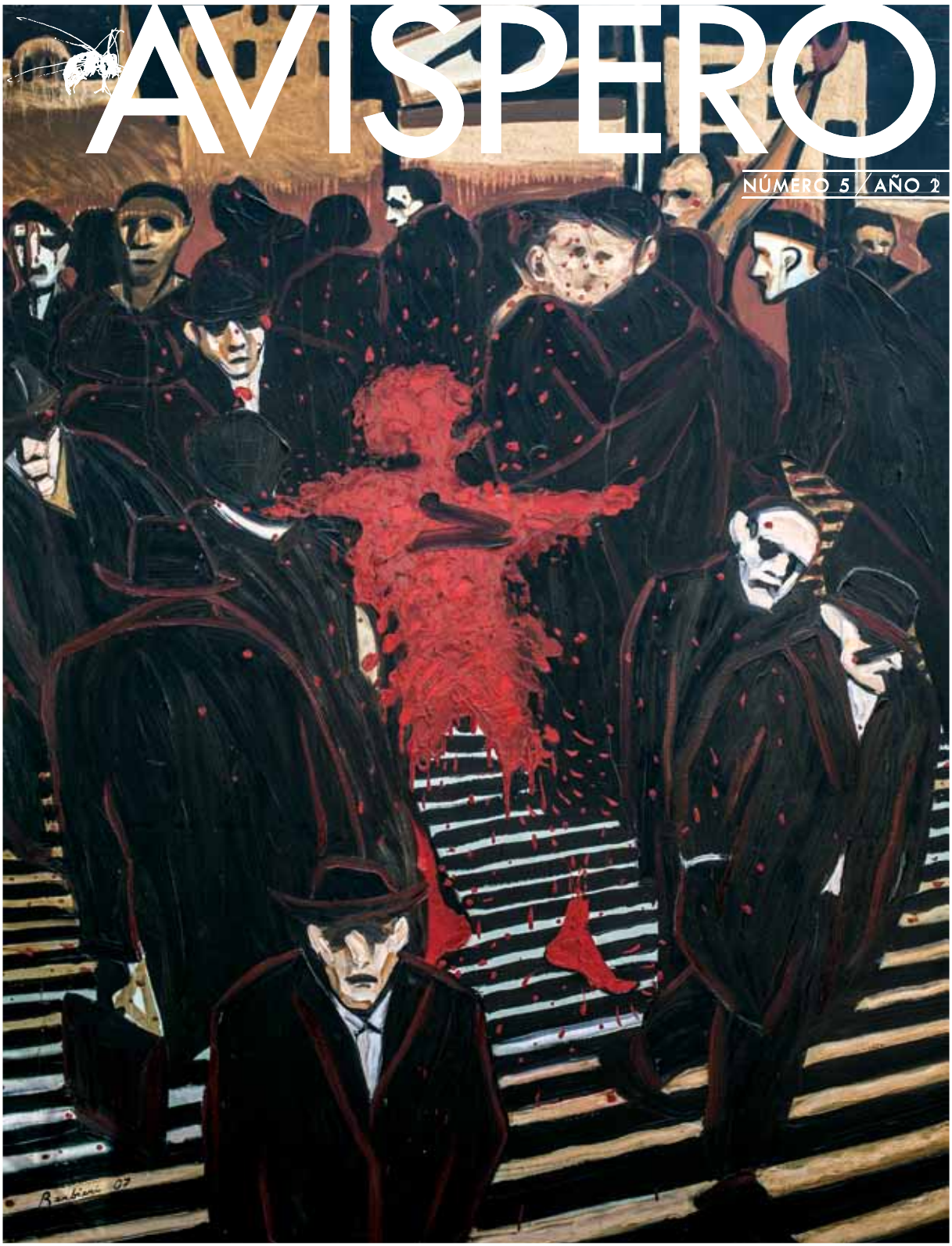
AVISPERO

NÚMERO 5 / AÑO 2



¿Te gusta leer? ¿Tienes ganas de escribir?

Encuentra tu voz en el Claustro

Licenciatura en Escritura Creativa y Literatura

Inicio: agosto 2013 / RVOE 962198

Programa de Escritura Creativa

Más de 3 fechas de inicio al año / Valor de Diplomado

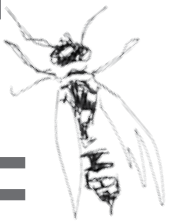
www.elclaustro.edu.mx

pec@elclaustro.edu.mx

Universidad del
Claustro de Sor Juana

PANAL
LITERATURAS NACIONALES: ALEMANIA

ÍNDICE



Opiniones de un payaso, *de Heinrich Böll* — 9
AISHA CRUZ CABA

El filo de las palabras: Uljana Wolf — 14
ENNA OSORIO

Mnemósine — 20
ANGEL MORALES

La medida del hombre, nota sobre W. G. Sebald — 23
AGUILLÓN-MATA

La máscara de la "vergüenza". El problema ético en el lector, *de Bernhard Schlink* — 29
ALFREDO LÈAL

El problema del filósofo — 39
ALEJANDRO BETETA

El libro más importante que jamás se ha escrito sobre Berlín — 47
ALEJANDRO GUZMÁN G.

Jünger, el mundo como jardín — 53
GUILLERMO SANTOS

Los terraplenes de la tradición en Adrian Kasnizt — 59
JOSÉ MOLINA

PANAL
LITERATURAS NACIONALES: ALEMANIA

65 *La correcta distancia* Crítica de la razón cínica*, de Peter Sloterdijk*
GUILLERMO FADANELLI

CELDILLA
MISCELÁNEA

71 *Ruinas, pinturas y libros de Kiefer*
DANIEL NUSH

75 *Berlín: la vanguardia efímera*
ISRAEL MARTÍNEZ

81 *Daniel Kehlmann: representar (medir) al mundo*
RAÚL FIERRO

85 *Thomas Ruff*
FRIDA SOSA CASTAÑEDA

89 *Principios de filosofía cósmica*
LEONARDO DA JANDRA

99 *Trastorno Hamlet, sobre Heiner Müller*
ELIZABETH ARIAS

103 *Goethe o la oscuridad de un genio*
RAGA G. ARTEAGA

CELDILLA
MISCELÁNEA

La escuela de fotografía de Düsseldorf 109
Paul meixueiro

La sinfonía del cine alemán 116
Viridiana choy

PICADERO
RESEÑAS

Emil Cioran, o en búsqueda de la subjetividad perdida 123
Guillermo de la Mora Irigoyen

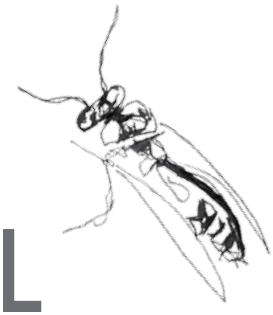
Juan Pablo Anaya, los vigilantes y la melancolía por el futuro 131
Alice Reynoso

ZUMBIDO
ENTREVISTAS

Adicción a los alemanes 139
Alejandro beteta

Jonathan Barbieri y el cultivo de la mandrágora 146
Fausto rasero

EDITORIAL /05



El acto de leer implica no sólo la invención de un mundo sino también la de un lector. En este número de *Avispero* decidimos abordar a Alemania, como un eje para el discurrir de nuestras interpretaciones. Es evidente que cualquier lista es arbitraria y que toda revista es en sí, una serie de cometarios en agradecimiento al aprendizaje del propio arte, el gusto y la disciplina de algunas dichosas horas de nuestra vida. "Ordenar bibliotecas, es ejercer de un modo silencioso el arte de la crítica", escribió Borges.

Hacer un consenso y entender la época que nos ha tocado vivir, es también una manera de practicar la crítica. La caída del muro de Berlín, daría aparentemente el triunfo al capitalismo como el modelo económico a "seguir". Esta edición es abordada desde la perspectiva de algunos jóvenes escritores que nacieron y crecieron en esa década, pero también a la par de escritores consumados que nos ofrecen una visión mucho más compleja y erudita.

Alemania es un país con fuertes venas artísticas de gran valoración en la cultura mundial. Por tanto ofrecemos al lector un panorama que inicia con un brevísimo recorrido de su basta literatura desde: Heinrich Böll, Uljana Wolf, Peter Weiss, entre otros; hasta dar un recuento de las diferentes perspectivas que ha generado el pensamiento, el teatro, el cine, la música, la fotografía, en el contexto alemán del siglo XX. Quienes vivimos en esta parte del mundo creemos ver con binoculares y una brújula la orientación estética, la reflexión y la imaginación germana.

Jonathan Barbieri, pintor residente en Oaxaca, heredero de la escuela alemana de pintura, ilustra este número que como cada periodo, la plataforma de crítica y pluralidad, se va complementando y superando a sí misma.

Friedrich Nietzsche declaró el querer desarraigarse de Alemania para arraigarse en Oaxaca, quizá por sus climas, quizá por el mito de su música. Si esto hubiera sido posible, la historia habría sido diferente en el ámbito cultural de ambos países… Por supuesto, este sueño ya no es posible. Nuestra intención es ofrecer desde Oaxaca un homenaje a su cultura y a su lengua. "Los libros son extensas cartas para los amigos", reza en el primer párrafo de *Normas para el parque humano*, de Peter Sloterdijk. Contestemos, pues, esas cartas.

EDITORES AVISPERO

DIRECTORIO

Leonardo da Jandra
[COORDINADOR EDITORIAL]

Guillermo Santos
Alejandro Beteta
Viridiana Choy
[EDICIÓN IMPRESA]

Axel Alarzón
[DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN]

Jonathan Barbieri
[ILUSTRACIONES]

Raga G. Arteaga
[RELACIONES PÚBLICAS]

Daniel Robles
[FOTOGRAFÍA]

[CONSEJO EDITORIAL]
Alejandro Beteta, Viridiana Choy, Raúl Fierro, Daniel Nush, Raga G. Arteaga, Leonardo da Jandra, Enna Osorio, Pergentino José Ruiz, Guillermo Santos, Frida Sosa Castañeda, Karina Sosa Castañeda, Angel Morales, Alejandro Guzmán G.

[ESCRITORES INVITADOS]
Aisha Cruz Caba, Aguillón-Mata, Alfredo Lèal, Guillermo Fadanelli, Paul Meixueiro, Elizabeth Arias, José Molina, Israel Martínez, Guillermo de la Mora Irigoyen, Alice Reynoso, Fausto Rasero.

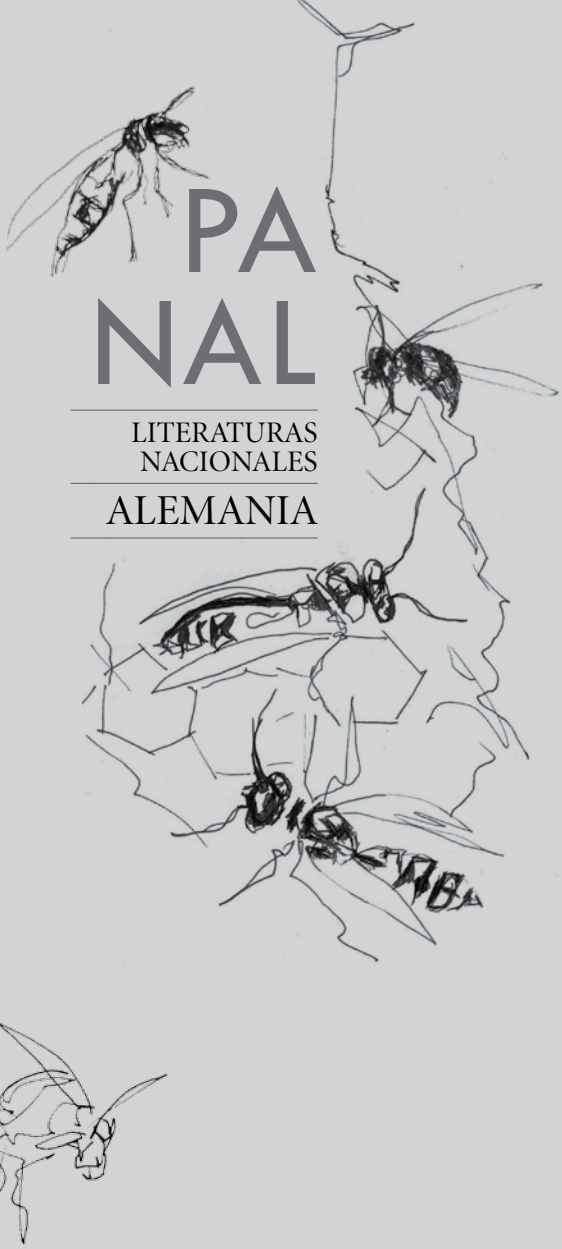
WWW.AVISPERO.MX
avisperorevista@gmail.com

Revista *Avispero* año 2, número 5, abril de 2013, Oaxaca de Juárez, México.
ISSN en trámite. Para su composición tipográfica se emplearon las familias: Tw Cen MT, Minion, Berkeley.
La impresión de los interiores se realizó sobre papel cultural de 90 gramos.

PANAL

LITERATURAS NACIONALES

ALEMANIA



Tom Raworth · Juan Felipe Herrera · El sótano de los olvidados · John Berger · Jean Mohr · Chris Abani · Diego Trelles Paz · Cristina Rivera Garza · Ferréz · Tania Barberán Soler · Óscar Martínez · John Gibler · Fernando Lobo · Vivian Abenshushan · François Olislaeger · Arturo Arango

Encuentra nuestros libros en
Librespacio cultural **La Jícara**
Oaxaca

www.surplusediciones.org

sur+

Aisha Cruz Caba

OPINIONES DE UN PAYASO, DE HEINRICH BÖLL

Heinrich Böll, *Opiniones de un payaso,*
Seix Barral, 2001

¿Por qué puede llegar a incomodarnos tanto la tristeza del hombre? ¿Qué hay de importuno, de perturbador, de insano, en el desconsuelo del Otro? ¿Somos seres trágicos por naturaleza?

Éstas y otras tantas interrogantes son provocadas por la emblemática figura del payaso creado por el escritor alemán Heinrich Böll. En una suerte de soliloquio retrospectivo, una voz, en medio de un escenario solitario, nos revela cómo un mundo se puede caer a pedazos. Asistimos al último acto en la vida de alguien que, desarmado, esgrime una respuesta como quien dicta sentencia para sí mismo: consciente de la derrota. *Opiniones de un payaso* es la novela de un regreso y una caída. Es la historia de un artista vencido mientras los reflectores iluminan su malhadado heroísmo en el centro de ese proscenio que el escritor nos permite imaginar.

Hay mucho de teatralidad y pantomima en el lenguaje de la novela. No sólo porque su protagonista es un payaso y tales aspectos corresponden al quehacer del artista en cuestión.

Asistimos al último acto en la vida de alguien que, desarmado, esgrime una respuesta como quien dicta sentencia para sí mismo: consciente de la derrota.

Creo que es, además, la manera en que el autor alemán expone la banalidad y el patetismo de las ambiciones con que el hombre intenta a toda costa hacerse un lugar en el mundo. La novela no esconde sus motivaciones en cuanto crítica de la postura farisea de la sociedad alemana de la posguerra en el orden político y moral, aunque apuntando específicamente al gremio católico. El soliloquio del payaso es un desafío ante el despojo de aquello que nos reivindica como seres humanos falibles y desnudos, es decir, mortales. Desde el lugar del vacío y la pérdida, su alegato no es ingenuo, sino descarnado. Cada movimiento de su cuerpo y cada palabra que sale de su boca es un tropiezo y una contradicción pero no un enmascaramiento; por el contrario, la máscara se resquebraja sin piedad frente a aquellos que lo observan inflexibles y aterrorizados por igual, como si estuvieran siendo obligados a mirarse al espejo durante ese proceso, mientras que para él significa consumirse sin remedio pero sin cruzarse de brazos.

> Llegué a olvidar realmente que era mi rostro el que veía en el espejo. Volvía el espejo del revés al terminar el ensayo, y cuando más tarde, en el transcurso del día, miraba al pasar frente a un espejo me asustaba; había un sujeto desconocido en mi cuarto de baño, encima del lavabo, un sujeto que yo no sabía si era cómico o serio, un espectro lívido y narigudo, y corría, tan aprisa como podía, en busca de Marie, para verme en su cara.

Como el niño, el payaso es cruel y encantador a la vez. Juega a vivir como una forma de hacerle frente a un mundo lleno de fórmulas, rituales, estratagemas y códigos que nublan sus sentidos y lo aíslan, pero no lo silencian. Él tiene algo qué decir. La marginalidad le concede el ángulo privilegiado del observador que aprovecha su soledad y, alucinado, se toma el tiempo para crear y poner el mundo del revés. En la novela, Hans Schnier, el payaso, toma el teléfono cual niño jugando bromas a sus mayores, aunque en este caso la broma es más bien una salva de ironías. Sabe bien que el solo hecho de su existencia pone contra la pared a todos aquellos que le han dado la espalda; los desarma con su atrevimiento para desenredar los sofismas en que ellos escudan sus actos y su teología, y el hecho de que sea su amor por Marie la verdadera razón por la que lucha hasta el final.

¿Por qué no entiende? ¿Por qué no se calla? ¿Por qué no se resigna? ¿Por qué no acepta que así son las cosas en el mundo?, se preguntan alterados e inquietos. Les parece ridículo que sea el amor, en su sentido más natural y simple, la bandera de su causa; Hans resulta quijotesco y anacrónico en un mundo que hace tiempo olvidó el significado de la virtud, el honor o la lealtad. Los disturba que no pueda ser comprado: ¿cómo tratar, cómo derrotar a alguien que no entiende la "lógica universal" del dinero y de la moral institucional y de clase?

> "Déjese de tonterías, Schnier. ¿Qué mosca le ha picado?"
> "Los católicos me ponen nervioso", dije,
> "porque juegan sucio".
> "¿Y los protestantes?", preguntó riendo.

"Me irritan con su manoseo de las conciencias."
"¿Y los ateos?" Seguía riéndose.
"Me aburren porque siempre hablan de Dios."
"¿Y qué es usted, pues?"
"Soy un payaso", dije, "de momento, superior a mi fama. Y hay un ser católico al que necesito con urgencia: Marie y precisamente vosotros me la habéis quitado".

Las circunstancias sociales que rodearon la infancia y juventud de Böll —la crisis económica de los años 30, el nazismo y la Segunda Guerra Mundial— serán determinantes en la evolución de su conciencia política y en cómo ésta se verá reflejada en su escritura. El choque existencial que "necesitaba" como escritor no provino de los habituales problemas familiares que abundan en la historia personal de los escritores, sino de la crisis económica y social que

los afectó profundamente. Frente a sucesos que lo rebasaban, que estaban más allá de su control, Böll aprende a construirse una identidad que le permite saltar los abismos reales que enfrenta con su familia día con día: "en mí, el miedo y la inconciencia siempre estuvieron mezclados". En este punto es donde el artificio, la ironía, la reinvención lúdica de sí mismo y de la realidad cotidiana cobran sentido. A través del juego se enfrenta al mal (representado por la guerra y el nazismo) y así se introduce en el ámbito de lo novelesco: "Las diversas posibilidades del comportamiento cobran en una situación determinada por sí sola rasgos de novela", afirma Böll, y esta idea la lleva a su obra cuando hace tomar a su protagonista decisiones o comportamientos que pueden parecer absurdos, exagerados o riesgosos para hacer frente a una situación límite.

Hans no es desatinado, irónico o excesivo por ser un payaso, sino porque es un ser humano acorralado por fuerzas opresivas, cínicas y con el poder en sus manos. Es ahí donde se expresa la rebeldía subjetiva del personaje, que raya en el anarquismo y la locura, y con la cual nos llegamos a sentir identificados. Böll sensorializa la experiencia de la catástrofe e inseguridad económica y social que vivieron tantos como él en aquella época, a través de la *representación*, en el sentido teatral de la palabra, de las "opiniones" que dan título al libro.

Un personaje: Hans.

Un escenario: la habitación de Hans.

Un acto, repetido una y otra vez: descolgar el teléfono, marcar el número, hablar. Hablar con quien está al otro lado de la línea y, a la vez, en una posición diametralmente distinta a la nuestra, tanto ideológica como existencial. Uno a uno vemos aparecer a los personajes que han marcado la vida de Schnier —la madre, el amigo, el agente, el teólogo, el monje, el hermano, y varios más—, y llegamos a conocerlos a partir de dos elementos a destacar: su voz y su olor. Su visión del mundo *se escucha* y *se huele*. En la línea de Rabeleis (*Gargantúa y Pantagruel*) y Erasmo de Rotterdam (*Elogio de la locura*), Böll formula una estética de lo grotesco aguda y crítica (rayana en el esperpento) al subrayar lo visceral, lo instintivo, lo escatológico en las acciones, el lenguaje, las emociones o la gestualidad de Hans y sus interlocutores. Cada acto es una puesta en escena autónoma donde la decadencia, la violencia soterrada, la miseria moral, el infortunio personal o el esguince verbal se revelan por contraste. A partir de esta estrategia sensorial, se evidencian tanto los rasgos dramáticos y humanos del payaso como el trasfondo viciado de esta historia: Bonn, la ciudad donde Marie, la amada perdida, podía "respirar aire católico a pleno pulmón".

Al único personaje que "vemos" físicamente, además de Hans, es a su padre, quien lo visita en su departamento. La escena es un clímax de visos catárticos que deja entrever la tragedia final del protagonista, y donde se mezclan temporalidades, recuerdos, alucinaciones, frases hechas y reclamos a medio camino entre el vacío y la palidez filial. El padre es un personaje de sí mismo y Hans ve en él una sombra mediocre y astuta a la cual no puede acogerse. En el encuentro de ambos se intensifican el artificio y la distorsión que permean la novela y a su pro-

tagonista. No es casualidad que el payaso nos haga pensar en la figura del loco. Como él, es un excéntrico vagabundo de territorios inciertos y prohibidos. ¿Qué motivaciones esconde su andar desordenado?, ¿su risa intempestiva o sus actos absurdos? Fuente de múltiples sospechas, todos se preguntan qué hay detrás de la sonrisa impostada en el rostro: "El espejo me confirmó algo tan emotivamente real como un plato que se vaciaba, un trozo de pan que se achicaba, una boca ligeramente grasienta que me sequé con la manga de la chaqueta. No ensayaba. Nadie había allí que pudiera sacarme del espejo y devolverme a mí mismo". Hans, enfermo, con la rodilla hinchada, desaliñado, en bancarrota, melancólico, hambriento, falto de sueño y con un irreprimible deseo de beber, es el espejo de una humanidad agobiada que defiende su libertad a toda costa y que, en el límite de sus fuerzas y su circunstancia, confirmará que es la calle el último reducto —único y verdadero— donde la puede hallar. No es esto una cosa menor.

La calle es un símbolo a través del cual Böll revela la coherencia ética de sus ideas y la huella profunda que dejó en él la experiencia de la guerra.

La calle es un símbolo a través del cual Böll revela la coherencia ética de sus ideas y la huella profunda que dejó en él la experiencia de la guerra. Si antes mencioné el rasgo anárquico de su personaje es porque para el escritor alemán significó en esa época de crisis una forma de vida que implicaba la improvisación absoluta y permanente de la existencia. Böll recuerda que, entre otras cosas, la guerra lo transforma en un ser no sedentario, en un vagabundo irredento, pues "la vida en aquel entonces era demasiado intranquila" y lo obligaba a uno a estar siempre en camino. Este continuo errar como un hábito desesperado y al mismo tiempo fuente de invenciones y despropósitos creativos es una característica que se puede advertir en otros escritores de la posguerra como Bohumil Hrabal, Witold Gombrowicz o Bruno Schulz. Más allá de sus temas y estilo propios, en la obra de cada uno de ellos están presentes el artificio y la constante metamorfosis de sus personajes e, incluso, de ellos mismos como escritores. El caos y el azar son los territorios del loco, del niño y del artista. Ahí es donde se cruzan los límites de la realidad y la ficción, y ese traslape es una actitud y un posicionamiento frente al mundo. Al reivindicar la calle como un bastión de la libertad, y hacer del payaso un símbolo de rebeldía crítica y ser consecuente, Heinrich Böll nos recuerda el vínculo insoslayable entre el arte y la vida, y la valentía que implica defender la imaginación, el amor, la paz y la lealtad al bien en tiempos de crisis, corrupción, violencia y oscuridad.

▶ Aisha Cruz Caba. Nació en el Distrito Federal y vive en Oaxaca. Estudió la carrera de Letras Hispánicas y la Maestría en Literatura Mexicana en la Universidad Veracruzana.

Enna Osorio

EL FILO DE LAS PALABRAS: ULJANA WOLF

El estatismo es la muerte. Para permanecer con vida, tanto el lenguaje como la poesía no pueden detenerse. Sobre este pilar se eleva la escritura de Uljana Wolf, poeta y traductora alemana que vive entre Brooklyn y Berlín, entre el inglés y el alemán, al borde de dos cosmovisiones que necesariamente se intervienen, se encuentran y extrañan en constante fricción, procurando el movimiento de las lenguas para una escritura siempre abierta a nuevas posibilidades.

Nacida en 1979, Uljana Wolf es una de las jóvenes propuestas de la poesía alemana. Cuenta con dos libros publicados: *Kochanie he comprado el pan*, (Idstein, 2005) y *Falsos amigos*, (Idstein, 2009). Sus poemas han sido incluidos también en diversas revistas y antologías. En 2006 obtuvo el prestigioso premio Peter Huchel con su primer libro, siendo así la poeta alemana más joven en obtener este galardón. *Kochanie* es una expresión polaca que significa 'cariño'. Wolf plantea desde el título las condiciones interculturales e interhumanas del lenguaje y la comunicación; asunto que su poesía abraza como raíz. Ella vivió en Polonia tres meses. Durante ese tiempo recorrió la línea de sangre de los abuelos en busca de sus orígenes. Entonces pudo experimentar los nudos que atan la historia de Alemania y Polonia para recrear con su poesía, desde los referentes del lenguaje, las implicaciones tanto sociales como políticas entre ambas culturas.

