poesía y la novela desde América. De eso se ocupa Carlos Fuentes en su ensayo *Un nuevo lenguaje*. El ensayo dispensa una serie de frases fuertes que toca nuestra condición de latinoamericanos, referidas a los cuatrocientos años de avasallamiento y lenguaje anclado en el pasado adormilado e igualmente silenciado. Se conoce el trabajo de nuevos autores que brotan de distintos puntos del continente, impulsados por el *boom* de sus antecesores. Entonces, la transgresión viene a partir de ese nuevo lenguaje, un lenguaje que suelta el espíritu de tanto conservadurismo, de tanta retórica indigesta y aparecen Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante, Gustavo Sainz, Severo Sarduy, José Donoso, todos ellos transgresores, sobre todo del lenguaje y algunos lugares *non sanctos* donde deambulan sus personajes. Esa nueva expresión y ese torrente verbal en otros despabiló las mentes del letargo de cuatro siglos de lenguaje secuestrado. El trabajo de estos novelistas fue urdir una nueva representación del mundo a través de la palabra renovada, que se propone romper ese marasmo meridiano. Entonces, la expresión y la frase se convierten en lenguaje que estaba oculto para el hombre nuevo. Aparecen en escena los iniciados con sus novelas y sus cuentos, gestores de una literatura viva, lectores de García Márquez, la poética nerudiana y su torrente épico, su *Canto general*, como un reinventar América o el espíritu silente de Vallejo. En fin, un laberinto de universos de la mano de importantes escritores que bajo su mirada se reconoce lo mexicano que se expande como país receptor de la cultura universal, aparte de saber acoger a los que llegan por la razón que sea, de eso da cuenta el libro en autores españoles nacionalizados producto de la guerra civil.

Tres

Tomás Segovia, nacido en España en 1927, su estudio escogido para este libro fue *El infierno de la literatura*. Lo que se propone reflejar lo condensa en el primer párrafo, como una suerte de síntesis que explorará a lo largo del argumento, veamos:

Escribir es una tarea infernal. Lo es desde varios puntos de vista, y tal vez desde cualquier punto de vista. El que hace de esta tarea su centro le condena a llevar socialmente una vida infernal y hace al mismo tiempo de su vida íntima un infierno. Además, la meta misma de su tarea, aquella cuyo nombre acepta excluirse de tantos paraísos sociales y privados, es a su vez una meta devoradora y subterránea, inalcanzable como no sea bajo la forma de una condena incumplible, o sea propiamente lo que el vulgo llama un tormento eterno (Segovia, 2015).

Otro hijo adoptivo de las letras mexicanas, el argentino Luis Mario Schneider. Nacido en 1931 y fallecido en el Distrito Federal en 1999. Recibió los premios Xavier Villaurrutia y Luis Cardoza y Aragón. En el presente estudio se ocupa del tema de la homosexualidad en la nueva narrativa mexicana, temas que aún siguen siendo tabú para las letras latinoamericanas. Aquí el ensayista examina una serie de novelas que se escribieron en los inicios y mediados del siglo XX, novelas que copan dos décadas. En ellas, el personaje homosexual toma relevancia contra el pensamiento homofóbico, y aparece un nuevo personaje. No quiere decir que en narrativas anteriores no existiera, está en Proust, por poner un ejemplo, pero en Proust fluye natural en los círculos cerrados que mueven al personaje. Sin embargo, en la nueva narrativa homosexual en América Latina es otra puesta en escena, la premisa es el burdel, el trato contenido y burlesco, algunas novelas logran esa visión cinematográfica, como Manuela en *El lugar sin límites* de José Donoso. El personaje, ese otro, discurre en esa cantina de machos que desean a las mujeres, pero también se desean entre ellos y a Manuela, el homosexual, en ese revuelto de sexo mezcal que llega, incluso, al maltrato. Y desde luego la tragedia tan latinoamericana que luego enmienda sus comportamientos morales ante un símbolo representado en una Virgen o ciertos seres alados con aspecto de ángeles, como el Divino Niño en Colombia, símbolos que poseen el poder de la enmienda. El personaje, en esta película evidencia la asfixia que sufrían, muestra en esas páginas cómo algunos van directamente al suicidio, las relaciones en los monasterios, como también el papel del homosexual en la conformación de las ciudades mexicanas. El inicio del ensayo recrea unos comentarios periodísticos de principios del siglo XX, que reflejan una clara homofobia en situaciones como estas:

Hace aún muy pocos días
que en la calle de la Paz
los gendarmes atisbaron
un gran baile singular.

Cuarenta y un lagartijos
disfrazados la mitad
de simpáticas muchachas
bailaban como el que más.

La otra mitad con su traje,
es decir de masculinos
gozaban al estrechar
a los jamosos jotitos.

Vestido de raso y seda,
al último figurín
con pelucas bien peinadas
y moviéndose con chic (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001).

Era muy singular la suerte que corrió el número 41, no tiene ninguna validez y es ofensivo. Es tal el misterio con dicho número de asocio con los homosexuales, que en muchos casos se saltan el número 41, como en el ejército. No hay brigada o regimiento y demás orden jerárquico de la fuerza que lleve ese nombre; lo mismo ocurre con las nomenclaturas, los cuartos de hotel, etc.

Decíamos que Schneider sabe que la literatura homosexual en México tiene una tradición y se reflejan en estudios como *Las locas, el sexo y los burdeles*, o las antiguas historias de amor de Francisco de la Mesa. Del mismo modo, situaciones y personajes que se dan en las novelas de José Revueltas. La primera novela de tema homosexual, de acuerdo con el presente estudio, corresponde a Miguel Barbachano Ponce, a finales de 1962. De ahí siguen una serie de novelas como *Los inestables* de Alberto X. Teruel (1964), *Cielo Tormentoso* (1972) de Carlos Valdómar, *La máscara de cristal* de Genaro Solís (1973), *El vampiro de la colonia de Roma* de Luis Zapata Quiroz, con 14 reediciones (1979), *Sobre esta piedra* de Carlos Eduardo Turón.

Antes de su muerte, José Revueltas dejó un prólogo en alguno de sus apartes que dice:

Comencemos por decir que esta novela de Carlos Eduardo Turón es ignominiosa, algo que merece afreta, llena, cargada de un lúcido cinismo, despierta, desnuda. Si George Bernard Shaw la hubiera escrito, la incluiría —a su manera— entre sus obras “desagradables”. Pues esta gran novela de Turón es “desagradable”, esto es, crítica. Resulta de ella todo el mexicano, si se toma en el mal y el buen sentido de la palabra. Desnuda es poco decir, puesto que la envuelve en su pudor extraño y una extraña y subyacente ternura. Creo firmemente que Turón inaugura en la literatura de nuestro país los monstruos; hay, quizá, los monstruos que tienen piel de espanto y alma de ángel (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001).

En esa misma senda Carlos Monsiváis, agudo cronista, escribe el ensayo *Salvador Novo. Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen*. Aquí Monsiváis, de la mano de la escritura de Salvador Novo, unas veces poemas, otras textos literarios o crónicas, va mostrando cómo se fue haciendo ese monstruo llamado Ciudad de México, la ciudad antropomórfica. Sus cronistas fueron Luis González Obregón, Artemio del Valle y Salvador Novo (1904-1974). La Ciudad de Novo se disuelve macromegálicamente, ya no se la recorre, ya su geografía mítica se ha desintegrado en la masificación, ya no es utilizable la noción de “gran familia”. En la década de los veinte, desde donde arranca esta antología, la ciudad vive una revolución cultural. Es nombrado José Vasconcelos secretario de Educación Pública. Todo está por hacerse y por crearse, se pinta, se compone, se escribe, se vocean las buenas nuevas del libro. La poesía se renueva, López Velarde registra un idioma poético a su nombre, Carlos Pellicer introduce el humor. Se publican revistas literarias como *La Falange*, *Contemporáneos*, *Ulises*, revistas animadas por los escritores Villaurrutia, Gorostiza y Novo. Y todo este quehacer lo cobijaba el jazz,

el foxtrot y los rascacielos, lo extranjero no lo tomaban como una sumisión colonial, sino como sobrevivencia y aidez de conocimiento. Las luces de neón son la nueva escritura, el nuevo código.

El Distrito Federal ya ejercía su centralismo, y ante ese centralismo todo es marginal o subsidiario. En 1930 la ciudad alcanza el millón de habitantes. Aparece el homosexual en el registro de la vida intelectual y social de un país. Poetas como Novo, que resistió el ultraje por su condición en un país todavía patriarcal, pero también fueron Villaurrutia y Porfirio Barba Jacob (el colombiano), que se alternaba con actores, productores de cine, cantantes, banqueros y políticos.

En los primeros años del siglo pasado era apenas una ciudad de unos dos millones de habitantes hasta convertirse, hacia los 70, en una ciudad que sobrepasaba los quince millones en el área metropolitana, por las que han pasado conmociones revolucionarias, dejando en su arquitectura y costumbres de su gente los vestigios de la colonia. Pero es Salvador Novo (1904-1974) quien en verdad recreó la verdadera ciudad en su espacio físico, cultural, y moral de una élite en la conformación del Distrito Federal y del país. Su condición de homosexual no lo amilanó para testimoniar su pluma el desarrollismo de una ciudad que entraba a tono con el mundo no solo en el aspecto económico, sino también el cultural, en la que brillaban las lentejuelas en un ambiente atiborrado de cineastas, actrices, literatos, justo allí brilló Novo, como buen discípulo de Wilde, Cocteau, y otros escritores verdaderamente transgresores de la moral tradicional y otras salmueras que condicionan la pluma de ciertos escritores. Novo fue un transgresor y cronista del México de principios y mediados del siglo XX. En algún apartado de este ensayo de Monsiváis se puede resumir en sus palabras lo que pensaba de la sociedad de su tiempo:

Desde las lomas, la ciudad se veía flotar en un halo tenue que recordaba sus perfiles: volcada sobre el Valle, tendida entre los siglos, viva y eterna. Ya recogía, como una madre gigantesca y celosa, el fatigado retorno de sus hijos. Bajo los techos de aquella ciudad, en el llanto del recién nacido, en el beso del joven, en el sueño del hombre, en el vientre de la mujer, en la ambición del mercader, en la gratitud el exiliado, en el lujo y en la miseria; en la jactancia del banquero, en el músculo del trabajador; en las piedras que labraron los aztecas; en las iglesias que elevaron los conquistadores; en los palacios ingenuos de nuestro siglo XIX; en las escuelas, los hospitales y los parques de la revolución, dormía hora, se perpetuaba, se ganaba, sobrevivía, la grandeza de México (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001).

Cuatro

Las mujeres hacen presencia en el presente estudio, Margarita Peña, Beatriz Espejo, Silvia Molina, Martha Robles, Ángeles Mastretta, Fabianne Bradu, algunas de ellas eminentemente académicas, pero también mujeres creadoras, como la poeta Rosario Castellanos

(1925-1974), en su escrito “La mujer y el espejo”. En él reflexiona sobre la mujer desde su condición antropológica, sus relaciones de pareja en tiempos que sueltan amarras hacia nuevos conceptos de la convivencia, tiempo del derrumbe de valores caducos. Aquí la poeta alza su voz para reclamar como estar, como han trascendido

monjas que derriban las paredes de su celda como Sor Juana Inés de la Cruz y La Portuguesa, doncellas que burlan a los guardianes de la castidad para asir el amor como Melibea, enamoradas que salen de la abyección es una máscara del verdadero poderío y que el dominio es un disfraz de la incurable debilidad como Dorotea y Amelia. Casadas que con fría deliberación destruyen lo que las rodea y se destruyen a sí mismas porque nada les está vedado que nada importa.

Hubo un momento en que la mujer alcanzó a conciliar su conducta con sus apetencias más secretas, con sus estructuras más verdaderas, con su última sustancia... resplandeciendo de sentido de expresividad y de hermosura (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001).

En el presente libro no podía quedar de lado la presencia del poeta modernista López Velarde, revisado por Sergio Fernández en su ensayo *Historia de un corazón promiscuo*. En la poética de Velarde, Sergio Fernández encuentra dos tópicos que son una constante: la carencia y la sinceridad. En cuanto a lo primero, las halla el ensayista en lo eterno femenino, encontró salida casi hasta la cópula en muchos de sus versos, pero es sobre las carencias que resultan los grandes poetas, la historia misma de la poesía así lo establece, por tanto Sergio Fernández lo ve como

un ser fatalista, lloriqueante, feudal, miedoso, amargo, bobalicón en ocasiones, lleno de violencia interna, a su manera casto, cursi algunas veces, aburrido en las cuatro fastidiosas paredes de su amada provincia: triste también, ¡tristísimo!, provocativo, lujurioso, sensual, sentimental, religioso de agua bendita y de golpe de pecho; misteriosísimo de corazón y alma, además de obviamente gran, grandísimo poeta (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001).

En cuanto a la sinceridad, otro de sus tópicos, todo artista (plástico, narrador, poeta) dice su verdad, pero como si fuese una mentira, es decir, aquí se emparentan todos los elementos de los que dispone el artista para recabar en su sinceridad. Y de eso se trata, no de enturbiar las aguas para que esa sinceridad fluya, si no fluye, no hay poesía, no hay arte. Su sinceridad es la provincia, su férreo catolicismo y el llamado del eros femenino, *leitmotiv* de su poética.

De ese ícono de la música popular mexicana, un poco más como compositor que como cantante, al decir de algunos críticos, no podía faltar en estas páginas Agustín Lara (1917-1925), el músico poeta, como titula Vicente Francisco Torres, profesor universitario y periodista cultural. Su trabajo reinterpreta algunos libros como *El flaco de oro* de Gabriel Abaroa, *Todo lo que usted quería saber sobre Agustín Lara* es otro de los libros de valor informativo. Lo importante de la intensidad de su vida queda aquí registrada, sabemos que se hizo pianista en un hospicio de Coyoacán, sus primeras

piezas musicales la tocaron en una casa de citas. Desde los 19 años pasan por su vida una romería de mujeres —incluida una colombiana, la Chata Soraya, tiplista, quien lo cuidó desinteresadamente—, y una buena cantidad de musas, incluida María Félix. La cortada de la mejilla izquierda se la hizo una mujer que apodaban Marucha. Agustín Lara fue un músico y compositor popular de la vida y en alguna medida de la academia. El libro *El flaco de oro* incorpora una cantidad de anécdotas que regocijan la lectura, entre ellas, el día en que

Toña la negra y Lara se conocen, este no quería recibir a la mujer, que venía cargando a un niño y acompañada por su esposo y su hermano. Este grupo de humildes veracruzanos pretendía que el Maestro escuchara lo bien que la mujer interpretaba sus canciones. Al tercer día de insistencia, de “haber venido de Veracruz nada más que para que la escuchara su paisanito”, Agustín accedió a escuchar a la mujer... y no volvió a separarse de ella (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001).

Por los años sesenta el maestro Lara atraviesa una prolongada depresión producto del golpe que le fracturó la cadera de por vida, agregado a eso comenzaron a difundirse otras músicas, otras tendencias que llegaban o nacían en México, otros y muy buenos compositores como Federico Baena (Cuatro cirios), Álvaro Carrillo (La mentira), Luis Demetrio (Si Dios me quita la vida), José Alfredo Jiménez (Cuando vivas conmigo), Armando Manzanero (Mía), Paco Michel (Háblame), pero, sobre todo, había penetrado a México el mambo, el chachachá, el *rock* y algo que el maestro abominaba, el gogó.

En el libro *Todo lo que usted quería saber de Agustín Lara* se encuentran posiciones críticas en pro y en contra de su trabajo vista por expertos:

Al hacer una valoración musical del compositor, José Antonio Alcaraz afirma que cae en un “esquematismo perezoso” y que “nada hay en Lara de inteligentísimo y vibrante de acentuaciones irregulares, combinaciones métricas expresivas que dentro de un procedimiento muy bartokiano (emparentado en diagonal con algunas métricas de Copland) distinguen La Bikina, de Rubén Fuentes, para muchos la canción más importante dentro la línea nacionalista. ¿Entendería esta crítica el Maestro Lara, si alguna vez la leyó? O esta otra más benévola del poeta Ricardo López. Lo que más sorprende, lo que en verdad define mejor que nada nuestro autor, es que comprendió mejor que nadie la importancia que tenía adueñarse del lugar común en las palabras y en la música. Pero, vamos a ver: ¿Qué es el lugar común? ¿Es la cursilería, el mal gusto? No es una cosa ni la otra. El lugar común, como el sentido común, siendo universales, no están íntegramente el servicio de todos. He aquí transcrita la definición de lo común: dícese de las cosas que a todo el mundo pertenecen (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001).

Sergio Pitol es un excelente escritor y traductor de su *Ars poética*, que aparece en este libro. Es la recapitulación de lo que ha sido para Pitol el oficio de leer y cómo se llega a ciertos manantiales literarios, en el sentido de formadores entre teóricos o estetas. Es consciente de que no todo lo puede abarcar un individuo por muy voraz que sea en sus búsquedas literarias. Pitol nos dice que llegó tarde a cierto momento de la literatura rusa,

como el caso de los formalistas. Volvió a los grandes teóricos del arte, los teóricos de la novela, por ejemplo, leer los estudios de Bajtín sobre Rabelais y Dostoievski, al igual que la *Teoría de la prosa*. Su teoría literaria se apoyaba en obras concretas: Boccaccio, Cervantes, Sterne, una estación en la teoría y en los escritores rusos importantes, fuente de formación de la cultura. Su *Ars poética* también está en América, Alfonso Reyes, Luis Cardoza y Aragón y toda esa pléyade de escritores que dieron lustre a las letras latinoamericanas en el concierto universal. Su *Ars poética* es la memoria de lo andado en un hombre de cultura, la fuerza de lo que significa ser también escritor. “La redacción es confiable y previsible; la escritura nunca lo es, se goza en el delirio, en la oscuridad, en el misterio y en el desorden, por más transparente que parezca” (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001).

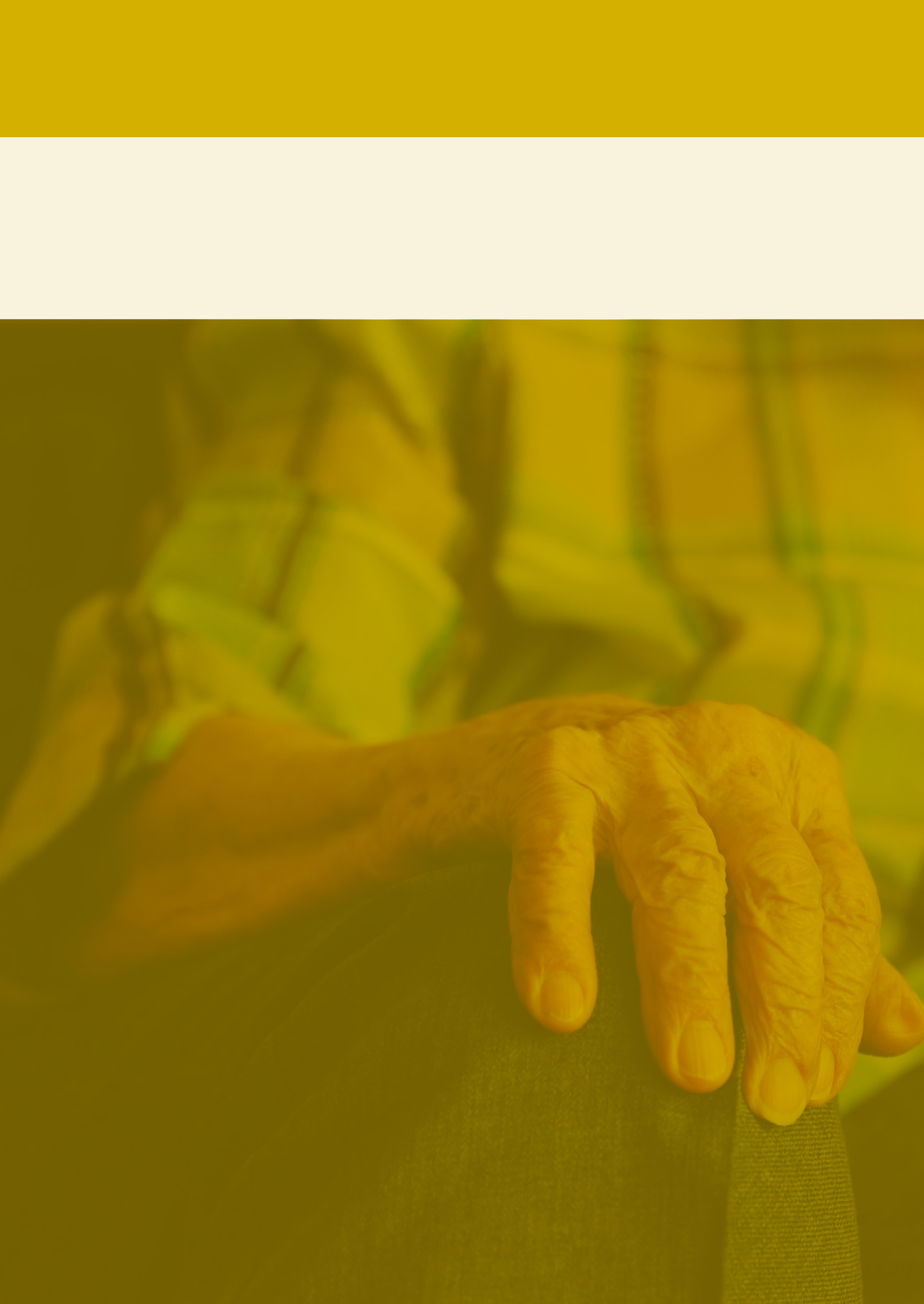
En esta historia del ensayo reciente mexicano hay otra suerte de *Ars poética*, un poco como la de Sergio Pitol, solo que es la de Salvador Elizondo,

“Anoche”, titula su delirio porque en verdad es un viaje hacia la noche. La alteración de los sentidos, el silencio y el sueño, una de las posibilidades que tiene el hombre para conservar su inteligencia. Negrura, nada; el caos original que se repite, un espacio sin cualidades visibles... soy un cuerpo que escribe (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001).