El lugar donde se plantean, violentan y resuelven las problemáticas de significado, de las múltiples maneras en que el hombre habita el mundo, es la poesía. Los poemas de Wolf

son sitios de continua transferencia. En movimiento incesante tuercen cualquier noción preconcebida. Cada poema suyo conjura espacios para el lenguaje como posibilidades al proyecto abierto que es el ser humano.

así compone diálogos
el extranjero

con las cálidas sienes
lo reconozco

con los ojos cerrados
en una cama doble

aun sin un modelo
sin respuesta correcta

sólo el habituarse a
montaña y valle

igual que lo
dispuesto en dos mitades

sobre un
colchón traducible[1]

Nunca indiferente con el lector pero siempre compleja, la escritura de Uljana Wolf transcurre entre lo cotidiano y lo racional sin ser pretenciosa ni sofisticada, en el sentido posmoderno. Es decir, Wolf aspira a superar los artificios de la poética moderna y sus necesidades. El mundo es otro bajo premisas multiculturales que proponen el desvanecimiento de las fronteras por un lado y, en otro sentido, la vuelta a casa, la revaloración de lo propio; ambos caminos a la luz de la tecnología. Si bien Wolf ha trabajado con las formas tradicionales de la escritura, su propuesta es experimental y sus formas apelan a la concreción. De contenido denso, sus poemas se construyen con base en el sonido y los significantes. En ocasiones, el sinsentido cobra sentido como lo hacen los silencios y el corte de versos en oraciones incompletas que continúan en otra estrofa ligando ideas, descubriendo el mar de interpretaciones de cuanto existe y su experiencia. Esto constituye la preocupación intelectual de su escritura. Wolf siempre está entre fronteras. Es allí donde los fenómenos lingüísticos nutren su poesía. "Aunque aparentemente hay muchos temas en la superficie de mis poemas, la lengua es el centro de toda mi producción. El lenguaje como tema principal, su uso tanto en el aspecto político como en la descripción del mundo. Y no es que los poemas hablen sobre la lengua, sino con la lengua", explica la poeta.

"a vase is a vase is a vase and it's the same for any
word that's deeper than wide. shall we look inside?
ornament is not a vase although it comes with one." [2]/ [3]

1. Uljana Wolf, *Fronteras del lenguaje, Antología (2003-2011)*. Traductor y antologador Vladimir García Morales. Ed. La Bella Varsovia / Cosmopoética, España, 2011.
2. *Uljana Wolf, Dichtionary (A German-English dictionary of false friends, true cognates and other cousins)*, traducción al inglés de Susan Bernofsky.
3. Me aventuro a traducir al español la versión de Susan Bernofsky: "un florero es un florero es un florero para cualquier palabra más profunda que ancha. ¿miraremos dentro? el adorno no es un florero aunque venga con él."

…Wolf aspira a superar los artificios de la poética moderna y sus necesidades. El mundo es otro bajo premisas multiculturales que proponen el desvanecimiento de las fronteras…

En *Falsos amigos*, Uljana Wolf aborda abiertamente la poesía experimental revelando lo extraño en el alemán —su lengua materna— al integrar la lengua inglesa. El fragmento anterior del poema "V (vase)" refiere el famoso verso de Gertrude Stein: "A rose is a rose is a rose is a rose" y versa en alemán:

"a vase is a vase is a vase und das gilt, scheints, für
jedes wort das tiefer ist als breit. bereit?
ornament is not a vase although it comes with one."

En alemán *'blumenvase'* es la palabra que equivale a *'vase'* (florero) en lengua inglesa. *'Blumen'* es flor y *'vase'*, jarro, recipiente. Se entiende entonces como jarro para flores. El juego lingüístico planteado por la poeta va más allá de la forma y el sonido; cuestiona los puntos de encuentro entre las dos lenguas desde los referentes y, a partir de éstos, plantea la posibilidad de un nivel de comunicación más abierto a través de un solo lenguaje: *'vase'* sin *'blumen'*, 'florero' *sin* 'flor', recipiente de palabras profundas, de contenidos. Uljana Wolf explica que por medio de esta técnica no sólo enriquece su idioma, sino que ha intentado un proceso integrador de todas las lenguas para encontrar un canal común de comunicación.

En el mundo lírico de la poeta berlinesa, el desplazamiento revela otros desplazamientos desde los vocablos conocidos y las cosas familiares, hasta los hechos esperados y preconcebidos de la realidad habitual de cada individuo. Por eso, Wolf dice que los poemas hablan con

…entre el inglés y el alemán, al borde de dos cosmovisiones que necesariamente se intervienen, se encuentran y extrañan en constante fricción…

el lenguaje y no sobre el lenguaje. La poesía comprende algo más que la palabra. Es la voz con todas sus posibilidades de grito, susurro, plegaria, silencio y comunión la que crea la tensión entre el sonido y lo que las imágenes otorgan a la vista. La voz del poeta está ligada a su aliento, a la cadencia de su respiración.

hacia las cuatro de la mañana
contemplo
el corrimiento de la boca

se cierra la casa
tras el último
bostezante golpe de viento
delgados labios como párpados

por contra abre su garganta
el cielo: un azul celeste
cerca del paladar
sobre oscuros y tensos
arcos de lengua de los bosques

desde la boca húmeda
se origina la lluvia un largo
constante aliento: como sobre
los cilios del durmiente
hablando para sí[4]

4. Uljana Wolf. *Fronteras del lenguaje. Antología (2003-2011)*. Traductor y antologador Vladimir García Morales, Ed. La Bella Varsovia / Cosmopoética, España, 2011.

Las maneras de acceder a la poesía no tienen límites, pero es la forma la que impone el rigor al impulso. Los poemas de Wolf no son el resultado de juegos espontáneos con el lenguaje. Por más sencillas que parezcan sus construcciones, nada en ellas es gratuito. Sin artificio no hay arte. El trabajo de Wolf es el del orfebre que con lupa en mano diseña su obra para considerar la pertinencia de cada signo. Pero no es suficiente el trabajo artesanal para que la poesía impregne el texto. Uljana Wolf habita el habla, hace emerger los lenguajes en su voz. En su poesía las palabras se abren.

Subsisters

VO
la hermana más joven de lauren tiene el don
de seducir, ya en el vestíbulo, a los invitados.
parece deporte cómo ella, apenas entra el
hombre, ya se mueve en su regazo: sólo con
palabras. vivimos en el lobby, no tiene uno
obligación de nada. buenos modos, modo de
pararse de manos, ser un buen abrigo —el
camuflaje es todo. mientras ella entibia a las
estatuas en el suelo, aclaro nuestra táctica:
semejanza. así puede observarnos cualquiera, y
nadie tomar lo que no nos pertenece.

VcS
la hermana más joven de lauren tiene el
don de conducir del llano vestíbulo a los
invitados. parece deporte cómo ella, apenas
entra el hombre, lo lleva afuera cual pelmazo:
elocuentes sus palabras. vivimos en el lobby de
otro modo, a nuestra nada sometidas. alojamos
menos que bellos abrigos, más entibia una
estatua de mármol que nuestra piel delgada. al
fin y al cabo el lobby es nuestra semejanza: es
algo que robamos juntas, y quizá de él algo nos
pertenece.

i mean, men are just big sleepers, right. The
only thing that makes them blink is mink.[5]

Uljana Wolf pone en duda la imagen de la realidad e indaga en lo oculto, en lo velado, para sacarlo a la superficie y revelar los daños ejercidos por la violencia del discurso sobre los procesos de comunicación y entendimiento. Problemática que ocupa a los seres humanos desde la caverna de Platón y que confiere, hoy en día, un alto grado de inmediatez y actualidad a su propuesta poética; pues en este mundo las barreras culturales caen antes de poder asimilar lo que

5. Versiones de Daniel Bencomo para la revista literaria *Luvina 65*, Universidad de Guadalajara, diciembre 2011.

Es la voz con todas sus posibilidades de grito, susurro, plegaria, silencio y comunión la que crea la tensión entre el sonido y lo que las imágenes otorgan a la vista. La voz del poeta está ligada a su aliento, a la cadencia de su respiración.

ya es historia, gracias a la apertura que brinda la tecnología para la comunicación entre los seres humanos. La escritura creativa en torno a los fenómenos del lenguaje puede parecer un proyecto ambicioso. Sin embargo, la lingüística actual sigue dominada, básicamente, por los mismos problemas teóricos que ocuparon a los pensadores antiguos. Por esto y porque el oficio poético sobre y con la palabra no es novedad tampoco, considero que Wolf tendrá que procurar más la carne del cuerpo poético y no sólo la idea, si aspira a no repetirse tras agotar sus motivos. Esto lo logra con claridad y belleza en su primer poemario, pero no así en el segundo donde, de tan cerebral, su juego frío entretiene pero no quema. Finalmente, como es el tiempo para las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, lo será con las propuestas actuales —posmodernas o de la época sin certezas— y sobrevivirá, como siempre, la buena poesía. Mientras tanto, Uljana Wolf seguirá abriendo puertas y tendiendo puentes ejerciendo el oficio de poeta, al ritmo latente de su marea.

▶ Enna Osorio (Ciudad de México, 1977). Poeta. Estudió la Licenciatura en Humanidades en la Universidad de las Américas, Puebla. Becada por el FONCA en el Programa Jóvenes Creadores 2011-2012. Reside desde hace años en Oaxaca.

Angel Morales

MNEMÓSINE

Peter Weiss, *Estética de la resistencia*,
Las otras voces, 1998

Aunque se inició como pintor, Peter Weiss (Berlín, 1916-1982) conoció la fama como dramaturgo. Debido a las guerras, tuvo que emigrar constantemente y vivió en Suecia, Checoslovaquia, Inglaterra y Suiza. Estos cambios de residencia hicieron que la vida y la obra del escritor se entremezclaran y, en la última etapa de su vida, Peter Weiss empezó a escribir *Estética de la resistencia,* una obra que le tomó diez años.

En medio del socialismo de los nazis, del fascismo, de la Segunda Guerra Mundial, la disputa entre los artistas era sobre cómo construir un arte para el proletariado, y cómo alejarse de la vieja estética que comprendía solamente la clase burguesa. El debate se analiza en esta novela de mil páginas que el autor escribió después de los cincuenta años, es un tipo de biografía con un personaje que jamás dice su nombre y que bien podría ser el *álter ego* del autor; es un ensayo disfrazado de novela, es una memoria histórica y política, es una obra magna desarrollada en tres partes.

La historia inicia con el comentario sobre un cuadro en el museo de Berlín, aunque ése no es el principio, ya que no hay cronología como tal en la novela; las digresiones ocurren con frecuencia, con frases largas y una prosa interminable que nos adentra en los pensamientos de los personajes. A veces las voces están mezcladas al igual que los hechos históricos.

En la primera parte se habla de la historia de la sublevación de Bremen en 1918; en la se-

gunda se muestran las actividades antifascistas durante la Guerra Civil española, y se narra la vida de los exiliados primero en París y después en Suecia durante la Segunda Guerra Mundial; el final es el regreso a Alemania y al régimen nazi.

La historia además se conjuga con ideas y disertaciones sobre Théodore Géricault, el surrealismo, el expresionismo, el realismo socialista; pero sobre todo el dadaísmo, que se presentaba como una forma de rechazo contra la tradición, los esquemas y que intenta borrar las reglas de lo artístico.

Los personajes principales son miembros de un grupo de resistencia llamado Orquesta Roja. La mayoría de ellos son capturados y ejecutados por su lucha contra el sistema. Surge entonces una pregunta, ¿qué papel debe desempeñar el artista durante la opresión de los gobiernos? Y es que "el artista que se pone a disposición de la dictadura sólo puede ser un hipócrita y engañarse a sí mismo, los representantes de la verdad viven proscritos o cautivos, o pagan si es que se atreven a dar su opinión a los poderosos, con su muerte". Este grupo de luchadores usa el arte visual y la literatura para mostrar visiones disidentes como resistencia ante las hegemonías.

Para la Orquesta Roja, el arte debe superar la tendencia hacia lo pequeñoburgués. Los movimientos de la época, como el cubismo o el expresionismo, sólo estaban familiarizados con las personas instruidas. Lo que ellos buscaban era una rebelión contra las normas. Pero ese tipo de arte era negada y proscrita porque alborotaba la aparente tranquilidad en la sociedad y la llevaba hasta la violencia por un deseo de

La mayoría de ellos son capturados y ejecutados por su lucha contra el sistema. Surge entonces una pregunta, ¿qué papel debe desempeñar el artista durante la opresión de los gobiernos?

"Y el arte empieza donde terminan las filosofías e ideologías, brota de la entelequia, de aquella fuerza enigmática que es consustancial a todo lo viviente para dirigirlo".

cambio. Buscaban que los trabajadores y los soldados captaran las manifestaciones artísticas. La revolución de las formas debía transformar al mismo tiempo la vida en su totalidad o no sería un arte proletariado. La cuestión entonces era saber si el arte debería alimentar el intelecto humano desarrollado o ayudar al principiante.

El socialismo estaba enmascarado con buenas intenciones. La política debía dejar pasar a un segundo plano todo lo que perteneciera al lenguaje artístico. La confianza en sus ideales los hizo sentirse invulnerables. Nació entonces una revolución cultural que buscaba que la lucha política culminara. Y pretendían alcanzar una concepción nueva en los medios de expresión ya que el arte no acepta la subordinación ante las ideologías políticas, y las manifestaciones artísticas generalmente nacen como una oposición a lo que ocurre en su época y no como una consecuencia. Ya no querían la tranquilidad de los clásicos, y si la guerra se hubiera prolongado, el arte habría mantenido su ideal revolucionario.

El libro de Weiss es una búsqueda por la permanencia, una batalla contra el olvido, donde el único refugio que queda es el arte: "La totalidad de la literatura está presente en nosotros bajo la protección de una diosa que aún podemos aceptar como válida, Mnemósine. Ella es la madre de las artes y su nombre significa memoria. Ella protege lo que de nuestro propio conocimiento está contenido en el conjunto, en las obras de arte".

El arte se repite, los moldes, las formas se llenan y se vacían de manera constante, y cuando un "cambio" es significativo es sólo porque se ha redescubierto un valor primitivo del arte. "Y el arte empieza donde terminan las filosofías e ideologías, brota de la entelequia, de aquella fuerza enigmática que es consustancial a todo lo viviente para dirigirlo".

Pero luego de las guerras, de las muertes, de las desapariciones: ¿cómo después de la catástrofe, puede volver a surgir la cultura? Tal vez sea con los luchadores de la resistencia, ya que la cultura nace de un conflicto y de la rebelión; mientras haya voluntad de oposición habrá cultura; porque en la comodidad sólo existe lo ceremonial y el ritual. Y mientras haya unos cuantos rebeldes que se opongan a la prepotencia, habrá pruebas de la existencia de una cultura.

La novela es un homenaje a esos rebeldes, a la memoria de esos luchadores, a los que desaparecieron y nos dejaron sus ideales, para quienes la batalla todavía sigue y esperan que alguien la continúe; tal vez los lectores del libro, de este libro del que se seguirá escribiendo. Pero alguien más lo hará, porque ahora "la luz es tenue, el lápiz no está afilado. Y hubiese querido escribir todo lo demás. Pero el tiempo es demasiado corto. Y el papel se ha terminado".

▶ Angel Morales. Psicólogo. Becario del FOESCA en 2007. Tiene un libro publicado: *El último que muera apague la tele*.

Aguillón-Mata

LA MEDIDA DEL HOMBRE, NOTA SOBRE W. G. SEBALD

En *2666*, de Roberto Bolaño, cuatro representantes de la élite académica europea siguen la pista de un tímido autor alemán —y veterano de la Segunda Guerra Mundial— hasta el punto en que el horror de Occidente se concentra en su forma más pura: la parcialmente imaginaria ciudad fronteriza de Santa Teresa, en México. Esto no es casualidad ni capricho: la novela propone una lectura de la historia, traza la ruta probable del fracaso occidental. Pese a la monumental medida de *2666*, el trazo de esta ruta no puede sino ser panorámico, una síntesis —de ahí que Bolaño requiera agentes generalizadores que funjan como portavoces de tradiciones distintas; tal es la dimensión de su objetivo. Este modo de filtrar la historia a través de la literatura acusa un límite del que Bolaño es consciente: los fantasmas que persiguen a sus personajes son inasibles y la ambigüedad de su representación —aunque elocuente— ofrece al lector causalidades rotas, pistas ilegibles y la sombra inmensa del porvenir —no en el sentido de que el porvenir es una incógnita, sino en el de que es oscuro y frío y yermo como un cementerio del año 2666. Porque el género humano no ha producido más que desolación en la cúspide de su potencial, antes de encausar con certeza absoluta —matemática— el desbalance del planeta, no cabe esperar otra cosa de las generaciones que vienen, condenadas *a priori* a la emergencia. Esto lo han entendido quienes vieron la gloria de frente, y sus frutos. Como Winfried Georg Sebald señala en una entrevista con Eleonor Wachtel, el suicidio durante la vejez es relativamente raro en general, aunque

extremadamente frecuente entre los síntomas del llamado "síndrome del sobreviviente"; Sebald: "[al escribir *Los Emigrados*] estaba familiarizado en teoría con un síntoma particular debido a los casos de Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowski y muchos otros que fallaron en su intento de escapar las sombras impuestas sobre sus vidas por la Shoah y al final sucumbieron al peso de la memoria". La ficción de Sebald parece inquirir sobre las raíces de este síntoma, esta excepción entre los hombres, casi hábito entre quienes han visto de frente el horror irrepresentable. Como André Aciman escribió en 1998 —antes de la publicación de *Austerlitz*, que habría de contradecir el aserto con sus largas descripciones de los campos de Terezin: "Sebald nunca trae a cuento el Holocausto. El lector, no obstante, no piensa en alguna otra cosa". En efecto, las detalladas digresiones alrededor de *Lección de Anatomía*, de Rembrandt, lo mismo que el seguimiento minucioso de la industria de la seda en Oriente y, eventualmente, en Occidente, o la descripción del mensaje que el *Voyager II* contiene para improbables alienígenas, todo ello indica al lector los alcances de la sombra más oscura, no la sombra de la segunda mitad del siglo veinte, ni, específicamente, la sombra de la categorización de individuos con el fin de deshumanizarlos y, enseguida, eliminarlos, convertirlos en colchas, jabones, alfombras, pendientes —como muestra Alain Resnais en su película *Noche y Niebla* (1955)— no la sombra atómica que demostró su eficiencia en dos ciudades y edificó los nuevos modos de la política internacional aun después de la Guerra Fría alrededor de una palabra, *deterrence*, sino la sombra del género humano que aun en el cultivo presuntamente ingenuo del gusano de seda acusa la voracidad de una especie que no conoce contención. Si Roberto Bolaño parece seguir la pista del fracaso occidental hasta las sórdidas calles de Santa Teresa, en donde el cuerpo putrefacto se convierte en elemento ordinario del paisaje, W. G. Sebald rastrea con lupa el origen de ese fracaso y lo halla en el cultivo humano de la eficiencia.

> *"es imposible comprender la misteriosa energía de los alemanes […] si rechazamos el hecho de que han convertido sus defectos en virtudes. Insensibilidad […] fue la condición de su éxito"*

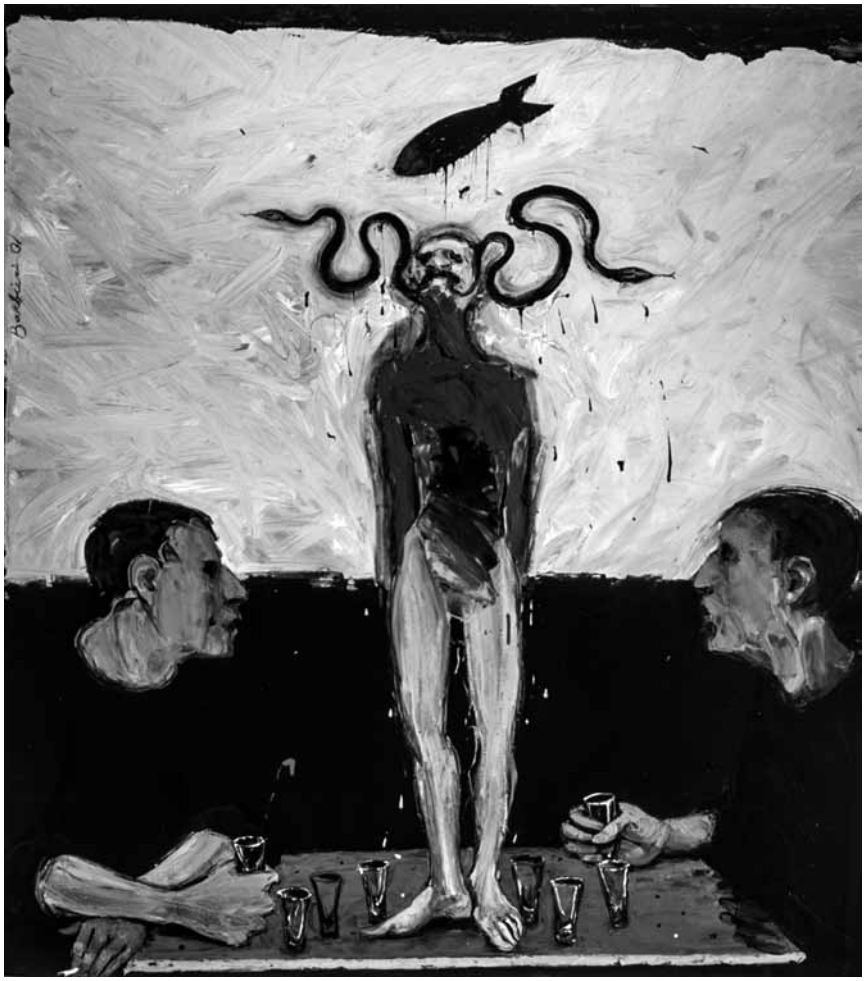
Sería una error deducir tras lo anterior que Sebald está interesado en la crítica de la eficiencia o, peor aun, que su obra se reduce a señalar el mal entre seres humanos. Conclusiones de este tipo sirven de consuelo, pero no hay consuelo posible. En su ensayo sobre *Guerra Aérea y Literatura* (1997), Sebald explica su frustración ante una nación que, tras la destrucción casi absoluta que la Segunda Guerra Mundial acarreó, mantuvo con estoicismo su diligencia en la reconstrucción, como si nada hubiera pasado. La propaganda de aquellos tiempos, así como la literatura misma, se concentró en

dar vuelta a la página sin darse tiempo para el luto, para el dolor, para la catarsis. Alemania, parece indicar Sebald, sale de la guerra como entró en ella, su espíritu incólume. Hans Magnus Henzensberger escribió en *Europa en Ruinas* (1990) que "es imposible comprender la misteriosa energía de los alemanes […] si rechazamos el hecho de que han convertido sus defectos en virtudes. Insensibilidad […] fue la condición de su éxito", a lo que Sebald añade:

> Los prerrequisitos del milagro económico alemán se hallan en algo más que las enormes sumas invertidas en el país bajo el Plan Marshall, las tensiones de la Guerra Fría, y la destrucción de algunos complejos industriales —operación llevada a cabo con brutal eficiencia por escuadrones de bombarderos; se hallan también en algo reconocido con poca frecuencia: *la incuestionable ética laboral adquirida en una sociedad totalitaria, la capacidad logística de improvisación mostrada por una economía en constante amenaza, la experiencia previa en el uso de "fuerzas extranjeras de trabajo"*, y la experiencia del insostenible peso de una historia en flamas desde 1942 hasta 1945, incendiada junto con edificios seculares, casas-habitaciones y negocios en Nuremberg, Colonia, Fráncfort, Aachen, Brunswick y Wurzburgo, *un peso histórico que a final de cuentas sólo unos pocos lamentaban* (los énfasis son míos).

La obra de Sebald, como sugiere esta luenga cita, no se interesa en aleccionar ni en ofrecer alternativas al caos, sino sólo en —pues tuvo lugar— contemplarlo. La célebre máxima de Primo Levi que adorna la entrada del museo del Holocausto, en Berlín —aquella que señala la necesidad de recordar lo sucedido, pues de otro modo podría suceder de nuevo— no refiere ni sintetiza el esfuerzo de Sebald, que con fatalismo agonizante parece indicar que, sea como sea, el horror habrá de repetirse, pues la semilla del horror es la que nos permite, en otra circunstancia, sobrevivir.

Cualquier lección que permita dar vuelta a la página del dolor se encuentra en oposición directa a la mirada de Sebald y pertenece a ámbitos distintos del literario: el ideológico, el político, el histórico. Sobra decir que ingredientes relevantes a estos ámbitos se encuentran en toda obra literaria —o artística, en general— pero las obras de Sebald se rigen por la búsqueda de un *pathos* que niega la posibilidad de una conclusión. Concluir significa, en el caso del Holocausto, sanar, pero la condición humana no se hallaba enferma durante la organización industrial de los campos, sino explayada. Hannah Arendt recuerda en diversos textos su perplejidad ante la normalidad de Adolf Eichmann, a quien conoció durante su juicio en Jerusalén en 1961. Del mismo modo, Sebald reconoce que quien perpetra el mal no es un monstruo, sino un ser ordinario en circunstancias específicas. (¿Uno mismo?) Señalar —al contrario— a los culpables y, ante todo, señalar una diferencia inherente entre ellos y nosotros, presuntamente inocentes, es un acto de orden político que adrede malentiende los hechos. Tal es la dinámica que nos permite glorificar actos de guerra y condenar otros análogos,



…no se podía enterrar a los muertos en invierno porque el suelo estaba congelado y no había manera de cavar. Había que dejar al muerto en la choza leñera durante uno o dos meses y esperar el deshielo.