Voces más recientes como Gonzalo Celorio, en su ensayo *Pudo más el cronopio que la fama*, sobre Julio Cortázar, a quien recordamos por estos días a propósito de los cien años de su nacimiento (Brushwood, Escalante, Lara Zavala, & Patán, 2001). El texto discurre en una admiración juguetona por el cronopio que lo vuelve un ser invisible, o por lo menos el ensayista prefiere que sea invisible. Es posiblemente un ángel que cautivó una juventud del continente americano en los años 80 cuando aún se creía en asuntos como la utopía. Cortázar estuvo en esos merodeos proponiendo otra forma de ver el mundo político y artístico.



En cuanto a la sinceridad, otro de sus tópicos, todo artista (plástico, narrador, poeta) dice su verdad, pero como si fuese una mentira, es decir, aquí se emparentan todos los elementos de los que dispone el artista para recabar en su sinceridad.



En cualquier parte, los primeros en llegar son los viejos

*Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra
traspasado por un rayo de sol
enseguida anochece.*
Salvatore Quasimodo

Uno

Una materia tan dúctil como es el lenguaje poético suele caer en sus propias trampas, sobre todo cuando transitan temas que no se podían frecuentar más que loándolos. Para los poetas era casi que obligatorio honrar al padre, a la madre, la patria, al escudo, la bandera y el rimador aparecía en ciertos escenarios como un personajillo curioso para el resto del auditorio, sobre todo porque hacía reír o llorar, y era experto en escribir algo parecido a sonetos y décimas sobre dichos temas. La poesía misma se lo permitió si nos atenemos a las formas estróficas de la poesía española. Los académicos y poetas excedieron esa suerte de moldes hasta convertirlos en piezas meramente retóricas y exterioristas, escritas justamente para leer en voz alta a un auditorio que sería conmovido hasta las lágrimas. Ese peregrinar de la poesía llegó muchas veces de forma oral a todas las comarcas, es decir, fue aprendida a través de la memoria. En el caso colombiano hubo una total insularidad en las corrientes poéticas (Orjuela Duarte, De Vetustate, 2017), por lo menos en el entendido de que países como Perú, Chile y algunas voces argentinas, se pusieron a tono con las vanguardias europeas, y hallaron nuevos senderos en el espíritu americano. El siglo XX evolucionó hacia una poesía más para el oído interno, el poeta no grita, ese oficio le corresponde a los políticos. En Colombia, digamos, nos quedamos más tiempo embelesados en escribir sonetos y otras formas métricas muy atractivas para un pueblo como el colombiano, dado a la oralidad y con ella a la exaltación de personajes y paisajes por demás desfigurados en el tiempo. Algunas formas del poema fueron utilizadas muchas veces hasta el cansancio y la ridiculez. Esos instrumentos literarios, especialmente el soneto y las décimas, han reflejado esa condición de oralidad. La poesía colombiana viene de una escasa introspección verdaderamente profunda que

trascienda lo local hacia lo universal sin paredes, con esa fuerza y cuerpo poético que dejaron Vicente Huidobro, el chileno, o algunos peruanos como César Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, y en Colombia Luis Vidales, una voz vanguardista en medio de voces anodinas. Todos los vanguardistas latinoamericanos rompieron los moldes de una poesía tradicional que se había vuelto retórica y repetitiva. Buena parte de la poesía que se escribió en Colombia, aproximadamente hacia mediados del siglo XIX y casi todo el siglo XX, apenas está soltando ese sujetador de una lírica costumbrista y un decadente modernismo.

La poesía transita por el borde de ciertos temas que pueden terminar estropeándola, sobre todo porque tiene un receptor muy singular, le llega por azar a un posible lector desprevenido, que está, principalmente, en lugares en los que escasean los libros. En fin, el espectro del receptor de poesía es indefinido, en el sentido del lenguaje. El poeta de hoy se ha exigido y ha venido sosteniendo un cuerpo poético nuevo, producto de toda la experimentación con el lenguaje y el cuerpo del poema. El siglo XX fue de identificación en todas las formas del arte. Durante todo el siglo pasado la poesía se mantuvo en una constante ebullición, un tránsito que exige más comprensión de su estado mutante. Se procura que la poesía que propone este libro encuentre unos poemas esperanzadores, una poesía viva, actuante, no esa servidumbre manierista de escribir poesía en ciertos ámbitos, exagerando el trance de la existencia. Lo que estos poemas reflejan es esa traslación por la vida en la que llega un momento en el que aparece la pregunta del poeta en ese merodeo por la vida, luego el poeta se solaza en el tiempo y lo metaforiza con ironía, con humor, con fortaleza y en pocas ocasiones con la nostalgia del tiempo ido. El hombre de ahora identifica más su existencia, por tanto, sabe mantener un buen diálogo con la soledad. Visto este grupo de poemas genera un gusto por esa especie de inventario que encontrará el lector en este libro, poemas que son como un prisma de muchos lados de un solo rostro, que van apareciendo y que quizá ya no se refleje él mismo en el agua de Narciso. En todo caso, es una *summa* del cuerpo, como bien lo versifica el poeta cubano José Martí “Cada cana es la huella de un rayo que pasó, sin doblar mi cabeza” (Orjuela Duarte, De Vetustate, 2017). Ese rostro procura este libro. La presentación de los poemas en un arbitrario orden cronológico nos señala que el tema de la vejez ha inquietado a los poetas desde tiempos pretéritos, cuando el hombre todavía era joven en su nomadeo por la tierra inventando cercas, límites, implantando nuevas barbaries. La Biblia misma se ocupa de ese movimiento cíclico del hombre; el Génesis da cuenta de ello; el Eclesiastés, libro sapiencial, el libro del predicador, y de allí se desprenden unas de las máscaras de la poesía de las que hablara Octavio Paz. Entonces, aparece la poesía mística, pero antes en el tiempo del hombre está la poesía grecolatina y el paganismo del poeta.

Dos

En otras miradas nos encontramos con el asunto de la vejez, miradas finiseculares, esos periodos de la existencia del hombre en comunidad y lo que significa su paso por ella, y las responsabilidades que tienen los estados en cuanto a los deberes con sus moradores, en el entendido de que su paso por esta tierra tiende a demorarse un poco más que en siglos anteriores. En el libro *La vejez*, que escribiera en los 70 Simone de Beauvoir, avizora esa perspectiva de nuevos acomodos del hombre en la sociedad. Las recientes tecnologías y el nuevo orden empresarial entienden que ha surgido un “nuevo” viejo que exige y merece nuevas atenciones del cuidado regulado de manera comprometida por los estados, y que no pase aquello que poetizara Jorge Robledo Ortiz en el poema “Siquiera se murieron los abuelos”, aunque de tono regional, propone el desacomodo de este grupo humano.

Hubo una Antioquia sin genuflexiones,
sin fondos ni declives.
Una raza con alma de bandera
y grito de clarines.
Un pueblo que miraba las estrellas
buscando sus raíces.
Siquiera se murieron los abuelos
sin ver como afemina la molicie (Robledo Ortiz, 2015).

El viejo de ahora es quizá un viejo más individual, digamos que el tecnomercado ha hecho más independiente su manera de vivir. Claro que aquí entraríamos en un meollo en el que interviene la religión y el concepto de familia patriarcal, entonces al hombre adulto se le va arrinconando porque no hay conexión, y esa es quizá una de las fuentes de Bioy Casares en la saga *Diario de la guerra del cerdo*, hay una confrontación generacional. Las comunidades religiosas se han ocupado del viejo, encerrándolos en hospicios, en asilos (vaya palabreja para la dignidad del anciano), recibiendo las sobras de los empresarios y el asistencialismo de unos estados fallidos, pero la longevidad del hombre moderno lo viene acostumbrando a las nuevas moradas no satelizadas por el clero, allí esperan el último aliento. Lo dicho anteriormente lo han testimoniado algunos escritores como Samuel Beckett en su vida y obra, o en el caso de uno del vecindario, el venezolano Adriano González León con su espléndida novela *Viejo*, en ese largo vagabundeo alrededor de la muerte, fresco de la vida existencial de ese viejo pensante que hace llevadera o agobiante la caída. Novela de total introspección sin tapujos morales. Saga escrita en cortos e intensos capítulos de una fuerza poética que se asoma al delirio. Transcribo un capítulo con el doble propósito de observar la intensidad del relato y la confirmación de que la prosa también poetizó la vejez. Veamos:

Viejo no significa enfermo, dicen los manuales optimistas. Pero ¿Qué es entonces este dolorcito en la espalda? ¿Qué pasa que no pudo cruzar o descruzar las piernas? ¿Por qué ya no es tan segura la pisada? Uno se engaña, se da fuerzas, se miente. No pasa nada. Es por el mal dormir. Y otra cosa: caminé más de lo debido. Uno no puede andar así como así, dando saltos, por la ciudad, metido entre vendedores ambulantes y tarantines y automóviles escandalosos. Hay varios huecos que uno debe evitar con los brincos. Y aceras rotas. En algunas rejas falta la reja de la alcantarilla y hay escombros, maderas, cartones olvidados, desperdicios. Es necesario saltarlos, esquivarlos. Movemos el cuerpo más de lo debido. Sí. Eso es. Por ello vienen después los dolores. Claro, por eso. Dice uno. Pero lo dice, nada más. No lo cree. En el fondo sabe que hay algo en los músculos que no va. Algo que no marcha en los huesos. Algo que no camina en la cabeza. Pero siempre hay las justificaciones. ¿Cómo no voy a tener dolor en los músculos si anoche lo que hice fue dar vueltas en la cama? Claro. . .Claro. . .El insomnio es lo que frigga. Sin embargo el insomnio es duro y negro y es como un torbellino y es de nunca acabar. Es asfixiante. Da en el pecho. En los codos. Le duerme a uno los brazos. Le late en la cabeza. Le pica en los oídos. Le salta en la nariz. Se le retuerce en el estómago. Dan ganas de orinar y uno se para y va hasta la poceta y no orina nada. Unas gotas nada más, unas gotas que le mojan el pantalón del pijama y uno vuelve chorreado y húmedo a meterse en las sábanas.

Entonces el frío tampoco deja dormir, se pega la tela y al rato se vuelve a sentir ganas y uno regresa al baño, hace el esfuerzo, puja y tampoco sale nada y se vuelve a meter en la cama, y da vueltas, suda, respira, tose, siente que un ratón le corre debajo de la piel, siente una pluma sobre los labios, siente un tornillo en las sienes, siente un murciélago volando, siente un ruido de motor con río y máquina de moler piedras y pala mecánica y bola de hierro que golpea las paredes y una cierta nube que atosiga y confunde las visiones.

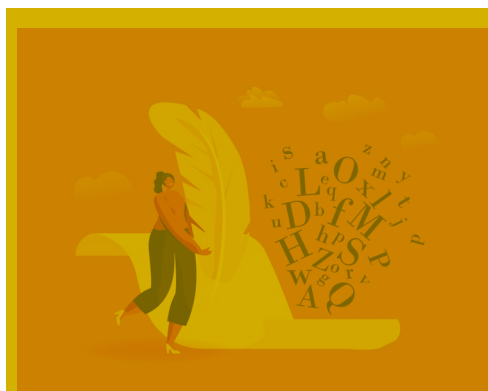
Como es también el insomnio de verdad. Uno no inventa nada, no sueña. No tiene pesadillas, pues está bien despierto. Las cosas feas en los sueños ocurren como si estuvieran detrás de un vidrio. En el insomnio están aquí mismo, sin separación, bien sudadas. Porque ese sudor es lo más hostigante. Los presentimientos nos meten miedo. Nos meten fríos y temblores. Uno suda porque no duerme. Pero a la vez no duerme porque suda. Allí se va yendo la noche. Allí se va yendo la vida. Porque cuando uno se queda dormido ya es solo un guiñapo, un trapo encogido, un muñeco de paja tirado entre las sábanas y el cobertor arrugado, hecho una lástima, una sobra de hombre, una porquería, un resto iluminado por el sol, despertado por el sol que se mete con un chorro furioso por la orilla de la ventana y nos da justo en la frente como una pedrada (Orjuela Duarte, De Vetustate, 2017)

La vejez es visitada del mismo modo por la escritora sudafricana Doris Lessing, Premio Nobel de Literatura 2007, en el libro *Si la vejez pudiera*. En algunos de sus estudios críticos el tema no deja de tener relevancia, al igual que en sus obras de ficción, como es el caso del libro de cuentos *Las abuelas*, relatos en el que el paso de la mujer adulta y sus roles en la sociedad moderna genera toda suerte de comentarios en cuanto a su soledad o la compañía con sus amigas, y los hijos para hacer llevadera la soledad, y esos comentarios con respecto a los hijos que ven crecer, como este fragmento de uno de sus cuentos:

Las parejas jóvenes con hijos constituyen un tema interesante: la época de cambio, el momento crítico. Durante un tiempo, los padres primerizos, seres sexuados por definición, se saben observados, objeto de comentarios, foco de atención, y tras ellos o alrededor corretean los preciosos hijos —“Ay, que chico más guapo, que niña más preciosa, ¿cómo te llamas? ¡Qué nombre más bonito!”— y luego, de repente, o así parece, es como si los progenitores, ya no tan jóvenes, se encogieran, perdiesen estatura; en todo caso, pierden color y lustre. ¿Cuántos años dice que tiene él? ¿Y ella...? Los vástagos se espigan y les roban el encanto. Las miradas dejan de seguir a los padres para ir tras ellos. Qué rápido crecen hoy en día, ¿eh? (Orjuela Duarte, De Vetustate, 2017)

En el libro *Diario de la guerra del cerdo* de Adolfo Bioy Casares plantea una confrontación generacional contra los cerdos (viejos). La novela traza un careo sin cuartel y gana el más fuerte, el joven. El primer capítulo despliega esa arrogancia con la muerte del diarero don Manuel, sin razón alguna. Toda la historia es un cruce de sucesos violentos, de ahí que algunos la tilden de novela de ciencia ficción o hiperrealista, por cuanto esta confrontación tan cruenta no puede ser posible más que en la ficción. La historia ocurre en función de la vida de Isidoro Vidal, un hombre mayor que se mantiene en constante peligro con la otra generación. Algunos lo tratan de joven, pero no por ello debe huir de la jauría que incluso lo tiene marcado para su propia muerte. En el transcurrir de la novela todo se va haciendo más radical, lo que hace imposible la cotidianidad de Vidal y sus amigos “los muchachos”, los que siempre verán la agresión y la muerte. En ella se encuentran una suerte de axiomas como estos:

- La vida social es el mejor báculo para avanzar por la edad y los achaques.
- He llegado a un momento de la vida en que el cansancio no sirve para dormir y el sueño no sirve para descansar.
- En cualquier parte, los primeros en llegar son los viejos.



Lo que estos poemas reflejan es esa traslación por la vida en la que llega un momento en el que aparece la pregunta del poeta en ese merodeo por la vida, luego el poeta se solaza en el tiempo y lo metaforiza con ironía, con humor, con fortaleza.

os hospitales, y fundar ambulancias. Un decreto del Tribunal del Rey, fechado en 1834,

autorizó la reconstitución de la Orden, confirmando la Carta otorgada por la reina María á los Caballeros de San Juan.

El duque de Manches-

ter es quien figura hoy á la cabeza de esa sociedad filantrópica.

Algunas casas particulares, situadas en diversos puntos de Londres, son curiosas por su remota antigüe-



En lengua inglesa se transitan estas costas

Costas extrañas (2002) y *Mecanismos internos* (2007) son libros de ensayos literarios de corte académico, como corresponde a la formación de Coetzee. Va desde traductor, escritor, profesor universitario y crítico, oficios ejercidos con esmero —lo demuestran sus libros, y en este caso sus ensayos como parte de la producción de textos reflexivos: *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar* (1996) y *Las vidas de los animales* (1999)—, que son, junto con estos dos volúmenes, los que se fueron formando a partir de publicaciones hechas en distintos medios escritos con nuevos aportes en cada uno de los autores que compendian el presente volumen, vertidos todos ellos al inglés, incluido Borges.

Costas extrañas arranca con la pregunta, ¿qué es un clásico? A propósito de una conferencia que dictara Coetzee sobre un discurso que también pronunciara T. S. Eliot ante la Sociedad Virgiliana en 1944 en Londres. El pretexto del poeta norteamericano, quien luego se afincó en Inglaterra, residía en merecer el reconocimiento por parte de los ingleses, y no ser visto como apenas un emigrante sino como lo que realmente es, un poeta clásico de la poesía universal. Eliot, con el argumento de que la cultura occidental es una sola, y que el centro de dicha cultura es la Roma Imperial y, claro, qué mejor ejemplo que *la Eneida* de Virgilio.

En esa visión de liderazgo lo corrige Coetzee:

Donde Eliot se equivocó fue en no prever que el nuevo orden estaría liderado desde Washington y no desde Londres, ni, por supuesto, desde Roma... a Eliot le habría decepcionado que Europa Occidental evolucionase de hecho hacia una comunidad económica, pero más incluso que lo hiciese hacia la homogeneidad cultural (Coetzee J. , 2019).

Pero más que esta reflexión en torno a Eliot, lo que interesa es comprender la forma en la que Coetzee entiende lo clásico, y mucho más hoy en día que su valor semántico tambalea por el vapuleo del *marketing* editorial, confundiendo a los *mass media* con cualquier prosista de sonajero. El argumento de Coetzee en este texto viene a través de una anécdota que le sucediera en su casa de Ciudad del Cabo cuando escuchó “El clave bien temperado” de Bach para clavicémbalo. Allí sintió nuestro autor el primer

impacto de un clásico. Bach fue bastante oscuro para su época, por tanto, se fue olvidando rápidamente. Ochenta años después lo reviviría Felix Mendelssohn, por cuanto su música no se publicaba y si acaso se tocaba en algunas salas de conciertos. En síntesis, para Coetzee un clásico es lo que sobrevive a la peor barbarie —retomando las palabras del poeta polaco Herbert— porque hay generaciones de personas que no se pueden permitir ignorarlo. Por tanto Coetzee, como crítico, cierra el texto con esta importante exegesis:

Uno podría incluso aventurarse más lejos por este camino y decir que la función de la crítica viene definida por el clásico: la crítica es aquella que tiene la obligación de interrogar al clásico. Así pues, puede darse la vuelta al temor de que el clásico no sobreviva a los actos de desconocimiento de la crítica porque, antes que ser enemiga del clásico, la crítica —y, por su supuesto, el tipo de crítica escéptica—, puede ver lo que el clásico utiliza para definir y garantizar su supervivencia. Tal vez este tipo de crítica sea uno de los instrumentos de la astucia de la historia (Coetzee J. , 2019).

En esta secuencia de lo clásico nos encontramos con Daniel Defoe y su famoso libro *Robinson Crusoe*. La primera discusión que nos propone el crítico Coetzee es si es un libro realista como toda la novelística del siglo XIX. ¿Es eso *El Robinson Crusoe*? Esta obra, que está en el imaginario colectivo más allá de su progenitor, no es del caso clasificarla como una novela realista, o lo es solo en la medida en que es empírica. Pero —nos dice Coetzee— “Defoe es un suplantador, un ventrílocuo, e incluso un falsificador. Y ese en últimas es el sentido de sus obras” (Coetzee J. , 2019).

Siguiendo en esa línea de sus maestros ingleses, diserta sobre la novela *Clarissa* de Samuel Richardson y la versión cinematográfica hecha por la BBC, el típico fiasco de la literatura en el cine que lleva al fracaso, en el sentido de destilar de forma exagerada a los personajes protagónicos de una historia, hasta terminan por mostrarles de forma bastante plana. Luego viene la pérdida total de los contenidos psicológicos y de entorno asistido de un actor o actriz que registra bien, pero lejos del verdadero carácter que llevan estos personajes de novela. Eso parece sucederle a *Clarissa*.

[Coetzee] hubiera preferido una protagonista muy distinta para el papel principal femenino con el fin de que encajara en una interpretación diferente de su destino. Le hubiera dado el papel de una actriz que no hubiese sido simplemente atractiva (Coetzee J. , 2019) sino, tal como expone Lovelace, de una “belleza que desgarraba el alma”.

Esta novela es la historia de una violación y, desde luego, lo que esto implica en la sicología femenina. Lovelace, su amante-violador, sugiere otras interpretaciones más allá del suceso, como quiera que “¿si la virginidad, el martirio y la santidad no tienen ningún significado religioso dentro del protestantismo, por qué son importantes para Richardson? La violación convierte en terrenal a la mujer y, concretamente, a la virgen que cautiva a Lovelace” (Coetzee J. , Mecanismos internos, 2009). Nuestro escritor cita a Simone de Beauvoir: “La virgen parece representar la forma más consumada de misterio femenino, y, por tanto, su aspecto más perturbador y fascinante” (Coetzee J. , 2019).

De la estancia por la literatura europea, Coetzee reflexiona sobre los escritores holandeses Harry Mulisch y Cees Nooteboom. Del primero, su novela *El descubrimiento del cielo*, saga de unas ochocientas cuarenta páginas con una prosa de tono realista con ribetes fantásticos. El libro por su extensión tiene unos apartados, arranca con una introducción, sesenta y cinco capítulos y epílogo, agrupados en cuatro partes con los nombres ‘El principio del principio’, ‘El final del principio’, ‘El principio del final’ y ‘El final del final’. La primera mitad —todo el principio— trata sobre el encuentro de los protagonistas y la gestación del Enviado —Quinten—. La segunda mitad —todo el final—, narra cómo Quinten cumple su misión. Escrito en estilo coloquial, el libro resulta tan grato como atractivo, abundantes sandungas, cavilaciones divertidas y algunas señas de fina ironía, que sostienen el interés y hacen que la extensa historia atrape a lector (Coetzee J. , 2019).

Probablemente, la novela gana —dice Coetzee— si no se permite que el concepto fundacional de *El descubrimiento del cielo* (que Dios está a punto de tirar la toalla) adquiere demasiada importancia, del mismo modo que no tomamos en serio la idea de que los papas han guardado en secreto las tablas de Moisés desde la época de Constantino. El mito de Mulisch, según el cual la humanidad se ha entregado al príncipe de las tinieblas, implica una lectura apocalíptica del decurso del siglo XX, una lectura que apenas se confirma en el retrato de la vida contemporánea que se ofrece en la novela.

El viajero y novelista Cees Nooteboom, quien también ha sido traducido al español, invitado al Festival Internacional de Poesía de Medellín —lo escuché un par de veces en la Casa de Poesía Silva—, no sale muy bien librado de la mano de Coetzee con su novela *En las montañas de Holanda* y en general en el estilo de escribir sus libros. El crítico Coetzee considera que es

alguien demasiado inteligente, demasiado sofisticado, demasiado urbano para ser capaz de comprometerse con los grandes espejismos del realismo y, sin embargo, demasiado poco angustiado por su destino —la expulsión del mundo de la imaginación realmente sentida— para ponerse a trabajar en una tragedia propia. Y para rematar con este viajero de las letras lo ve en *El desvío de Santiago*, como alguien que convencerá a otros miles de turistas americanos y británicos para que se pongan rumbo a otros destinos cada vez menos misteriosos, reclusos y desconocidos. Tanto si le gusta como si no, Nooteboom forma parte de la industria turística (Coetzee J. , *Mecanismos internos*, 2009).

En estas cavilaciones de algunos clásicos a partir de sus traducciones, todas ellas vertidas al inglés, bien sea del alemán, francés, ruso y otras lenguas europeas, nos encontramos con un poeta en el verdadero sentido de la palabra poeta, Rainer María Rilke y *Elegías de Duino*, traducidas al inglés por William Gass, una de las mejores versiones a dicha lengua para Coetzee. Rilke, el poeta de Europa, como él mismo solía llamarse, fue sobre todo poeta y políglota. Amaba todas las lenguas de Europa, dominó algunas de ellas en las que escribió parte de su obra, el alemán y el francés, pero también sabía inglés,

italiano, algo de ruso. Amaba a las mujeres de una manera especial, era un romántico, en el sentido real de ser romántico, las enamoraba con cartas. Aparte de su perfil biográfico, considera la traducción de Gass como inteligente.

Para poder traducir un texto literario, dice Gass,

no basta con conocer la lengua en que está escrito. Muchos traductores no se molestan en conocer sus textos, porque interferiría en su propia creatividad y su percepción de lo que el poeta debería haber dicho [...] Prefieren ser originales que verdaderos (Coetzee J., 2019).

Al respecto interviene Coetzee.

El traductor no necesita comprender el texto antes de traducirlo; antes bien, traducir el texto forma parte del proceso de descubrimiento –y de construcción– del significado. Traducir resulta ser solo un modo más intenso y absorbente de la operación que realizamos al leer (Coetzee J., *Mecanismos internos*, 2009).

Por estos senderos de la lengua y ficción alemana, convergemos en Kafka la versión inglesa, que es del poeta escocés Edwin Muir y su esposa Willa, magnífica traducción que cayó muy bien en los ingleses. De Robert Musil, más allá de *El hombre sin atributos*, el escritor austriaco que escribió en alemán, como Rilke y Kafka, es reconocido en principio por su corta y sugerente novela *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906). Para los esposos traductores lo que importa en este caso son los *Diarios*, en su mayoría póstumos, en los que muestra los acaecimientos de su vida, la creación de sus creaturas de ficción y cómo muchos de ellos se fueron perfilando con los rasgos de parientes y amigos íntimos, por ese sendero discurren los *Diarios* de Musil. Pensaba que le quedaba una larga vida por delante —dijo su viuda—, lo peor es que ha dejado sin terminar una increíble cantidad de trabajos, bosquejos, notas, aforismos, capítulos de novela, diarios, con los que solo él sabría qué hacer (Coetzee J., *Mecanismos internos*, 2009). En dichos diarios, publicados algunos en los cuadernos, se leen cosas como que

el fascismo fue una reacción contra los cambios de la vida moderna, principalmente contra la industrialización y el urbanismo, para los cuales el pueblo alemán no estaba preparado, una reacción que más tarde creció hasta convertirse en una revuelta contra la propia civilización.

Respecto a Hitler escribe:

Nosotros, los alemanes, hemos producido mayores moralistas de la segunda mitad del siglo pasado (es decir, Nietzsche) ¿y ahora producimos la mayor de las aberraciones morales que se haya visto en la era cristiana? Es que somos desmesurados desde todos los puntos de vista (Coetzee J., 2019).

Del clásico Dostoievski, despliega *Los años milagrosos*. Desde 1950, Joseph Frank ha estado remando con uno de los grandes proyectos bibliográficos de este clásico ruso en cinco volúmenes, de modo pues que es un autor revisitado desde una meticulosa

bibliografía que deja nuevas señales de este espléndido hombre con sus malestares físicos que se alojaron en sus obras como:

los acreedores de Mijaíl le presionaban cada vez más. Dostoievski propuso a Anna que dejaran San Petersburgo y se marcharan a vivir al extranjero. A ella le pareció muy bien, aunque fuera para alejarse de la familia de su marido. Durante cuatro años (1867-1871) los Dostoievski vivieron en Alemania, Suiza, Italia, y, después, de nuevo en Alemania, en hoteles o apartamentos de alquiler. Fue un periodo de penurias sin tregua. Apenas tenía lo suficiente para comer, y su supervivencia dependía siempre de los adelantos que les enviaba M.N. Katkov, el siempre comprensivo editor de Dostoievski. De vez en cuando, Anna tenía que empeñar su ropa y sus joyas para pagar deudas (Coetzee J. , 2019).

Seguimos en Rusia, pero no ya la de los zares. Estamos en la fallida Unión Soviética, con los ensayos vertidos al inglés de Joseph Brodsky, el poeta perseguido y encarcelado por Stalin, exiliado y por último ciudadano norteamericano. El poeta Brodsky hace parte de esa generación que en poesía viene del simbolismo ruso de Blok, que generó en acmeísmo con Mandelstam. El caso es que este premio nobel escribió en inglés buena parte de su obra, como el libro de ensayos *Menos que uno*, trata de la experiencia de crecer en medio del aburrimiento pasmoso del Leningrado del decenio de 1950, contiene también ensayos sobre viajes y crítica literaria.

El único autor que hace parte del presente volumen que escribió en español, Jorge Luis Borges. Aparte de ser ya un clásico de la literatura universal, una de las razones que llevaron a Coetzee a examinar su literatura es la de ser tan anglófilo como el surafricano, razón por la cual el mismo Borges estuvo atento al vertimiento de su obra con su traductor norteamericano Norman Thomas di Giovanni. El cuidado de las versiones al inglés viene desde siempre por cuanto su familia estrechó lazos con Inglaterra. Borges recibió desde niño una educación bilingüe español-inglés. Para los traductores el asunto se complicaba ya que Borges quería que sus textos sonaran como si se hubieran escrito en inglés, es por eso por lo que se conocen distintas versiones de un mismo texto, debido a que muchas veces se tradujo a sí mismo.

Para cualquier traductor resulta una tarea ardua estar a la altura de la concisión y la fuerza que se aúnan en el español de Borges, así como encontrar las transposiciones de sus enigmáticas metáforas, el lenguaje nos presenta problemas irresolubles excepto en aquellas ocasiones en que está teñido –deliberadamente, estoy seguro– por las estructuras verbales del inglés (estructuras que, por su puesto, tan pronto como se reproducen en la traducción inglesa, desaparecen) (Orjuela Duarte, En lengua inglesa se transitan estas costas, 2010).

Coetzee pasa a analizar a la autora británica A. S. Byatt, se concentra en *El cuarteto de Frederica*. Considera estas novelas como novelas de ideas, y muchas de sus situaciones están construidas con el objeto de servir de marco para el debate sobre las ideas que se exponen en ellas.

En este compendio, no podía dejar de lado un escritor inglés de ascendencia caribeña como lo es Caryl Phillips, y no se puede pasar por alto la esclavitud negra y, desde luego, sus luchas por la dignificación de su condición humana. De eso se ocupan las novelas de Caryl, de los desembarcos de esclavos, de esa diáspora africana. Cuando las economías de las colonias africanas comenzaron a fracasar y los esclavos se emanciparon de los imperios europeos, se sucedieron nuevas oleadas de emigrantes de ida y vuelta, asunto que sigue sucediendo en nuestro tiempo. De ahí que Coetzee señala que

las preocupaciones de muchos escritores caribeños de este siglo –Aimé Césaire, Naim Paul y Derek Walcott, entre otros–, han de entenderse a la luz de este recorrido histórico que atestigua la desestabilización y la inestabilidad, la hibridación euroafricana y una conciencia racial que ha provocado numerosas fracturas, además de una no lograda independencia y una indecisión acerca de los modelos que deben seguirse en el futuro (Orjuela Duarte, En lengua inglesa se transitan estas costas, 2010).

Las obras de Caryl Phillips, pese a su diversidad genérica e histórica, constituyen un proyecto con un único objetivo: recordarnos lo que a Occidente le gustaría olvidar:

Para Coetzee Cambridge no es en sí mismo un libro de gran calidad –el argumento de los últimos capítulos está apenas esbozado– y se nota el apresuramiento en la escritura, pero demuestra que, para Phillips, el ámbito de la opresión alcanza también a la mujer blanca, especialmente al personaje de la hija de Blanca (Orjuela Duarte, En lengua inglesa se transitan estas costas, 2010).

El apóstata Salman Rushdie visita este libro con sus novelas *El último suspiro del moro*, *Hijos de la media noche* y *Los versos satánicos*, que catapultaron al escritor hindú. En estas novelas- río o voluminosas, si no se compactan todas las piezas de esa relojería novelística, la maquinaria falla, y quien avista las buenas lecturas encuentra en ellas ciertos mecanismos que quedan sueltos, como es el caso de las novelas de Rushdie. Y esos hallazgos los hace evidente Coetzee:

Las novelas de Rushdie son ambiciosas, pero sus estructuras no son sólidas, aparte del preludio dinástico ambientado en Cochin y de las últimas cincuenta páginas, que tienen lugar en España, el grueso del libro trata sobre la vida de Moraes en Bombay. Pero en lugar de un desarrollo donde se entrecruzan el personaje, el tema y la acción, según el procedimiento característico de la sección intermedia de lo que llamaríamos novela clásica, en la sección intermedia de Rushdie la progresión narrativa es episódica e intermitente. Se introducen nuevos personajes secundarios con suficiente inventiva y riqueza de detalles como para justificar papeles principales, pero con demasiada frecuencia su contribución a la acción es escasa, y desaparecen (o son hechos desaparecer) de escena casi por ensalmo (Coetzee J. , 2019).

En Colombia es poco o casi nulo el conocimiento de autores israelitas, diríamos que en términos de literarios es poco lo que se pondera en ellos, pero aquí estamos con Aharon Appelfeld, señalemos que sin proponérselo es un escritor visceral, tal vez por haber sido

un perseguido. Nacido en Ucrania, pero Appelfeld se considera con tres identidades: la tribu judía, la europea y la israelí, lo de visceral viene por su condición de desertor de la guerra, el gueto, las marchas forzadas, el campo de concentración, la huida de los bosques, y de esos sucesos se componen sus libros. Con varios premios importantes, postulado al Premio Nobel. De este judío errante razona Coetzee:

Appelfeld ha reconocido su deuda con Kafka, pero la de un Kafka entendido como un judío que en el curso de su asimilación perdió su modo de ser y tuvo que sufrir para recobrarlo. Sus paisajes tienen ciertamente la naturaleza abstracta y rebajada de los Kafka. Sin embargo, *The Iron Tracks* tiene lugar claramente en la Austria rural (Orjuela Duarte, En lengua inglesa se transitan estas costas, 2010).

Otro israelita que ronda las páginas de este libro es Amos Oz en *Una pantera en el sótano* (1994), el núcleo esencial de la historia trata de un muchacho israelí que ha llegado a la encrucijada de su desarrollo moral. ¿Va a continuar abrigado a las fantasías de su infancia, como le animan a hacer las personas de su entorno, o va a avanzar hacia un nuevo estadio de la vida, aprendiendo a amar y también a odiar, a aceptar que no se puede clasificar a las personas que le rodean simplemente como amigos o enemigos?

En cuanto a la traducción, su traductor, Nicholas de Lange, atrapa el sabor de los giros idiomáticos de su modo de hablar mediante el recurso de usar el inglés del siglo XVI. Amos Oz representa el laicismo y la racionalidad, y la derrota del mal no por medios violentos, sino en virtud del viejo ideal sionista “del trabajo, la vida sencilla, el reparto equitativo y la igualdad, una mejora gradual de la naturaleza humana”.

Al oeste de Israel se encuentra Egipto, país de origen de Naguib Mahfuz, el novelista épico, especialmente de El Cairo. Las primeras novelas en árabe de estilo occidental aparecieron hace un siglo. Desde entonces, el género se ha desarrollado sobre todo en Egipto, donde la idea de una identidad nacional sustentada por la sociedad civil ha perdurado más que otros países árabes de oriente próximo. Allí el gran intermediario ha sido Naguib Mahfuz (1911-2006).

Mahfuz es, por encima de todo, un novelista de El Cairo, de El Cairo Medieval. Las novelas realistas de Mahfuz se centran en la gente que vive en la ciudad. No hay huella del campesinado ni del medio rural, no parece siquiera que los habitantes de la ciudad ostenten progenies en el campo. Mahfuz retrata sobre todo a la gente humilde que trata de sobrevivir y una clase media que de igual manera trata de flotar en tiempos difíciles, como corresponde a este sector, es como un emparedado que imita lo que está arriba y trata de huir de lo que está abajo.

Al igual que Salman Rushdie, Mahfuz sufrió un grave encontronazo con las autoridades religiosas islámicas. El motivo del conflicto fue la novela *Hijos de nuestro barrio*, publicada por entregas al diario *Al-Ahram* en 1959, pero que nunca vio la luz como libro en Egipto.

Novela acusada de herejía. Se declaró a favor de los acuerdos de Camp David. Fue el primer escritor árabe que adoptó esa posición política, razón por la cual sus libros se prohibieron durante un tiempo en algunos países árabes. En sus artículos periodísticos también expresaba su desagrado por las medidas económicas de Sadat, que conducían, en su opinión, a que los pobres fuesen más pobres y los ricos más ricos.

Como no conozco el árabe —dice Coetzee—, no intentaré juzgar la calidad de la traducción. La versión de Catherine Cobham es fidedigna y se lee con fluidez (Orjuela Duarte, En lengua inglesa se transitan estas costas, 2010).

En el apartado final del libro encontramos un puñado de escritores sudafricanos que, como ocurre con la recientemente fallecida Nadine Gordimer, llegaron incluso a merecer el Premio Nobel de Literatura, caso de Doris Lessing, quien desde los cinco años vivió en Zimbabue. Libro, en fin, que a partir de veintiséis ensayos ronda el mundo de la escritura desde la mirada crítica y poco complaciente a la que nos tiene acostumbrados Coetzee.



Costas extrañas arranca con la pregunta, ¿qué es un clásico? A propósito de una conferencia que dictara Coetzee sobre un discurso que también pronunciara T. S. Eliot ante la Sociedad Virgiliana en 1944 en Londres.



...Zunächst sieht man die ...
...it der obere, deckende Teil des ...
...den der Verse in diesem Psalm folgen ...
...nung-



Restaurar la Edad Media en Colombia

Todo pueblo oprime a quienes elevan por encima de su majestad; el ostracismo amenaza al ciudadano demasiado poderoso, la inquisición de la iglesia, espía el herético, y la inquisición, igualmente, espía al traidor al Estado...