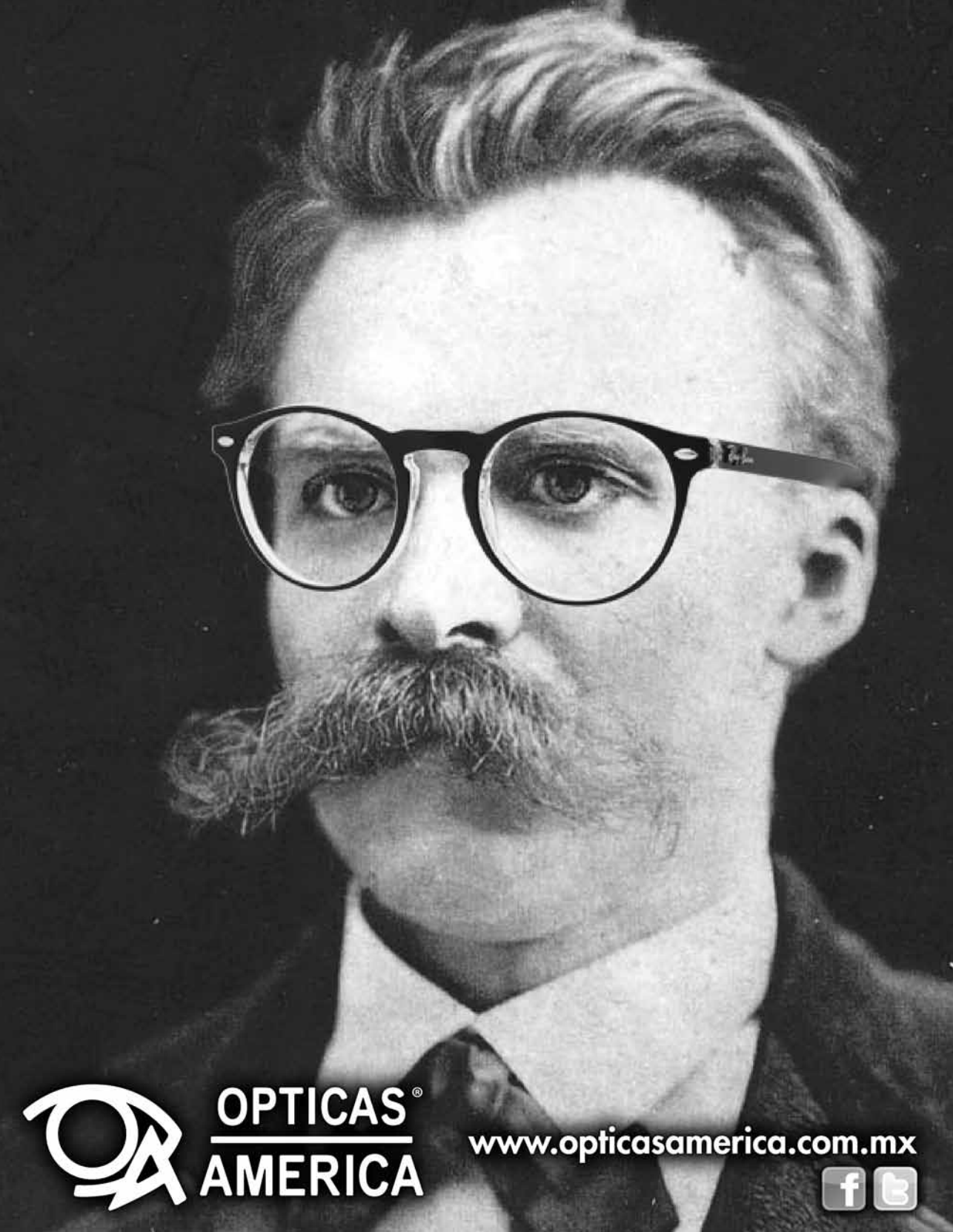
de acuerdo con lógicas torcidas. Las fórmulas retóricas como "daño colateral" o "la guerra es el infierno" o incluso la enumeración por cientos, miles, millones —a mayor el número, menor la comprensión— de víctimas funcionan como velos para cubrir aquellos rasgos en común entre —por decir— Eichmann y uno mismo. En otro texto célebre, el artículo "Nosotros, Refugiados" (1943), Arendt encuentra en la persona del Sr. Cohn el paradigma del hombre civilizado que, con base en tal condición, es objeto de expulsión por su propio continente —este hombre es en realidad Erich Cohn-Bendit, amigo personal de la pensadora. Hay error en atribuir a su condición de Europeo por antonomasia esa expulsión; el Sr. Cohn es refugiado *a pesar* de que no hay rasgos esenciales que lo distinguen de Eichmann, individuo tan culto y paradigmático como Cohn. No es difícil preveer que se tome ofensa de este aserto. El reconocimiento del mal en uno mismo no puede sino ser punzante, como punzante es la prosa de Sebald. La gran catástrofe de Occidente, que a menudo abordamos como entidades eminentemente políticas, se encuentra en las páginas de Sebald determinada por otra cosa, su normalidad, su naturalidad. El hecho de que nos pertenece ontológicamente.

En su conversación ya citada con Eleonor Wachtel, Sebald recuerda cómo durante su infancia, en los Alpes, "tal era en muchos sentidos un lugar bastante arcaico." Por ejemplo:

> …no se podía enterrar a los muertos en invierno porque el suelo estaba congelado y no había manera de cavar. Había que dejar al muerto en la choza leñera durante uno o dos meses y esperar el deshielo. Se crecía con esta conciencia de tener la muerte alrededor, y cuando alguien moría, sucedía en el centro o en medio de la casa, donde la persona muerta habría sufrido sus agonías, ahí mismo en la sala, y luego, antes del velorio, el cadáver seguiría siendo parte de la familia durante tres o cuatro días.

Sebald parece mantener en sus páginas esta dinámica. No se consuela ni se exalta la presencia de la catástrofe, la presencia del dolor. Simplemente se contempla, se reconoce, se respira sin propagandas ni condenas, sin celebración ni enseñanza, y ahí donde el horror no puede percibirse con un golpe de vista, del mismo modo que a menudo no puede saberse quién está vivo o muerto en antiguos retratos familiares, se observa minuciosamente hasta reconocer lo que de humano tiene el monstruo.

▶ Aguillón-Mata (Ciudad de México, 1980). Es autor de los libros de ficción *Quién escribe* (Paisajista, 2004), *Envés* y *Tratado* (De una zona privada), estos últimos en vías de publicación. Actualmente reside en Cincinnati, Ohio.


OPTICAS®
AMERICA
www.opticasamerica.com.mx

Alfredo Lèal

LA MÁSCARA DE LA "VERGÜENZA". EL PROBLEMA ÉTICO EN *EL LECTOR*, DE BERNHARD SCHLINK

Levi refiere que un testigo, Miklos Nyiszli, uno de los poquísimos sobrevivientes de la última Escuadra especial de Auschwitz, contó que había asistido, durante una pausa del "trabajo" a un partido de fútbol entre las SS y representantes del *Sonderkommando*. "Al encuentro asisten otros solados de las SS y el resto de la escuadra, muestran sus preferencias, apuestan, aplauden, animan a los jugadores, como si, en lugar de las puertas del infierno, el partido se estuviera celebrando en el campo de un pueblo". A algunos este partido les podrá parecer quizás una breve pausa de humanidad en medio de un horror infinito. Pero para mí, como para los testigos, este partido, este momento de normalidad, es el verdadero horror del *campo*. Podemos pensar, tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros. Pero ese partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca. Representa la cifra perfecta y eterna de la "zona gris", que no entiende de tiempo y está en todas partes. De allí proceden la angustia y la vergüenza de los supervivientes, "la angustia inscrita en todos del *'tòhu vavòhu'*, del universo desierto y vacío, aplastado bajo el espíritu de Dios, pero del que está ausente el espíritu del hombre: todavía no nacido y ya extinto". Mas es también nuestra vergüenza, la de quienes no hemos conocido los *campos* y que, sin embargo, asistimos, no se sabe cómo, a aquél partido, que se repite en cada uno de los partidos de nuestros estadios, en cada transmisión televisiva, en todas las formas de normalidad cotidiana. Si no llegamos a comprender ese partido, si no logramos que termine, no habrá nunca esperanza.

Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*

En el epígrafe de este texto se encuentra la problemática teórica central de la novela de Bernhard Schlink, *El lector*: la "vergüenza" de "quienes no hemos conocido los *campos* y que, sin embargo, asistimos, no se sabe cómo, a ese partido". No obstante, ¿hasta qué punto podemos decir "vergüenza" sin caer en categorías trascendentales, es decir, sin creer que entendemos *a priori* lo que esta "vergüenza" significa porque la consideramos como parte de un sistema determinado de antemano?, ¿hasta qué punto resulta necesaria, indispensable incluso, una redefinición de la "vergüenza"? Como afirma Derrida en *La Diseminación*: "…siempre habrá un riesgo en el momento de trabajar, de poner en circulación incluso, los viejos nombres: aquél de una instalación, inclusive de una regresión"; negar este riesgo "sería afirmar la autonomía del sentido, la pureza ideal de una historia teórica o abstracta del concepto", pero pretender olvidarse de las huellas de éste sería olvidar que las oposiciones que lo constituyen no son parte de un sistema dado, sino, como concluye Derrida, de "un espacio disimétrico y jerarquizante, atravesado por fuerzas y trabajado en su clausura por el afuera que rechaza". Al cuestionar la "vergüenza" —forzosamente entrecomillada— que se presenta en la obra de Schlink —y, consiguientemente, de algún modo también en su adaptación cinematográfica, realizada por Stephen Daldry—, es preciso hacer una regresión, un examen, para encontrar, aunque sea provisionalmente, una respuesta a la siguiente pregunta, ciñéndonos a la "vergüenza en los *campos*": ¿hasta qué punto la "vergüenza" funciona como detonador de un conflicto ético en la obra de Schlink? Dicho de otro modo, si no habrá esperanza hasta que no "lleguemos a comprender ese partido" del que habla Agamben, ¿cuál es la dimensión ética que abre la novela de Schlink y, por consiguiente, en qué grado contribuye a que podamos resolver el problema del *campo*, a que podamos comprender(lo)?; o bien, ¿hasta qué punto somos incapaces de comprender ese partido del que habla Agamben por medio de una obra como la de Schlink?, ¿hasta qué punto ésta es, por decir lo menos, inútil?

El conflicto en *El lector* tiene distintos ángulos de entrada. El *affaire* entre Hanna y Michael podría ser, y quizá lo sea para el lector/espectador promedio, el punto de partida, la problemática central. Yo no la considero así, no, al menos, a la luz de la adaptación de Daldry. En *Fellini por Fellini*, el cineasta italiano afirma: "hay que reconocer que el problema de la censura cinematográfica no sería tan importante si se tratase de luchar por los centímetros del *bikini* de una actriz o por la manera de bailar de una *vedette*. Se trata más bien de constatar hasta qué punto la censura en todos los países es alegremente eludida y cómo sirve para estimular la fantasía más morbosa para encontrar formas pornográficas que no caigan dentro de los distintos códigos". En este sentido, una de las diferencias capitales entre el texto de Schlink y el filme de Daldry es la manera en la que este último parece regodearse en los encuentros sexuales de Hanna y Michael. Toda la primera parte del filme, pretendidamente equivalente a la primera parte del libro, está enfocada en los actos sexuales. Ahora bien, aun cuando

Daldry no logra detallarla interiormente —en el libro, Michael parece un personaje mucho más reflexivo que en el filme—, el espectador se enfrenta ante un primer problema que no hace sino enmascarar la problemática ética de las actividades de Hanna como guardiana en un campo de concentración —y no en cualquier campo, sino en Auschwitz—: la relación de un adolescente con una mujer mayor. ¿No es este un problema que atañe a convencionalismos pequeño burgueses, a una cierta "educación", definida por Barthes como *studium* —y que es resuelto, en el libro, por medio de las reflexiones de Michael que hacen una crítica de esta condición? Esta forma de sortear la censura constituye, sin embargo, un método de auto-censura en Daldry. Siguiendo a Fellini: "…la censura aplicada a las ideas no es ni más ni menos que un sistema de violencia sobre el que resulta perfectamente inútil hacer disquisiciones morales". Si es así, entonces el centro del filme de Daldry está desplazado: mientras que en el libro el problema moral y, con ello la problemática ética, comienza cuando Michael acude, en calidad de estudiante, al juicio de Hanna, en el filme éste parece nada más que una consecuencia de las relaciones que mantuvieron algún tiempo atrás, como si toda la atención debiera concentrarse en la crisis de adolescencia de Michael y no, como parece ser la intención de Schlink, en el problema jurídico de la situación de Hanna. Esta postura de Daldry se explica porque, como afirma Revueltas, "el cinematógrafo capitalista es un compuesto banal, frívolo y estúpido. Sus temas huyen de la realidad, la transforman [y su público] es un público doliente y enfermo, sin duda. He aquí por qué el problema del arte cinematográfico debe plantearse en conexión con el problema de los males sociales existentes, de las dificultades sociales, de los conflictos y anhelos de las masas, de las contradicciones de la sociedad".

También los criminales, en sus escasos relatos, presentan las cámaras de gas y los hornos crematorios como su entorno de cada día, y ellos mismos se pintan reducidos a unas pocas funciones, como embrutecidos o embriagados en su falta de escrúpulos y su indiferencia, en su embotamiento.

No es de extrañar, pues, que en el filme, de corte hollywoodense (nominado a cinco premios de la Academia, incluido el de mejor libreto/adaptación), la actitud de Michael ante el juicio resulte casi infantil, al menos con respecto a lo que aparece en la novela, donde éste tiene una consciencia de la problemática social de su generación, a saber, de la generación de posguerra: "la palabra clave", afirma el narrador, "era 'revisión del pasado'. A quien se juzgaba era a la generación que se había servido

de aquellos guardianes y esbirros, o que no los había obstaculizado en su labor, o que ni siquiera los había marginado después de la guerra, cuando podría haberlo hecho". Hannah Arendt refiere este sentimiento del pueblo alemán como una condición de posibilidad para una reconstitución de un campo ético y un marco jurídico que, sin elidir la Solución Final, pueda establecerse no entre los alemanes sino entre todos los tocados por el conflicto de los campos. Hablando de Eichmann, Arendt afirma que "sus actos únicamente podían considerarse delictuosos retroactivamente". Así pues, los actos de Hanna sólo pueden ser vistos en el marco de esta "revisión del pasado" en la que, por supuesto, no sólo estaba involucrado Michael sino toda la generación a la que pertenecía. Dicho de otro modo, el problema del libro es, antes que de corte psicológico, de corte jurídico: el juicio de Hanna deviene, entonces, en el núcleo semántico de la obra de Schlink. Y no es coincidencia. El acento, en la novela,

está puesto en la frialdad de Hanna —que en el filme no se consigue del todo. A Hanna pueden aplicarse las palabras con que Arendt define la actitud de Eichmann al ser juzgado: "lo hecho, hecho estaba. Eso ni siquiera intentó negarlo". Sin embargo, no puede decirse de ella que tenga una "consciencia" de lo que hizo y, por lo tanto, tampoco puede aplicársele una cualidad moral como la que Eichmann pretendió auto-imponerse. Hanna está, de algún modo, vacía. Si no muestra arrepentimiento y acepta, sin más, sus culpas, ¿cuál es, entonces, el problema de Hanna, por qué es que su situación parece tan complicada de "revisar" a la luz de la ética? ¿Por qué acepta todos los cargos que se le imputan? La respuesta obvia sería, por supuesto, su analfabetismo, la condición de "desigualdad" en la que se encontraba con respecto a sus compañeras guardianas. Empero, creo que esta condición es, una vez más, una máscara —la máscara de la "vergüenza"—, que le sirve, en este caso no a Daldry sino a Schlink, para desviar la atención de su propio planteamiento. "Otro de los miembros del tribunal", dice el narrador, "le preguntó a Hanna qué clase de trabajo había esperado encontrar en las SS, y ella replicó que las SS habían ido a Siemens y también a otras empresas, a reclutar mujeres para trabajar como guardianas en los campos de concentración, y que ésa era la tarea para la que ella se había alistado y la que efectivamente le habían adjudicado. Pero eso no contribuyó a borrar la impresión negativa".

Este pasaje, en apariencia "realista", esconde, no obstante, cierta información. La decisión de Hanna de trabajar en el campo de concentración se muestra como una posibilidad que, de haber sabido leer, habría evitado. Más allá de que muchos de los propios miembros del partido nacionalsocialista "ignoraban" el programa de éste —a pesar de saber y poder leer, como el propio Eichman, quien, según Arendt, "no tuvo tiempo, ni tampoco deseos, de informarse sobre el partido, cuyo programa ni siquiera conocía, y tampoco había leído *Mein Kampf*"—, las empresas alemanas contribuyeron con las SS de manera activa, y esta visita a Siemens que es referida en la novela debe, entonces, leerse como tal, es decir, como una forma de traslado que era casi lógica. De acuerdo con Arendt, "aparte de las empresas industriales de las SS, poco importantes, algunas firmas alemanas como I. G. Farben, Krupp Werke y Siemens–Schukert Werke, habían establecido plantas en Auschwitz, así como cerca de los campos de muerte de Lublin. El entendimiento entre las SS y los hombres de negocios era excelente". Algo en la novela de Schlink no termina de coincidir con una re-presentación de las condiciones reales de los juicios a miembros de las SS. Pero esto no es todo. Más adelante, Michael reflexiona sobre los supervivientes y los guardianes. "Como el interno de un campo de exterminio que, tras sobrevivir mes a mes, se acostumbra a la situación y observa con diferencia el espanto de los que acaban de llegar. Que lo observa con el mismo estado de embrutecimiento con que percibe el asesinato y la muerte. Todos los supervivientes que han narrado por escrito sus experiencias hablan de ese embrutecimiento, en el que las funciones de la vida quedan reducidas a su mínima expresión, el comporta-

…en Auschwitz no se moría, se producían cadáveres. Cadáveres sin muerte, no-hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie.

miento se vuelve indiferente y desaparecen los escrúpulos, y el gaseo y la cremación se convierten en hechos cotidianos. También los criminales, en sus escasos relatos, presentan las cámaras de gas y los hornos crematorios como su entorno de cada día, y ellos mismos se pintan reducidos a unas pocas funciones, como embrutecidos o embriagados en su falta de escrúpulos y su indiferencia, en su embotamiento. Las acusadas me parecían presas todavía, y para siempre, de ese embrutecimiento, como petrificadas en él".

La simpleza con la que Michael narra la manera en la que los supervivientes se refieren —sin nombrarlo, por cierto— al musulmán es devastadora. Para Agamben, "lo intestimoniable tiene un nombre. Se llama, en la jerga del campo, *der Muselmann*, el musulmán". ¿Quién es, empero, el musulmán? Según Agamben, "el musulmán no es tanto la cifra del punto de no retorno, del umbral más allá del cual se deja de ser hombres; de la muerte moral, en suma, a la que hay que resistir con todas las fuerzas para salvar la humanidad y el respeto de sí, y hasta, quizás, la vida. Sino que el musulmán es más bien el lugar de un experimento, en el que la moral misma, la humanidad misma, se ponen en duda. Es una figura límite de una especie particular en que pierden todo su sentido no sólo categorías como dignidad y respeto, sino incluso la propia idea de un límite ético". El juego de analogía que el narrador de *El lector* realiza con respecto a la situación de los criminales y sus relatos no puede ser explicado a través de la focalización que Michael, adulto, realiza hacia sí mismo en el momento en el que entró en contacto con el problema de Hanna en términos legales. Al final del pasaje, Michael se refiere a una petrificación. Schlink sabe, evidentemente, que "una de las perífrasis de que Levi se sirve para designar al musulmán es 'El que ha visto a la Gorgona'. Pero ¿qué ha visto el musulmán?, ¿qué es, en el *campo*, la Gorgona?" Esta pregunta de Agamben es también la pregunta que Schlink *parece* incapaz de responder. Lo sería, no obstante, únicamente si ignorara —como autor, es decir, a nivel extradiegético— que, como afirma Agamben, "Auschwitz marca el final y la ruina de toda ética de la dignidad y de la adecuación a una norma. La nuda vida, a la que el hombre ha sido reducido, no exige nada ni se adecúa a nada: es ella misma la única norma, es absolutamente inmanente. Y 'el sentimiento último de pertenencia a la especie' no puede ser en ningún caso una dignidad. El bien —si es que se admite que tenga sentido hablar aquí de un bien— que los supervivientes han logrado poner a salvo del *campo* no es, por tanto, la dignidad. Al contrario, que se puedan perder dignidad y decencia más allá de toda imaginación, que siga habiendo todavía vida en la degradación más extrema: éste es el mensaje atroz que los supervivientes llevan a la tierra de los hombres desde el *campo*. Y esta

nueva ciencia se convierte ahora en la piedra de toque que juzga y mide toda moral y toda dignidad. El musulmán, que es la formulación más extrema de ella, es el guardián del umbral de una ética y de una forma de vida que empiezan allí donde la dignidad acaba".

No podemos considerar —o, mejor dicho, conceder la posibilidad de que Schlink ubique el problema central de su novela en un juicio como una simple coincidencia. Ahora bien, si, como afirma Agamben, "en Auschwitz no se moría, se producían cadáveres. Cadáveres sin muerte, no-hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie. Según una interpretación posible y muy difundida, es justamente esta degradación de la muerte lo que constituye el ultraje específico de Auschwitz, el nombre propio de su horror", entonces la situación de Hanna no es simplemente aquélla de una mujer atormentada por su analfabetismo —a menos, claro, que éste se considere como la degradación del hombre. Cuando el narrador refiere el proceso de selección y el analfabetismo de Hanna, se pregunta si éste habría sido suficiente para que ella no declarara la "verdad" —que no había escrito el informe y que no era "tan" responsable como se le acusaba de serlo. "Yo podía comprender", dice el narrador, "que se avergonzase de no saber leer ni escribir, y que hubiera preferido comportarse de una manera inexplicable conmigo antes que permitir que la desenmascarase. Al fin y al cabo, yo sabía por propia experiencia que la vergüenza puede forzarlo a uno a mostrarse esquivo, a ponerse a la defensiva, a ocultar y desfigurar las cosas, incluso a herir a los demás. Pero ¿era posible que la vergüenza explicara también el comportamiento de Hanna durante el juicio y en el campo de concentración? ¿Qué prefiriera ser acusada de un crimen a pasar por analfabeta? ¿Cometer un crimen por miedo a pasar por analfabeta?" Las preguntas de Michael no son sólo retóricas sino, sobre todo, ambiguas. En la primera equipara la vergüenza con la acción que Hanna ejerce en el campo. En la segunda, al decir "que prefería ser acusada", asume que Hanna es, en algún punto, inocente. Finalmente, en la tercera da por hecho que cometió el crimen (¿pero a cuál se refiere, a los campos, al incidente de la iglesia, el cual no es sino paralelo al problema del *campo* en sí?) y da por hecho, también, que es culpable. Sin embargo, eso no es lo que parece resaltar del pasaje anterior sino el hecho de que el analfabetismo se considere como una vergüenza, lo cual no puede serlo sino para un hombre que, ponderando *su* superioridad, tiene miedo a ser desenmascarado. Un hombre *digno*. La vergüenza se convierte en máscara de la civilización de Hanna y, con ello, del régimen nazi y de la Solución Final. La vergüenza, como la muestra Schlink, es impostada, no es sino un elemento distractor (y con ello, el analfabetismo de Hanna se convierte en elemento distractor asimismo) del verdadero problema: el *campo*. Nada tiene que ver con la vergüenza de los supervivientes, la cual es, sencillamente, como afirma Levi, "la vergüenza que los alemanes no conocían, la que siente el justo ante la culpa cometida por otro, que le pesa por su propia existencia, porque ha sido introducida irrevocablemente en el mundo de las cosas que existen, y porque su buena

voluntad ha sido nula o insuficiente, y no ha sido capaz de contrarrestarla".

Tenemos, entonces, una serie de desplazamientos que van hacia el restablecimiento del orden como se conocía antes de Hitler, antes de los campos. La nostalgia de Hanna por leer clásicos de otro tiempo deviene en excusa, en posibilidad de retorno como la propone Agamben reformulando el experimento propuesto por Nietzsche en *La gaya ciencia*, titulado "El peso más grande": "este fracaso de la ética del siglo veinte frente a Auschwitz no depende, empero, de que lo que allí sucedió sea en tal medida atroz que nadie pueda querer que se repita, amarlo como un destino. En el experimento nietzscheano, el horror se daba por supuesto desde el principio, tanto que el primer efecto que produce sobre el que lo escucha es el de hacerle 'rechinar los dientes y maldecir al demonio que ha hablado de esa forma'. Pero tampoco se puede decir que el fiasco de la lección de Zaratustra suponga la pura y simple restauración de la moral del resentimiento. Aunque, para las víctimas, sea grande". La actitud de Hanna es aquella de la "moral del resentimiento". Incapaz de sentir culpa, del mismo modo que la generación de la posguerra, Hanna tiende hacia una reconstrucción únicamente de sí misma. ¿A qué se debe esta tendencia hacia el interior, complementada, aparentemente, con el problema social? Parece que la novela de Schlink —y, como consecuencia, la adaptación de Daldry— careciera de un marco legal donde se pudieren discutir los problemas éticos que plantea. Paradójicamente, el centro de la novela es el juicio de Hanna, al que Michael, si bien acude como estudiante, parece no prestar atención sino en el sentido en el que se trata de la propia Hanna, es decir, aludiendo una vez más al problema —psicologismo melodramático, para decirlo en términos de Husserl— de su relación con una mujer mayor. Parece como si Schlink quisiera dejar en suspenso, o, mejor dicho, colocar en una zona intocable, inaccesible al lector que ignora las leyes alemanas y los juicios de Nüremberg, la problemática estrictamente judicial, como si quisiera hacerle creer que no existía un marco jurídico en el que pudiera discutirse el caso de Hanna. En pocas palabras, Schlink trata a su lector del mismo modo en que Hanna trata a Michael: se sirve de él para cumplir con un fetichismo: hablar de los campos, presentar una problemática ética sin llegar, no obstante, a tocarla —atenuada por el analfabetismo y la relación amorosa entre una mujer madura y un adolescente—, sin llegar a penetrar en ella. En otras palabras, el libro de Schlink es irresponsable deliberadamente.