Max Stirner

El último Inquisidor del licenciado en Filosofía y abogado Jorge Andrés Hernández, con prólogo de Gustavo Petro, se debe leer como lo que es, un documento que sirve de guía para desenmascarar a este hijo de panadero, este “monje medieval” que se incubó en esa tenaza bipartidista llamada Frente Nacional. De entrada, habrá que entender el estudio emprendido por Hernández a través de revisiones históricas que anteceden el nacimiento de un personaje del calibre de este santo inquisidor, el periodo comprendido entre 1958 y 1974, cuando los dos partidos tradicionales de Colombia alternaron los subsiguientes periodos presidenciales: Alberto Lleras Camargo (liberal) 1958-1962, Guillermo León Valencia (conservador) 1962-1966, Carlos Lleras Restrepo (liberal) 1966-1970, Misael Pastrana Borrero (conservador) 1970-1974. Esto para contextualizar un poco la historia reciente del país, bajo el entendido del Frente Nacional como una suerte de catalizador de lo que sería el periodo de la violencia oficial generada por los dos bandos a raíz de la muerte de Jorge Eliecer Gaitán. Esta yunta demoniaca produjo un contubernio tal, que la militancia ya no tenía nombre propio, y allí, en el clóset, militaba la mentalidad más retardataria de Colombia, aquella que vino a tener nombre propio al salirse de ese invernadero en el que mamó del erario y sigue pelechando del erario, el inquisidor Alejandro Ordoñez. Aquel que con su carita de monaguillo fue vendiendo su hipócrita imagen a los congresistas que decidieron elegirlo por amplia mayoría, como lo testifica en el prólogo el ahora restituido alcalde mayor de Bogotá, Gustavo Petro, junto con siete senadores más de su partido, para entonces arte y parte del Polo Democrático Alternativo, con el objeto de imprimirle un carácter democrático a dicha elección, y no con fines burocráticos como terminó aduciendo la militancia de su misma bancada. Ese engendro fue creciendo hasta convertirse en el monstruo que hoy por hoy preside aquel edificio papal de la carrera quinta, este godo santandereano, abrigado por las huestes más retardatarias de la política bumanguesa, para luego enquistarse

en el acontecer político nacional. El libro nos invita a que miremos en profundidad este cura vergonzante, tentado luego por la carne al ver frustradas sus aspiraciones de vestir sotana y oficiar misas tridentinas de espalda a los mortales.

El último Inquisidor se divide en cinco capítulos fundamentales que explican de manera fidedigna de qué material espurio está hecho este engendro engolosinado en mandar al cadalso a todo aquel que vierta algún asomo de pensamiento libertario. El primero de ellos hace referencia a aquella risible boda real de una de sus hijas, condenadas a vivir bajo costumbres medievales (pobres criaturas que verán pudrirse los líquidos del deseo bajo la soga del purismo de su padre) al lado del *jet set* criollo mientras observan desde lejos un paisaje con más de cinco millones de desplazados y más de un millón de personas en pobreza extrema (los que se mueren de física hambre.) Este capítulo debió ocupar la parte final del libro, como síntesis de un personaje que aspira a que el Palacio de Nariño se convierta en una réplica de los carlistas Borbones de su apetencia, cuando llegue aquel ansiado 2018 en que será lanzado por el Partido Conservador de la corriente laureano-uribista a la Presidencia de la República, que lo espera cuando ya no esté su principal contendor, el pagano Gustavo Petro Urrego, a quien aspira retirar de la contienda política en nombre del derecho de Dios y no del de los hombres. Junto con las monarquistas y su endemoniada Comunión Tradicionalista, aquella que le diera el título de caballero de la Orden de Legitimidad Proscrita. Todos estos correligionarios llegarán a Palacio una vez se siente en el trono y lo traten como su alteza real, todos ellos serán homenajeados, como lo hiciera su amigo Álvaro Uribe Vélez con el ultraderechista tartamudo José María Aznar, miembro de iguales logias, perseguidores de ateos, librepensadores, comunidades homosexuales, musulmanes, gitanos... a quienes considera improductivos y que apenas alcanzan la condición humana. Por tal razón, deben ser tratados como siervos, con una miga de aceptación en este mundo.

Por consiguiente, la altura de la boda de la hija de Alejandro Ordoñez —militante y antiguo seminarista de la organización católica tradicionalista Fraternidad Sacerdotal San Pío X, fundada por el obispo francés Marcel Lefebvre— tenía que celebrarse con una misa latina tradicional o tridentina. Se trata del rito practicado entre 1570 (Concilio de Trento que rompe con la Reforma luterana) y 1970 (Concilio Vaticano II), que se imparte en latín y con rituales diferentes a los modernos.

El cardenal Darío Castrillón, del ala ultraderecha de la iglesia, casó a otra hija de Ordoñez. Castrillón fue el responsable político del Vaticano bajo los papados de Juan Pablo II y Benedicto XVI, en los diálogos de la Fraternidad Sacerdotal San Pío X, la orden en la que Ordoñez milita. Sucesos de puntual recordación en este libro.

El arraigo cristiano medieval de Ordoñez y el odio a la modernidad

En este país llamado Colombia aún se debate, o mejor se pedalea como en una bicicleta estática, el atraso y el comportamiento virreinal de una sociedad que se niega a entrar en la modernidad, y de ellos son culpables parte de los políticos y las instituciones educativas que en los últimos treinta años terminaron por convertirse en máquinas de hacer dinero, a través de universidades privadas que traen su propio sello secreto: Universidad de la Sabana (Opus Dei), Universidad del Rosario (conservadora como su hermana menor la Universidad Católica), Universidad Sergio Arboleda (laureano-uribista) Universidad Distrital (Antiguo PIN, hoy Opción Ciudadana, cartel paramilitar), lo que quiere decir que tenemos una o dos generaciones de jóvenes casi que autistas políticos, debido a la bajeza en que ha caído la educación pública y privada en Colombia. Y desde luego la religión ha estado allí presente haciendo mella en las mentes de nuestros jóvenes en su visión retrógrada de la mayoría de sus gobernantes, llamadas a mantener el bozal de la tradición (llámese la aplicación al dedillo de la Doctrina de la Fe de Joseph Ratzinger, ideólogo del dogmatismo católico). En toda la corriente católica anida la creencia de que del alma deriva la aspiración a la divinidad que habita en el ser humano: la inmortalidad. Si el mundo terrenal es despreciable y el cuerpo solo revela la finitud y la pequeñez humana (la enfermedad y la muerte son sus expresiones más notables), la salvación del alma inmortal se convierte en el objetivo central de la existencia.

Por eso, para los católicos más conservadores, Opus Dei, lefebvristas y otras alimañas, el mandato nacional es una traslación del orden natural y cualquier intento de transformación implica una afrenta a Dios, que debe ser castigada de manera severa como bien lo estipulan esas logias. Recuérdese que para el caso del Opus Dei el castigo físico implica la absurda autoflagelación con cilicio.

La investigación de Jorge Andrés Hernández habla de Alejandro Ordoñez como un jurista que defiende el origen divino de las normas y rechaza la norma constitucional de la que se rige cualquier nación respetuosa de los derechos del hombre. En su criterio, las normas deben someterse al derecho divino, por tanto, añade nuestro autor:

Pero, como se demostrará en este libro, fundar la república en este tipo de criterios abre la puerta a decisiones personalistas y arbitrarias. Pues la existencia de las normas de la república está fuera de toda duda razonable y se demuestra con su promulgación y su expedición, de acuerdo con los criterios formales predeterminados para las mismas. Por el contrario, la demostración de la existencia de normas divinas es un asunto de fe personal y no se funda en ningún criterio objetivo (Hernández, 2014).

La ortodoxia y el ala moderna de la ciencia

La Suma teológica (Santo Tomás Aquino), obra fundamental de la escolástica medieval (siglo XIII), comienza con una disquisición sobre los atributos de Dios. Dios uno y Dios como trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), para adentrarse luego en la creación y las criaturas, los ángeles y los demonios, la creación del mundo. Tan solo aparece el hombre en un lugar secundario. En cambio, el *Discurso del método* de René Descartes (1637), obra inaugural de la filosofía moderna, inicia con una reflexión sobre la facultad del buen sentido: la razón, que está distribuida por igual entre todos los seres humanos. Luego, en un ejercicio introspectivo y autobiográfico, Descartes realiza un ejercicio de búsqueda de un método para hallar la verdad, basado en la pura experiencia humana y en la duda racional. La expansión del capitalismo, en las centurias siguientes, acelera este proceso de racionalización creciente de la naturaleza y del hombre. La revolución científica de Galileo, pero sobre todo de Newton, acompaña la fe del hombre en sí mismo. El siglo XVIII, llamado el siglo de las luces o de la razón, es la consecuencia de esta hominización del cosmos.

Surgen, a partir del siglo XIX, las distintas ciencias humanas. Los estudios universitarios lo posibilitan. En esa misma centuria, Nietzsche proclama la célebre frase “Dios ha muerto” (Nietzsche, Así habló Zaratustra, 2011), que ya se encontraba previamente en la obra de Hegel. Aquí habría que añadir en esta relación filosófico-religiosa el papel jugado por los jóvenes hegelianos, pensadores que después se fragmentaron en una diáspora. En esta discusión del devenir del pensamiento filosófico, después de Hegel, aparece un incómodo personaje contemporáneo de Engels y de Marx. Se trata del filósofo existencialista para unos y anarquista para otros, pero, por sobre todo, el guía de la filosofía de Nietzsche, así el filósofo no lo reconociera, Max Steiner y su libro *El único y su propiedad*, en el que sostiene a propósito del cristianismo: “Dios y la humanidad no han basado su causa en Nada que no sea ellos mismos. Yo basaré, pues, mi causa en Mí; soy como Dios, la negación de todo lo demás, soy para mí Todo, soy el Único” (Hernández, 2014).

De ahí que tanto para Nietzsche como para Steiner el hombre es el nuevo Dios. Se impone una nueva visión antropocéntrica o mejor decir que a la cosa en sí, de la que hablara Kant le queda muy poco porque ya casi toda la cosa es para sí, por ese *sapiens sapiens*, que es el hombre de ahora. Por tanto, para ese hombre de ahora ya la idea de Dios es algo que se difumina en el hombre mismo. Para un tradicionalista y reaccionario como Alejandro Ordoñez, la cuestión se ha invertido de modo inaceptable. El hombre moderno, en un ataque de soberbia y orgullo, ha osado cuestionar a Dios y pretende erigirse él mismo en el nuevo Dios. El antropocentrismo moderno es un insulto a la grandeza del Creador y una negación de su pequeñez respecto a los misterios de Dios

y del universo. El pensamiento reaccionario pretende no solo detener la rueda de la historia, sino también regresar el curso histórico de siglos: restaurar la Edad Media.

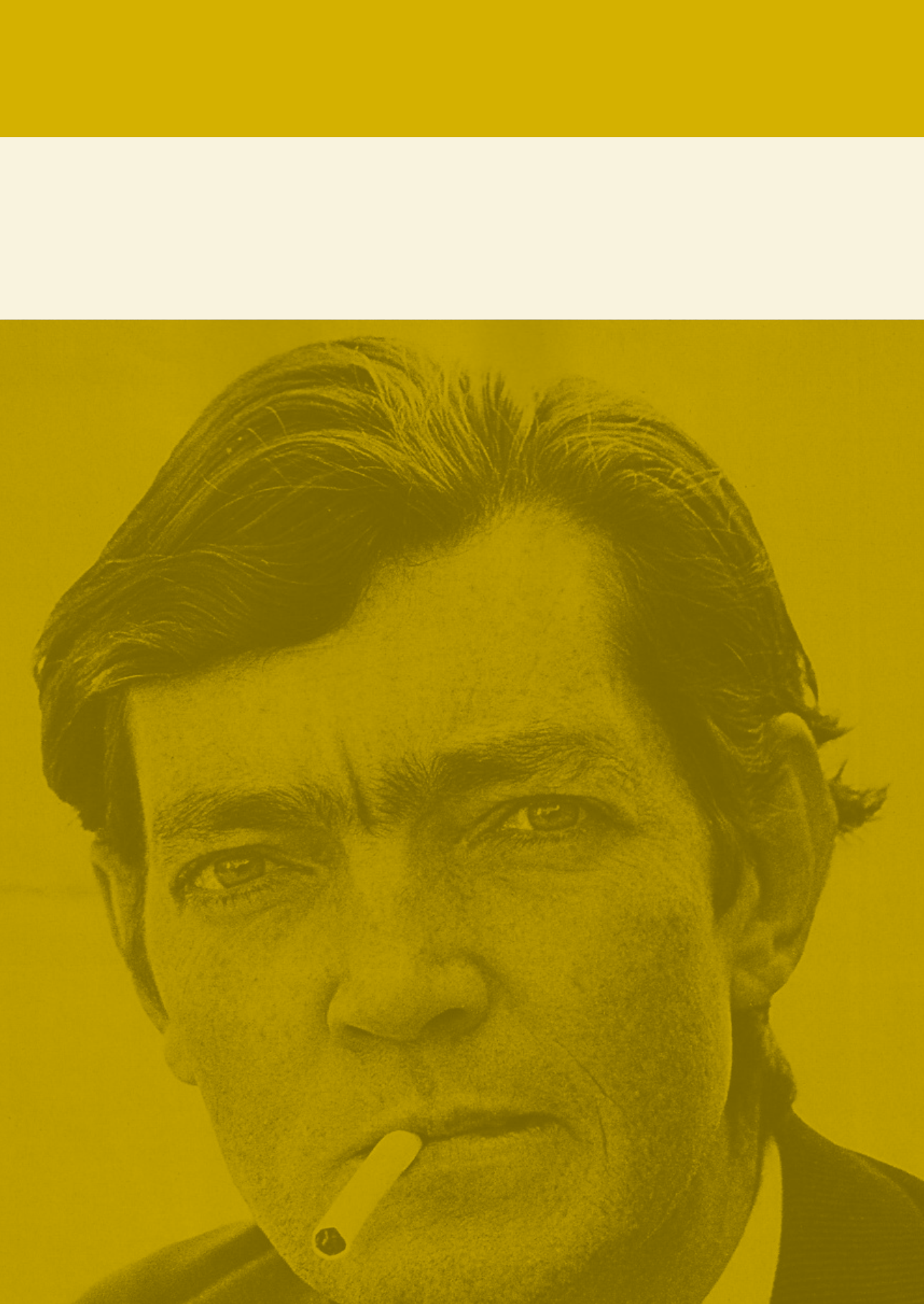
Por fortuna, la instauración de esos rezagos de la Edad Media pareciera que ya no son posibles en ningún país donde haya un asomo de democracia, porque esas sociedades merodean el alma de Rousseau, Marx, y su materialismo histórico, Freud y el psicoanálisis, las drogas alucinógenas y la liberación sexual, todo esto como ruptura con el pensamiento medieval y brotarán otras formas de la condición humana, es decir, la modernidad.

Alejandro Ordoñez ha llamado a este hombre nuevo “libre desarrollo de la animalidad” (Hernández, 2014), parafraseando irónicamente el artículo constitucional que habla de la personalidad. Eso no cabe sino en su conducta antierótica y quizá asexualada.

Un libro, en fin, que nos traslada en esa puja del hombre por quedarse amordazado en los rezagos medievales a través de su mejor vehículo que es la religión, y si ello significa acudir al ala más conservadora tanto mejor, como es el caso del lefebvristismo, guía espiritual del personaje de este libro, obispo francés que glorificó las dictaduras junto a los canallas más feroces de Europa y de América Latina, al igual que su discípulo en estas latitudes al lado del laureano-uribismo, doctrinario de las juventudes autistas de las universidades de nuestra querida Colombia.



Un libro, en fin, que nos traslada en esa puja del hombre por quedarse amordazado en los rezagos medievales a través de su mejor vehículo que es la religión, y si ello significa acudir al ala más conservadora tanto mejor, como es el caso del lefebvristismo.



El mundo Cortázar

“Cada día atribuyo menos valor a la inteligencia” (Proust, 2005), dice Proust en sus ensayos *Contra Sainte-Beuve*, escritos críticos que son el preámbulo a esos miles de páginas que escribiría a lo largo de su vida. En ellos vemos que el mundo es propiedad de la intuición, percibimos los objetos, y con ellos la memoria que la inteligencia olvida, como si el azar no generara hallazgos para quienes tienen una permanente disposición al espectro de los sentidos.

Es a partir de esa manera de ver el mundo que Julio Cortázar concibió gran parte de su obra. Es decir, el hecho de que el objeto tuviera un nombre no anulaba su valor funcional hasta concebirlo en el plano que los críticos han denominado fantástico, pero que él definió así:

La sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de mis principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo (Cortázar, Algunos aspectos del cuento, 1971).

Esa sustitución de la realidad se dio como oposición al realismo del siglo XIX, y con la transformación de las técnicas narrativas que a partir de Proust se desarrollaron se pudo expresar un nuevo siglo patas arriba, en el que el hombre ha perdido su concepción lineal, viéndolo más bien de forma fragmentaria y caótica. Sumergido en espacios cada vez más estrechos, y, desde allí, poder fantasear de otra manera: la que dan las piezas de casa, de hotel, acuarios, autobuses, en fin, el espacio del hombre de nuestro siglo. Como ese hombre vive refugiado en pequeños espacios de humo y “vilezas menudas”, es desde dentro y desde atrás de ese mismo hombre que hay que buscarlo. En el juego *Final del juego* o en ese periodo de la vida en que se siente la necesidad de decir a los mayores que es hora de enfrentarse a los deseos y actos que comienzan a invadirle así sean imposibles *La señorita Cora*. Hombre en el que la cultura de sí mismo lo ha vuelto conflictivo interrogando o interrogándose por cosas que quizá no lleven a ninguna parte *El perseguidor* o *Rayuela*.

Por donde quiera que busquemos en la literatura de Cortázar, encontraremos al hombre que no está satisfecho con el mundo ‘aparencial’ en el que está inscrito. Por eso, en los intersticios de sus textos sabemos que existe otra realidad, que no sabemos cuál es y menos ser demostrada, pero que está en el prisma de la vida. Baste recordar el cuento *Queremos tanto a Glenda*, en el que las cosas se suceden en el plano mental o mejor, en la intuición del deseo de ese hombre ideal que siempre soñó Cortázar, aunque apareciera un carro celular y se la llevara y solo quedara la frase: “A mí también me duele” (Cortázar, GRAFFITI en *Queremos tanto a Glenda*, 2015), entonces ginebra tras ginebra vivir la soledad del deseo y prolongar más la ficción.

Terminemos con estas palabras de Proust que están bien sustentadas en los libros de Cortázar:

La materia de nuestros libros, la sustancia de nuestras frases y hasta los episodios saben estar hechos de la sustancia transparente de nuestros mejores momentos, en donde estamos fuera de la realidad y del presente. El estilo y el asunto de un libro tienen que formarse con esas gotas de luz ensambladas (Proust, 2005).



Por donde quiera que busquemos en la literatura de Cortázar, encontraremos al hombre que no está satisfecho con el mundo ‘aparencial’ en el que está inscrito.





El intelectual refuta la música...

Este ensayo es un largo itinerario de ese posible-imposible encuentro entre filosofía y poesía, dos orillas del pensamiento que perviven en líneas paralelas. En algún momento parecen rosarse, pero nunca llegan a juntarse, aunque como en el viejo aforismo de Canetti, “se trate de una hidra de dos cabezas que se contemplan la una a la otra con no otra idea en mente que devorarse” (Steiner, 2012). Aparte de la inmensa categoría del lenguaje que las acompañan, comparten fecundas categorías de ritmo, fraseo, cadencia, sonoridad, entonación y medida. Steiner nos dice que, en términos de copar lo universal, el lenguaje padece sus propias debilidades, no puede igualar la universalidad de la música o las matemáticas. Incluso, la lengua más extendida —la angloamericana— solo es ‘provinciana’ y pasajera. Y acentúa Steiner que ningún lenguaje puede igualar el de la música en su polifonía, una entraña primigenia que genera significados múltiples, que funda emociones muy por encima de lo narrable en términos del lenguaje.

Steiner anota que

el incidente de Babel fue una bendición. Todas las lenguas y cada una de ellas cartografiaban un mundo posible, un calendario y un paisaje posibles. Aprender una lengua es ensanchar incommensurablemente el provincianismo del yo. Hasta la poesía más excelente está circunscrita por su lenguaje (Steiner, 2012).

De ahí que una de las variantes que acercan estas dos disciplinas es el uso del lenguaje, el lenguaje de la filosofía es literario, no técnico, las reglas son literarias. En ese sentido la filosofía se asemeja a la poesía, de ahí que la proximidad sea recíproca. Baudelaire se vuelve a De Maistre, Mallarmé a Hegel, Celan a Heidegger, T. S. Eliot a Bradley, Proust, Bergson...

Lo fragmentario

Otro de los tantos aspectos que aborda este lúcido y argumentado ensayo, es el rompimiento del pensamiento sistemático, esa metodología del nunca acabar. Luego se trata de recabar en lo fragmentario como síntesis, como lo pretendió Cioran, aquí por una extraña razón no encuentra cabida en este libro el filósofo rumano. De todas maneras, la estética de lo fragmentario ha llamado la atención en los tiempos que corren

en todos los órdenes del pensamiento y las artes. En las artes el boceto, la maqueta, el borrador han sido valorados por encima de la obra acabada. Ya los románticos dieron sus primeras pinceladas, ¿acaso Novalis no incursiona con sus aforismos y su novela de aprendizaje *Enrique de Ofterdingen*? Mucho de lo que es emblemático en cuanto a modernidad queda inconcluso: Proust y Musil en la novela, A. Schoenberg y Berg en la ópera, Gaudí en la arquitectura (Rilke exalta el torso escultórico, T. S. Eliot apunala fragmentos “contra nuestra destrucción”).