¿Qué implica esta acción deliberada de irresponsabilidad? Puede leerse, siguiendo a Agamben, como una deformación del paradigma trágico: "el héroe griego se ha despedido de nosotros para siempre, no puede en ningún caso testimoniar por nosotros; después de Auschwitz, no es posible servirse de un paradigma trágico en la ética". En el filme, como en el libro —aunque el acento está puesto sobre todo en la versión cinematográfica—, Michael lee en repetidas ocasiones la *Odisea* para Hanna, hasta el punto de grabársela en cintas y enviársela a la prisión. Hanna aparece, entonces, moldeada por las condiciones del poema de Homero y de

alguna forma de Antigüedad greco-latina que, luego, encuentra un eco en los demás libros que lee. Su "humanismo" es, entonces, un humanismo retrógrada, anacrónico. Pero eso no es lo peor, sino que en ella se cifra cierta nostalgia por el retorno. Empero, como recuerda Agamben, "no se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque, en verdad, nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre". Tal vez por ello Hanna pueda "luchar por su verdad", porque sencillamente ésta se sigue limitando al *campo*. "No velaba por sus intereses", dice el narrador: "luchaba por su verdad, por su justicia. Y como siempre tenía que disimular un poco, y nunca podía ser del todo franca, del todo ella misma, aquella verdad y aquella justicia eran lamentables, pero eran las suyas, y la lucha por ellas era su lucha. Debía de estar completamente agotada. No sólo luchaba en el juicio. Luchaba siempre, y había luchado siempre, no para mostrar a los demás de lo que era capaz, sino para ocultarles de qué no era capaz. Una vida cuyos avances eran enérgicas retiradas y cuyas victorias eran derrotas encubiertas".

Estos "avances" encuadran perfectamente la esencia del movimiento nazi según como la define Arendt: "estaba en la esencia del movimiento nazi el seguir adelante y llegar a mayores extremos a cada mes que pasaba, pero una de las características más sobresalientes de sus miembros era que psicológicamente tendían a situarse siempre un paso atrás del movimiento. Es decir, tenían suma dificultad en conservarse a la par con él, o, como Hitler solía decir, no podían 'saltar sobre sus propias sombras'". El carácter marcadamente melodramático de

la adaptación de Daldry podría hacer creer al espectador que Hanna —como Hitler, por ejemplo— sostiene una lucha, *su* lucha, que es verdadera y que es capaz de ser juzgada como tal. No obstante, la cita anterior no determina sino la trascendentalidad del juicio, en el sentido en que los conceptos de bien y mal están determinados de una vez y para siempre. La lucha de Hanna es "buena" porque ella está en algún modo en situación de desventaja con respecto a las demás acusadas, porque ella ignora, porque es analfabeta. Y ahí está el engaño de Schlink, la farsa, lo irrecuperable y lo terrible de su novela: mientras existan conceptos trascendentales a nosotros, mientras podamos apelar a éstos no habrá ninguna culpa que pueda medirse en tanto que responsabilidad sino sólo en tanto que "vergüenza", contaminada, por cierto, por los criterios de juicio de una civilización "superior". Así se explica, entonces, no sólo el campo sino, en retrospectiva, la Inquisición, las guerras napoléonicas, donde se mataba a todo quien no hablara la lengua de Voltaire, la colonia (francesa, española, anglosajona), el *apartheid*, las dictaduras latinoamericanas de Somoza en Nicaragua y Pinochet en Chile, la intervención

estadounidense en Irak, los asesinatos de mujeres en ciudad Juárez… Bajo estos conceptos trascendentales de "bien" y "mal" es no sólo posible sino consecuente entender que Hanna se "convierta" al humanismo a través de lecturas sobre los campos: "Me acerqué a la estantería", dice el narrador. "Primo Levi, Elie Wiesel, Tadeusz Borowski, Jean Améry: la literatura de las víctimas y, junto a ella, las memorias de Rudolf Höss, el comandante de Auschwitz, el ensayo de Hanna Arendt *Eichmann en Jerusalén* y varios libros sobre los campos de exterminio. —¿Hanna leía estas cosas?— Por lo menos cuando pidió los libros sabía muy bien lo que hacía. Hace varios años ya me pidió que le diera bibliografía general sobre los campos de exterminio, y luego, hace un año o dos, me preguntó si había libros sobre las mujeres de los campos, tanto las prisioneras como las guardianas". (¿Es el libro que escribe, dentro de la novela, Michael, una forma de otorgarle a Hanna *su* propio libro, de contar —y legitimar— *su lucha*?) La pretendida "humanidad" que adquiere Hanna al superar el analfabetismo es uno de los ejes de la adaptación cinematográfica —la escena en la que Hanna se suicida comienza con ella apilando los libros para poder ahorcarse—, quizá porque el acento, en el filme, no puede ponerse en el problema verdadero: ¿hasta qué punto leer es, también, ignorar, o bien, querer hacerlo? Llama la atención que en la adaptación no aparezca el título de los libros —el inicio del cuento de Chéjov es, por el contrario, repetido más de tres veces— que "importan" para este movimiento hacia el humanismo que parece querer determinar Schlink con la lista de los libros que pudo o no haber leído Hanna. Esta ausencia es equiparable a la de las imágenes del Holocausto y se determina en lo que Deleuze define como cliché, es decir, "esas imágenes flotantes, esos clichés anónimos, que circulan en el mundo exterior, pero también que penetran a cada uno y constituyen su mundo interior". Sin embargo, si la interioridad de Hanna es equivalente al exterior (Michael y, por extensión, el espectador/lector), ¿quiere esto decir que la "consciencia" que hace a Hanna merecedora de su muerte —último acto de autonomía que no es sino autoritario— es parte del conocimiento "generalizado" que tenemos de los campos? Dicho de otro modo, ¿basta con "leer" sobre los campos, con ver una o dos películas a este respecto, con "informarse" para estar "consciente" de lo que los campos implican? Si esto fuera así, no habría necesidad de citar —por ejemplo, en este mismo texto— los trabajos de Arednt o Agamben. La irresponsabilidad de Schlink, traducida a la de Daldry, es entonces aquélla de considerar los libros de los campos como clichés que pueden elidirse sin que ello constituya una pérdida. La obra de Schlink (novela y, luego, filme) es, en este sentido, como en los otros que he demostrado, irresponsable: no ayuda a "comprender" sino a enmascarar, tras la "vergüenza", el problema de los campos. Y bien, mientras la literatura alemana siga produciendo obras de ese tipo no habrá posibilidad de comprender, y, por lo consiguiente, mucho menos de olvidar.

▶ Alfredo Lèal (Ciudad de México, 1985). Narrador y ensayista. Autor de *Ohio* (uacm, 2007), *Circo y otros actos mayores de soledad* (EEyC, 2010) y *La especie que nos une* (Tierra Adentro, 2010).

Alejandro Beteta

EL PROBLEMA DEL FILÓSOFO

Los filósofos escriben para los profesores;
los pensadores, para los escritores.
E. M. Cioran

Las mentes estrechas suelen condenar
todo lo que está más allá de su alcance.
F. Rochefocauld

Para comprender a un *filósofo* o a un *pensador* es necesario ser "discípulo". Rüdiger Safranski (Rottweil, Alemania, 1945), uno de los más dotados biógrafos de filósofos alemanes (Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger) ha sido más que un discípulo, un crítico de sus maestros. Fue, además, alumno de Adorno. Se encuentra a la altura de Plutarco o de Diógenes Laercio, y no exagero al decir que incluso ha llevado el género a lo fantástico. De las biografías y tesis absurdas que se escriben tanto en Alemania como en todas las lenguas interesadas en esos pensadores, las de Safranski salen a lucir de la oscuridad de la sofística. (No sólo es tedioso ver las listas y los cerebros dedicados a ofrecer una versión más eficiente en algo en que sus débiles esfuerzos no tienen cabida: términos y más términos *sin* hombre). Pero no es, sobre todo, por su erudición, el clásico filósofo alemán. Es decir, no ha hecho del *yo* una exaltación divina como lo hicieron sus precursores, ni ha puesto su pensamiento como una estela a la cual seguir. Se distingue como una rara ave de la academia, con una pluma prodigiosa para narrar pensamientos y vida con desapego, con poder psicológico para interpretar sentimientos sin lirismo en filósofos que nunca conoció y para interca-

lar épocas y datos históricos que rayan con el morbo científico[1].

Aunque Safranski no es devoto de una nueva verdad, tiene la humildad de reconocer lo que debe a los antiguos y a los modernos. Durante un tiempo desempeñó la docencia (en adultos) y, decepcionado o libre de ello, ahora dedica su pluma y su sabiduría a la escritura de libros. Safranski conduce con Peter Sloterdijk un programa de televisión en Alemania (El cuarteto filosófico) donde discuten temas de interés cultural y filosófico. Antes de cumplir los cuarenta empieza a publicar su obra, edad a la que Pascal abandonó este mundo. Más sensible de lo que podemos imaginar, Safranski aún atesora el sueño romántico. Enamorado de esa faceta que combina fantasía, pensamiento y originalidad desbordada de ego, ha sabido revivir a sus clásicos. No son pocas sus referencias a Hoffmann y tampoco lo son sus estudios sobre la cultura y pensamiento alemán desde el siglo XVIII.

En 1984, en la provincia de Rottweil Safranski lee con entusiasmo una novela escrita por Cees Nooteboom a los veinte años: *Philip y los otros, 1954* (*Phillip en de anderen*), traducida del neerlandés al alemán como *Das paradies ist nebenan* (*El paraíso está aquí al lado*). La novela fue para Safranski como lo que significó *Niels Lyhne* —de Peter Jacobsen— para Stefan Zweig. Una revelación del amor y de la creencia en uno mismo. Con sólo diecisiete años sintió ese libro como un llamado único. En 1988, cuando Nooteboom tenía cincuenta y cinco años, y Safranski cuarenta y tres se conocieron. Nooteboom iba a hacer una presentación[2] de su primer libro, el preferido de Safranski, en una librería. Ese día su esposa le dijo a Safranski que Nooteboom estaba vivo y que iba a dar lectura a su libro. Al final de la presentación Safranski lleva *Das paradies ist nebenan* a firmar: "Lo releo una vez al año y también cuando comienzo una relación con una mujer". Nooteboom saca de entre sus cosas la biografía de Schopenhauer escrita por Safranski, que poco antes había comprado en una librería. ¡No es éste uno de los pasajes más románticos que nuestro autor ha perpetuado! Símbolo de la admiración y creencia en la imaginación. Incluso hoy, con sesenta y tres años puede dibujarse en su semblante a un niño regordete que ha vencido la timidez, convertido en filósofo.

En nuestros días abundan pesimistas y nihilistas, temerosos y blasfemos. En otro tiempo hablar más de lo debido costaba la hoguera, la

1. Nos ha entregado esas extraordinarias biografías: *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía, 1988. Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo, 1994. Nietzsche. Biografía de su pensamiento, 2000;* y esos grandiosos tratados sobre los románticos: *Friedrich Schiller o la invención del idealismo alemán, 2004. Romanticismo: una odisea del espíritu alemán, 2007;* y un libro sobre el mal: *El mal* o *El drama de la libertad, 1997;* y una relación sobre la amistad y pensamiento entre *Goethe* y *Schiller,* 2009; y también sus ensayos sobre globalidad: *¿Cuánta verdad necesita el hombre? Sobre lo pensable y lo vivible, 1990. ¿Cuánta globalización podemos soportar?, 2003.*
2. En una entrevista por Alejandro García Abreu, en *Letras Libres,* Nooteboom dice que fue él quien se acercó a Safranski por su firma, y Safranski en su prólogo a *Philip y los otros* dice que fue él quien se acercó a Nooteboom. Sin embargo, nada había leído Nooteboom de Safranski. La anécdota que cuenta Nooteboom no es la compra del libro, sino que la dueña de la librería le dio a elegir un libro de regalo y él tomó la biografía, y que además, fue la dueña quien le anunció que Safranski estaba en su librería y él acudió a la firma.

lengua o la cabeza. La crítica se ha vuelto tan libre que ha perdido vigor. Pero lo realmente poderoso y sublime del pesimismo crítico es lo que se engendra por encima de la observación superficial, profundidades donde sólo los lectores calamares pueden sondear. El pesimismo es un don reservado, y Safranski ha tenido la osadía de hacer un libro prometedor por su título: *El mal*. Safranski nos explica dónde está el mal, pero no dónde está el bien. "No hace falta recurrir al diablo para entender el mal. El mal pertenece al drama de la libertad humana", escribe en la introducción de su libro.

La razón y el libre albedrío son, en esencia, dos de nuestros dones más grandes concedidos ya por una deidad o por el azar, según la postura del lector de este artículo. En nuestro tiempo, ¿quién ejerce correctamente su libertad y su libre albedrío sin pisotear o ser pisoteado, o peor aún, ser indiferente? Si nos indigna el mal y las bajezas humanas también debe indignarnos nuestro rostro ante el espejo. Si Schopenhauer dijo que nacimos en un planeta "sobre al [el] cual una capa mohosa ha originado seres vivos y capaces de conocer: ésta es la verdad empírica, lo real, el mundo", y Nietzsche parodiándolo dijo que "hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más altanero y falaz de la "Historia Universal": pero, a fin de cuentas, sólo un minuto", no nos queda menos que pensar que estamos condenados a soportar los vaivenes de nuestro azar, que ningún dios nos debe nada ni nosotros a él. No sólo Pascal sintió el vacío de la degradación existencial: "Me espanta la infinita inmensidad de espacios que ignoro *y que me ignoran*". Finalmente, el ídolo de Safranski, al que lee cada noche, preferiría vivir en un mundo donde sólo existiesen perros, pues la postura de los perros es mucho más coherente que la de los abyectos y sucios humanos: "Lo que me hace tan grata la sociedad de mi perro es la transparencia de su ser. Mi perro es tan transparente como el cristal. Si no hubiera perros no me gustaría vivir". El mal me parece la imposibilidad de conocer y hacer el bien.

Pero, ¿dónde se aprende hoy filosofía? En un arrebato genial dice Nietzsche que no existe la filosofía sino filósofos que filosofan a des-

En nuestros días abundan pesimistas y nihilistas, temerosos y blasfemos. En otro tiempo hablar más de lo debido costaba la hoguera, la lengua o la cabeza. La crítica se ha vuelto tan libre que ha perdido vigor.

Por carencia de héroes en nuestro tiempo seguimos rascando el cadáver de los antiguos esperando respuestas, reviviendo un mundo inhabitable. La crítica de la mundanidad nos parece aburrida y pedante en cierto modo.

tiempo, a martillazos en la conciencia. La filosofía se encuentra en las universidades, en ningún otro centro se discute más abiertamente conocimiento, pero carece de práctica y de dirección. No es casual que pensadores como Richard Rorty, Cioran, Harold Bloom, George Steiner se subleven en contra de sus sistemas educativos como lo hicieron Schopenhauer y Nietzsche en su tiempo. Todos ellos de una manera distinta, pero con el mismo fin: acabar con la farsa y la máscara. Imposible no ver en sus arrebatos un orgullo resentido al llamar a la universidad una extensión del Estado (*Filisteísmo universitario,* según Schopenhauer). No todos los filósofos se forman en una academia y tampoco a la deriva (pero todos ellos tienden en mayor o menor medida a formar parte de un Estado y una sociedad), las doctrinas de unos enloquecen a los otros. Lo más bello sería ser siempre un filósofo en práctica. Separación que hoy se respira en las aulas. Por carencia de héroes en nuestro tiempo seguimos rascando el cadáver de los antiguos esperando respuestas, reviviendo un mundo inhabitable. La crítica de la mundanidad nos parece aburrida y pedante en cierto modo.

La distinción entre pensar y obrar, escribir y pontificar no es una tarea sencilla. Y no sólo el cerebro goza de reputación, también los hechos, los actos que hay detrás de ellos, del maquillaje. ¿Y qué libertad pueden ejercer los universitarios? "Yo creo que la rebeldía de los jóvenes de hoy no necesita una figura filosófica importante en la que apoyarse. Quizá la cultura *pop* está jugando un papel más importante que la «alta filosofía»" dice Safranski. El desprecio ha sido en los griegos y en los alemanes una sutil y cruel ironía: de maestro a alumno. Dos de los pueblos más fecundos en la historia del pensamiento. Sin embargo, actualmente Alemania no tiene titanes, afirma Safranski: "En este momento no hay ningún motor, la filosofía actual es un concierto a muchas voces. Hoy en día abunda el pensamiento en lemas que al final son todos lo mismo. El tiempo de la originalidad ha pasado. Sin embargo, estamos en una época muy buena para la filosofía, por lo menos en Alemania. La filosofía despierta más interés según la religión va perdiendo terreno". El amor que sienten los alemanes por sí mismos también lo han sentido nuestros compatriotas que dedican su tiempo a hacer la tarea de importar sus sistemas y sus métodos, como los romanos de los griegos, lo alemanes de los grecorromanos, y los latinoamericanos de los occidentales. Nuestra patria no sólo es la razón,

sino la imitación inconsciente. Eso lo van a agradecer los anales de su Historia, si no es que los rebajamos.

La mayor parte de los humanistas salidos de las universidades apenas tienen experiencia con el mundo: análisis y teoría. Se supone que la filosofía es para generar un mejor vivir, y que las mejores conciencias son aquellas que persuaden a las demás en hacer con ejemplos lo que la teoría rígidamente pontifica. ¿Es aquí donde se rompe el filósofo gobernador añorado por Platón? Si a una sociedad la gobierna un inepto con poder en vez de un lúcido cerebro que trata de llegar a dar el mejor bien a la mayor parte de la humanidad, esa sociedad está condenada a la idiotez general. Y ni los filósofos podrán salvarla. Un gobernador que no sabe gobernarse a sí mismo menos podrá gobernar a los demás (Platón). Se dice que Diógenes, "el Perro", no era nada humilde, pero el ejercicio de vida que hizo llegó a ser más que humildad. Por eso pereció su doctrina. No es nada difícil ver a un ingenuo vestido de sabio, y han sido los listillos con poder los que han conducido el ¡orden! de este mundo, y no los inteligentes. A nadie se le enseña a ser virtuoso. Ni en la

academia ni en lo particular. Los dos hijos de Sócrates no fueron importantes para la historia. Platón se negó a fecundar un vientre por miedo a defraudar a las ideas. Su amistad y educación esmerada que sembró en Dion, fracasó por el orgullo del poder. Aristóteles educó a Alejandro, y en su *Ética Nicomáquea* afirma que "cuando se trata de política, el joven no es un discípulo apropiado, ya que no tiene experiencias de las acciones de la vida, y los razonamientos parten de ellas y versan sobre ellas; además, siendo dócil a sus pasiones, aprenderá en vano y sin provecho, puesto que el fin de la política no es el conocimiento, sino la acción". Si su alumno hubiera tenido la gracia de leer su texto, seguro le deja de administrar los servicios merecidos por su enseñanza. Pero esa fortuna no la tuvo Séneca con Nerón; sus marchitas manos quizás hubieran escrito algunas cuantas páginas más si hubiera cerrado la boca. De la misma manera que Séneca, Cicerón educó a sus asesinos intelectuales.

El hombre no cambia sus manías, las mejora: desde el filósofo indiferente encerrado en su obra patrimonio de la humanidad, hasta el reaccionario que busca por sus ideas cambiar el rumbo atroz de la sociedad. Quiénes cambian el rumbo de las cosas o son tímidos encerrados en sus páginas o son héroes eufóricos. Hoy podemos ver que los sofistas y los filósofos no han cambiado nada desde la antigüedad. Siguen viviendo en su torre de marfil. Lo cierto es que la filosofía no llega a todos, ni a los propios estudiantes insípidos. La pregunta es: ¿qué podemos exportar nosotros a Alemania, aparte de pies de página sobre su filosofía?

¿Cómo deben comportarse hoy nuestros humanistas sin lavarse las manos? "Ésa es otra de las lecciones que Heidegger nos ha dado, que también los filósofos pueden quedar deslumbrados por el brillo del poder. Aun cuando defendía su distancia frente a las cuestiones de su tiempo, fue devorado por su vértigo, y defendió posturas totalitarias", (Safranski).

En nuestras letras todavía no aparecen esos románticos que añoramos, los hombres que exalta Safranski nos parecen extraños en nuestro panorama. ¡Nuestros parteros no han hecho bien su trabajo! La crítica apenas nace, lo cual nos motiva a creer que en futuro tendremos algo que decir. A propósito de la filosofía na-

La diferencia "entre lo crudo y lo cocido"

– Claude Levi-Strauss –

GAS DE OAXACA S.A. DE C.V.

cional dice Octavio Paz en un acertado comentario: "En México la filosofía casi no existe; no la necesitamos, ni seríamos capaces de soportar las verdades de los filósofos. Mezquinos y débiles, sólo la mentira nos alimenta y un poco de verdad nos aniquilaría […] Apenas resistimos las encendidas y fragmentarias verdades de un Vasconcelos o las tímidas observaciones de un Samuel Ramos". El exceso de erudición atrofia la intuición -que proclamaba Sócrates y su rival Nietzsche esencial para la filosofía. Y si hoy hablamos de la comparación de nuestros pensamientos con los de Occidente no estamos lejos de decir que somos un pálido reflejo olvidado, pero que quiere independizarse y gritar. Sin el descubrimiento de América aún permaneceríamos en un proceso inimaginable. Desde la filosofía introducida por los exiliados españoles no ha habido un renacimiento en nuestro espíritu.

Los profesores de filosofía alemana por lo regular son reacios a hablar de toda creencia teológica sin descartarla o menospreciarla. No necesitan a Dios, tienen a la razón como tal. Pero Dios es un destino, no una hora de salón. La mayor parte de libros que hablan sobre metafísica son antimetafísicos, empezando por Aristóteles. Indignado dice Schopenhauer: "Cuanto más inferior es el hombre en un sentido intelectual, tanto más enigmática le parece la existencia misma; antes bien todo cuanto existe le parece comprensible de suyo tal como es". Nosotros ¿qué podemos pedir de los alemanes? Lo que no podemos dar. "El exceso de erudición atrofia la intuición", y nuestros pensadores actuales se exceden en información. No pueden hacer lo que Platón, Aristóteles, Séneca o Montaigne hicieron con pocos libros. Platón, con ojos de halcón supo distinguir lo peligroso que puede ser vivir en los libros, acertó en decir que estos sólo deben servir para recordar detalles, alusiones para pensar, pero que ellos mismos no eran nada, y que tampoco debe relegarse el trabajo de pensar a ellos. Son, en esencia, "fármacos de la memoria", dice Platón. (La misma defensa que utilizan los eclesiásticos la tienen los profesores de filosofía: no permiten una verdad más allá de la que puedan decir sus ídolos). Como se sorprendía de que su alumno Aristóteles fuera de aquí para allá con rollos en las manos, un día lo detuvo para decirle que no requería siempre de ellos. Le llamó *anagnóstes,* el lector de libros. Todos conocemos un *anagnóstes,* pero no un Aristóteles. Quijotes enloquecidos hay en las universidades, pero la mayoría carece de ideales. Para mí, Safranski significa más que un estudioso, un recopilador esencial. Y si hoy se carece de filósofos es porque los filósofos han

…la filosofía actual es un concierto a muchas voces. Hoy en día abunda el pensamiento en lemas que al final son todos lo mismo. El tiempo de la originalidad ha pasado. Sin embargo, estamos en una época muy buena para la filosofía, por lo menos en Alemania. La filosofía despierta más interés según la religión va perdiendo terreno.

…Safranski significa más que un estudioso, un recopilador esencial. Y si hoy se carece de filósofos es porque los filósofos han subordinado su alma a la palabra. No se puede romper la tradición, pero sí rescatar lo mejor sin arrastrar lo peor.

subordinado su alma a la palabra. No se puede romper la tradición, pero sí rescatar lo mejor sin arrastrar lo peor. "La mejor manera de desarrollar mis propias ideas siempre ha sido a través de otras filosofías. Nunca me ha tentado construir mi propia «*catedral*»", dice Safranski. Nietzsche enterró ídolos, Safranski los revive. Tentado por la ciencia, Safranski busca lidiar con la información fría de la *neurología*, a lo cual dice: "El mayor reto para la filosofía actual es la neurología; el determinismo del cerebro nos obliga a repensar la libertad creativa. En cuanto a otros terrenos, sigo pensando que para hacer metafísica siempre es mejor la filosofía". Teme que un día la ciencia pueda meter sus frías manos y hacer de un individuo un androide. En el fondo la libertad humana pierde terreno cuando pierde de vista el *cosmos*. No sólo la ciencia, el arte y la religión deben constituir toda visión sabia en un individuo. Que los hombres son más estúpidos que sabios es bien sabido. Lo que buscamos es ser más sabios, más humanos, más divinos. Lo peligroso, lo vil, es que el hombre de hoy es mediocre y no puede dejar de serlo, come como un cerdo todo lo que le arrojan a su pesebre. Y Sloterdijk y Safranski son los críticos de esa manifestación global.

▶ Alejandro Beteta (Oaxaca, 1990). Estudia Humanidades en IIHUABJO.

Alejandro Guzmán G.