La contracorriente de esta manera de filosofar se remonta a los presocráticos, lo que ha dado en el devenir de los diferentes estadios del pasamiento histórico: disidentes de la filosofía y la literatura, por llamarlos de alguna manera. De tal disidencia da cuenta los ensayos de Montaigne —pensamientos que se fueron registrando a base de notas marginales y de una existencia reflexiva, con base en aquella joven idea del aforismo como instrucción y tabla de la ley hipocrática. Todo Nietzsche, todo Wittgenstein son fragmento, unas veces querido, otro impuesto por circunstancias contingentes.

Poesía, música y metafísica

La poesía, la música y la metafísica van y vienen en los hombres de pensamiento como un fantasma fraternal. Steiner nos recuerda que Sócrates vuelve a Esopo y al canto. Hobbes traduce a Homero en verso. El áspero Hegel escribe un poema hondamente sentido sobre *Sichtung* (poesía). Se ha puesto música a pasajes de Platón y del *Tractatus*. Nuestro ensayista hace una poética semblanza con el filósofo Heráclito. Nos recuerda que la oscuridad es parte del hechizo de Heráclito, es el más hipnótico de los *penseurs et poètes*, es representativo de una tradición y una estética de la materia oscura, teoría de la que se han ocupado los físicos, algunos de ellos han sugerido que la materia oscura está hecha de partículas de Majorana, pero Scherrer y Ho han realizado cálculos detallados que demuestran que estas partículas son las más apropiadas para poseer un tipo de campo electromagnético muy raro, con forma de rosquilla, llamado *anapolo*. Este campo les da propiedades diferentes a las de las partículas que poseen los campos más comunes con dos polos (norte y sur, positivo y negativo), y explica por qué son tan difíciles de detectar. Heráclito es más del linaje de Píndaro, Góngora, Hölderlin, Mallarmé y Paul Celan. Aunque estos autores se les considera herméticos, es decir, la fusión de la música y la metafísica, lo que la hace perdurable y poderosa, en esa fusión del día con la noche que van engendrándose y destruyéndose en el hallazgo filosófico o científico y la forma poética. Propio de los autores arriba señalados. De ahí que Steiner nos recuerde que “la poesía traiciona a su daimon cuando es demasiado perezoso o autocomplaciente para pensar profundamente (el *astreindre* de Valéry). A su vez, el intelecto refuta la música configuradora que lleva en su interior cuando olvida que es poesía” (Steiner, 2012).

Recordemos este poema de Borges a propósito del daimon y Heráclito:

Somos el tiempo. Somos la famosa parábola de Heráclito el oscuro. Somos el agua, no el diamante duro, la que se pierde, no la que reposa. Somos el río y somos aquel griego que se mira en el río. Su reflejo cambia en el agua del cambiante espejo, en el cristal que cambia como el fuego. Somos el vano río prefijado, rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado. Todo nos dijo adiós, todo se aleja. La memoria no acuña su moneda. Y sin embargo hay algo que se queda y sin embargo hay algo que se queja (Steiner, 2012).

En el recorrido que hacemos por la historia de la filosofía, y el acercamiento de unos filósofos más que otros al campo de la poesía, encontramos que en la filosofía reside la perenne tentación de lo poético, los matices de obstinación son múltiples. De ahí que cuando filosofas, tienes que descender al caos primitivo y sentirte a tus anchas en él. Beckett, al igual que Heráclito y otros metafísicos, reprenden esa manía de explicar, de ahí lo fragmentario y condensado en lo aforístico, ya que la metafísica y la poesía están cargados de ecos. Steiner nos recuerda el filosofar de Beckett: “Cuando Beckett nos manda que fracasemos, volvamos a fracasar, pero ‘fracasemos mejor’, establece la sinapsis en la cual engranan el pensamiento y la poesía, la dóxa y la literatura. ‘es el comienzo lo que es difícil’”. (Steiner, 2012)

Y continúa Steiner:

El brillo autocrático de Heidegger –fundado en el dogma, escandaloso, pero no del todo fácil de refutar, según el cual solamente los antiguos griegos y los alemanes posteriores a Kant están dotados de los medios ejecutivos de la metafísica magisterial– posee una fascinación aforística propia. Los contrastes que traza entre la alegoría de Parménides, entre el latido alterno del descubrimiento de uno mismo y el retraimiento que hay en el griego *alétheia* (verdad), por una parte, y la celebración de la franqueza de las Elegías de Duino de Rilke, por otra, la cristalizan casi todas las facetas del tema y la historia de la poesía del pensamiento. (Steiner, 2012)

Hay destellos de poesía en nuestros textos fragmentarios. Imitando a Homero, Parménides habla de la luna “Vagando en torno a la Tierra, una luz extranjera”. (Steiner, 2012) Otro pasaje que prefigura misteriosamente la astrofísica moderna, narra “cómo empezó a nacer la fuerza ardiente de las estrellas” (Steiner, 2012). Algunos estudiosos han sugerido que Parménides poseía una sensibilidad de poeta para las connotaciones psicológicas y las asociaciones acústicas de las palabras.

Steiner ilustra sus capítulos con un sinnúmero de relaciones del pensar filosófico con el acercamiento poético y con poetas de hondo calado universal, veamos:

El verso filosófico de Empédocles, en especial sus Purificaciones, fue declamado en Olimpia por el rapsoda Cleomenes. El pensamiento se canta. Lo que surge es pura poesía: “Zeús, el esplendor blanco”, “La muda muchedumbre de los peces, que desovan con profusión” (¿conocía Yeats ese verso?) Un terror surreal marca la descripción que hace Empédocles de los desgarrados, pero errantes cuerpos de los muertos y la turbulencia

del Caos (la bufera de Dante). Hay locuciones que, observa Barnes, hacen pensar en “un artista cartesiano”. Empédocles habla de la dañosa avalancha de imágenes y conocimiento que se vierte en la mente humana. De ahí la recurrente presencia de Empédocles en toda la literatura occidental. La leyenda de su suicidio, de su sandalia (¿de oro?) hallada al borde del cráter, ha otorgado a esta presencia un rasgo de ícono. Empédocles sigue siendo el filósofo-poeta celebrado en la poesía. Ningún documento de la mitografía del pensamiento, ninguna reconstrucción de la extrañeza y el aislamiento sacrificiales de la creatividad intelectual supera las tres sucesivas versiones de la muerte de Empédocles de Holderlin. Los comentarios sobre este texto sobresaliente constituyen por sí solos un género meta poético y meta filosófico expuestas en Holderlin. Lo que tenemos en los varios intentos nietzscheanos de componer un Empédocles, no solo es enigmático de por sí, sino que apunta directamente a la figura de zarathustra. McLuhan llama la atención sobre la herencia que hay en los Cuatro cuartetos de T. S. Eliot del discurso de Empédocles sobre la doble verdad. La muerte de Empédocles en las llamas es evocada por Yeats, Ezra Pound y Joyce. Está presente en *A una hora incierta* de Primo Levi, de 1984 (Steiner, 2012).

El presente ensayo hace vigente aquella famosa disputa de Platón con los poetas y la poesía, disputa anticipada, como ya fue sugerido, por el propio Heráclito. Su veredicto es rotundo: “Nada debe permitirse en la polis posible o ideal sino la poesía didáctica y cívicamente ornamental. Los bardos y rapsodas peregrinos que habían desempeñado un papel tan destacado en el naciente discurso y en la *Paideia* griegos debían ser desterrados” (Steiner, 2012).



Nada debe permitirse en la polis posible o ideal sino la poesía didáctica y cívicamente ornamental. Los bardos y rapsodas peregrinos que habían desempeñado un papel tan destacado en el naciente discurso y en la *Paideia* griegos debían ser desterrados (Steiner, 2012).





Los libros que se escriben en cautiverio

*En la ronda de sus palabras/las oigo reír/libres de sí./Saben la vida./Prohibidos,
deliciosos sabores,/verdaderas como el crimen que pagan./Aguardan
bajo el umbral del tiempo,/buscan huellas/ascienden muros/alcanzan azoteas/
presienten el mar/llenan horas de tinta./Es de palabras la escalera/
y la canción en que se dan a la fuga.*

José Zuleta

Si se observa bien, en la historia de la literatura las grandes obras se han escrito desde las mazmorras del mundo. Incluso, en el mismo siglo XX, se mantienen vigorosas con el paso del tiempo. El Premio Nobel de Literatura Coetzee desnuda en sus novelas y ensayos el régimen del *apartheid* de Sudáfrica, recordado por sus infamias y la larga e injusta condena de Nelson Mandela. La pretérita Unión Soviética ha generado varias miradas después de la caída del muro de Berlín y la respuesta de importantes artistas, especialmente Solzhenitsyn, quien alertó al mundo de que algo incómodo para el ser humano se fraguaba en el régimen stalinista. El poeta español Marcos Ana, preso durante la época del fascismo franquista, estuvo hace un par de años en el Festival Internacional de Poesía de Medellín.

O el caso de Nazim Hikmet, poeta turco. Todo el cuerpo poético de su creación respira los barrotes de sus dieciocho años de encierro en su lucha por una Turquía democrática, laica e independiente. Podríamos seguir enumerando casos de la vasta persecución de los distintos regímenes a los hombres de pensamiento y cultura. O el caso del gran poeta, novelista y dramaturgo Jean Genet, quien pasó buena parte de su vida en la cárcel, sus libros son testimonio de ello. Oscar Wilde, preso por amor en un régimen de doble moral, como fuera la era victoriana, o el gran maestro de la literatura de Indonesia, Pramoedya Ananta Toer, suma un lugar exclusivo en la historia de muchos reos que por lo menos vieron arder los barrotes en sus sagas. El caso de Pramoedya Ananta Toer es la total afrenta, primero estuvo en la cárcel de los holandeses colonizadores de su patria, donde atesoró sus escritos en la memoria, cuentos y novelas, porque le negaban papel, lápiz y hasta el derecho a escribir. O los calabozos de la Inquisición, que encerraron durante cuatro años al gran poeta místico fray Luis de León, porque

alguien usurpó de su habitación una traducción del *Cantar de los Cantares de Salomón*, vertida del hebreo al español, desatendiendo la vulgata autorizada por la iglesia, de ello queda aquella hermosa frase que le dirigiera a sus alumnos “Dicebamus hesterna die” (Cerverra, 2019). La lista es dolorosamente larga y de orden mundial. El Premio Nobel en el 2000 fue para el chino Gao Xingjian, “reeducado” en un campamento rural durante la Revolución Cultural. Leer las peripecias de estos autores, de cómo a punta de vejámenes y de una labor eminentemente clandestina, en muchos de ellos, terminaron sus libros para luego ser reconocidos en el universo de las letras.

Estos nombres dictados por el azar de la memoria sirven para recordar que una de las moradas de la literatura es la prisión. Los libros de esos grandes escritores son el abrevadero real del estado de salud de esos regímenes. Por eso viene bien que aparezcan en el panorama nacional libros escritos desde las prisiones de Colombia, que por desgracia son cada vez más y escuelas cada vez menos.

El programa Libertad Bajo Palabra del Ministerio de Cultura es un proyecto que se desarrolla en diez cárceles colombianas, orientado por el poeta José Zuleta. Ayuda a que los prisioneros y prisioneras encuentren en la escritura una herramienta para decir, para rehacerse desde las palabras, para liberarse en la verdad de la literatura, reza unos de sus objetivos.

Y lo han logrado con tres volúmenes que circulan en los talleres del público carcelario y en las librerías, libros con el nombre de *Fugas de tinta*, al cuidado del Taller de Edición Rocca. Producto de los talleres impartidos en las diez o quince cárceles donde ha podido llegar el programa. En los libros encontramos un puñado de textos verdaderamente valiosos que bien pueden engrosar, algunos de ellos, el parnaso de las letras nacionales, producto del trabajo de taller dictado por destacados escritores del orden nacional, como Antonio Silvera, Henry Benjumea, David Macías, Jesús Antonio Álvarez. Debemos tener en cuenta que desarrollar un taller de literatura en la prisión ofrece singularidades especiales que van desde ese “otro tiempo”, que es estar encarcelado, y por lo mismo ese periodo tiene que ser otro, en la medida en que por ser personas que han perdido los derechos, muchos de ellos no pueden llevar libros, revistas y otras formas de lectura a sus celdas. En otros casos se prueba la escasa escolaridad. Es una sociedad que solo se limita a castigar. Reparar una sociedad no está en los planes de una clase dirigente dedicada al pillaje del erario.

Los internos colombianos purgan sus “penas” con asistencialismo del Estado y fundaciones de *mea culpa* máxima, a una sociedad de desvalidos que lo único que hace es estirar la mano temblorosa y limosnera. El pulso del bienestar económico y mental de un país se observa en la atención a la salud y a la escolaridad, y en la disminución de sitios para vigilar y castigar, como lo dijera el filósofo Michael Foucault (Orjuela Duarte, Periodico de libros, 2009). Un país como Colombia, que desde su fundación como república ha

generado una serie de guerras intestinas cada vez más escabrosas, ha hecho que en vez de disminuir lugares de confinamiento, vayan en aumento. La población carcelaria colombiana en los últimos diez años ha subido escandalosamente.

De este mal diagnóstico social se desprende que el trabajo y la metodología de un tallerista, al igual que el lugar de sesiones, cambie continuamente y esté sujeta a roles y estados de ánimo tanto de los internos como de los funcionarios que en ella laboran, como es el caso de la guardia que actúa de acuerdo con su estado de ánimo, y entorpece la buena marcha del trabajo del tallerista, evitando que los internos puedan salir de los patios para llegar al aula de clase. De tal suerte que el tiempo del que disponen los internos, que es todo, no pueden emplearlo debidamente por cuanto las órdenes y contraórdenes de la burocracia hacen que muchas veces reine cierto desorden en el empleo de los espacios que por demás casi no existen. Por tanto, en las prisiones la resocialización es mínima, y eso lo demuestran las estadísticas dadas por el mismo INPEC (Carcelario, 2012).

Este frío panorama prueba la urgente necesidad de intensificar programas de resocialización más amplios que involucren todo el tiempo al interno en actividades de lecto-escritura y trabajo manual y así “robarle tiempo a la cárcel”, como lo dijera un interno en uno de los talleres. Por tal razón, es loable la labor que viene realizando el Ministerio de Cultura, al igual que la Casa de Poesía Silva que ha llevado la presencia viva de la poesía a las cárceles desde 1992, bajo la orientación inicial de la poeta María Mercedes Carranza.



Los internos colombianos purgan sus “penas” con asistencialismo del Estado y fundaciones de *mea culpa* máxima, a una sociedad de desvalidos que lo único que hace es estirar la mano temblorosa y limosnera.



Mandelstam en las estaciones de Dante

*La Divina Comedia no roba tiempo al lector,
sino que lo dilata como si fuera la
ejecución de una pieza musical.*
Ósip Mandelstam

Después de la corta presencia del simbolismo ruso y su figura más destacada, Alexander Blok (1880-1921), a quien calificara León Trotsky como compañero de viaje de la Revolución bolchevique, considerando su poema *Los Doce* como el himno de la revolución triunfante, quizá no exista un poeta con tanta fuerza como Ósip Mandelstam. Para entonces, los poetas simbolistas practicaron una poética demasiado cósmica, que terminó siendo supremamente indescifrable, lo que condujo al movimiento a su ocaso, y allanó el camino a otra vanguardia rusa constante en esa vertiginosa primera mitad del siglo XX. El arte quería expresarlo todo en poco tiempo, de ahí que resultaron “atropellándose” una tras otra con el escaso margen de no más de una década. Eso aconteció con el simbolismo del que se gestó rápidamente el futurismo, tan parecido a nuestro nadaísmo y desde luego el acmeísmo compuesto por un grupo de jóvenes poetas entre los que se encontraban Ósip Mandelstam (1891-1938) y Anna Ajmátova (1889-1966), acaso las figuras más destacadas del movimiento que nació en la buhardilla de uno de los poetas. Dichas reuniones se dieron lugar bajo el nombre de El Taller de los Poetas. En aquellos días, se gestó lo que sería su doctrina. Esta consistía básicamente en sacar a la poesía de ese orden metafísico al que la había empujado el simbolismo para traerla a una nueva realidad, desde luego, sin caer en lo que después sería el realismo socialista.

Ósip Mandelstam fue uno de los animadores del acmeísmo, hasta cuando comenzó la persecución de Stalin a través de la Unión de Escritores Soviéticos. No tenemos espacio para detallar aquí los seguimientos de Stalin contra nuestro poeta por no loar al régimen y desmitificar el culto a la personalidad en la Oda a Stalin:

Fue quizá el poeta posbolchevique que más se preocupó por organizar un cuerpo teórico-estético para la nueva poesía rusa. De ahí la importancia de ese original y

condensado ensayo *Coloquio sobre Dante*, lo mismo que *La Cuarta Prosa*, dos libros que compiló editorial Visor en uno solo. En no más de ochenta páginas examina Ósip la *Divina Comedia* de Alighieri, que van desde las matemáticas, la ciencia, los alcances científicos de la época, las relaciones del poema con la antigüedad griega y desde luego el lenguaje, materia prima de la poesía. Para un auténtico ruso su lengua es una de las más cuidadas, en tanto que los poetas son muy dados a aprenderse los poemas de memoria para ser declamados. Una parte del examen que hace Ósip de la *Divina Comedia*, amén de las otras glosas arriba indicadas que miraremos en el desarrollo de estas notas, es el estudio de la lengua italiana, esto nos dice:

Cuando comencé a estudiar la lengua italiana y tuve apenas un ligero conocimiento de su fonética y prosodia, comprendí enseguida que el centro de gravedad de la articulación verbal se había desplazado, acercándose a los labios, fuera de la boca. La punta de la lengua se hallaba de repente en el puesto de honor. El sonido se precipitaba hacia la compuerta de los dientes. Me sorprendió también el carácter infantil de la fonética italiana, su bella puerilidad, cercana al balbuceo, una especie de dadaísmo secular (Ósip, 2004).

El poeta ruso considera que la aparición de la *Divina Comedia* representa para Italia la salida a la arena mundial de la lengua italiana, concebida como un todo, como un sistema.

Otro ángulo para el poeta ruso es comparar o, más que comparar, sentir que el poema camina, la *Divina Comedia* es una larga travesía, acompañada de una gran orquesta sinfónica, si aprendiéramos a oír a Dante, nos dice el poeta ruso,

oiríamos la maduración del clarinete y el trombón, oiríamos la conversión del violín, de la viola y la dilatación de los pistones de la corneta. Seríamos testigos de la formación de una nebulosa en torno al laúd y de la tiorba de la futura orquesta tripartita y homofónica (Ósip, 2004).

Y vuelve el poeta Ósip a reafirmarnos la potencia musical del poema que entre otras cosas considera que todo el poema es una sola estrofa, única e indivisible. Por allí, el coloquio, en una especie de *intermezzo*, nos habla de ese Dante que para la época fue quedando fuera del alcance del público y llenándose de misterio. Quienes lo tuvieron cerca lo consideraban una persona difícil y agotadora, pero lo toleraban por su exagerada sabiduría. Mandelstam nos cuenta cómo aparecía en los grabados franceses con capucha y nariz aguilena, incluso el mismo Blok lo subraya “La sombra de Dante con el perfil aguileno/me canta de la Vida Nueva” (Ósip, 2004).

El poeta ruso nos habla de los códices de Dante de mediados del siglo XIV, de la colección de la biblioteca de Perugia. Beatriz muestra a Dante la Trinidad. Después de estos escauceos exteriores o interpretaciones de artistas, Ósip vuelve al texto y entramos al infierno con antorchas, entramos a la cueva. Entrar en ella y ver lo que se describe en el infierno. Dante se valió de un órgano para medir el tiempo que gotea y se desvanece a la vez que nos advierte de las formas verbales en que están escritos los tercetos del

infierno, el pasado imperfectivo, el pretérito del subjuntivo, incluso el presente y el futuro del canto décimo son categóricos, autoritarios. En ese tono nos recrea las almas de los usureros, para departir con ellas, señala que están sentadas (Ósip, 2004).

En este sentido, hay que acentuar la manera en la que —en el séptimo círculo— cada grupo de penados abrevia, con su postura, la falta que lo llevó a la perdición eterna. Y así, bajo la lluvia de fuego, los blasfemos aparecen tendidos boca arriba; los sodomitas caminando en círculos, sin descanso, y los usureros sentados tal y como permanecían en vida, horas y horas contando ociosamente su dinero. Más adelante considera Mandelstam el infierno de Dante no es otra cosa que las ciudades:

El amor a la ciudad, la pasión por la ciudad: esa es la materia del infierno. Los círculos del infierno no son otra cosa que los anillos de Saturno de la emigración. Para un exiliado, su ciudad única, prohibida y perdida para siempre se esparce por todas partes: está rodeado por ella (Ósip, 2004).

Ya en la tercera parte, en el paraíso, el poeta ve esta fase del poema como un auténtico *ballet* cinético. En ella están todos los aspectos posibles de las figuras luminosas y de las danzas, incluso hasta los golpecillos de los tacones nupciales.

La cuarta prosa

La cuarta prosa es un libro lastimero del Estado socialista que se perfilaba policiaco y las juventudes comunistas a quienes el poeta llamaba cachorros desgredados, una suerte de alborotadores acolitados por el nuevo Estado justiciero lleno de soplones. En el entendido en que el ciudadano era vigilado en su vida cotidiana conformando un Estado policiaco parecido a la policía secreta hitleriana lo denuncia en esta forma de gobierno de lo que fuera la Unión Soviética.

Aquí también encontramos un recorrido por la casa Herzen, sede de la Unión de Escritores Soviéticos, que ejercía más bien como una casa policiaca de los escritores disidentes, era a su vez museo que incluso guardó la cuerda con la que se ahorcó Esenin.

El texto consta de dieciséis pequeños apartados en los que, de manera irónica, se cuentan las vicisitudes de pertenecer a un Estado en formación, a sabiendas de que, en todo caso, nada bueno parecía depararle el futuro, como efectivamente ocurrió con nuestro ‘muerto’ en un campo de concentración, seguramente hacia 1938.



El amante de mi madre o los despojos del amor

La batuta es como una fórmula química danzante que integra las reacciones sensibles para el oído, contiene en sí misma cualitativamente todos los elementos de la orquesta.

Ósip Mandelstam

Lo primero que llama la atención de esta novela, *El amante de mi madre* de Urs Widmer (Basilea, 1938), escritor suizo que escribe en alemán, es precisamente la forma en la que inicia: “Hoy ha muerto el amante de mi madre” (Widmer, 2006). Se trata de un inicio que visita las altas cumbres de la narrativa europea. Esa primera confesión da por sentado que la tragedia ha quedado expuesta de antemano, un personaje que desaparece de escena y, desde luego, por la intención de esa primera frase se colige que la historia no puede ser larga, como efectivamente acontece, y que quien desaparece llena la atmósfera que lo circunda y, por ende, la historia debe ser sintética. En el mundo hispanohablante, dos de sus novelas han tenido cierto eco *El libro de mi padre* y *El amante de mi madre*, novelas breves, relatos que de alguna manera sufren alguna afectación en el mercado editorial, porque cuando se habla de novela, se piensa en un buen número de páginas.

La historia es como sigue: un hijo (Edwin) narra en *off* la relación de su madre con un director de orquesta. Presenta al que será el amante de su madre cuando era pobre...

Antaño, de joven, había sido pobre como una rata. Vivía en un cuarto amueblado en el barrio industrial, rabioso de ambición y de dotes todavía no despiertas. Caminaba de arriba abajo por su cuarto como fiera enjaulada, con relámpagos en la cabeza, chocando con sillas y palanganas sin darse cuenta, persiguiendo en su cráneo una salvaje música que no se dejaba atrapar. A veces se rociaba con agua helada. Llevaba papel pautado en todos los bolsillos, y durante sus paseos, similares a marchas forzadas, escribía retazos de melodías, aunque apenas sabía escribir las notas (Widmer, 2006).

Permítasenos esta larga cita, se trata de mostrar la fuerza de un personaje para quien su única y real pasión era la música. Clara, la protagonista, una joven de la burguesía, aficionada a los conciertos. Creemos entonces que vamos a leer una historia de amor, pero el destino va a quebrantar el argumento. El padre de Clara muere arruinado, Edwin va a brillar en su carrera musical gracias, entre otras cosas, a los esfuerzos de Clara que

se pondrá al servicio de la joven orquesta, con muchachos de la localidad y un viejo de más o menos sesenta años que viene de pelearse con el director de otra orquesta a quien nombra concertino de su joven orquesta, fundada por Edwin, cada vez más aclamada por interpretar a autores contemporáneos como Bartók y Busoni.

Comienzan los éxitos de Edwin. Sale el primer viaje a París, y Clara prepara viandas para veintiocho músicos. Las presentaciones en París son todo un éxito, Clara se siente dichosa por el regodeo, se sentía igual que los otros chicos, apenas tenía 23 años. Edwin aterrizó en el cuarto de hotel de Clara y la besó. Naturalmente, ella le devolvió sus besos.

Él era el adecuado. Se quedó toda la noche, el corto resto de la noche, y al amanecer seguían retozando, riendo, enamorados, acariciándose y besándose, liberados y satisfechos. Al regreso de la gira encontró la ingrata noticia de la muerte de su padre. Después del entierro de Último, así se llamaba su padre, revisó sus asuntos y se dio cuenta de que estaba en la completa quiebra, cosa que la obligó a vender la casa y un viejo Fiat antes de perderlo todo.

Decíamos al principio que esta historia de amor secreto en algún momento se quiebra a tal grado que cada uno de ellos se casa por su lado, pero Clara siguió amando digamos que anónimamente a Edwin. La narración, aunque magistral, es supremamente fría, los hechos suceden y suceden trágicamente pero no hay un asomo de lágrimas, todo vuelve y se hace. Tal vez es un reflejo del modo de vivir de los centro-europeos y la historia está contada recién pasada la Segunda Guerra Mundial. O acaso por el carácter del protagonista, Edwin, frío, egoísta, engreído, rasgo común en los artistas. La pasión en esta mujer toma unos ribetes de un amor tan sublime que la lleva a intensos momentos de delirio.

Cada fibra del cuerpo de mi madre gritaba Edwin. Pronto todos los pájaros cantaron Edwin, y las aguas gorgotearon su nombre. El viento lo susurró, el sol lo grabó a fuego en su piel. Edwin. Edwin desde todas las plantas, desde cada animal. ¡Edwin!, aullaban lejanos perros. Edwin, repicaba la lluvia. Edwin, cantaba el motor del Citroën de la empresa Banga que todas las mañanas iban hasta esa última casa de la ciudad. El conductor le decía algo a mi madre, seguro que no Edwin; pero ella sabía lo que había oído, y sonreía. Edwin siempre y solo Edwin, y naturalmente ella también susurraba las amadas sílabas cuando pelaba patatas o esperaba el sueño en su lecho conyugal. A menudo estaba junto a una ventana, siempre la misma, y miraba a lo lejos, una Isolda tostada por el sol con el pelo revuelto, esperando que un blanco velero surgiera por el bosque. Porque allí, detrás del bosque del destierro, allí estaba el lago feliz que podía reflejar la imagen de Edwin (Widmer, 2006).

Otro aspecto notable de la novela son esas dos caminatas al campo de Clara con su familia, una familia de tíos medio enanos. El mayor, grandote y mandón, ordena al resto de la tribu, pues el controlaba los viñedos. Es quizá una mirada de esa Basilea rural y la urbana. La Basilea urbana impregnada de música clásica, la novela en sí es un gran

concierto, y la Basilea rural descrita en ese buen pasaje de la visita del Duce, en la que Clara es como una sombra.

Mientras los últimos compañeros de armas aún estaban sentados a la mesa vaciando sus copas, el coche del huésped blanco arrancaba ya. ¿Era el Duce? (Dios mío, era el Duce, había visto al Duce con sus propios ojos.) Iba profundamente hundido en el asiento... Boris corrió a saludarlo detrás del coche, y solo se detuvo al llegar a las cepas. Desapareció entre el polvo de los coches de los acompañantes... También los otros —tíos, tía, la servidumbre— despertaron de su hechizo y entraron a la casa en silencio. Los sonidos de antaño retornaban. Gallos que cantaban, perros que ladraban, y un lejano toque de difuntos (Widmer, 2006).

Esta presencia de un elemento histórico simboliza que se vivían tiempos de guerra y de dictadura. Una historia que, a través de ritos de amor como el envío de una orquídea acompañada de una tarjeta escrita con tinta violeta en cada cumpleaños, rito que dura treinta y dos años, es un ingrediente más de ese amor casi eterno, cuando ya octogenaria decida suicidarse. Novela escrita como la maquinaria de un reloj suizo en la que no se entrometen adjetivos innecesarios, como lo dijera Alejo Carpentier, creador de otra novela musical, *La consagración de la primavera*. (Orjuela Duarte, Mandelstam en las estaciones de Dante, 2014) Carpentier, en *El adjetivo y sus arrugas*, dice en el texto el cubano:

La novela propone una banda sonora de música clásica muy especial, que es la verdadera pasión de Edwin. Al igual que Nietzsche, Edwin opina que... Sin la música la vida sería un error (Crepúsculo de los ídolos). No se limita a una pasión personal. Nietzsche no es dado a los elogios. Él ha comparado a menudo la música con Circe por su poder equívoco: La música es un hechizo, (Carmen), ella embruja, pero también pervierte y absorbe completamente a sus auditores. *Cave musicam!* —¡Cuidado con la música!— (*Humano, demasiado humano*) (Nietzsche, *Humano demasiado humano*, 2019). La vida deseada por Dios para los hombres no tendría sentido si faltara la música, la creación estaría perdida si el mundo no la incluyera. He aquí pues una suerte de *Gloria in excelsis* bajo la pluma del ateo Nietzsche, dirigido no a Dios, sino al mundo y a la vida. Sin música la vida sería un error. Así como sin el amor, la gracia y el poder absoluto Dios no sería Dios, sería un concepto fallido, una especie de diablo cojo. De ahí que en *El amante de mi madre* están las obras de Beck o Schoenberg, los cuartetos de Beethoven o los Lieder de Mahler. Así como en las sonatas para piano de Schubert se intuye la inminencia de la muerte, Edwin va a lo sublime a pesar de su prohibición. Edwin es un personaje realmente absorbente, y aunque por momentos nos domine el *statu quo* e inclinemos la balanza en el silencio y la locura de Clara, entendemos a través de Edwin que el verdadero artista se sumerge en el conocimiento que le impone una terrible servidumbre y en Edwin recae el apostolado.



Soy una oquedad que clama ser una totalidad

De los Premios Nobel de los últimos años, J. M. Coetzee es quizá uno de los escritores que más ha mantenido una mirada crítica frente a los regímenes totalitarios de antes y después de la Guerra Fría, esto lo despliega en sus libros de ensayos como quien analiza el fenómeno de manera erasmiana, como él mismo lo sugiere en su ensayo “Erasmus: locura y rivalidad”, inserto en su libro *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión de silenciar* (Orjuela Duarte, Periodico de libros, 2013).

Aquí me ocuparé de pincelar un cuadro alrededor de su segunda novela *En medio de ninguna parte*, saga que transcurre en el ambiente rural de su querida Sudáfrica, en cualquier granja de esas inmensas planicies. Allí, en una casona, como en una obra teatral de Genet, se mueven inicialmente dos personajes: el padre y Magda, su hija. En una segunda parte de la historia, cobran relevancia Henrik y Anna, personajes que se desplazan de manera lenta en la casona como locación principal. La historia se desarrolla en tiempo presente con contados diálogos, haciendo más bien que a través del monólogo —técnica narrativa que Coetzee introduce directamente en la vida íntima de Magda sin intervenir con comentarios y explicaciones— se precipite hacia la naturalidad de las desgracias humanas. Bajo la apariencia de una fluidez espontánea, se crea la ilusión de un discurso inconsciente y a veces dislocado en el sentido de que buena parte de ese monólogo no pueda al parecer ser pensado por una mujer, así sea blanca en un continente negro y en pleno *apartheid*. Así habla, por ejemplo, de su condición de mujer: “Alguien debería hacerme mujer [...] soy una niña avejentada, una niña vieja y siniestra y repleta de jugos podridos [...] alguien debería abrir en mis carnes un agujero para que manasen todos esos jugos viejos y estancados”.

Los personajes cobran toda la fuerza que podría darle varias escenas dialogadas, esas que tanto exigían en tiempos pasados los críticos de la novela, especialmente la latinoamericana. Lo importante del monólogo es que vaya conduciendo al lector en un *in crescendo* y, por ende, el personaje genere la tensión de la historia, que nos lleve a alguna parte y no se quede merodeando en la mera retórica, haciendo que a través de su fuerza introspectiva los diálogos dejen de ser imprescindibles, peroratas vagas y ‘llena páginas’. Al igual que ocurre a ratos frente a la descripción física de los personajes

en los que ciertos narradores se detienen hasta el narcisismo. Eso no existe en *En medio de ninguna parte*. Las figuras corporales de los personajes se van dando a través de los capítulos con una precisión tan compartimentada, que al final de la historia podría el lector reconstruir lo dicho; no tanto así su carácter, por cuanto lo que pretende Coetzee es mostrar un estado feudal y desde luego aquí funcionan muy bien los arquetipos que se examinan tan a profundidad a través del monólogo de Magda y que pareciera que no se repetirían más en la historia de Sudáfrica.

Ya lo decíamos, la locación es una granja. Magda, una solterona que escribe en su cuaderno sobre sus fracasos. Huérfana de madre desde niña, sometida a la indiferencia de su padre, un hombre autoritario y elemental; condenada a una cotidianidad de oficios domésticos, a una relación desposeída del lenguaje. Oigamos sus reclamos, espasmos y conjeturas:

Me creo y me regenero en las palabras que me crean y me regeneran, yo, la que vive entre los desposeídos sin haberme sometido a la mirada idéntica del otro... Enclaustrada en mi habitación, soy la bruja loca que estoy destinada a ser... me quedo boquiabierta pues nada acontece nunca en la granja; crujen y rezuman los tercios e irritados sentimientos de soledad que pertenecen a lo más seguro de la noche, cuando ronca el censor (su padre) en plena y enloquecida danza marinera que bailo yo sola (Coetzee J., *En medio de ninguna parte*, 2003).

La historia comienza con la llegada del padre después de su segundo matrimonio con otra campesina adolescente, que lleva a la casona para que friegue los pisos y se distribuya el trabajo con Magda. Mientras esto ocurre, Magda se interna en un extenso y profundo monólogo dividido en capítulos numerados del 1 al 266, capítulos cortos, muchos de ellos se pueden leer como poemas en prosa. Es tan condensado su lenguaje que el personaje apenas es un pretexto para reflejar el dolor y la miseria de unos personajes encarcelados por un régimen totalitario condenado a sus costumbres y su abandono, uno de los centros históricos que confirman con contundencia lo que fue el *apartheid*, un sistema segregacionista, xenófobo y colonial que hace algo más de una década se eliminó.

Aunque el entorno sea costumbrista, reflejado en esas soledades montaraces de los personajes que rodean a Magda, la novela no se queda en el mero cuadro de costumbres, y ese padre avaro, al estilo de Moliere o Stendal, traspasa los ambientes rurales. El logro de tal trascendencia es la escena patética del parricidio y el entierro de Bass en lo que fuera la madriguera de un puercoespín, sin un asomo de lágrimas, ni actitudes patéticas (quizá un poco la cobardía, pues Hendrik y Anna huyen de la escena). Magda termina la faena como quien entierra cualquier cosa.

Al parecer, Coetzee espera enterrar el régimen feudal que tanto atormenta a Magda —con Bass, el padre—, según se desprende de sus monólogos. Hendrik y su mujer de

todas maneras se quedan, él cuidando las ovejas y Anna fregando pisos, seres que en algún momento de la novela envuelven la historia en esas introspecciones:

Otra concepción bien distinta de mí, que rebrilla tentativamente en alguna zona de mi oscuro interior: en ella aparezco como una vaina, matriz, protectora de un espacio interior vacío. Me desplazo por el mundo no como una hoja de un cuchillo que hendiese el viento, ni como una torre provista de ojos, que es el caso de mi padre, sino como un agujero, en torno al cual se conforma un cuerpo, las dos piernas combadas cuelgan desmadejadas de la parte inferior y los dos brazos huesudos aletean en los costados, mientras la cabeza, grande, oscila encima. Soy una oquedad que clama por ser una totalidad (Coetzee J., *En medio de ninguna parte*, 2003).

La novela es un canto a la soledad desde la poesía. En algún momento de sus introspecciones, el personaje se reconoce como tal: una suerte de poeta que loa la soledad. . .

Y la ausencia, una ausencia, dos ausencias, tres ausencias, cuatro ausencias. Mi padre crea la ausencia. Allí donde vaya deja la ausencia tras de sí. Sobre todo, la ausencia de sí mismo, una presencia tan gélida, tan siniestra, tan remota, que en sí misma es una ausencia, una sombra movediza que hace nacer el añublo en mi corazón (Coetzee J., *En medio de ninguna parte*, 2003).

En esa suerte de delirio, que es el monólogo de Magda, encontramos todas las facetas por las que pasa una mujer condenada por el Estado, por la familia: el abandono, el amor. Estos asuntos los va tratando a través de su propia autodestrucción, si es que se puede decir así, por cuanto Magda ya es un ser destruido, es quizá, como lo dijera Trakl, un no nacido. A veces brotan asomos de sensibilidad en un ser que nunca tuvo afecto, una mujer lejos de algún referente consanguíneo más allá de su padre.



Aquí me ocuparé de pincelar un cuadro alrededor de su segunda novela *En medio de ninguna parte*, saga que transcurre en el ambiente rural de su querida Sudáfrica, en cualquier granja de esas inmensas planicies.

El título de la novela nos anuncia eso, personajes de ninguna parte, seres desarraigados casi más cercanos a la manada de ovejas que pastorean en la granja que a los otros seres humanos (véase aquí la sexualidad entre Magda y el negro, un amor animal, lejos de los preámbulos verdaderamente humanos que justifican la cópula). Magda la reclusa, la solitaria, la loca trata de sentirse humana en su cuaderno de notas:

Esto es lo que tenía que haber sido, una poetisa de la interioridad, una exploradora de la interioridad de las piedras, las emociones de las hormigas, la conciencia de las partes pensantes del cerebro. Parece ser la única actividad, si se exceptúa la muerte, para la cual me ha adaptado la vida en el desierto (Coetzee J., En medio de ninguna parte, 2003).

Magda adhiere al territorio de la soledad con su buena dosis de delirio, en ese estupendo monólogo que muchas veces rosa lo dramático genético, en un escenario carcomido por el cansancio de unas costumbres en vía de extinción a través del parricidio, como respuesta simbólica del fin fallido. Por ello, al encontrarnos con la protagonista de ese intenso y bien labrado universo de un personaje que por momentos asfixia, no renunciamos hasta el final:

He pronunciado mi vida entera con mi propia voz, [...] he elegido en todo momento mi propio destino, que no es otro que morir aquí, en este jardín petrificado tras las cancelas y las puertas cerradas a cal y canto, cerca de los huesos de mi padre, en un espacio donde resuenan los ecos de los himnos que podría haber escrito... (Coetzee J., En medio de ninguna parte, 2003)



Las figuras corporales de los personajes se van dando a través de los capítulos con una precisión tan compartimentada, que al final de la historia podría el lector reconstruir lo dicho; no tanto así su carácter.



MITO

Revista Bimestral de Cultura

AÑO I — Abril - Mayo 1955 — No. 1

DE SADE Diálogo entre un S
y un mo

GREIFF S

PAZ F

ALEXANDRE A

Una revista para nocheros

Cuando vuelvo a las páginas de la revista *Eco* (1960-1984) —que circuló en Colombia con doscientos setenta y dos números y más de cuarenta mil páginas— recuerdo una época gloriosa para la cultura en el país, caracterizada también por un faro de las letras, como lo fue en su momento y para la posteridad la revista *Mito* (1955-1962), referentes de vital importancia de lo que significaría publicar una verdadera revista de ideas, estética y crítica.