EL LIBRO MÁS IMPORTANTE QUE JAMÁS SE HA ESCRITO SOBRE BERLÍN

I. YA SE SABE CUÁL ES EL REFRÁN DEL PAÍS DE LOS POETAS Y PENSADORES:

No estaba en el sitio adecuado. No caía bien Alfred Döblin nació en Stettin, ciudad portuaria ubicada en una provincia prusiana (hoy Polonia) en 1878, hijo de una familia de comerciantes judíos asimilados, que el padre abandona a los cuarenta años, haciéndose a la mar, a su mujer y sus cinco hijos causando el cambio de residencia a la metrópoli berlinesa. Estudió medicina en Friburgo y Berlín y se doctoró en 1905. Durante unos años fue psiquiatra, luego pasó a la medicina interna. Cursó estudios de neurología especializándose en enfermedades nerviosas en 1912 y ejerció como médico de seguridad social en barrios obreros, dio voz además a la democracia social como periodista político y fue militante del partido social-demócrata. Como escritor se inspiró en la obra de Holdërlin, Schopenhauer y Nietzsche; familiarizado como estaba con el teatro, el cine alemán y admirador de la obra pictórica de los artistas de vanguardia, se adhirió al movimiento expresionista y a su revista literaria *Der Sturm*. Al finalizar la Primera Guerra Mundial, en la que participa como médico militar voluntario, publicó *Wazdeck contra la turbina de vapor* (1918, Impedimenta 2011) —considerada una precursora, fallida o no— de su obra más conocida y donde desarrolla el tema central de el influjo y la violencia de la técnica, el mundo de las máquinas que lo rodea como único e implacable sujeto de la modernidad de entonces. Para el 30 de enero de 1933 Hitler es nombrado canciller del Reich. El 28

de febrero, Döblin, candidato al premio Nobel y ya con una obra maestra en su haber, se refugia en Suiza después del incendio del edificio de Reichstag, sede del parlamento alemán, huyendo de los tambores del antisemitismo y del nacional-socialismo debido a su compromiso con el movimiento espartaquista. Arriba a Francia con su familia, obtiene la nacionalidad francesa, continúa escribiendo —lee en la Biblioteca Nacional a Kierkegaard; Grass sugiere que le influye en su conversión al cristianismo— y coincide en París con sus colegas Arthur Koestler, Joseph Roth y Robert Musil, permaneciendo hasta la invasión nazi en 1940. Para el 10 de mayo sus obras son quemadas por "degeneradas" en las ciudades alemanas mientras "imperturbable, continúa escribiendo". A través de España y Portugal llega a su exilio norteamericano, se convierte al catolicismo —devoto de la virgen María— y escribe por un corto período guiones cinematográficos reencontrándose con amigos de antaño: Bertolt Brecht, Heinrich Mann y Hans Eisler, —quizás se haya sentido retrotraído al Berlín de los años veinte. "La fe le había golpeado, a él, el fantasioso de la razón, el frío y distante observador de las masas impulsadas y de la realidad contradictoria, el registrador de movimientos simultáneos que se frenan y se anulan unos a otros." *Noviembre de 1918. Una revolución alemana* (1939-1950, Edhasa, 2012), impresionante trilogía, según el criterio de Miguel Sáenz, —uno de los mayores traductores contemporáneos del alemán— fue continuada en Alemania, a donde volvió al término de la guerra como funcionario del gobierno militar francés. Acerca de su condición de exiliado: "Huir de país en país —perder todo lo que conoces, todo lo que te ha nutrido, huir constantemente y vivir durante años como un mendigo cuando aún te quedan fuerzas pero vives en el exilio—, "ése fue mi «sillón, mi cómodo asiento»", responde el otrora sedentario berlinés cuando es acusado de disfrutar la comodidad de la emigración por un desconocido escritor alemán que permaneció en Alemania durante el régimen nazi. Y anota en su diario: "He sido activo, me he movido entre gente durante años, he sido una persona como los demás, un ser menor, un microbio que pulula en las aguas junto con otros millones de microbios." de Alberto Manguel, *La ciudad de las pa-*

labras, Almadía, 2010. Murió el 26 de junio de 1957 en la ciudad alemana de Emmendingen.

Lectura de fuego: Yo leo como la llama lee la madera. Reducido como autor a una única novela —aunque haya sido productivo hasta el final— se molesta con las comparaciones que suscita con el *Ulíses*, para él únicamente "fue un viento favorable en mis velas"; no gana adeptos, es poco revalorizado —entre los nuestros, quizás haya sido Fadanelli el que le hace un obsequioso guiño en *Hotel DF*— y un tanto ninguneado al compararlo con escritores "mayores" habitantes del mausoleo de los clásicos. Un joven Borges lo consideró el escritor más versátil de su tiempo. En castellano redescubierto sólo recientemente, espera seducir nuevos lectores. Günter Grass, discípulo suyo, escribe un ensayo detallado de sus primeros libros *Obra ensayística completa I,* Galaxia Gutenberg, 2004 y nos dice de él: "Aquel médico del seguro del Berlín oriental admitía que no pertenecía a la nación alemana ni a la judía; su nación eran los niños y los locos […] Nunca le vi, así que le imagino: pequeño, nervioso, corto de vista y por tanto hiperpróximo a la realidad […] Libro tras libro empieza nuevamente, se contradice a sí mismo y sus cambiantes teorías. […] Döblin les inquietará; perturbará sus sueños; les hará tragar saliva; no les resultará sabroso; es indigesto, y malo para la salud. Cambiará al lector. Quien esté satisfecho consigo mismo que no se acerque a Döblin."

II. LA SOCIEDAD ESTÁ SOCAVADA POR LA DELINCUENCIA. TRABAJANDO NO SE HA HECHO NADIE RICO, SÓLO ESTAFANDO

Cuando llueve, te mojas. Después de pasar cuatro años en la prisión de Tegel por el asesinato circunstancial de su mujer, el hombre al que mantenía y el que la convirtió en puta, Franz Biberkopf, es arrojado al mundo en los años que preceden al Tercer Reich sin medios para ganarse la vida, con la pena adicional de la errancia, el aislamiento y la soledad que implica una urbe de cuatro millones de habitantes. Ha sido peón de la construcción, cargador de muebles y ha estado con los prusianos en las trincheras: es un hombre fuerte como una serpiente cobra, ojos saltones de res, manos capaces de estran-

> Ten valor, mira en torno, ese esconderse tiene que acabar de una vez. *Se recupera lenta y penosamente gracias a unos viejos amigos quienes le animan a planear revancha, pero no delata a nadie, aunque quieran eliminarlo o sobornarlo, "que los polis trabajen solos, que para eso les pagan".*

gular, de carnes abundantes, con tendencia a la obesidad y la evasión. El homicida castigado es a la vez ingenuo y toscamente impulsivo. Con el puño en alto, ha jurado al mundo entero y a sí mismo ser honrado, con dinero o sin dinero. Quiere hacer tabla rasa, haya hecho lo que haya hecho —no cuenta con los canallas y los miserables. Caminando sin rumbo fijo y con cara de perro llega a un viejo vecindario donde es acogido por aquellos mercachifles, comerciantes, negociantes además de contadores de historias, el pueblo judío. Escucha sus palabras, y al relacionarse con los otros confirma, acaso sin saberlo, su existencia.

Dinero, ganar dinero, un hombre necesita ganar dinero. Sin él, todos los sueños son sólo sueños. Como exconvicto tiene dificultades para encontrar un trabajo fijo, se convierte en vendedor de corbatas y después de periódicos populares de la mañana a la noche, "hay que matarse trabajando mientras otros te pasan rozando con sus coches", piensa. Abandona el empleo aunque evidentemente sigue manteniendo buenas relaciones con el alcohol. La sociabilidad específica que representan las tabernas al dar cabida a toda clase de personas le hace conocer al proxeneta Reinhold, por el que empieza a sentir una inclinación amistosa. Éste comienza a rolarle las mujeres que ya no le precisan. Después de un par, Franz le pone un alto: "rodear a una mujer de amor y sentimiento y luego echarlas a volar una tras otra, eso no". A Franz le ha sido presentada una chica estupenda por una antigua amante, la joven Mieze: ambos se enamoran de sopetón. Él no había tenido nada así en su repertorio: la chica es tan mona, algo increíble; la habitación está siempre muy ventilada, tan limpia, tan ordenada, con flores, y tapetitos y cintas, como los de una colegiala y en su cumpleaños, un canario. Durante un corto periodo de tiempo, está de nuevo completo, agradece que Dios haya enviado a su morada tanta felicidad. Se permite acudir a mítines obreros, discute con los anarquistas que no saben qué hacer con la sangre que les hierve —el capítulo denominado *Guerra defensiva contra la sociedad burguesa,*, incluido en el libro sexto, es hilarante. Aunque odie la política, empieza a comprenderla y a despreciarla. A numerosos políticos les gusta meter la mano en los bolsillos de los contribuyentes. Entonces Reinhold empieza a sentir envidia por la buena fortuna de aquel que lo ha acogido como un amigo cercano. Mediante engaños, (vender fruta) Franz se ve involucrado en un robo haciéndola de vigilante, el eslabón más bajo en una pandilla

de amigos de lo ajeno, pues únicamente tiene *que tirar esquina* si ve a alguien acercarse. Se da cuenta, muy tarde, el fin para el que lo han reclutado. En la huida forcejea con Reinhold quien a pesar de su apariencia de pájaro posee una fuerza increíble y lo proyecta fuera del vehículo en movimiento siéndole machucado el brazo derecho por el auto que los persigue.

Ten valor, mira en torno, ese esconderse tiene que acabar de una vez. Se recupera lenta y penosamente gracias a unos viejos amigos quienes le animan a planear revancha, pero no delata a nadie, aunque quieran eliminarlo o sobornarlo, "que los polis trabajen solos, que para eso les pagan". Promete pagar a sus amigos hasta el último marco con que lo han ayudado pero el dinero se le ha acabado -mientras lo tuvo fue honrado. No le han dejado cumplir su juramento. Y no, no encuentra una salida. Mieze comienza a mantenerlo (para los rufianes no faltan las mujeres); se da cuenta que ya no es honrado, sino un *padrote* además de ladrón pues esta vez es arrastrado con conocimiento de causa hacia el delito, no quiere, se resiste, pero es más fuerte que él; se da cuenta que la ilegalidad es la cosa más lucrativa que jamás se haya visto. Quiere trabajar; dan un nuevo golpe y le ofrece todo el dinero a Mieze, que no lo acepta. Todos me están siempre sermoneando, piensa, repiensa, recapacita, repasa. En Reinhold, la cólera, la lujuria y el amor a los placeres generan su criminalidad. Alguien tiene que pagar su ruindad. Y asesina a Mieze.

Ofrecerse a sí mismo en sacrificio. Las desgracias se suceden al difícil destino de un hombre fuerte y manco. Ha llevado una vida derrotada, siente que ha finalizado y necesita desahogar de nostalgia el corazón. Reinhold le acusa del asesinato y después de ser capturado, lo ingresan al manicomio. *Es lo que pasa, que uno sobra. Se ha construido una jaula de hierro alrededor, se ha sentado dentro y no deja pasar a nadie.* "La más lacerante descripción del dolor que conozco en la literatura", es la opinión de Susan Sontag acerca de un capítulo incluido en el libro noveno. Su alma llega a un abismo muy hondo y antes de levantarse de nuevo, de sentir un inmenso sufrimiento, piensa que el ser humano es la criatura más repulsiva que existe sobre la Tierra, peor aún que los gatos. *Él dice: no es bueno habitar en un cuerpo humano, prefiero esconderme bajo tierra, correr por los campos y comer lo que encuentre, y que el viento sople, y la lluvia caiga, y el frio venga y se vaya, eso es mejor que vivir en un cuerpo humano.*

III. NO SER LITERATURA, SINO LA VIDA MISMA.

El nacimiento de la novela moderna en Alemania. Berlin Alexanderplatz se convirtió desde su publicación en 1929 —durante el decenio más creativo del siglo en las artes—, en una sensación de ventas y público, adaptada para la radio un año después y con ocho traducciones en sólo seis años. Adaptada impecablemente como una película para televisión de poco más de quince horas en 1980, su autor, Rainer Werner Fassbinder declaró que había leído la novela cuando tenía catorce o quince años de edad y que había soñado con llevarla al cine desde el comienzo de su carrera. La primera versión castellana data de 1931. La que nos

ocupa, de 1987 (Ediciones B) contiene diversas referencias a la época de entreguerras alemana sin notas a pie lo cual dificulta en principio la lectura —una especie de placer forzado porque no se sabe bien quien está narrando— inconveniente subsanado en una versión posterior (Cátedra, 2003). Mediante la técnica del montaje y *collage*, Döblin intenta abarcar la totalidad de la realidad —naturalmente fragmentada— de los habitantes de la gran urbe moderna. Utiliza el entonces novedoso monólogo interior reflexivo y lo enfrenta con el discurso oral que envuelve las conversaciones del habla popular; intercede como autor: se adelanta a los hechos que va a narrar y conversa con sus personajes, cuenta lo que les ocurre; literalmente copia, sin apenas modificarlos, titulares de periódicos, artículos de enciclopedia, reportes meteorológicos y datos estadísticos; en su prosa altera composiciones líricas de poetas alemanes, introduce canciones populares y diálogos en los tonos y matices más variados; hace alusiones a las Sagradas Escrituras (Jeremías, Juan; el paralelismo entre Biberkopf y el duro destino de Job, o entre su vida criminal acompañada con el relato del sacrificio de Isaac en el libro sexto); es también una crónica obsesionada con los hechos. Todos estos medios estilísticos, incluida la ironía, en su sentido más alemán, es decir, "como mecanismo de distanciamiento crítico" intervienen para lograr un relato épico que siempre está en tiempo presente y cuya línea argumental es el destino, verdadero y revelador, de Franz Biberkopf y el Berlín de los veintes, convertida en capital de Europa. Es un libro poco optimista con muchos estratos, algunos alegres: "Unos ojos de mujer, vasos llenos por doquier, no hace falta más motivo, más razón para beber", "Quien a orillas del mar ha besado, escuchando el rumor de las olas, ése sabe lo que es más sagrado y ha encontrado el amor sólo a solas", otros críticos y de denuncia social: "El quebrantado estado de salud de casi todos los pueblos cultos de la actualidad se debe al consumo de alimentos desnaturalizados y artificialmente refinados", "La gente de la ciudad no tiene tiempo y quiere que la entretengan", muchos juicios políticos "El votante está sometido a la legalidad. Y la legalidad es la fuerza bruta, la viva fuerza de la clase dominante", "Los verdaderos truhanes obran pero no los cogen. Las sinvergonzonerías de esos señores no se descubren".

Döblin se volvió contra la adicción de los escritores de su tiempo de llenar la prosa de metáforas, análisis, parábolas y atacaba con dureza a los novelistas que insistían en los "problemas de insuficiencia interior". "¡Escribir no es morderse las uñas y hurgarse los dientes, sino una cuestión publica!", declaró un hombre muy contradictorio que por otro lado escribe: "Soy un autor de la burguesía, ¿quién ha dicho que yo desee el triunfo de la clase proletaria? ¿Qué derecho tiene el proletariado a exigirme nada?" *Berlín Alexanderplatz* es una novela antiliteraria en la que quizá su autor haya querido someter el arte a la vida. Como escribió su editor alemán: "nunca más coincidieron en él la intención artística, el tema y la experiencia personal".

▶ Alejandro Guzmán G. (México, D.F, 1979). Pasante en Derecho por la UABJO, lector que escribe ensayo y reseña literaria en medios locales.

Guillermo Santos

JÜNGER, EL MUNDO COMO JARDÍN

No hace muchos años en Wilflingen, al sur de Alemania, vivió un hombre al que podemos nombrar como *el último trágico*. Su nombre era Ernst Jünger y pasaba la mayor parte de sus días, ya centenario, consagrándolos a la observación, arte que llevó a una de sus más altas esferas.

A Ernst Jünger no lo recordamos precisamente por ser uno de los soldados alemanes más condecorados de la historia de su país, sino por ser uno de los más inspirados *lectores* del mundo y de la vida. *Leer el mundo* en el sentido en el que lo leyó, nos remite de inmediato al momento en que aquellos que observaban las hondas huellas del universo sabían qué relación existía entre el movimiento de una minúscula flor y el caminar de las estrellas: los sabios.

Hoy día, el acto de la lectura implica reconocer los significados que se hayan en las palabras, pero durante milenios el hombre aprendió a leer el universo como un interrumpido texto que le daba significado y trató de imaginar o soñó quizás que su búsqueda era la búsqueda de una sola entidad —Dios, el Ser, el origen— y aprendió a reconocer la unidad de todas las cosas hasta en lo más pequeño: podemos afirmar que Ernst Jünger fue partidario de este segundo modo de leer.

En el momento de su nacimiento (Heidelberg, 1895) se dio un acontecimiento al que el mismo Jünger aludiría constantemente: el descubrimiento de Roentgen de los rayos x, un descubrimiento con el que comenzarían a girar los primeros símbolos de un siglo de plena tecnificación, acaso el comienzo de cierto tipo de

inhumanidad y a la vez el hecho capital del descubrimiento *objetivo* de la radiación. (Radiación, será ésta una palabra que a Jünger llamará la atención de manera peculiar: "…recibimos radiaciones del ser humano, de nuestros prójimos y de quienes nos quedan lejos, también de nuestros amigos y enemigos. ¿Quién conoce las consecuencias de una mirada que nos rozó furtivamente, quién conoce el efecto de la plegaria que por nosotros rezó un desconocido? […] En cada instante estamos envueltos en haces de luz que nos tocan, nos rodean, nos traspasan." El conjunto de sus diarios, de 1939 a 1949 se llaman, precisamente, *Radiaciones*.

No hay casi nada que no afecte el corazón de un ser humano que no afecte a la vez a su razón, Jünger lo supo desde su infancia. Sus primeras influencias románticas provienen de las sagas y novelas de aventuras. Particularmente, dijo haber obtenido cierta inspiración valerosa de la lectura del *Orlando el Furioso*, sobre todo en las trincheras. Inspirado por la nostalgia de la literatura, el combate y acaso la virilidad, Jünger se enroló en la Legión extranjera a los dieciocho años. Su padre hizo lo imposible porque trajeran de regreso a su hijo. Su pasión por el combate, por la Guerra, lo llevarían a sumarse de inmediato al frente alemán durante 1918. Su fama de héroe de Guerra sólo pudo venir tras su cruz de honor y la publicación de *Tempestades de Acero* y sus siete heridas de combate. Por este libro no sólo se volvió un héroe patrio, sino que comenzó a llamar la atención de algunos intelectuales y políticos. Borges pensaba que el escritor más revolucionario de Europa era precisamente Jünger y colocaba a *Tempestades de Acero* como la única épica del siglo XX. El encuentro entre Jünger y Borges tuvo lugar por fin un día de 1982. De este encuentro entre dos seres por completo distintos, quedan algunas reflexiones de Jünger, quien prefería no conocer a los seres que admiraba.

Sin duda fue motivo de su reflexión el hecho de que las máquinas entraran en la vida del hombre, por ello, le ocupó también la *cuestión de la técnica* un lugar considerable entre sus escritos. Para Jünger, los objetos que acompañan al hombre y que éste fabrica son sus aliados, sus cómplices por la travesía de la existencia. Allí se alinean las brújulas, los telescopios y los relojes, aparatos que nos ayudan a orientarnos por un universo que no sabemos si soñamos o vivimos.

Su ensayo *El libro del reloj de arena* funciona como sanación a la visión utilitarista de los objetos, visión en la que, por cierto, la humanidad es un instrumento más. Para un hombre como Jünger el tiempo no suscitaba un problema técnico sobre el que había que sacar el mayor provecho, sino una cuestión *que había que contemplar* con detenimiento. El tiempo que el hombre dedica a sí mismo es un tiempo sagrado. Se le llama tiempo de estudio a este acto de recogimiento durante los últimos siglos. Cada época tiene su modo de recogerse. El tiempo actual no tiene nada parecido. En la contemplación encuentra el hombre su sanación, escucha su existencia dentro del pulsar del universo. Incluso en la contemplación de las balas y de la muerte Jünger halló conocimiento propio, y fue este conocer lo que lo llevó a escribir libros como *El combate como experiencia interior* o *La emboscadura*. El recogimiento

interior tendrá en él, como veremos, a uno de sus últimos practicantes, cuando menos entre *los intelectuales*. De hecho, para Jünger esto no sólo tenía que ver con la libertad interior, sino con un modo de ser, el modo de ser de cada uno de los hombres y que en cada etapa de peligro corría los más grandes riesgos: "En una situación en que son los técnicos los que administran los Estados y los remodelan de acuerdo con sus ideas, están amenazadas de confiscación no sólo las digresiones metafísicas y las consagradas a las musas, lo está también la pura alegría de vivir".

Su novela mayor fue *Sobre los acantilados de mármol*. Su célebre comienzo, citada por doquier, no puede menos que dejar una marca indeleble en los lectores: "Todos vosotros conocéis la profunda melancolía que nos sobrecoge al recordar los tiempos felices. Esos tiempos que se han alejado para no volver jamás y de los cuales estamos más implacablemente separados que por cualquier distancia". Así se abre uno de esos libros que transcurre en la memoria del narrador, como un antiguo ensueño del cual es imposible sustraerse; trata de *la resistencia* llevada a cabo por dos hermanos durante tiempos particularmente nefastos. Por alguna extraña fortuna —que los cuentos comparten con la vida misma—, esos hermanos habían heredado el *Hortus Plantarum Mundi*, firmado por el mismo Carl von Linneus, y al que dedicaban días enteros, también junto a piedras y la colección botánica de algunos siglos atrás.

Se trata de una novela de iniciación que terminaría siendo una parábola de la Segunda Guerra mundial, y de su mayor tirano, Hitler. Éste último, no hay que olvidarlo, sentía una extraordinaria admiración por Jünger. Por cierto, Jünger seguía estando, al inicio de la Segunda Guerra, en la lista de combatientes por Alemania. Hecho, que no tendría por qué declararlo abiertamente nazi. Por el contrario, Jünger se opuso siempre al antisemitismo, pero no podía sustraerse del hecho de participar en la guerra al lado de seres tan oscuros. Durante la ocupación alemana en Francia, Jünger se dedicó a resguardar iglesias, museos, bibliotecas privadas y todo tipo de artefactos artísticos que los franceses había abandonado de un momento a otro durante el combate. Fue capitán y también trabajó como lector de correspondencia. En muchas de esas cartas, donde la única consigna apremiante era matar a Hitler, Jünger encontró mucha más emoción que en las trincheras.

Jünger tenía una mirada sumamente fría sobre los acontecimientos humanos, cuando narraba las desgracias no se conmovía, o sólo se conmovía de las peculiaridades de la naturaleza. Para él resultaba natural ser sólo un observador de los acontecimientos, acontecimientos ante los cuales no se podía intervenir. De hecho, alguna vez manifestó tener una sensibilidad para mirar mucho más que para actuar. Prefería la distancia, oteaba. Peter Sloterdijk otro gran lector contemporáneo, dedica algunas líneas a Jünger en *Crítica de la razón cínica*: "Las algodiceas políticas proceden según un esquema elemental. Retirada de la compasión a la pura frialdad observadora. En este ejercicio, Ernst Jünger ha conseguido un virtuosismo completo. Ernst Jünger, uno de esos trabajado-

"Aún la flor más pequeña tiene raíces en lo infinito y lo que las descubre es la afición que sentimos por ella".

res fronterizos entre el fascismo y un humanismo estoico que se zafa a etiquetas fáciles".

En él se nos muestra un aristócrata, pero un *aristócrata radical*, tal como se expresaría de Nietzsche, Georg Brandes hará más de cien años. Sus ocupaciones lo sitúan como un auténtico decadente, un *gentleman* que ha pasado sus mejores años en el exilio: después del combate se retiró, tal como haría Montaigne en 1571, de las labores *mundanas.* Con éste último no sólo comparte el rasgo aristócrata; las palabras que le dedica Stefan Zweig al humanista francés, se aplican también a su existencia: "El escritor que hay en él es sólo una sombra del hombre, mientras que de ordinario nos maravillamos al ver en otros lo grande que es su arte escribir y lo pequeño que es su arte de vivir".

Tanto por el afán de conocer la naturaleza, sondearla y captarla en su más alta poesía, el naturalismo prodigado por los escritores alemanes, desde Goethe hasta Jünger, nos legó una idea de la naturaleza como un símbolo de la *razón de Dios*. Había que conversar con la naturaleza a menudo para pensar mejor sobre los problemas de uno mismo, ya que no hay ni puede haber palabras que nos comuniquen con lo sagrado, uno no puede menos que detener la propia marcha del pensar. Esto se hace notar en buena parte de sus ensayos, cuya paradoja primordial reside en evocar con el pensamiento aquellas cosas que no pueden pensarse.

Podemos nombrarle un decante en tanto que se dedicó en buena parte a coleccionar, a atraer hacia sí los símbolos de la existencia que más le fascinaron, cuando menos en su segunda etapa, *la del observador*, Jünger pasó más décadas en su gabinete que en el mundo. No había, para él, imágenes de la naturaleza más significativas que las flores, las piedras y los insectos: "… diseños llenos de sentido, aunque su superficie no sea mayor que la palma de una mano". De hecho, de estos últimos —los insectos— se volvió un experto y de las flores un fiel cultivador. En alguna novela suya alguien había encontrado el camino de vuelta a casa gracias a la posición de una bella flor blanca, que el personaje leyó como si admirara una poderosa brújula intemporal.

Habiendo estudiado zoología en Leipzig, Jünger aprendió a mirar los escalafones en los que cada ser vivo se encuentra, desde aquellos que pueden remontar el vuelo sobre nuestras cabezas hasta aquellos que no pueden hallarse sino tras una segunda mirada —se encuentran estos seres mejor ocultos entre la maleza que en sí mismos, y fueron éstos los que Jünger captaba mejor. En la escala de los insectos, Jünger acaso asimiló bien la idea de que la mayor parte de los seres que están vivos son minúsculos, pero sobre todo que sus representaciones y relaciones con la vida del hombre dan para imaginar cómo actuó la mente de Dios en la construcción del mundo. De las flores, que continuamente aparecen en sus escritos, Jünger afirmó: "Aún la flor más pequeña tiene raíces en lo infinito y lo que las descubre es la afición que sentimos por ella". Por su conocimiento de los insectos, su estructura, su belleza tan perfectamente adaptada a sus necesidades, Ernst colocó a estos animales como verdaderas obras de arte. Junto con el escritor ruso Vladimir Nabokov, se le recuerda como uno de los pocos

escritores que tuvieron cierta importancia en la pasión por la búsqueda y estudios naturalistas durante el siglo pasado, sobre todo en entomología. Llamó "cacería sutil" o "cacería mínima" a esta actividad, y todavía el ensayo que contiene todas sus reflexiones sobre el tema no ve la luz en español. Entre sus mayores descubrimientos se halla la *Trachydora juengueri*, una mariposa nocturna de las más bellas que se encuentren en la oscuridad. Sus centenares de cajas entomológicas, las piedras preciosas, los objetos —relojes de arena, un caparazón de tortuga, dos cascos de Guerra, la impresionante biblioteca de clásicos— se hayan resguardados tan intactos como hace una cincuentena de años.

En Jünger se hayan diversas pasiones; su manía zoológica llama la atención sobremanera como la del hombre que halla la felicidad en la comprensión de lo mínimo, más que en la arrogancia científica del dominio del mundo; su cualidad de intérprete de los sueños, su interés por astrología, la atención que prodigó a los símbolos en que el hombre se forja, como el dolor o la atención dada a Figuras como el Trabajador o el Emboscado, le dan la capacidad de adjudicarse no sólo como observador sino enjuiciador de los movimientos del mundo. *Acercamientos* se llama el libro sobre sus experiencias con drogas; era un gran amigo de Albert Hoffman. Donde se nos muestra más rica su existencia es en los volúmenes de sus diarios traducidos, *Pasados los setenta*, que abarcan desde 1965 hasta su muerte (aún falta, en español, la etapa que va de 1990 hasta 1998). En esos diarios asistimos a una infinidad de encuentros, viajes a Oriente en barco, descubrimiento más allá de lo cotidiano en el lento transformarse del tiempo en días y la escritura de cartas —no hay que olvidar que Jünger fue un gran escritor de cartas, quizá de los últimos que el siglo haya prodigado; Cioran sería otro apasionado de la correspondencia.

Antonio Gnoli y Franco Volpi peregrinaron hasta la casa de Jünger, al final del siglo, para entrevistarse con él. El libro se llama *Los titanes venideros*. Al final del libro, que rememora las distintas etapas del autor, preguntan: "¿Tiene proyectados nuevos viajes?" La respuesta de Jünger es como una despedida, palabras que transmiten la conciencia de abandonar al mundo y a la vez una confianza plena en que lo menos importante de la vida es la muerte: "Siempre he amado viajar, y hasta ahora no me he privado de esa costumbre. Cuando, en 1986 pasó el cometa Haley, que yo había visto cuando niño viaje a Singapur, a Malasia y a Sumatra para poder observarlo […] pero ahora que he superado los cien años no sé si con el tiempo que me queda emprenderé una vez más esa clase de aventuras. De todas maneras sigo viajando por el mundo de la literatura y por ese pequeño cosmos que es mi jardín. A veces, en los días soleados, me entretengo haciendo pompas de jabón que el viento lleva entre las plantas y las flores. Son para mí una imagen simbólica de la fugacidad, de su inasible belleza".

▶ Guillermo Santos (San Francisco Tutla, 1989). Estudiante de filosofía en IIHUABJO.

José Molina

LOS TERRAPLENES DE LA TRADICIÓN EN ADRIAN KASNIZT

Los pasos más firmes dentro de la tradición de la poesía alemana fueron dados, sin duda, en el siglo XIX. La forma en que Goethe, Schiller y Hölderlin empujan y potencian la materialidad y el colorido de su lengua. Posteriormente Rilke y Novalis seguirán elaborando el cuestionamiento mediante el canto hacia la razón que exige mediante la poesía una justificación en la naturaleza. Adrian Kasnitz (Ermland, 1974) salta por las pesadumbres de las vanguardias para rebobinar los alambres que sostienen esa gran tradición que quedó a la intemperie desde la falla ético-política de Theodor Adorno: no se puede hacer arte después de Auschwitz.

La reciente generación de poetas alemanes ha abierto sus horizontes para permear las tradiciones emergentes del siglo XX: Sudamérica y Norteamérica. El entendimiento de estos dos polos ha permitido el flujo del estruendo neobarroco mediante el diálogo que abre la obra de Timo Berger y la sobriedad analítica del tipo objetivista mediante una poeta como Anne Cotten. Estos referentes actualizan la conceptualización del trabajo poético en lengua alemana.

Adrian Kasnizt evalúa su propia tradición, no sólo a partir del monólogo literario sino que sale del esquema textual para "entrar" en el plano geográfico, estrategia que apunta en el poema "In den Wald" (En el bosque). El poeta se aventura como una "bestia tímida" a explorar las ruinas europeas: Soest, Lucca, Tarascon, Atenas, para cuestionar como un turista ¿dónde está la tradición? Kasnitz se para físicamente en esos monumentos, abre los sentidos y cuestiona desde el campo material la creencia, la

tradición y las ideologías. ¿Cómo restaurar los puentes rotos? ¿Desde qué espacio volveremos a cantar las ideas sublimes?

Siguiendo la respuesta del doctor Fausto, Kasnitz vuelve los ojos a la sensualidad y nos hace recordar que la experiencia mística sólo es posible expresarse mediante el acto carnal. "Embutido", "Scarlett Johansson" y "Gruesa con Herodoto" son los ejemplos más claros sobre la experiencia carnal-textual que a su vez reinstala el principio clásico del *carpe diem*. Al final la experiencia política o religiosa o sensual termina defraudando al sujeto, importa tal vez el aleteo que la convierte en ficción.

Poemas de Adrian Kasnizt traducidos por José Molina

Sobre los terraplenes de Soest

Escupes
En el arco, ves las velas de las castañas
sobre los terraplenes de Soest o Lucca
quién sabría decirlo.
La luz es inequívoca
la fina lluvia incesante
y del otro lado sonidos resonantes
de un buscapleitos con perro.
Sin lugar a dudas me parece
que aquí hemos ido de paseo.

(para m. l. k.)

[Auf den Wällen von Soest

Du spuckst
im Bogen, siehst die Kerzen der Kastanien
auf den Wällen von Soest oder Lucca
wer weiß das zu sagen.
Das Licht ist aber eindeutig
der feine nimmer aufhörende Regen
und die hinüber schallenden Laute
eines Bullterriers mit Hund.
Ganz unzweifelhaft kommt es mir vor
dass wir hier spazieren gingen.

(für m. l. k.)]

Scarlett Johansson

Una exuberante, un ángel
Como el brillo el rostro
Como un apareo, un palomo
Una arruga aleteando

[Scarlett Johansson

Ein üppig, ein Engel
Wie Glitzer das Antlitz
Wie ein Turtel, ein Tauber
Eine flatternde Falte]

EMBUTIDO

No pescamos, andamos despacio
un poco inútil como tus
piernas larguiruchas, falda demasiado corta.

No besamos, nos detenemos.
Has empacado bocadillos
en un toper. Ah es tan hermoso
aquí bajo los contados sauces.

Nosotros no somos nosotros, solo una casualidad
una desgracia, una excusa perdida.
Haces alusiones, señalo
a la distancia. En el Ruhr
los peces emigran río abajo.

(para NICOLAS BORN)

[AUFSCHNITT

Wir angeln nicht, wir schlendern
ein wenig nutzlos wie deine
schlaksigen Beine, zu kurzer Rock.

Wir küssen nicht, wir rasten.
Du hast Brote eingepackt
in eine Tupperdose. Ach so schön
ist es hier unter abzählbaren Weiden.

Wir sind nicht wir, bloß ein Zufall
ein Missgeschick, eine verpasste Ausrede.
Du machst Andeutungen, ich weise
in die Ferne. Die Ruhr hinab
ziehen Fische.

(für NICOLAS BORN)]

PAISAJE CON MEZQUITA

Ahí arrojados edificios, los picos, una mezquita
solitaria
La cadena de pipas, a hurtadillas se desliza
sobre el sitio de descarga
Detrás el Odenwald, las colinas ordenadamente
desatadas
Carriles, creciendo implacable el verde en los
muros contrafuegos, la floja
Baja a las bodegas la sombra de un Airbus, ok

[LANDSCHAFT MIT MOSCHEE

Dahin geworfene Gebäude, Spitzen, eine
einsame Moschee
Die Kette der Tankwagen, die zum
Umschlagplatz schleicht
Dahinter der Odenwald, die Hügel ordentlich
aufgeschnürt
Gleise, hochschießendes Grün an
Brandmauern, die träge
Auf die Lagerhallen senkt sich der Schatten
eines Airbus, ok]

ATENAS

Como siempre permanece el calor en los
guijarros
hasta que también la grava comienza a
centellear.

Un augurio dirigido, un mensaje para ti.
Te inclinas y no es nada

como un algo tirado, una corona
que algún hombre sediento aquí transportaba.

La mujer, que buscas, no está aquí.
Ninguna diosa que te salve

antes del ocaso en las concurridas calles.
Bajas hasta el puerto.

Ahí esperan los transbordadores y se desgastan
en melancolía
antes de que se arrastren en lo abierto.

AGUA FRÍA

En la orilla buscar piedras, periódico, chatarra.
Leer los signos, las distancias.
El verde notable y conforme con las reglas
cartografíado. Agitado, mira,
se desvia el Rhin bajo la autopista.
Un par de pasos hacia la
Industria que quedó abierta, a lo largo del agua fría
que niega sus componentes químicos.
Un parpadeo y lleva un buque de carga al mar.

[ATHEN

Wie immer steht die Hitze im Geröll
bis auch der Kies zu glitzern beginnt.

Bestimmt eine Verheißung, eine Botschaft für
dich.
Du bückst dich und es ist nichts

als ein hingeworfenes Etwas, ein Kronkorken
den irgendein durstiger Mann hierhin
beförderte.

Die Frau, die du suchst, ist nicht hier.
Keine Göttin, die dich errettet

vor dem Abend in den belebten Straßen.
Du steigst hinab bis zum Hafen.

Dort warten die Fähren und dümpeln im
Trübsinn
bevor sie sich ins Offene schleppen.]

[KALTES WASSER

Am Ufer Steine suchen, Zeitung, Schrott.
Die Zeichen lesen, die Entfernungen.
Das Grün beachtlich und nach den Regeln
kartographiert. Geschwungen, schau,
driftet der Rhein unter die Schnellstraße.
Ein paar Schritte auf die aufgelassene
Industrie zugehen, längs des kalten Wassers
das seine chemischen Bestandteile leugnet.
Es blinzelt und trägt ein Frachtschiff zum Meer.]

Hacia Tarascon

En el bolso se agitan los utensilios
la blanda antracita, el álbum de dibujos en piel.

¿Somos lo bastante buenos para el arte o
sólo alcanzamos a garabatear?

Sólo un viajero mitad en luz
mitad en sombra. Los viajantes

agitan las cabezas, miran al frente.
Los monumentos, que él tanto odia

y no obstante vive con un ojo
al extranjero, hasta que le duele el nervio
óptico.

Desquiciados ojos negros, amigo mío.
Bajo las suelas pegada la ceniza.

Gruesa, con Herodoto

La luz es gruesa, como
esparcida. Tal vez se deja encontrar
en profundas capas. Sin embargo
ella se queda con manos limpias
toma mayor sensibilidad
y se va a la distancia. *En lugar de*
hablarse, se besan en
la boca. Eso puede capturar,
eso está bien por hoy.

[Nach Tarascon

In der Tasche schwanken die Utensilien
weiches Anthrazit, Skizzenbuch in Leder.

Sind wir hinreichend für Kunst oder
reichen wir bloß zum Schmieren?

Nur ein Anhalter halb im Licht
halb im Schatten. Die Reisenden aber

schwenken die Köpfe, blicken fort.
Die Sehenswürdigkeiten, wie hasst er sie

und dennoch lebt er vom Blick
auf das Fremde, bis der Sehnerv schmerzt.

Irre schwarze Augen, mein Freund.
Unter den Sohlen klebt Asche.]

[Grobkörnig, mit Herodot

Das Licht ist grobkörnig, wie verstreut.
Vielleicht lässt es sich finden in tieferen
Schichten. Sie aber bleibt bei sauberen
Händen nimmt höhere Empfindlichkeit und
geht auf Abstand. *Anstatt sich anzusprechen,*
küssen sie sich
auf den Mund. Das kann sie einfangen, das ist
gut für heute.]

Al bosque (locus amoenus)

Al bosque, exiges
las actividades, que nosotros
ahí hacemos, el follaje, las coníferas
un animal en la maleza,
¿cuál es? Es fugitivo y
le gusta la ponzoña (contagiar).
Acechas, recechas
escoges el sitio para
la íntima cita. Un
contagio, que a los troncos (arrastra).
Deseas el follaje, las coníferas
en la espalda. Un tímido animal
que se deja vencer.

[In den Wald (locus amoenus)

In den Wald, forderst du
die Tätigkeiten, die wir dort
verrichten, das Laub, die Nadeln
ein Tier im Unterholz, welches
ist es? Es ist flüchtig
und mag Krankheiten (übertragen).
Du lauerst, pirschst
bestimmst den Fleck für's
lauschige Stelldich. Eine
Ansteckung, die an Stämmen (kriecht).
Du wünschst das Laub, die Nadeln
im Rücken. Ein scheues Tier
das sich beringen lässt.]

▶ Adrian Kasnitz autor de los libros de poesía: *Reichstag bei Regen*, *innere sicherheit*, *Den Tag zu langen Drähten* y *Schrumpfende Städte*, el libro de cuentos *Die Maske* y la novela *Wodka und Oliven*.

▶ José Molina (Salamanca, 1975). Poeta y traductor, sus más recientes publicaciones son *Juno desierta*, *Theatrum rerum: La lengua de Marcgravf* (2011).

Guillermo Fadanelli

LA CORRECTA DISTANCIA *CRÍTICA DE LA RAZÓN CÍNICA*, DE PETER SLOTERDIJK

Existe una filosofía de la desesperación que podría resumirse en lo siguiente: los hombres que aún respiramos nos hemos acostumbrado a los cadáveres y no sabemos cómo enterrarlos ni qué provecho lograremos obtener de ellos. De la Ilustración solemos tomar las consignas o las maneras, pero olvidamos su sentido de renovación humana. La conciencia histórica se ha tornado en conciencia de la desesperación: los extensos tomos de filosofía que escribieron los más grandes deportistas intelectuales del pasado se exhiben en vitrinas olvidadas —aun cuando éstas sean vitrinas electrónicas— como animales disecados y extraños de los que nos sentimos orgullosos sin conocer siquiera las razones de nuestro *orgullo*. ¿Pero es posible valorar lo que no se conoce? ¿O sólo somos capaces de admirar la hazaña vacía y sin contenido, la fuerza sin dirección? La apatía de una ilustración cansada de bregar en el vacío y la dispersión de los valores no nos hablan ya de un amor a la sabiduría, los únicos que han conseguido hacer rendir frutos a la utopías son los consorcios comerciales que incluso han vuelto ingenua las noción de emancipación social.

Los obreros que Marx se obstinaba en liberar al convertirlos en hombres conscientes de su historia y de su clase han descendido una escala en la evolución de la conciencia social: hoy esos obreros se han transformado y comunican sus deseos vía los medios como nunca antes hubiera podido imaginarse, pero no transmiten más que vocales asimiladas o códigos totalmente no determinados por ellos: ellos cargan el ataúd de la metáfora. No existe el individuo

ilustrado o consciente a quien salvar de la alienación, ni de las tiranías políticas o de los poderes estatales: el incendio que propagó Rousseau está controlado y los reformadores marxistas que se incomodan ante el desvanecimiento de la utopía no encuentran terreno sólido en donde levantar el nuevo templo dedicado al bien social. En vez de una *razón pura* que dé fundamento a una filosofía capaz de competir con la ciencia y avanzar a su paso, se impone una razón cínica que narre los estragos de la imaginación histórica y encarne la risa de la muerte: una razón dispersa y cínica que se valga de la literatura, la burla y el arte desgarrado para contar la broma. A ello se avocó Peter Sloterdijk y escribió un libro, no con el propósito de dar nuevos cimientos o esperanzas al edificio de la filosofía, sino de permitir el relajamiento a un punto tal que nadie pudiera sentirse traicionado. La ansiedad o desesperación como un genuino método de la periferia que nos conduce a descubrir nuevamente las verdades elementales, el eterno retorno de las mismas verdades. Invocar el desenfado de Diógenes "el perro" y traer de nuevo a Nietzsche entre nosotros. Tal parece ser el objetivo del autor de *Crítica de la razón cínica*.

Son treinta años los que han pasado desde la publicación de *Crítica de la razón cínica*, libro que a su vez apareció cuando se cumplieron doscientos años de *Crítica de la razón pura*, de Immanuel Kant. La alusión a ambas obras no es gratuita porque una trae a la filosofía el sueño científico de la ilustración, mientras que la otra es la precisa violación de todos los órdenes y la vuelta de la literatura y la imaginación lúdica a la filosofía. Lo primero que me gustaría decir acerca de esta obra es que permite una inmensa libertad a la interpretación y que su columna vertebral es plástica y movediza. Es la entrada a un bosque y a un laberinto cuyos senderos o pasadizos se entrelazan, cambian de orientación y de género: se trata tanto de una novela como de un abigarrado mosaico de la decadencia contemporánea. No es una obra pesimista, sino burlesca y además culta, que si bien renuncia a sumarse a la filosofía socialista e ilustradora, no por ello deja de ser una crítica de las perversiones económicas y culturales de nuestra época: si como pensaba Benjamin "la

…los hombres que aún respiramos nos hemos acostumbrado a los cadáveres y no sabemos cómo enterrarlos ni qué provecho lograremos obtener de ellos.

crítica es una cuestión de distancia correcta", en este libro la distancia se disuelve en experiencia y acción: es la descripción del campo de batalla desde su centro mismo, ya que este filósofo alemán no mira la escaramuza a través de sus binoculares; al contrario, se involucra y asume una libertad propia del escritor que inventa sin un aparente objetivo. En la introducción del libro se lee lo siguiente: "Aunque parezca irónico, la meta del esfuerzo más crítico es el dejarse llevar de la manera más ingenua." Naufragar para conocer, añadir el cuerpo a la idea, provocar un vértigo en este mundo de cuerpos reprimidos por su imaginación cadavérica y manipulada.

Es imposible tomar este libro como un todo o un sistema: he allí su resistencia; no obstante, quiero mencionar algunas notables aventuras que me sucedieron durante su lectura. La crítica a una comunicación enloquecida en la que se ha extraviado la posibilidad de valorar, desde cualquier prudencia moral, los supuestos contenidos que se transmiten: los medios lo abarcan todo porque no comprenden nada. Como el ingenuo que piensa que el mundo está circunscrito nada más a lo conocido por él mismo. Los medios son "los herederos de la enciclopedia y el circo", escribe Sloterdijk. Este empirismo sin teoría que coloca en el mismo plano un terremoto o una violación sexual que un concurso de pasteles, nos habla de que la Ilustración no tuvo la fuerza o influencia suficientes para impedir que, una vez puesta en marcha la democracia, los hombres liberados regresaran alegremente a su estado primitivo: a ser de nuevo los niños que no comprenden la diferencia entre embarrarse crema batida o caca en el rostro.

Otra aventura memorable del libro despierta en la apología dedicada a Diógenes "el perro", cuya escritura el mismo autor debió disfrutar mucho: "Su sugestivo éxito —el de Diógenes— depende de querer ser un maestro que no desea tener alumno alguno que lo imite." Este cínico prefería a los rivales que a sus discípulos o imitadores. ¿Qué intenta decirnos

la Ilustración no tuvo la fuerza o influencia suficientes para impedir que, una vez puesta en marcha la democracia, los hombres liberados regresaran alegremente a su estado primitivo: a ser de nuevo los niños que no comprenden la diferencia entre embarrarse crema batida o caca en el rostro.

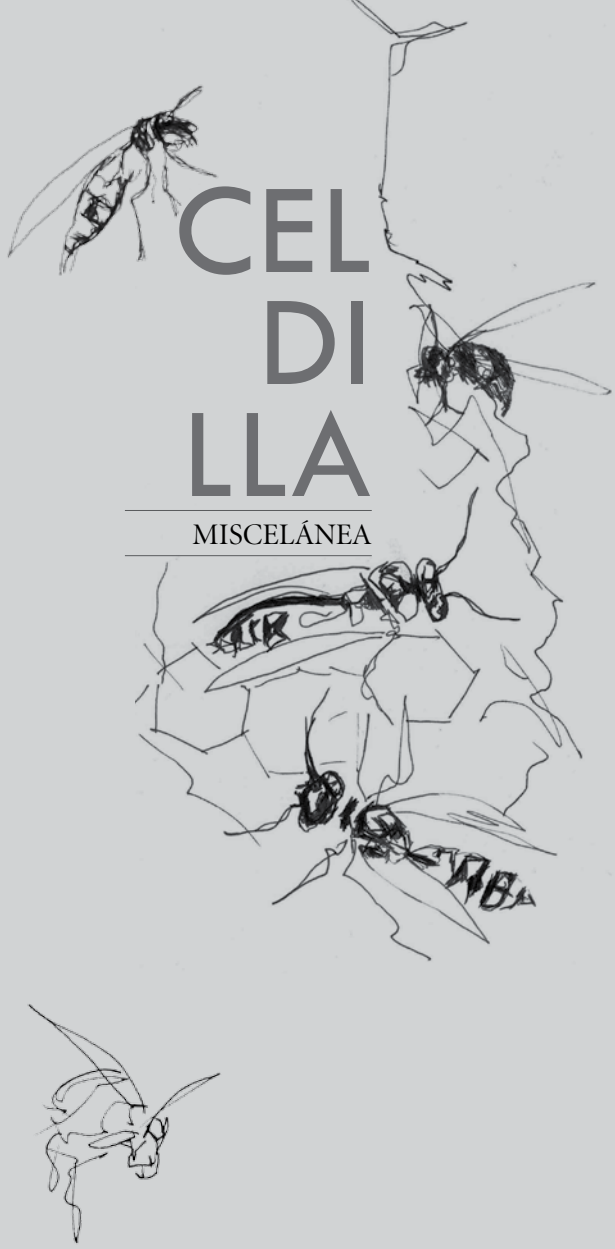
Sloterdijk a la hora de hacer el elogio de esta desmesurada leyenda? Sospecho que se trata de una provocación: si la Ilustración, la Teoría Crítica o demás teorías sociales y sus respectivos movimientos políticos han fallado, entonces no nos queda más que ejercer la resignación que sugería Schopenhauer a la hora de enfrentarnos con el dominio de una voluntad que nos trasciende: solazarnos en los placeres del cuerpo, en la vagancia y en la indiferencia ante los poderes que tornan hostiles las comunidades humanas. En vez de asesinar a los tiranos opto por un suicidio discreto. La leyenda, extendida por sus seguidores, de que Diógenes se suicidó impidiendo él mismo su respiración posee un propósito evidente: fabricar un relato romántico sobre un hombre que elige él mismo su muerte y que además tiene un carácter decidido y ascético: todo lo contrario al hombre contemporáneo, glotón, comunicado y estúpido.

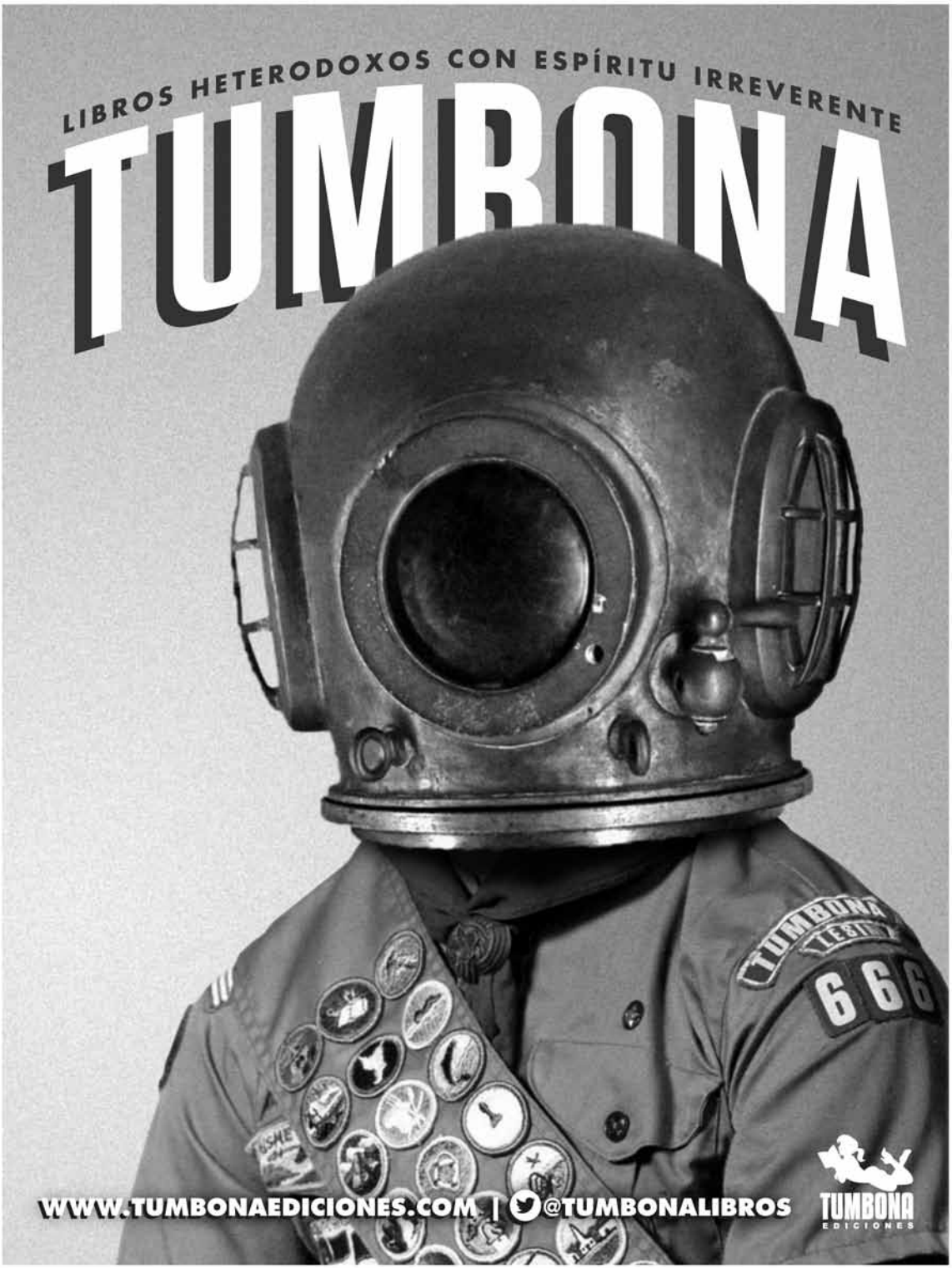
Termino esta breve nota con una cita del libro en cuestión que dice: "La mayor de todas las desvergüenzas morales y, al mismo tiempo, la más inevitable de todas es la de ser un superviviente." ¿Cómo puede vivirse entonces? Vía el cinismo y la mirada escéptica. Fiel a su temperamento nietzscheano, Peter Sloterdijk insiste, no tanto en desconfiar, sino más bien en cuestionar la oportunidad o sentido de continuar defendiendo los valores humanistas, morales y enciclopédicos de la Ilustración en un mundo enloquecido, analfabeta, mediatizado y entregado al poder como el nuestro. La célebre confrontación que tuvo con Habermas se ha debido en gran medida a esto: ¿es posible concluir en la actualidad con el esencial propósito liberador y educador de la Ilustración? Habermas cree que esto es obligación aún de la filosofía y de los intelectuales. Yo sospecho que Sloterdijk simpatiza con esta idea, pero no guarda esperanzas al respecto. *Crítica de la razón cínica* es un libro de filosofía escrito de manera muy literaria, aunque su estilo nos puede resultar a veces farragoso, desordenado y rico en digresiones. Sobre todo para el gusto de aquellos lectores que desean ser amansados por un estilo claro, metódico o sistemático. La importancia del cuerpo y el placer, la preeminencia del desorden y la imaginación liberada, y la barroca genealogía de las ideas son sustancia de este libro que, desde mi opinión, es un respiro en la época oscura y contaminada que habitamos como una turba de zombis comunicados y amansados perros urbanos.