En ellas habitaba el mundo, se atrapaba un pedazo de tiempo y con él las provincias, lugares dinámicos que constituyen un país, lo recóndito, todo esto en un coro de voces, de trazos que involucraban a Colombia en el mundo. *Luna Nueva* es otro aserto en este tipo de ensueños acostumbrados a borrar toda señal cierta en la conducción de un Estado mucho más libertario. La palabra, entonces, se estremece y aparecen francotiradores que mandan equivocadas señales mediante un lenguaje fatuo, cuyo fin último es conducirlo al abismo.

Luna Nueva, como otras revistas de este tenor en Latinoamérica, incluidas las virtuales, se convierte en una suerte de correo de los chasquis volviéndose un referente en la historia de estas disciplinas. *Luna Nueva* no ha hecho puerto en Amberes, Copenhague, Hamburgo, Liverpool, Ámsterdam, como fue el caso de la revista *Eco* y *Mito*, por ventura en esta época no es necesaria la presencia física de esos puertos, quizá por estar inmersos en aquello de la aldea global. Los puertos en su mayoría son latinoamericanos, en páginas llenas de versos por la que han transitado voces de poetas que podríamos llamar hermanos mayores de la poesía de nuestro vecindario, algunos de ellos con merecidos reconocimientos que otorgan entidades y gobiernos respetuosos del oficio de poeta, y desde luego nuevas voces que ponderan la dinámica que requiere el cuerpo vivo de la poesía.

Luna Nueva es una revista de letras que conduce el poeta Omar Ortiz desde 1987 en Tuluá, 25 años en los que no ha naufragado una revista independiente. En ella le ha tomado el pulso a todo ese andamiaje metafórico que ofrece la poesía. Si se mira el trabajo de *Luna Nueva* en su conjunto, ofrece un amplio espectro en la búsqueda de

otra forma en el cuerpo del poema a partir del influjo de las vanguardias en la poesía escrita en castellano. Sin esa experimentación veloz por aparentar ser moderno, tan caro al arte que se hace en estos tiempos de ligerezas vacuas.

Al examinar sus treinta y siete o treinta y ocho números, encontramos que ya es un referente académico, por cuanto en ese cuerpo poético, que se llama *Luna Nueva*, encontramos un buen tanteo que dinamiza la suerte de la poesía, por lo menos en nuestros países vecinos. ¿Acaso la poesía boliviana o panameña no computa en la taxonomía académica? ¿Acaso los ensayos de Carlos Vidales, Gabriel Arturo Castro, Víctor López Rache, Julián Malatesta y Samuel Vásquez, ya no están inmersos en la lente de las facultades de letras? Allende los pintores y fotógrafos que han ampliado el universo estético de la revista, al igual que las reseñas de libros y muestras de poetas en pleno ejercicio, cuyas semblanzas son abonadas por poetas como Juan Manuel Roca, José Ángel Leyva, Manuel Ruano... Es decir, un buen puñado de oráculos que han hecho posible que *Luna Nueva* siga prediciendo lo impredecible, la poesía.

Los nombres arriba señalados son parte del *staff* de colaboradores que han ofrecido en las páginas de *Luna Nueva* una dinámica crítica del oficio, en comparativos ensayos que le toman el pulso a la poesía que se experimenta por estos tiempos. Es una revista sencilla en su presentación, al igual que *Eco y Mito*, por las que el tiempo es un eterno presente. En la primera encontramos la lozanía de un lenguaje liberado de viejas y retóricas formas y contenidos de asumir el poema, se percibe una lengua fluyente y viva que loa un país y un continente. Un cuadernillo sencillo, pues a las revistas de poesía no les viene bien lucir en sus tapas falsos atractivos. Revista para digerir en tempo lento, elogio a la lentitud en ese caleidoscopio que se renueva a la hora de los balances, como lo sugieren los versos del poeta argentino Jorge Boccanera:

Hay que incendiar a la poesía
y cantar luego
con las cenizas útiles (Boccanera, 2012).

Pesquisa que necesariamente lleva al abismo los piélagos del yo oculto. Quizá por eso *Luna Nueva* irá en la locomotora del último tren de Santa Martha, Barranquilla, Cartagena o Cúcuta hasta Buenaventura, Pasto y Tumaco, tras la huella de *ad calendas graecas*.





Una tumba en el desierto de la Guerra Fría

Uno de los varios aspectos que atrae la escritura de Danilo Kiš (1935-1989) es la indiferencia ante la rigidez de los géneros, en el sentido de que el presente libro está concebido de tal manera que pueda ser leído como una novela, o, si se prefiere, como un conjunto de cuentos que tienen unidad en sí mismos, o como un extenso poema dramático. Digamos que ese es el primer acierto. Una vez se entiende la intención estética del autor, nos adentramos en la síntesis de la prosa poética, lejos de esa narrativa notarial, sobre todo cuando el asunto que ocupa el libro es histórico. En *Una tumba para Boris Davidovich* se recrea la historia de la primera mitad del siglo pasado en la Europa del Este. Otro de los aspectos que llama la atención es cómo todos los sucesos narratológicos que envuelven la historia-ficción tienen un mismo destino, la muerte de sus personajes protagónicos, que no es otra cosa que la tortura sistemática en la que cayeron estos regímenes monolíticos y paranoicos. Los personajes del libro de Kiš son hombres víctimas del pillaje policivo de la entonces Unión Soviética y sus países epigonales, los cuales les hacían cobrar muy caro cualquier conato de disidencia de sus ciudadanos, en este caso, los artistas. *Una tumba para Boris Davidovich* incomoda a la alta burocracia estalinista yugoslava. Danilo Kiš incomodaba, por eso se le quiso ignorar y hasta tergiversar calificándolo de plagario. Más bien es uno de esos escritores que cabe en la catalogación que Ósip Mandelstam hiciera en su libro *La cuarta prosa* “Todas las obras de la literatura mundial las divido en autorizadas y escritas sin autorización. Las primeras son escoria, y las segundas aire robado” (Kiš, 2007).

Un aire robado acompaña *Una tumba para Boris Davidovich*, la muerte de unos nacionalismos de la cual su querida Yugoslavia no era ajena, como bien lo dice Joseph Brodsky en el prólogo para esta edición del Acantilado —editorial que se ha encargado de traducir buena parte de su obra y difundirla en español. La obra de Kiš no rebasa los nueve títulos. No por nada Kiš fue postulado varias veces al Premio Nobel de Literatura.

Brodsky señala que:

Cuando, tras pocas dificultades, este libro se publicó por vez primera en Zagreb en 1976, fue inmediatamente atacado en la prensa por los estalinistas conservadores de los estratos más altos de la jerarquía literaria yugoslava. El grito de guerra surgido de lo

más alto fue recogido abajo por los nacionalistas serbocroatas, tradicionalmente prorusos y antisemitas, pues la mayor parte de los personajes de Kiš son, como el propio autor, judíos. Yugoslavia es un país pequeño, y en un país pequeño la política se ejerce a lo grande, sobre todo la política literaria. En virtud de ello, todos los ataques acaban concentrándose en la persona del autor (Kiš, 2007).

Al igual que ocurriese con Ósip Mandelstam, Alexander Solzhenitsyn o Nadezha Mandelstam, Danilo Kiš, fue perseguido dada su disidencia política. En 1979 se trasladó a París presionado por la campaña de desprestigio que le hicieran los escritores de la hoy extinta Yugoslavia. Algo que por sobre todo le produce malestar a un escritor de las dimensiones de Danilo Kiš, como es que lo tildaran de imitador de Borges.

Al respecto volvamos a Joseph Brodsky:

La lista de autores supuestamente plagiados era impresionante, e incluía nombres tales como los Alexander Solzhenitsyn, James Joyce, Nadezha Mandelstam, Jorge Luis Borges, los hermanos Medvedy y otros. En primer lugar, un autor que sea capaz de imitar a autores tan diversos en una novella de 185 páginas merece toda suerte de elogios (Kiš, 2007).

La escritora norteamericana Susan Sontag también interviene para argumentar esa falsa mirada que se pretendió hacer de su escritura, y lo hace notar en su libro de ensayos *Cuestión de énfasis*:

La genealogía literaria de Kiš era complicada, la cual sin duda simplificó al declarar, como fue el caso a menudo, ser hijo de Borges y de Bruno Schulz. Pero casar al argentino cosmopolita con el judío polaco enclaustrado en una pequeña ciudad resuena con armonía justa. Era evidente que prefería a los parientes extranjeros que a la descendencia de su familia literaria serbocroata natal (Sontag, 2010).

Las mezclas extrañas eran muy del gusto de Kiš. Sus métodos literarios “mixtos” realizados con plenitud en *El reloj de arena* (ficción histórica) y *Una tumba para Boris Davidovich* (historia ficción) le dieron precisas libertades apropiadas para promover la causa de la verdad y del arte. Por último, en literatura se puede elegir a los propios padres. Pero nadie obliga a un escritor a declarar a sus antepasados. Kiš tuvo necesidad de proclamarlo. Las ideas críticas de *Una tumba para Boris Davidovich* vienen más de los poetas rusos del siglo XX que proclamaban otra forma de hacer literatura, una estética posbolchevique. Los anunciadores de ella fueron los acmeístas, especialmente Ósip Mandelstam, Anna Ajmátova, y desde luego el legado que dejara Nadezha Mandelstam y su libro testimonial *Contra toda esperanza*, libro que escribe la viuda de Mandelstam de manera clandestina, y en la que narra la persecución física y psicológica de su marido hasta llevarlo a la demencia.

Encontrarse con este tipo de lecturas y autores silenciados, en la que ni siquiera los protagonistas de estas historias son yugoslavos, significa hacer frente a toda una babel indoeuropea, por ella pasan distintos idiomas: rumano, húngaro, ucraniano, yiddish

(judeoalemán descendiente sobre todo del hebreo) hablado en el centro de Europa. Del hebreo, su lengua vernácula, dice Kiš: “El idioma del principio de la existencia y de la muerte” (Kiš, 2007). Toda esta procedencia babilónica la emplea Kiš para el esclarecimiento del hermetismo de los estados dictatoriales en el resto del mundo, los que consideraron el arte un apéndice de la política; no quiere decir que lo correcto sea lo opuesto. Lo claro es que en la década de los setenta eran válidos ciertos autores que reflejaban en su escritura el pensamiento del realismo socialista y sus héroes obreros, como el caso de la novela *La madre* de Máximo Gorki, catecismo de los novelistas de entonces, o *El destino de un hombre* de Majaíl Shólojov, escritor fiel al estalinismo durante toda su vida, siempre decía: “Soy antes que nada comunista, después escritor” (Benítez, 2014). Crítico de la obra de Boris Pasternak, autor del *Doctor Zhivago*, Shólojov siempre fue defensor del estilo ortodoxo en las artes y oponente de las innovaciones occidentales.

Danilo Kiš, desde sus primeros libros, ha experimentado lo que los académicos llaman intertextualidad y otras sutilezas estéticas que le son propias a la novela de finales del siglo XX. En su primer libro *La buhardilla*, subraya:

Es una breve novela que subtité “poema satírico”. La sátira estaba, por supuesto, dirigida contra mi propio lirismo y mi idealismo. Pero incluso, en aquella época del realismo socialista en literatura, fue entendido más bien como una sátira a la sociedad y del socialismo triunfante [...] Era un libro que “no nos concernía”. Nada de guerra de liberación, de heroísmo, de edificación del socialismo, sino únicamente las ilusiones, los sufrimientos y las dudas de un joven bohemio en el Belgrano de los años cincuenta. O sea, que era “modernismo”. En realidad, era, simplemente, el primer libro de un joven escritor ansioso por conectar con las corrientes literarias del momento y ávido de probar su maestría [...]. Con la distancia, me doy cuenta de que estas dos primeras obras (*La buhardilla* y *Salmo 44*) son el punto de partida de dos direcciones que seguí en mis libros posteriores. Por una parte, la transposición de mis propias experiencias, y por otra, una especie de literatura documental. (Kiš, 2007)



Uno de los varios aspectos que atrae la escritura de Danilo Kiš (1935-1989) es la indiferencia ante la rigidez de los géneros, en el sentido de que el presente libro está concebido de tal manera que pueda ser leído como una novela, o, si se prefiere, como un conjunto de cuentos.

En los tiempos que corren hay que criticar el estalinismo en su justa dimensión, porque se ha convertido en caja de resonancia de ciertos ideólogos de derecha —que por lo general son grandes farsantes, como ocurre en nuestra cosecha criolla, caso de uribistas como José Obdulio Gaviria— que acuden a las falencias del estalinismo para negar de tajo cualquier posibilidad de emprendimiento socialista.

La intertextualidad la empleó Kiš desde los inicios de su escritura, digamos que esta es una de las licencias que se le ha dado a la novela y otras formas narratológicas desde mediados del siglo XX. Portal razón, en *La buhardilla*, Kiš inserta un pasaje de *La montaña mágica* de Thomas Mann, en principio no ocurrió nada con la crítica yugoslava. Algo parecido hace en el libro *Una tumba para Boris Davidovich*, pero esta vez no dudaron en tildarlo de plagio de Borges, por cuanto comparte una misma estructura interna con la obra de Borges. El supuesto plagio de Borges consiste en que emplea el mismo destino de los personajes en las siete historias que recogen el libro *Historia universal de la infamia* (1935), al igual que la distribución de los textos en una suerte de viñetas narrativas que acompañan los dos libros.

El de Borges se ocupa de piratas, pistoleros, navajeros y malhechores. En la historia de Kiš desintegra a sus propios hijos. Como lo reafirma su traductor, el poeta ruso Brodsky, “Lo último que podemos decir de Boris Davidovich es que logra la comprensión estética allí donde la ética fracasa”.



La intertextualidad la empleó Kiš desde los inicios de su escritura, digamos que esta es una de las licencias que se le ha dado a la novela y otras formas narratológicas desde mediados del siglo XX.





Armando Carrillo en tapetes voladores

A Armando Carrillo le pudo haber pasado lo mismo que al poeta Carlos Obregón Borrero (1929-1963) o a Emilia Ayarza (1919-1966), en el sentido de que tuvieran que agenciarse sus libros por fuera del entorno oficial a través de conocidos, como una suerte de colectivo surrealista, por cuanto sus versos se entronizaban más en el tono vanguardista que en las formas tradicionales, como un ingrediente más a la indiferencia de la oficialidad de la época, eso se nota en el rigor de la poesía de los autores arriba mencionados.

Armando Carrillo nació en Cúcuta en 1948 y murió en Bogotá en 2015. Su vida corrió en ese periodo de Colombia que se denominó la violencia oficial y el siguiente que llamarían pacificación del país, etiquetas puestas por los historiadores, pero que ninguno de los dos periodos ha llegado a su fin.

En cuanto a las expresiones artísticas, fue una etapa muy productiva, como lo dijera el poeta Friedrich Hölderlin ¿Para qué poetas en tiempos de penuria?, se preguntaba en su gran elegía *Pan y vino*, para responderse “Los poetas son cual oficiantes benditos del dios del vino, errando por las comarcas bajo la noche Sagrada” (Holderlin, 1980). De manera que en cuanto a poetas destacados daremos algunos nombres que dejaron versos para recordar en esta «horrible noche» como Fernando Charry Lara, Rogelio Echavarría, Héctor Rojas Erazo, Mario Rivero, María Mercedes Carranza, Raúl Gómez Jattin...

El presente libro de *Poesía completa* de Armando Carrillo reúne tres libros fundamentales *Pesimismo con desparpajo* (1978), (Carrillo, 2018) que lo conforman alrededor de cincuenta poemas. Desde la primera tonada del libro, encontramos:

Armando Carrillo nació en Cúcuta en 1948 y murió en Bogotá en 2015.
Su vida corrió en ese periodo de Colombia que se denominó la violencia oficial y el siguiente que llamarían pacificación del país

Pecatez parca
Por la mañanita alucinaremos mañana
hablaremos de la Lumpenlimonada
desearemos literatur anarquista
compraremos bermejas empanadas
(poco culoncita se llamaba ella)
donarás afiche sobre vietnamitas heroicos
a este hotel -esquizofrenizada- arribarás
trayendo rojas pantuflas pedos amapolas
(tus juguetes senvejecieron ¿cierto?)
aplastaremos cucarachas burguesitas
llevaremos las patas hacia un edificio morado
no bajaremos ascensores
Porque lengüetazos en cosiánfira a esa hora...
(mujer estéril timoneaba un microcarro
en ciudad de los contrabandistas) (Carrillo, 2018).

Se presiente que atraparía su universo personal eminentemente lírico, a pesar de entrar en ellos el habla y la jerga popular, pero se elevan a un tono valiente en los cuerpos de los libros, algo lleva el uno del otro, es lo que llaman estilo. En esos cuerpos que son sus libros está la herencia vanguardista, fragmentaria, en construcción, y fallida en algunos de sus postulados, pero quedaron propuestas que siguen su marcha como lo que hace Armando Carrillo. Prescinde de la forma del poema convencional, prefiere los espacios en blanco que prefigura la ausencia-presencia del signo. La puntuación en *Pesimismo con desparpajo* es dada más por la respiración del poeta en sus versos que por el rigor mismo del signo, en el entendido de que la puntuación es posterior a la escritura, por tanto, en sus poemas hay espacios para que el lector imagine la función de los signos, el poeta sabe sus licencias, como experimentación. Quizá acogándose a lo que dijera André Breton: “¡Ante todo al diablo la lógica! También al idioma se le debe acosar, maltratar, reducir a la nada. Ya no hay más verbos, ni sujetos, ni complementos, solo hay palabras que hasta pueden significar otra de lo que dicen” (Orjuela Duarte, Revista La Otra, 2018).

La jerga lumpesca adquiere otra semántica en el poema, cumpliendo su fin estético y a la vez lo nuevo, su antiestética, que alerta a la tradición en la búsqueda de nuevos cánones. En atención a lo cual me atrevo a vaticinar que el presente libro será una caja de resonancia para las nuevas generaciones de poetas, como lo fue y sigue siendo Raúl Gómez Jattin, aunque ambos manejan ese tono marginal desde la alta escritura. Sus senderos son completamente distintos, en Gómez Jattin hay un yo que se impone en casi toda su poesía, en Carrillo hay una condensación de atmósferas que abre mucho más el duende del poema, en Carrillo sabemos que estamos en un universo eminentemente metafísico, que se va sosteniendo en espacios siderales. A la vez, estamos en una sala de cine, o en una niñez un poco perversa, como toda niñez. En este libro, matizado

por aquelarres y otros espectros que nutren la fantasía del poeta niño, nacen sus fantasmas; por tanto, el yo del poeta queda diluido por un sinnúmero de presencias que vienen de mitos preferiblemente paganos y otros prehispánicos, que lo acompañarán en los siguientes libros.

El segundo, *Pavesas* (1984) (Carrillo, 2018), lo conforman ochenta y nueve poemas. Con la misma fuerza o quizá más, el lenguaje lumpesco —recordemos que este término viene del marxismo, refiriéndose a seres marginales, sin educación, proclives a la prostitución, al robo, de ahí que sus usuarios se atrincheran en su propio lenguaje como mecanismo de defensa que muchas veces los acorralla o los hace fuertes, son sus inventores— se concibe con la unión de palabras que le son familiares a través de la apócope, el apóstrofe o la contracción de palabras dada por su fonética, o lo que en el conteo silábico de la rima tradicional llaman sinalefa. En algunos de los poemas de *Pavesas* ocurre que inicia el verso con el sintagma verbal de la frase, como quien lee en una gramática invertida, pero sin perder sentido; inserto en evocaciones cinéfilas, cuando en la ciudad proliferaban los cineclubes en un ciclo, preferiblemente Román Polanski, retorcidas de demonios, o Liv Ullmann, la encantadora actriz noruega, un tanto alcohólica, que recibió en sus brazos la muerte del famoso director Ingmar Bergman, o María Sabina la chamana de la etnia mazateca del estado de Oaxaca, quien llamaba a los hongos alucinógenos «niños santos». La cantante Beatriz Castaño tomó ese nombre para su grupo y les puso su música a unos poemas de Armando Carrillo, Raúl Gómez Jattin y otros poetas generacionales. Por ahí en las filas de los cineclubes encontraba esas mujeres alucinadas que el poeta retrata en sus trajes, drogas y pobreza. Lo pagano del hombre lo hace insistente, lo trascendente importa desde los aquelarres del hombre al desnudo. Por tanto, su poesía es *underground*, no es la dejadez es la trascendencia desde la psicodelia con duendes y arlequines.