▶ Guillermo Fadanelli (Ciudad de México, 1963). Novelista, cuentista y ensayista. Recientemente ganó el Premio Grijalbo por su novela *Mis mujeres muertas*.

CELDILLA

MISCELÁNEA




LIBROS HETERODOXOS CON ESPÍRITU IRREVERENTE
TUMBONA
TUMBONA
666
WWW.TUMBONAEDICIONES.COM | @TUMBONALIBROS
TUMBONA
EDICIONES

Daniel Nush

RUINAS, PINTURAS Y LIBROS DE KIEFER

…tocad más sombríamente los violines
luego subiréis como humo en el aire
luego tendréis una fosa en las nubes
allí no hay estrechez…
Paul Celan, *Fuga de la Muerte*

Algo siempre subsiste en medio de las ruinas, algo cercano al polvo, al tiempo y al lenguaje. Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) nunca percibió que los escombros tuvieran alguna presencia negativa sino simplemente observó lo venidero, un punto de partida para construir algo nuevo. "Nací todavía en época de guerra —expresó en una conversación— cuando los franceses avanzaban y estaba sometido a bombardeos Donaueschingen y crecí junto a escombros. Mis padres me taparon los oídos con cera, como a Ulises, para no oír las bombas. Mis sirenas fueron las bombas". En la Alemania de la posguerra todos advirtieron ruinas por doquier. Cualquier persona tiene derecho a olvidar. Pero los escombros en sí mismos no son algo definitivo sino futuro, y Kiefer lo imaginó. Sintió que las ruinas no son más que un estado de transición, parte de un proceso, de un flujo circular.

La obra de Anselm Kiefer es una anomalía en la pintura. Refleja un contundente rechazo a las tendencias artísticas de su tiempo con su enigmática intuición gnóstica. Es la figura más ambiciosa de su generación frente a los escasos pintores que buscan lo infértil y lo superfluo en la pintura. Kiefer encuentra el aura, al utilizar objetos y sustancias, contenido en las propias cosas. Su impactante visión simbólica es inconfundible. Al grado de que uno de los

Los cuadros de Anselm Kiefer no proponen respuestas novedosas sino nuevas preguntas referidas a nuestras imprecisas concepciones y prejuicios sobre lo que debe develar un cuadro.

críticos más obsesionados con los principios de la influencia en el arte, Harold Bloom, no encuentre un paralelo creativo literario para Kiefer en la actualidad, y se vuelva a Joyce y a Proust o a Stravinsky y a Schönberg. A pesar de que ha incursionado en los medios más habituales de la segunda mitad del siglo pasado —la fotografía, la instalación, el grabado o el dibujo— la exploración comprometida de Kiefer en la pintura desconcierta. En ese momento histórico, después de la vertiginosa explotación de posibilidades que padeció la pintura figurativa durante el siglo XX, parece conservador volver a ella en comparación a otros soportes.

Los cuadros de Anselm Kiefer no proponen respuestas novedosas sino nuevas preguntas referidas a nuestras imprecisas concepciones y prejuicios sobre lo que debe develar un cuadro. La reputación de Kiefer, como apunta agudamente Robert Hughes, se benefició de las limitaciones de la educación visual de los ochentas. Toda su obra no disfruta el mismo valor. Conocido por sus trabajos monótonos que frecuentan irónicamente la memoria histórica alemana —particularmente el periodo nazi—, Kiefer durante los años setentas pintó paisajes que capturaron la sombra del espíritu germano y la autonegación del espíritu bajo complejos símbolos culturales. Discípulo de Joseph Beuys, renovador estético de la Alemania de posguerra y uno de los artistas alemanes más discutidos que aspira a una renovación de todas las formas, Kiefer debe a su maestro el fondo imaginario de su historia y la afición a los mismos materiales como el hierro oxidado y el plomo, aunque Kiefer se muestra más tradicional al decantarse por la pintura en telas monumentales y al alejarse unos pasos de las elaboraciones efímeras de su maestro.

En la década de los años ochentas empieza a interesarse por la Cábala y la alquimia. Los nombres le provocan unas sensaciones misteriosas de que hay algo oculto detrás de ellos: el aura —lo que nos recuerda a Benjamin. Anselm Kiefer trabajó con las texturas y materiales más inusuales que no permiten dominación, como plomo, ceniza, polvo, paja, pegamento, y continuamente experimenta con nuevos materiales para abordar el tiempo, el viento, el hebreo antiguo o la historia egipcia. A Kiefer le gusta

combinar objetos reales y pintados. Es una reflexión sobre la ilusión. Un pintor es alguien que trabaja también con las ilusiones, con sombras, luces y colores, y a su vez, con la aceleración o la transformación que son inmanentes en las cosas. Esto es un poco la ideología de la alquimia: la aceleración del tiempo para transformar los metales en oro, es decir, acelerar los procesos naturales. Una hazaña arriesgada.

La afición por el plomo es seductora. En la alquimia es un metal bajo, pero un material impermeable y maleable como el tiempo. A Kiefer le atrae porque es materia para las ideas y, además un medio para el pintor, como la ceniza que es suave e inalterable. Una de las series más conmovedoras en su trabajo es la inspirada en el poema "Fuga de la Muerte" de Paul Celan, donde evoca a las metafóricas protagonistas Margarete, con su largo cabello rubio, y a Sulamita, cuyo cabello negro denota sus orígenes judíos. Los blondos rizos de Margarete se superponen a paisajes áridos, requemados con espesa pintura mezclada con paja. El cabello cenizo de Sulamita es pintado cuando el de Margarete es representado con paja. La terrible imagen de Sulamita obsesiona algunos años a Kiefer y la asemeja a un oscuro castillo militar en otros cuadros. Por otra parte, la imagen de Margerete debe mucho a la visión de la mujer alemana creada por Goethe en el *Fausto*. Margarete exhibe pureza, un amor inocente hacia Fausto y una serie de valores morales. Conjuntamente implica la nobleza del alma alemana y complejas nociones de racialidad. "Tus cabellos de oro Margarete / tus cabellos de ceniza Sulamita" reza el poema.

Para mudarse de Alemania a Barjac, una zona rural al sur de Francia, donde actualmente vive, Anselm Kiefer utilizó setenta camiones para transportar su estudio y su biblioteca. Los famosos libros de plomo pesan trescientos kilos cada uno. Kiefer tiene una biblioteca de treinta toneladas. No es trivial que setenta por ciento de su trabajo sean libros, pues la suprema imagen de Kiefer es el libro. No una imagen sino una monumental entidad trabajada en

> *Dios es incognoscible como el libro. Lo cual vuelve más enigmáticos los libros de Kiefer. La idea de un libro es el símbolo del saber, de la transmisión del conocimiento.*

plomo. Gershom Scholem nos dice que, por la Cábala, Dios y el libro son uno mismo. Dios es incognoscible como el libro. Lo cual vuelve más enigmáticos los libros de Kiefer. La idea de un libro es el símbolo del saber, de la transmisión del conocimiento. Conserva la memoria aunque también la hace más rígida. Kiefer encontró en el esoterismo y misticismo judío prodigalidad para su obra personal. Como Kafka y Borges, es adicto a los laberintos. Su trabajo es un palimpsesto. Sus nada ligeros libros son figuras y símbolos de nuestra honesta inhabilidad para dar sentido a Dios o a la sabiduría. No hay mayor protesta en la plástica de la actualidad.

"Yo veo mis cuadros como ruinas o como sillares que pueden aparejarse", dijo Kiefer en una entrevista. "Los fragmentos son un material con el que se puede construir algo pero no son algo acabado en sí mismo. Están más próximos a la nada que a la perfección. Para mi arte es importante que a través de la materialidad se perciba transparencia, fragilidad aunque utilice materiales tan pesados como el plomo, la tierra, la arena. Me fascina la paradoja". Después de viajar alrededor del mundo, Anselm empieza a trabajar temas de mayor apertura como la religión y la historia de un modo más ecuménico. Para Bloom, es inadecuado llamarlo pintor debido a la transformación figurativa que realiza del lenguaje a los tropos visuales, a la urdimbre de la escenificación simbólica. Más bien, según el crítico estadounidense resulta un hermetista fáustico. Un desafiante de los principios de la influencia en las artes y, por esto mismo, está condenado a fracasar. Pero su fracaso es sublime, busca trascender los límites del arte visual.

El cuadro es un espacio donde el mundo se nos presenta, un espacio donde se nos devela en toda su fugacidad e imperfección. Heidegger nos dice que el creador cuando funda una obra detiene algo, pues el arte es una manera de detener el tiempo y es un momento sublime. En *Arte y Espacio*, nos formula que la plástica, sobre todo, juega con la corporeización del espacio y plantea un sitio que corporiza la verdad del ser en su sitio determinando la obra. La *verdad* como un no ocultamiento del ser. En este sentido, la obra de Kiefer es capaz de encender la grandeza y el esplendor de lo que en su fracaso nunca va a poder conseguir mostrarnos.

▶ Daniel Nush (Oaxaca, 1991). Estudiante de la licenciatura en Letras Clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Israel Martínez

BERLÍN: LA VANGUARDIA EFÍMERA

Berlín es una ciudad sigilosa, sobre todo si la comparamos con los altos índices de contaminación auditiva que imperan a lo largo del territorio mexicano. Sin embargo, es una metrópoli devota a la música y al sonido, de ahí quizá el respeto por el grado de decibeles y el oído de los demás ciudadanos.

Los carteles pegados en casi todas las calles nos dan la primera señal: conciertos de cámara en la Catedral y en foros especializados de música clásica y la llamada *neu musik*; al lado de éstos, sin tapujo alguno, la programación de varios clubes repleta de *techno*, *break-beats* y *dubstep*, géneros que atrapan a los seres nocturnos de la ciudad y de distintos puntos de Europa que llegan semana con semana a disfrutar de la escena *clubber*; pósters de festivales veraniegos en parques, en los que los grupos de

El techno en Berlín no es sólo un género de la música electrónica de baile, es un valuarte cultural y turístico, una propuesta que unió en los clubes a una generación que vio caer el muro y que no sabían cómo relacionarse después de tantos años bajo un régimen distinto.

música popular y alternativa que más suenan en la temporada, se presentan ante miles de jóvenes sedientos de sol; sesiones de jazz, funk o *death* metal. Así, nos damos cuenta no sólo de la enorme oferta de presentaciones musicales en la urbe, sino que además ésta jamás se detiene. Con frío, lluvia o nieve, Berlín suena, sigilosa pero sustancialmente, durante todo el año.

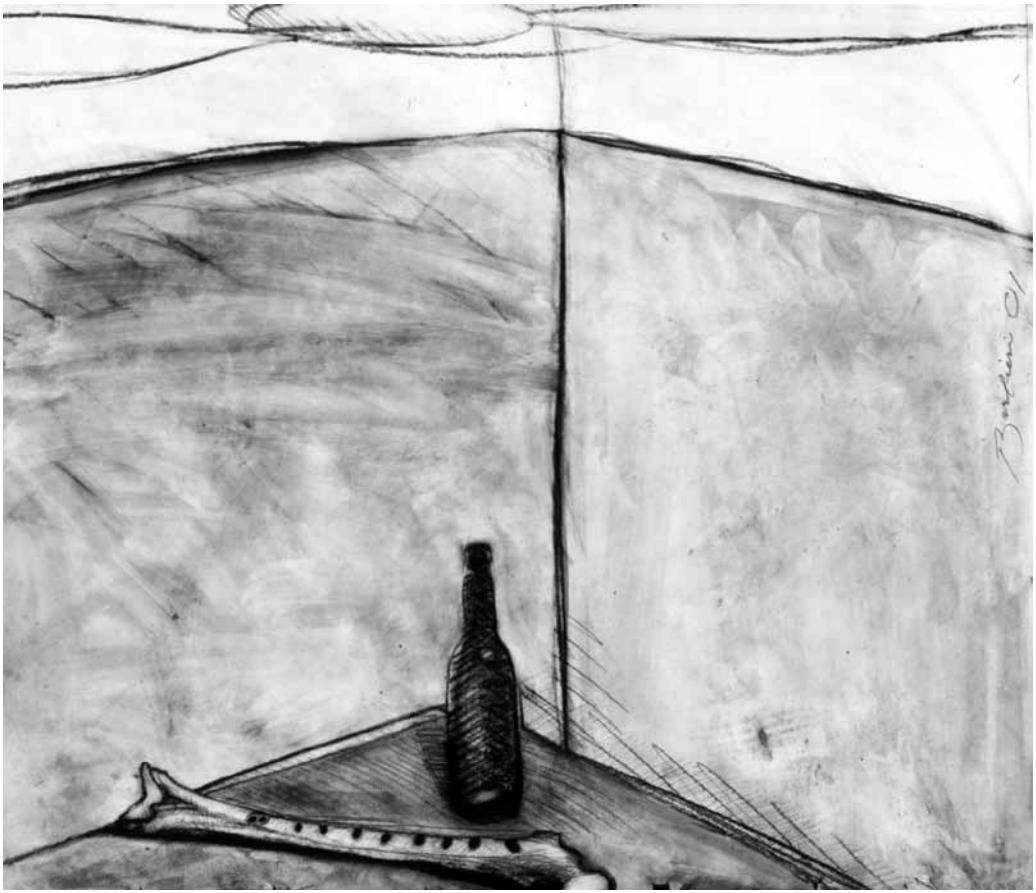
La "nueva música"

Fin de junio de 2012, un impresionante programa se ejecuta en Villa Elisabeth, antigua iglesia ahora sede de eventos de música contemporánea. Se trata de un concierto-homenaje en vida a Ingrid Beirer, quien durante más de treinta años dirigió el departamento de música del *Artists-in-Berlin Program* de la DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), un proyecto de residencias artísticas para aproximadamente quince creadores por año en diferentes disciplinas, en el que se les invita a vivir y producir en Berlín con todas las facilidades para hacerlo; por este programa han pasado luminarias de la composición y el sonido como John Cage, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Krzystof Penderecki o Christian Marclay, por citar sólo algunos. Carsten Seiffarth, director de la galería de arte sonoro Singuhr, ha elegido un programa sorpresa para Beirer, el cual incluye desde piezas clave de la historia de la música electroacústica —reproducidas en ocho canales—, hasta solos de instrumento en clave extendida de Tomomi Adachi o Mario Verandi, u obras poético-vocales de gente como David Moss, y la participación del Kammerensemble Neue Musik Berlin, completamente abocado a la ejecución de música contemporánea con un gran nivel. En el recinto se une la escena de la música experimental (académica o no), que por supuesto no incluye sólo a alemanes, sino también a extranjeros que de alguna manera estamos en la ciudad, porque Berlín es una metrópoli que, en cuanto a actividades culturales, integra inmediatamente a su comunidad.

El sonido instalado

En el corazón de una de las zonas berlinesas que más se han transformado a partir del fenómeno de gentrificación —desplazamiento de una comunidad de un área por el incremento en los costos de vida—, Prenzlauer Berg, se encuentra la galería de arte sonoro Singuhr-Hoergalerie, básicamente en una histórica reserva de agua, lo que le otorga características arquitectónicas y acústicas que decenas de artistas han explorado con el fin de realizar esculturas, instalaciones e intervenciones específicas para el sitio.

En agosto de 2012 toca su turno a un viejo personaje de la escena de Berlín, Robert Henke, mejor conocido por su proyecto de música electrónica Monolake y por ser parte del equipo creador de uno de los softwares para composición musical y edición de audio más potentes en el mundo: Ableton Live. Al entrar al cavernoso espacio inmediatamente me absorbe una luz tenue roja, las frecuencias graves comienzan a vibrar en el inmueble, al caminar puedo darme cuenta de las cualidades laberínticas de Hoergalerie; mis pasos parecen



En Berlín casi todo es efímero. Es ahí donde la gente va y viene. Un verano, unos meses hasta la llegada del gélido invierno, un año para realizar proyectos, o a lo sumo dos. Hasta los holgazanes, que los hay por montones, terminan por abandonar la ciudad. No es nada nuevo ni nada de qué preocuparse, Berlín siempre ha sido así.

Con o sin tecnología de punta, Berlín goza de una de las más vastas escenas de música improvisada en el mundo. Cada día se pueden encontrar un promedio de dos a diez eventos, a veces hasta más.

no tener rumbo fijo y el continuo de las frecuencias tampoco me lleva a una percepción distinta, por lo que al dar un par de vueltas por la galería el sentido del tiempo y el espacio han desaparecido por completo. El artista sonoro ha cumplido su cometido.

Techno por todos lados

Recuerdo mi primera estancia en Berlín hace nueve años. A medio día escuchaba un *techno* casi ambiental en una cafetería; un *techno* igualmente atmosférico en una playa artificial por la tarde; en la noche, al tomar una cerveza templada al lado de un puesto callejero de *kebaps*, comenzaba a sonar un *techno* más potente, con menos texturas y bajos más marcados. Así la ruta hasta llegar a Tresor o al extinto Club María, en donde el *techno* más rápido, musculoso y convulso hacía presa a centenares de jóvenes, y otros no tanto, quienes sacudían su cuerpo hasta entrada la mañana del siguiente día.

El *techno* en Berlín no es sólo un género de la música electrónica de baile, es un valuarte cultural y turístico, una propuesta que unió en los clubes a una generación que vio caer el muro y que no sabían cómo relacionarse después de tantos años bajo un régimen distinto: el *techno* fue la clave para muchos, y ahora se ha convertido casi en patrimonio, al grado de que tras las constantes crisis económicas que aquejan a Berlín —una ciudad sin industria y enfocada de manera importante en la cultura— el gobierno decidió apoyar económicamente a este tipo de espacios para que continuaran siendo una fuente de atracción turística. Esto se puede ver desde la llegada de vuelos de distintas ciudades de Europa cada fin de semana. Los jóvenes viajan ligeros para abarrotar clubes como Berghain, Panorama, Gretchen, Suicide Circus y otros más que presentan, posiblemente, la cartelera más variopinta e innovadora de la música electrónica bailable a nivel global.

Entre la música y el arte digital

Cada inicio de año se lleva a cabo en Berlín el Festival Transmediale, una magna exposición diseminada por varios lugares, teniendo como sede principal la Casa de las Culturas del Mundo, un recinto ubicado en Tiergarten que privilegia la creación de artistas de Asia, África y América Latina. Transmediale, paradójicamente, presenta en mayor porcentaje obras de artistas digitales europeos, quizá por el auge de este ámbito debido a la cercanía con la investigación en la tecnología y el presupuesto para acceder a ella. Desde ambientes sensoriales, instalaciones interactivas y proyectos robóticos hasta intervenciones sonoras y video-instalaciones, sin dejar atrás la música experimental y, una vez más, el *techno*. Transmediale, junto

con el Festival Ars Electronica de Austria, son los eventos idóneos para examinar un ambiguo territorio de creación artística que, por igual, nos marca la pauta en torno a la relación del arte y la ciencia, como nos muestra una dura competencia por la innovación tecnológica sin ningún planteamiento artístico.

Los objetos e instrumentos ultrajados

Con o sin tecnología de punta, Berlín goza de una de las más vastas escenas de música improvisada en el mundo. Cada día se pueden encontrar un promedio de dos a diez eventos, a veces hasta más. A esto se le puede dar seguimiento desde el sitio en Internet de Echtzeitmusik (música en tiempo real), una organización para la difusión de la experimentación musical. Así encontramos sesiones de improvisación tanto de solistas como de dúos, grupos o ensambles en distintos cafés, bares y foros a lo largo de la ciudad, como Sowieso, Quiet Cue, Altes Finanzamt, WestGermany, Salon Bruit, y lugares ya emblemáticos como Ausland y NK. Hay también sitios que durante la semana tienen una programación musical diversa pero que dedican uno o dos días a la improvisación y la experimentación, Madame Claude y O Tannenbaum son buenos ejemplos.

Es en esta escena en la que se puede sentir la vitalidad de músicos que cotidianamente buscan nuevas formas para la expresión sonora, utilizando cualquier objeto y ultrajando sus instrumentos, recurriendo a la tecnología y también marcando distancia ante ella. Básicamente, todas las estrategias confluyen y, como en toda experimentación, el proceso es fundamental y a veces más interesante que el resultado.

En Berlín casi todo es efímero. Es ahí donde la gente va y viene. Un verano, unos meses hasta la llegada del gélido invierno, un año para realizar proyectos, o a lo sumo dos. Hasta los holgazanes, que los hay por montones, terminan por abandonar la ciudad. No es nada nuevo ni nada de qué preocuparse, Berlín siempre ha sido así. La ciudad nunca es la misma, lo atestiguan las incontables grúas distribuidas en las obras de mejoramiento o restauración de la ciudad. Jamás terminan.

▶ Israel Martínez (Guadalajara, 1979). Es artista multidisciplinario y compositor electrónico. Desde hace más de diez años ha presentado su obra en países de América y Europa. Recientemente fue invitado del programa de residencias Artists-in-Berlin de la DAAD en Alemania.

SUDOR AÑEJO Y SARDINA, ENRIQUE BLANC – ***ASCÓPOLIS***, JOSÉ ÁNGEL BALMORI – ***BARBARIE***, CARLOS MARTÍNEZ RETERÍA – ***EL DÍA QUE LA VEA LA VOY A MATAR***, GUILLERMO FADANELLI – ***TODAS LAS ARGENTINAS DE MI CALLE***, RODRIGO MÁRQUEZ TIZANO – ***CUMBIA Y DESAPARECER***, KYZZA TERRAZAS – ***UN HOMBRECILLO EN MI CABEZA***, JESÚS PACHECO – ***JAIKÚS MANIACOS***, RUBÉN BONET – ***ABURRIDA EN BOUVERET***, ALEJANDRA MALDONADO – ***JAMAICA 69***, CONSTANZA ROJAS – ***LEJOS DEL NOISE***, RAFA SAAVEDRA – ***EL CIELO DE LOS GATOS***, RAFAEL TONATIUH – ***CONSPIRACIÓN CARAMELO***, VARIOS AUTORES MOHO.

DE VENTA EN D.F.: VÉRTIGO GALERÍA, GURÚ GALLERY, Y PRINCIPALES LIBRERÍAS DE LA CIUDAD. EN LA REPÚBLICA: LIBRERÍAS EDUCAL, LIBRERÍAS DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, GANDHI, EL SÓTANO. EN TIJUANA: LIBRERÍA EL DÍA. EN OAXACA: PROVEEDORA ESCOLAR. EN LA WEB: tienda.almadia.com.mx O TAMBIÉN www.moho.ws (EN EL BOTÓN SHOP). **EDITORIAL ALMADÍA** ES NUESTRO DISTRIBUIDOR OFICIAL: EN DONDE SE ENCUENTRA ALMADÍA SE PUEDE PEDIR EDITORIAL MOHO TAMBIÉN.

Raúl Fierro

DANIEL KEHLMANN: REPRESENTAR (MEDIR) AL MUNDO

La representación mental y la experiencia sensitiva (ya sea por medio de instrumentos o directamente con nuestros sentidos) son formas de extracción de las ideas de Dios. Requerimos de una representación abstracta que elimine a la cosa del engañoso mundo sensitivo, esto es casi posible gracias al ente básico de las matemáticas: el número. Pero nuestra carne nos encadena al mundo material y el número requiere de un significado físico, este significado se obtiene a partir del acto de medir.