En sus aposentos de Transilvania
la pálida muchacha hizo chichí
Si. Es la hora de jugar con fuego
que vivan las cometas bienamadas
que bailen las vestales con sus duendes
adiós adiós ánima-underground
que la Chiqui se quite la mortaja
Y siga fabricando sus granadas
en las nochechitas y en el alba
detrás de unas hojas de cerezo
sobre las alas de los abatidos
adiós adiós pálida-underground.
Que con alaridos de las Trilces
Se desaparezcan los murciélagos
creados en terrazas de saudade.
Adiós adiós underground-borrachita (Carrillo, 2018).

Carrillo trasparenta la muerte como en una placa radiológica, como los versos que siguen de uno de sus poemas en prosa del libro que hemos venido hablando, que, por demás, no tienen título. Por tanto, ofrece una lectura de continuo en un torrente de lenguaje en forma de *collage*, lenguaje de referencias cultas y ocultas, al lado de palabras herméticas que vienen del invento de la jerga, insertas en los versos en un maridaje que funciona en otra gramática que logra el poeta: “La esquelética abrió los ojos. Vio los gusanos que se desplazaban en su pecho. Se oían las pisadas de la muñeca asesina. Quería destapar el ataúd, llamar en su auxilio a los duendes” (Carrillo, 2018). De ahí que Armando quiera mucho los personajes de Juan Rulfo y los nombre en algunos de sus versos. Pero Carrillo es quizá un poco más festivo con la muerte, al fin y al cabo es una muerte alucinada y su alucinación es anarquista, expresión que se fortalece en el poeta dado que la anarquía es un pensamiento móvil, no es sectario y mucho menos fundamentalista, es libertario, en él confluyen diferentes tendencias producto de hombres de pensamiento y otros de acción. En el poeta acuden las tendencias más utópicas llevada al extremo alucinante de las drogas:

Conozco trasnochos
cocino en la nochezuela
me duelen las letras del alma
no encuentro a doáрман
él grita y fuma como un lucero lánguido
valium diez algunos te añoran
aunque te disfraces de azul
la música invade la cocina
alucina al pulpo de las llamas
amiga no encuentro las pavesas
estoy perdido amigo
pero conseguiré un sendero
el camino de los silenciosos
esa carretera tan amable
el suelo de los lúdicos cementerios (Carrillo, 2018).

El tercer libro es *Sangrenegra en Samarkanda* (1989), ciento ochenta y un poemas y un epílogo titulado *Otros poemas* (2006) (Carrillo, 2018), al igual que unos textos suyos aparecidos en *El Espectador*.

El prólogo corresponde al poeta colombiano Juan Manuel Roca:

En principio creí que el libro tenía algo que ver con el pistolero Sangrenegra, que masacró familias en el Tolima, Cundinamarca [...] Colombia cada cuanto crea sus pistoleros que sostengan bandas con el fin de matar y hacer dinero, pero no es así, de eso ya se había ocupado el nadaísmo con algunas elegías a esos pistoleros o bandidos como los nombra la historia. En el libro de Carrillo Sangrenegra tiene otra sutil interpretación (Carrillo, 2018) (Carrillo, 2018).

Se inicia con un epígrafe de Zósimo, el historiador pagano que no dejó de serlo a pesar de haberse instaurado el cristianismo en el imperio grecorromano.

El libro lo compone un extenso poema que hace recordar a Aloysius Bertrand con *Gaspar de la noche*, un referente imprescindible en la elección de la prosa poética, recordemos que *Gaspar de la noche* legitima un microcosmos entre la realidad y la ficción con historias cercanas al cuento o poemas de espléndidas metáforas.

En *Sangrenegra en Samarkanda* (1989) (Carrillo, 2018), los signos del poema vuelven a su lugar tradicional, pero colmado de un universo que se acrecienta mediante ciudades y personajes icónicos que logran su cometido, como la ciudad de Bizancio o los bellos gnomos liliputienses, país y seres imaginarios que creara Jonathan Swift, y que ha surtido toda suerte de variaciones en la imaginación de los artistas. Por sus versos también aparecen ondinas, bucaneros, epifanías o encantadoras salamandras que se transforman en otra cosa con la ayuda de la mandrágora, que después se vertieran en soliloquios o cartas que vienen de ninguna parte: “Las cartas llegaban sin letras, sin verbos, sin amorosas mandrágoras” (Carrillo, 2018).

En este extenso e intenso poema, por cuanto los extensos poemas hace mucho tiempo dejaron de escribirse, tal vez porque en los tiempos que corren ya no hay héroes que generen cantos épicos. En los poemas de Carrillo, la noche es insistente, pero no es la noche romántica de Novalis, es la noche estelar.

Ella se aproxima. La estrella estrellada está despierta. Se aproxima la noche, y la luna llena ya anda sobre sus despertares; en la sinagoga se instala los bermejos calcetines. En las galerías de Alejandra Pizarnik, aparece con sus luminarias... Ella se adorna para recibir la bella oscuridad. A las nubes se acercan sus alas, su pestaña y su alarido. La epifanía es la reina. Y la hormiga enferma recupera sus párpados, saca sus castañuelas, sus címbalos y sus asesinas, entonces la música asciende alguna escala lunar. Las ancianas y ella indagan en los mapas del cine. Quieren ver agonías de saltimbanqui, películas donde haya nosferatus malditos. Ella mira los cielos, y se pasea y ama como la vampiresa del cántaro (Carrillo, 2018).



Los signos del poema vuelven a su lugar tradicional, pero colmado de un universo que se acrecienta mediante ciudades y personajes icónicos que logran su cometido.

Amo la noche

Pertenece a la sección de *Otros poemas* (2006). Quiero hacer notar que a Carrillo le llegaban imágenes recurrentes a través de los libros como la noche o la niña de trapo o las sinagogas, por tanto:

Amo la noche.
Me zambullo en ella
Como si estuviese
Iluminado.
Le doy ríos y luna llena.
Amo la noche
Porque ella
Está más pálida
Que el bardo.
Estoy
En la ciudad
Del aquelarre,
Donde la gente camina
Sobre la carretera del ensueño.
La noche
Atesora lámparas maravillosas,
Aladinescas
Antorchas (Carrillo, 2018).

De la lectura de la *Poesía completa* de Armando Carrillo, queda un sabor a otredad, una visión del hombre en lo cosmogónico. Su mirada es limpia, no se retuerce en lo falsamente oscuro de una poesía que pretende ser inteligente para el halago de cierta retórica de metalenguajes académicos, en ese sentido este libro no hay de donde asirlo. La poesía de Carrillo viene de la calle, es orillero, pulsa la ciudad al ritmo de su corazón, palpa al ser humano en sus frustraciones que deja el vivir en el asfalto. Aquí se siente a un poeta que se sostendrá en el tiempo. No hay juegos artificiales. Tanto es así que para su generación pasó casi desapercibido, no era su talante ir de bufón de los que se acomodan con agrado en el *statu quo*. Sea cual sea, lo importante es estar en las luces de la escena. Armando Carrillo tragaluz de los otros poetas, los verdaderos.

Los presentes textos han sido publicados en la revista *La Otra* de México, El Periódico de libros *Lecturas Críticas*, revista *Ulrika* y otros textos para la presente edición.

- <https://www.poesiabogota.org/ulrika/>
- <https://www.periodicodelibros.org/#>
- <https://www.laotrarevista.com/>

Referencias

- Ágular, M. (15 de Noviembre de 2018). *Contra los periodistas y otros contras*. Obtenido de NUESTRO FUTURO PREDECESOR: <https://www.penguinlibros.com/co/tematicas/28748-ebook-contra-los-periodistas-y-otros-contras-9788430622399/fragmento>
- Ailouti, M. (9 de Junio de 2021). *Alda Merini, la poeta que transformó la locura en verso*. Obtenido de <https://theobjective.com/further/cultura/2021-06-09/alda-merini-la-poeta-que-transformo-la-locura-en-verso/>
- Apollinaire, G. (2005). *Alcoholos*. Perú : Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Archila , F. (15 de Noviembre de 2013). *El espectador*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/bogota/lo-que-dejo-el-pot-de-petro-en-harvard-article-458540/>
- Beguin, A. (1996). *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica.
- Benítez, L. (Mayo de 2014). *Temporales*. Obtenido de <https://wp.nyu.edu/gsas-revista-temporales/tormenta-en-el-este-vuelve-el-realismo-socialista/>
- Blok, A. (2005). *Los doce*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú .
- Boccanera, J. (15 de Diciembre de 2012). *Revista La Otra*. Obtenido de <https://www.laotrarevista.com/2012/12/el-latinoamericano-boccanera/>
- Botero, J. E. (2008). *Simon trinidad el hombre de hierro*. Obtenido de <https://www.periodicodelibros.org/2008/11/viaje-al-mundo-de-simn-trinidad.html>
- Breton, A., & Éluard, P. (2005). *La inmaculada concepción*. Perú : Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Brushwood, J., Escalante, E., Lara Zavala, H., & Patán, F. (2001). *Ensayo literario mexicano*. Aldus.
- Bubnova, T. (s.f.).
- Canetti, E. (1982). *La conciencia de las palabras*. Fondo de Cultura Económica.
- Canetti, E. (1994). *El suplicio de las moscas*. Anaya Publishers.
- Canetti, E. (2005). *El juego en los ojos*.

- Canetti, E. (2005). *El testigo oidor. 50 caracteres*. España: Mondadori.
- Canetti, E. (2005). *La Antorcha*. España: Mondadori.
- Canetti, E. (2005). *La antorcha al oído*. España: Debolsillo.
- Canetti, E. (2005). *La lengua salvada*. Mondadori.
- Canetti, E. (2011). *Masa y poder. Obra completa I*. Debolsillo.
- Carcelario, I. N. (2012). *Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario*. Obtenido de Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario: <https://www.inpec.gov.co/estadisticas/tableros-estadisticos>
- Carpentier, A. (1980). *El adjetivo y sus arrugas*. Obtenido de <https://ciudadseva.com/texto/el-adjetivo-y-sus-arrugas/>
- Carranza, M. (1972). *Vainas*. Bogotá.
- Carranza, M. (s.f.). *Revista Nueva Frontera*.
- Carrillo, A. (2018). *Pesimismo con desparpajo*. Bogotá: Taller de edición Rocca.
- Cerverra, C. (22 de Febrero de 2019). *ABC: últimas noticias y actualidad de España y el mundo*. Obtenido de https://www.abc.es/historia/abci-decimos-ayer-frase-fray-luis-leon-jamas-pronuncio-tras-procesado-inquisicion-201902210252_noticia.html
- Coetze, J. (2016). *Contra la censura Ensayo sobre la pasión por silenciar*. España: Debate.
- Coetzee, J. (2003). *En medio de ninguna parte*. Italia: Mondadori.
- Coetzee, J. (2009). *Mecanismos internos*. España: Literatura Random House.
- Coetzee, J. (2019). *Costas extrañas*. España: Debate.
- Córtazar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Algunos aspectos del cuento* (pág. 12). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Córtazar, J. (31 de Agosto de 2015). *GRAFFITI en Queremos tanto a Blenda*. Obtenido de <https://issuu.com/planlectura/docs/02-graffiti>
- Cromos, R. (Junio de 29 de 2011). *Célebre entrevista a Darío Echandía*. Obtenido de <https://www.revistacromos.com.co/estilo-de-vida/celebre-entrevista-a-dario-echandia/>

- Desnos, R. (2007). *La libertad o el amor*. Barcelona : Cabaret Voltaire.
- Eliot, T. (21 de Marzo de 2020). *Sudamericano*. Obtenido de <https://elsudamericano.wordpress.com/2020/03/21/la-tradicion-y-el-talento-individual-por-t-s-eliot/>
- Ferrer, C. (2006). *Cabezas de tormenta*. Obtenido de <https://www.periodicodelibros.org/2013/11/al-anarquismo-no-demasiadas-personas.html>
- Galeano, J. (1990). *Amazonia*.
- Gómez Vila, P. (1996). *Revista de Poesía Silva*. Obtenido de <https://www.casadepoesia-silva.com/revista/>
- Gudynas, E. (5 de Agosto de 2006). *Red de ecología social*. Obtenido de <https://ecologiasocial.com/2006/08/murray-bookchin-la-perspectiva-libertaria-de-la-ecologia-social/>
- Hernández, J. (2014). *El último inquisidor*. Bogotá: Ediciones B Colombia.
- Holderin, F. (1980). *Pan y vino*.
- Hölderlin, J. C. (2005). *Hyperion*. Hiperión.
- Jackson, G. (1971). *Soledad Brother: cartas desde la prisión*. Caracas: Monte Ávila Editores C.A.
- Kiš, D. (2007). *Una tumba para Boris Dadidovich*. Barcelona: Acantilado.
- Kleinman Bernath, R. (Enero de 2011). *Elías Canetti y el psicoanálisis*. Obtenido de <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2010/12/06/elias-canetti-y-el-psicoanalisis/>
- Kleinman, R. (2005). *Elías Canetti: luces y sombras*. México: Biblioteca Nueva.
- Kraus, K. (Enero de 2004). *Aforismos*. Obtenido de https://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_005.htm
- Kuzmín , M. (1909). *Sobre la hermosa claridad*. Apollon.
- Lesper, A. (2016). *El fraude del arte contemporáneo*. Obtenido de https://books.google.com.co/books/about/El_fraude_del_arte_contempor%C3%A1neo.html?id=Azt-YAQAACAAJ&redir_esc=y
- Lezama Lima, J. (s.f.).
- Lynch, E. (25 de Agosto de 2005). *La rebancha del hámster*. Obtenido de <http://www.>

ub.edu/las_nubes/archivo/dos/critica/lynchhmapster.htm

Lynch, E. (2005). *Revista Las Nubes*. Obtenido de http://www.ub.edu/las_nubes/elnubarron/critica/la-revancha-del-hamster-elias-canetti-enrique-lynch/

Mandelstam, O. (31 de Mayo de 2009). *Letras libres*. Obtenido de <https://letraslibres.com/revista-mexico/sobre-un-poema-de-osip-mandelstam/>

Marín, R. (s.f.). *Entre el arte y la locura*. Obtenido de <https://gatopardo.com/perfil/antonin-artaud-artista/>

Martínez Herrera, T. (s.f.). *Duchamp, el gran estafador*. Obtenido de <https://www.laondadigital.uy/LaOnda2/546/C4.htm>

Meyer, H. (1999). *Historia maldita de la literatura*. Taurus.

Mínguez, J. (s.f.).

Nietzsche, F. (2011). *Así habló Zaratustra*. España: Alizanza.

Nietzsche, F. (2019). *Humano demasiado humano*. España: Tecnos.

Orjuela Duarte, C. (30 de Agosto de 2008). *Revista La Otra*. Obtenido de <https://www.laotrarevista.com/2018/08/celedonio-orjuela-robert-desnos/>

Orjuela Duarte, C. (2009). *María Mercedes Carranza en el corazón del patio*. Obtenido de <https://www.omni-bus.com/n29/resena3.html>

Orjuela Duarte, C. (2009). *Periodico de libros*. Obtenido de <https://www.periodicodelibros.org/2013/04/los-libros-que-se-escriben-en.html>

Orjuela Duarte, C. (2010). *En lengua inglesa se transitan estas costas*. Obtenido de <https://www.periodicodelibros.org/2014/08/en-lengua-inglesa-se-transitan-estas.html>

Orjuela Duarte, C. (2011). *Sin puntos cardinales*. Bogotá: Códice.

Orjuela Duarte, C. (2013). *Periodico de libros*. Obtenido de <https://www.periodicodelibros.org/2013/03/soy-una-oquedad-que-clama-por-ser-una.html>

Orjuela Duarte, C. (18 de Septiembre de 2014). *Mandelstam en las estaciones de Dante*. Obtenido de <https://www.laotrarevista.com/2014/09/mandelstam-en-las-estaciones-de-dante/>

Orjuela Duarte, C. (2017). *De Vetustate*. El búho.

Orjuela Duarte, C. (18 de Enero de 2018). *Canetti o el elogio de la vida*. México, México: La Otra.

Orjuela Duarte, C. (30 de Junio de 2018). *Revista La Otra*. Obtenido de <https://www.laotrarevista.com/2018/06/tapetes-voladores-de-armando-carrillo/>

Orjuela Duarte, C. (2020). *Robert Desnos. Poeta del confinamiento y el amor*. Obtenido de <https://www.laraizinvertida.com/detalle-2747-robert-desnos-poeta-del-confinamiento-y-el-amor>

Orjuela Duarte, C. (2022). *...Y me regresé de la locura*. Bogotá: El búho.

Orjuela Duarte, C. (2023). *Juan Manuel Roca Textos críticos sobre su obra*. Bogotá: El buho. Obtenido de <https://www.poesiabogota.org/revista-ulrika-71/>

Ósip, M. (2004). *Coloquio sobre Dante*. España: Acantilado.

Pabón Osorio, D. (20 de Marzo de 2023). *Creaciones híbridas*. Obtenido de <https://munad.unad.edu.co/creaciones-hibridas/>

Panero, L. (11 de Enero de 2009). *Leopoldo María Panero: A mi madre*. Obtenido de <https://trianarts.com/leopoldo-maria-panero-el-poeta-loco-madrid-1948/#sthash-5za98E48.dpbs>

Panero, L. (s.f.). *La literatura está concluida hace mucho tiempo*. Obtenido de <https://letralia.com/241/entrevistas01.htm>

Pasternak, B. (1957).

Paul, V. (1987). *Los principios de an-arquía pura y aplicada*. Recuperado el 1 de Julio de 2023, de <https://www.periodicodelibros.org/2014/01/les-cahiers-ocultos-de-paul-valery.html>

Pavese, C. (2001). *El oficio de vivir o el oficio de poeta*. Barcelona: Seix Barral.

Pellegrini, A. (2005). *George Trakl*. Perú: Pontificia Universidad católica del Perú.

Proust, M. (2005). *Contra Sainte-Beuve: Recuerdo de una mañana*. España: Alianza Madrid.

Radiodifusión, C. B. (10 de Octubre de 2005). *Corporación Británica de Radiodifusión*. Obtenido de http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/newsid_4328000/4328120.stm#:~:text=%22Es%20mi%20expreso%20deseo%20que,%2C%20sean%20escandinavos%20o%20no%22.&text=Testamento%20de%20Alfred%20Nobel%2C%20

fundador%20de%20los%20Premios%20Nobel.

Robledo Ortiz, J. (2015). *Siquiera se murieron los abuelos* - Jorge Robledo Ortiz. Voz: José Gregorio Hernández Galindo. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=3iMHEcddb-l&ab_channel=LaVozdelDerecho

Roca, J. (2004). *Ciudadano de la noche*. Obtenido de <https://www.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/8-ciudadanoDeLaNoche-JuanManuelRoca.pdf>

Roca, J. (2015). *El anarco y la lira*. Colombia: El rey desnudo.

Segovia, T. (2 de Agosto de 2015). *Revista La Otra*. Obtenido de <https://www.laotrarevista.com/2015/08/el-ensayo-mas-de-50-plumas-mexicanas/>

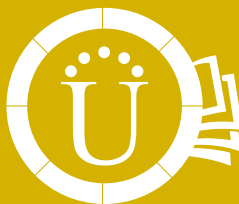
Sontag, S. (2010). *Cuestión de énfasis*. España: Alfaguara.

Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento*. Madrid: Siruela.

Stirner, M. (2014). *El único y su propiedad*. Sexto piso.

Widmer, U. (2006). *El amante de mi madre*. España: Siruela.

Zaid, G. (31 de Enero de 1999). *La carretilla alfonsina*. Obtenido de <https://letraslibres.com/revista-mexico/la-carretilla-alfonsina/>



Sello Editorial

Universidad Nacional
Abierta y a Distancia

Sede Nacional José Celestino Mutis

Calle 14 Sur 14-23

PBX: 344 37 00 - 344 41 20

Bogotá, D.C., Colombia

www.unad.edu.co



9 789586 519106