En las disciplinas de la física, la química, la economía, el número y la medición son elementos básicos del lenguaje, que nos permiten confirmar ciertos modelos que creamos para entender los fenómenos del Universo. Para medir necesitamos comparar: ¿Cómo medimos el alcance de una obra? ¿Qué número es el que separa a un autor de la fama? ¿Cómo comparar a un creador con otro? El número es quinientas mil copias, un *best seller*: "En efecto, existe el fenómeno analizado por Bourdieu de la distinción: Por lo que lee, usted adquiere la distinción social y se diferencia. Un éxito de ventas es bueno ahora sólo para la distinción. Uno tiene una imagen incluso de sí mismo —al subir a un avión, ves a alguien leyendo un éxito de ventas y piensas: ¿No puede leer algo menos obvio?— ¡Incluso si lo ha escrito él mismo! Afortunadamente, el *Feuilleton* defendió mi libro en contra de su propio éxito", nos dice Daniel Kehlmann, filósofo y escritor alemán, en una entrevista para la página electrónica *DiePresse.com.*

La tecnología rompe barreras y redefine nuestra identidad. No importó mi conocimiento nulo en alemán, Google Traductor me develó

La pasión de Humboldt se encontraba en medir, hacer ciencia y después pensarla. Las pasiones terrenales en el Humboldt de Kehlmann pasan a segundo plano.

algunas ideas de Kehlmann sobre el éxito de su libro *La medición del mundo* (2006), en éste narra las vidas de Alexander von Humboldt y Friedrich Gauss, dos personajes que cambiaron nuestra visión del Universo (los viajes de Humboldt influenciaron a Darwin para viajar y crear su teoría de la evolución, Einstein utilizó a la geometría no euclidiana (del espacio en más de tres dimensiones) de Gauss para darle un formalismo matemático a la Teoría General de la Relatividad). "Los lectores harán bien de no creer todo lo que cuento en el libro", nos advierte Kehlmann en una entrevista para la revista de divulgación científica *Mètode*.

Dejando a un lado la clasificación de realismo mágico que le dio el diario británico *The Guardian* a la obra de Kehlmann, además de considerarla como el regreso del humor alemán como también del detalle de que *Yo y Kaminski* (2005) y *Fama* (2009), junto con *La medición del mundo*, son las únicas obras que se tradujeron al español; la visión de la ciencia de Kehlmann es pasional.

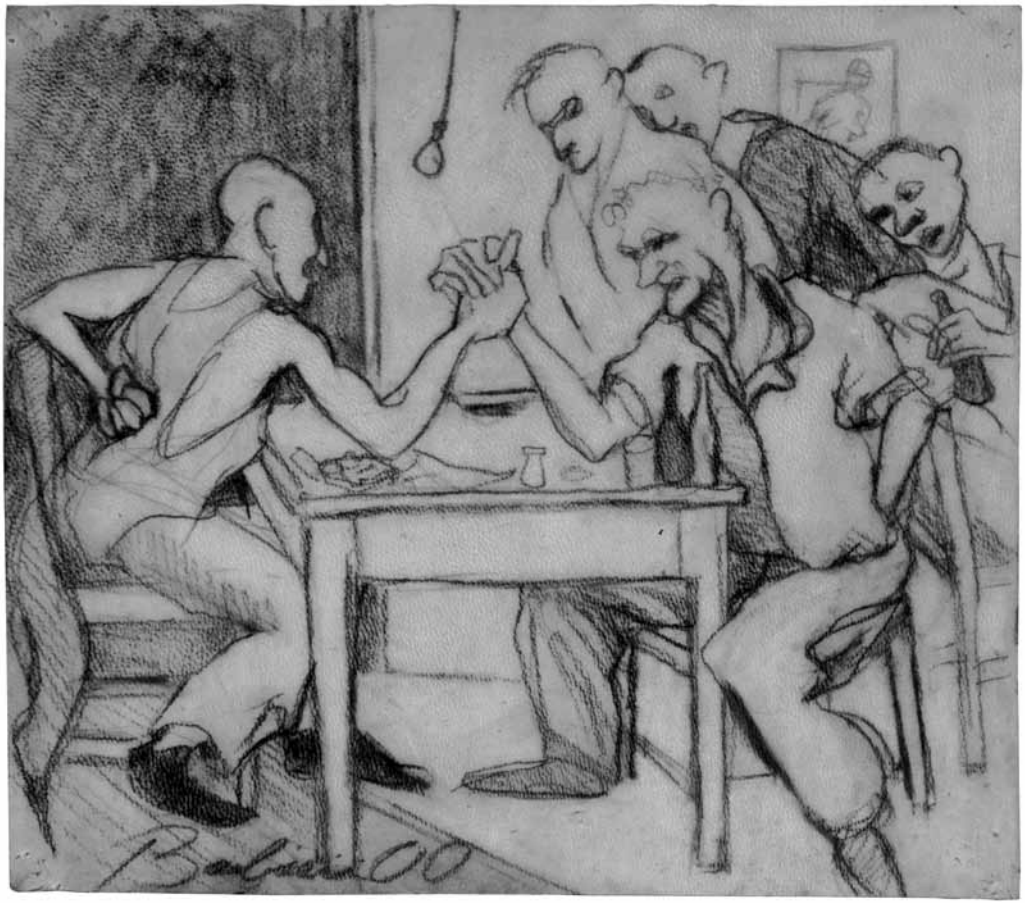
La pasión de Humboldt se encontraba en medir, hacer ciencia y después pensarla. Las pasiones terrenales en el Humboldt de Kehlmann pasan a segundo plano: "La chica le contó que se llamaba Inés, que confiase en ella.

"Al subirle la camisa, rompió un botón, que cayó rodando por el suelo. Humboldt lo siguió con los ojos hasta que chocó con la pared y volcó. Ella le rodeó el cuello con los brazos mientras él murmuraba que le soltase, que era un funcionario de la Corona prusiana, lo arrastró hasta el centro de la habitación".

En cambio para Gauss, la pasión por la mujer, junto con los números, toma un papel importante en su vida: "Los números no le arrancaban de la realidad, sino que la aproximaban más, tornándola más clara y evidente que nunca."

"Ahora siempre lo acompañaban los números. No los olvidaba ni siquiera cuando visitaba a las prostitutas".

En un encuentro ficticio, que nos narra Kehlmann, Humboldt y Gauss (el primero ya un anciano disperso, el otro un viejo cascarrabias) confrontan sus ideas. Humboldt sigue con sus sueños de seguir midiendo, su vista apunta hacia Rusia y toda Asia. Gauss quiere abrirle los ojos: "Proyectos, resopló Gauss. Chismorreos,



planes, intrigas. Chácharas con diez príncipes y cien academias hasta que permitan instalar un barómetro en cualquier lugar. Eso no era ciencia". Kehlmann nos hace notar algo que también planteó para el arte en *Yo y Kaminski*: el progreso del conocimiento depende en gran medida de que las personas vean al autor de una obra (de la física, de la biología, de la pintura, de la música) como un accesorio que les haga ver más importantes, más inteligentes, que los dote de autoridad.

Humboldt se convirtió en un accesorio ruso, Gauss se quejó de la estupidez de sus hijos. A Humboldt lo superó la tecnología y para Gauss por fin llegaría la época de sus sueños (las funciones de dentista y cirujano en un solo barbero se terminarían) o, según la visión de Kehlmann en *Fama*, la edad de sus pesadillas.

Fama transcurre en nuestra era; somos contemporáneos a sus personajes y a su modo de cómo nos definimos a través de la tecnología. En esta época en que nuestras memorias ya son

obsoletas, (ya no es necesario recordar algo sólo copiar y pegar), las conversaciones se han hecho más dinámicas, la *fast food* ha encontrado su equivalente en el consumo de la información: *fast knowledge*.

Dentro del mundo de *Fama*, Ebbling es un técnico que parece ser la reencarnación de Gauss: "Había muchas cosas en su vida que a Ebling no le gustaban. Le molestaba que su mujer estuviera siempre distraída, que leyera libros tan estúpidos y que cocinara tan lamentablemente. Le molestaba no tener un hijo inteligente, y que su hija le resultara tan extraña". Ahora la voz del pasado gaussiano de Ebbling: "Cuando Mina le exhortó a levantarse, aduciendo que el carruaje esperaba y el trayecto era largo, se aferró a la almohada e intentó hacer desaparecer a su esposa cerrando los ojos […] El viaje fue una tortura. Llamó a [su hijo] Eugen fracasado […] luego preguntó cuándo se casaría por fin su hija".

Gauss y Ebbling son los únicos que reflexionan sobre su situación, en consecuencia, surge la inconformidad. Los demás que giran a su alrededor no tienen ni un ápice de interés de quién es el otro, viven sin reflexionar, sin pasión. Empieza el juego por saber quiénes somos a través de un aparato.

Había leído en un artículo de Antonio Cabral lo siguiente "[Lo que Schopenhauer nos dice es que] siempre, y en todas partes, cada cosa sólo puede ser en virtud de otra", según *Fama* ahora nosotros somos en virtud de nuestro celular o lo que buscamos por Google.

Nuestra identidad ya no es reflexiva. Vivimos sin saber cómo funcionan la mayoría de las cosas. Todo es asombro sin reflexión, todo es un acto de psicomagia: "[¿Qué es ciencia?] Gauss dio una chupada a la pipa. Un hombre solo, sentado en su escritorio. Con una hoja de papel delante de los ojos, acaso también un telescopio, ante la ventana el cielo claro. Si ese hombre no se daba por vencido hasta que comprendía, eso quizá fuera ciencia".

Vivimos sin saber cómo funcionan la mayoría de las cosas. Todo es asombro sin reflexión, todo es un acto de psicomagia.

▶ Raúl Fierro (Oaxaca, 1985). Estudia Física en la Facultad de Ciencias de la unam y es miembro de la Casa de las Ciencias de Oaxaca. Actualmente escribe sobre videojuegos que se basan en libros y la nueva narrativa de la realidad aumentada.

Frida Sosa Castañeda

THOMAS RUFF

La observación es un arte que nos permite comprender las historias de las que está compuesto el mundo. Los largos paseos donde observamos y descubrimos la estructura de los objetos y formas que durante millones de años han habitado la realidad, constituyen también una forma de hacer nuestra vida. Pareciera que escucho a Sebald en su ensayo sobre las pinturas de Jan Peter Tripp, cuando observo las fotografías de Thomas Ruff: "Los objetos saben más de nosotros que nosotros de ellos".

He buscado alguna fotografía del rostro de Thomas Ruff (Zell, Alemania, 1958). Los retratos son una de las mayores aproximaciones a la vida de un ser humano. Cada rostro es una historia. En el rostro de Ruff observo unas ojeras que se reflejan como un fantasma sobre las múltiples reproducciones que he encontrado. Fantasmas. Es difícil no imaginar a la fotografía de Ruff —sobre todo sus retratos— como un arte de la transformación de los sujetos en seres irreales. Precisamente, en su serie titulada *Retratos*, Ruff hace un acercamiento al rostro de personajes con facciones aparentemente comunes. No se trata más que de la simple repetición, pero lo que se imagina el espectador alrededor de esos rostros detona cientos de historias y biografías imaginarias. Sesenta

Los retratos son una de las mayores aproximaciones a la vida de un ser humano. Cada rostro es una historia.

fotografías de pasaportes son intervenidas por Ruff para lograr un aparente retrato de la cotidianeidad que acaba de inventar un universo nuevo. Quizá la esencia de esta serie de retratos radique en la importancia que tienen para Ruff las formas que nos habitan, la historia de cada personaje a través de una seña particular, tal vez con el paso del tiempo la serie retratos se convierta en el cementerio de formas y personajes inexistentes.

La idea de un paseo por una fotografía de Ruff empieza a emocionarme. Me mudo, ya no estoy más aquí, estoy en una fotografía de Thomas Ruff: "Sin título, 2". Me encuentro aquí, deteniendo con mi mirada los instantes que conforman una ciudad. Es una pequeña calle al oeste de Berlín. Una calle. Observo, tras la ventana, los sujetos que caminan fuera de este lugar, tienen un tamaño minúsculo, la altura del piso en el que me encuentro me causa vértigo. No sé exactamente como he llegado a este sitio. El escenario que se muestra en el edificio me deja una honda impresión, las plantas brotan de las paredes como si alguien hubiera empeñado tiempo en su cuidado, los restos de pintura en tonalidades de café que aún se conservan y la luz que se filtra por los ventanales con cristales rotos, dan la sensación de estar en un lugar donde se puede hallar cierta tranquilidad. Salgo de este espacio y camino por un pasillo largo y frío, existen puertas metálicas que me impiden el acceso a otros espacios, lugares ajenos a los hombres donde el polvo y la oscuridad se encuentran. Los vidrios que aún se conservaban reflejan la silueta de mi sombra en el piso, "soy una sombra que camina en el abandono", escribo sobre los vidrios empolvados.

Un paseante es un ser que observa para poder vivir, que guarda pequeños detalles que le permiten construir historias, que aprisiona sensaciones en su memoria para poder llevarlas consigo por toda la vida.

Thomas Ruff pertenece a la generación de fotógrafos más destacados de la así llamada "Escuela alemana". Nacido en los años cincuenta con una formación familiar rigurosa consigue su primera cámara a la edad de dieciséis años, y es en ese momento cuando se inicia en la fotografía, pero será mucho más tarde cuando pueda dedicarse a ella por completo. Poco después le ocurrirá una afortunada desgracia: le diagnostican una enfermedad en el ojo izquierdo la cual le impide mantener contacto con la fotografía durante algunos años. Con el paso del tiempo tiene nuevamente un acercamiento a ella, y es allí donde ha permanecido durante más de treinta años. Quizás el sólo hecho de ver el mundo ligeramente afectado por la enfermedad le haya dado la visión fotográfica que hoy le ha dado un lugar privilegiado en los artistas visuales contemporáneos.

La serie titulada *Desnudos* es una clara demostración de las obsesiones que tiene Ruff

con el alejamiento y la cercanía que pueden ocasionar una impresión en él espectador. En primer plano se muestran los cuerpos desnudos de mujeres, detrás sólo fondos en colores uniformes, aparentemente las imágenes se ven fuera de foco, pero son estos pequeños detalles casi fantasmales los que hacen de Ruff un gran retratista. Son imágenes angustiantes, la cercanía que existe entre la imagen y el espectador despierta una pregunta elemental: ¿qué tan lejos nos encontramos de lo que observamos? Ruff ha alterado ligeramente esas imágenes que presenta gran formato. Sólo un poco. Pero el minúsculo que consiste en líneas de sombras, en contornos vaporosos, ha convertido a lo que observamos en un aparato mucho más complejo.

La naturaleza de los espacios no habitados resulta, acaso, incompresible. Ruff se aventura a través de su serie titulada *ma.r.s* a mostrarnos lo que sucede en el espacio, volúmenes en tonos amarillos flotando sobre fondos negros, sombras con colores marrones, texturas rugosas en tonalidad rojiza, pinceladas fuertes, combinaciones de colores inalcanzables para cualquier pintor. Estrellas, nebulosas lejanas. Así es el espacio en las fotografías de Ruff: un enigma, una muestra del silencio constante, un paseo en el que no ocurre nada pero sucede todo. Un paseante es un ser que observa para poder vivir, que guarda pequeños detalles que le permiten construir historias, que aprisiona sensaciones en su memoria para poder llevarlas consigo por toda su vida.

Construir una imagen tiene cierta similitud con sonar. Los sueños, son la consumación de los deseos del espíritu, las imágenes el resultado de nuestros sueños. Thomas Ruff lo único que ha hecho es colocar unos pequeños velos a las imágenes del mundo, y con ello ha logrado establecer una realidad que dista de estar en la realidad, pero que se empata con algunas sueños del hombre. Desde lo infinitamente pequeño y cotidiano, hasta el macrocosmos, Thomas Ruff se ha empeñado en ser un paseante que altera el espacio donde camina.

▶ Frida Sosa Castañeda (Oaxaca, 1992). Fotógrafa de tiempo completo y estudiante de comunicación visual.

AÑ8S

LEE

Leonardo da Jandra

PRINCIPIOS DE FILOSOFÍA CÓSMICA

Segunda y tercera parte
del primer capítulo

A manera de exordio

La filosofía alemana, los ejes cuánticos de la cosmovisión germánica, han sido determinantemente excesivos; una excesividad, hay que enfatizarlo, que hizo de la autosuficiencia de la razón y del lenguaje el fundamento y el fin del filosofar. La obsesión por los orígenes (de Nietzsche a Heidegger) y las sistematizaciones definitivas (de Hegel a Marx), son el resultado inevitable de un *logos identitario* que puso como meta la precisión lingüística y conceptual. La última ejemplificación podría ser la *Crítica de la razón cínica* de Peter Sloterdijk, donde se nos ofrece un despliegue magistral de las patologías que Alemania impuso y comparte con Occidente.

Mas sería en vano tratar de encontrar en todo el pensamiento occidental un complejo de culpa tan lúcido y autoflagelante como el que encarna la literatura en lengua alemana. La voluntad de dominio ha sido para el pensamiento germánico el remedio más heroico frente a la angustia de la nada. Weiss, Jünger, Hildesheimer…, incluyendo a austriacos como Thomas Bernhard tienen un denominador común: la vergüenza ante los excesos de dominio. Y es que el afán de dominio —a nivel de pensamiento y obra— ha sido la más genuina seña de identidad de la cultura germana.

Las reflexiones que siguen están muy lejos de pretender ser un reproche; por el contrario, ponen de manifiesto una devoción por el método y la búsqueda sin fin de la verdad —esencia misma de la filosofía alemana— que a muy pocos atrae hoy día. Vayan, pues, las siguientes divagaciones aureoladas de reconocimiento,

El individuo que sólo piensa en su propia satisfacción queda socialmente nulificado, su vanidad se transforma en la lápida que sellará finalmente las ambiciones del ego.

el gesto agradecido de una racionalidad que aprendió a amar y admirar a lo sublime gracias a titanes como Kant, Goethe, Schopenhauer y Nietzsche, que escribieron en la lengua que elevó el pensamiento a niveles de perfección sólo alcanzado por los griegos.

Ω

La vida como lenguaje y el lenguaje como vida. De aquí, de esta confusión soberbia que se niega a reconocer a un primigenio creador, han surgido ciertas frases conclusivas que han hecho un daño radical a la filosofía. Rememoro, sin regodearme en el rechazo, dogmatizaciones categóricas como ésta de Wittgenstein: "Toda filosofía es una crítica del lenguaje"; o como la más decisiva de Heidegger: "el lenguaje es la totalidad del ser". ¿Y la vida, qué pasa con la vida? La vida no puede circunscribirse a puros significados, ni la filosofía ni lenguaje alguno pueden agotar la experiencia vivida ("El lenguaje no es más que un pobre farol con el que mostrar la vasta catedral del mundo […] No hay palabras suficientes en todo Shakespeare para expresar la más pequeña fracción de experiencia de un hombre en una hora". R. L. Stevenson, *Memoria para el olvido*). La filosofía sólo se convierte en metalenguaje o adquiere pretensiones de ciencia en los momentos —como el actual— en que la utilidad personal prima sobre el bien público, la astucia sobre la ética y el esoterismo sobre la verdadera espiritualidad.

Es probable que el lenguaje sea el acontecimiento, o uno de los acontecimientos más importantes de la Historia; y no dudamos que, como sostiene Steiner en una receta que nos recuerda a los cursos de superación por correspondencia: "mientras más amplio sea el vocabulario de un individuo y más completa su sintaxis, mayor será el dominio de su propio ser y la suma de realidad con la que cuenta". Sin embargo, ningún lenguaje puede expresar con fidelidad lo fáctico y lo espiritual. Los hermeneutas y los deconstruccionistas, al igual que los filósofos analíticos, están imposibilitados de origen para descubrir al fondo de la mirada fascinada las limitaciones del paisaje lingüístico. Le correspondió a las imaginaciones más atemperadas en el silencio —en el absurdo esencial

que conlleva una vida muda y caótica— poner al descubierto la verdadera condición del fraude lingüístico. Repárese tan sólo en este vómito apesadumbrado de Ionesco: "La palabra no muestra. La palabra parlotea. La palabra es literaria. La palabra es una fuga. La palabra impide que hable el silencio. La palabra ensordece. En lugar de ser acción, consuela como puede de no actuar. La palabra gasta el pensamiento. Lo deteriora. El silencio es oro. La garantía de la palabra debe ser el silencio".

El culto al silencio está en la raíz de todos los esoterismos, pero está también presente, como una escenografía de muerte, en los creadores más radicales y originales: Kafka y Beckett, Schoenberg y Webern… Los silencios, como lo saben muy bien los traductores de Rulfo, no se pueden traducir; son un no-lenguaje que vuelve tan inútiles los excesos *sicománticos* a lo Lacan ("es el mundo de las palabras el que crea las cosas") como las pretensiones hermenéuticas de Ricoeur y Derrida. La matematización de la filosofía y la consagración de la sintaxis lingüística como límites del horizonte de comprensión humano, dejaron a la sociedad indefensa ante los usufructuarios del consumismo naturicida. No siempre fue así, ni será para siempre así. Hubo un tiempo en que se creía que el logos era la verdad ("las palabras contienen en sí aquello que nombran", Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*), y que el comercio era la forma más legítima de difundir la cultura… Y vendrá un tiempo en que se verán como expresiones primitivas los balbuceos lingüísticos que hoy proferimos, poniendo ingenuamente al rigor y la precisión por encima de la verdad, la belleza y la bondad.

Aprovecho la referencia a la regla de oro platónica para rescatar de la inmerecida ignorancia a Filón de Alejandría, pieza clave en la complementación de platonismo y cristianismo: "Porque serán desdichados aquellos que todo lo que hacen lo hacen para sí mismos, no por la honra de los padres, ni por la conducta de sus hijos, ni por la salvación de la patria, ni por la defensa de las leyes, ni por la conservación de las costumbres, ni por el encauzamiento de las cosas privadas y públicas, ni por el servicio de los templos, ni por la piedad hacia Dios". En esta letanía de regaños está esbozada una de las críticas más cabales de la conciencia egocéntrica.

Pero antes, mucho antes de que el orgullo y la soberbia llevasen al yo a la delirante búsqueda de placer, el individuo ya estaba encadenado a una conspiración de belicosas influencias: hambre, temor, deseo sexual y poder. En esta fase evolutiva pre-racional se estacionó la humanidad miles de años, y cuando al fin se optó por ejercitar la razón aparecieron escritos con letras de fuego los tres principios civilizadores universales: autoconservación, autoperpetuación y autogratificación. Casi todo lo que tiene que ver con la parte más profunda y duradera de la dinámica civilizadora está contenido en los dos primeros conceptos; el tercero es el asiento predilecto del egocentrismo. La autoconservación y la autoperpetuación aseguran la continuidad social; la autogratificación destruye las civilizaciones. Del mismo modo que los ordenadores universales necesitan un eje lógico para ser comprendidos, hay también constantes lógico-matemáticas en la caída y el caos. Los más grandes imperios cayeron justo en el

momento en que la autogratificación y la búsqueda desmedida de placer se convirtieron en pautas vivenciales cotidianas. El individuo que sólo piensa en su propia satisfacción queda socialmente nulificado, su vanidad se transforma en la lápida que sellará finalmente las ambiciones del ego.

La forma más elemental de egocentrismo reside en el culto regresivo a la naturaleza. El individuo que sustituye a Dios por un astro, un río, una cueva o un árbol le da definitivamente la espalda a la flecha evolucionaria. Recurro con intención desmitificadora a la *Breve historia de todas las cosas,* de Ken Wilber, el más crítico de los sicólogos antinaturicéntricos: "Reducir el Kosmos a la chata naturaleza sensorial y tratar de fundirse biocéntricamente con ella aboca a una glorificación narcisista profundamente regresiva, preconvencional y atada al cuerpo. ¡Esa es la lección que debemos aprender del error romántico! De hecho, cuanto más próximo se halle uno a la naturaleza mayor es su egocentrismo".

Siempre me violenté cuando alguien, para identificar mi aislamiento en la selva de la costa oaxaqueña, me decía rousseauniano. Después de haber vivido durante casi tres décadas en estado de naturaleza, le concedo toda la credibilidad a Wilber: la conciencia tribal es la forma más primitiva de conciencia. A veces, como en mi caso, se trata de la mínima expresión tribal: la pareja. Mas, ¿qué es la pareja en, por y para sí misma sino un ego autogratificante de dos cabezas?

Todos los rechazos evidencian un anhelo de incompletitud. Y en nuestros días ese anhelo no sólo se manifiesta en el rechazo a las pretensiones sistemáticas y metodológicas, sino en la irreflexiva celebración de lo inconcluso y lo fragmentario. Lo que Wilber le critica al romanticismo es su obsesión regresiva, la necia preocupación por recuperar una fase evolutiva que quedó ya para siempre atrás. Con la debida mesura, tenemos que reconocer que el romanticismo es producto natural del Renacimiento y al mismo tiempo una tardía reacción contra la entronización racional del yo, como lo vio lúcidamente George Steiner en *Gramáticas de la creación*: "Nuestra obsesión por el autor individual, por la firma del artista, por la persona y la huella digital del compositor, nuestra persecución a los plagiarios, es un reflejo muy reciente y, me gustaría insistir en ello, temporal. Ilustra cierta dramatización del *ego*, de la que el Renacimiento y el romanticismo, emparentados íntimamente en este aspecto, han sido su primera expresión".

Sería absurdo creer que Steiner plantee en lo antedicho una defensa de los plagiarios; rechaza más bien el exacerbado protagonismo del ego y la tendencia a aferrarse a falsas completitudes. A esto se refería el atribulado Adorno cuando decía que "la totalidad es mentira". Y yo me atrevería a ampliar el horizonte crítico y añadir que no hay mayor mentira que la totalización del yo. No olvidemos que Adorno hablaba desde una experiencia histórica signada por el temor y la vanidad, habiendo vivido ya descarnadamente las miserias de los fundamentalismos más extremos.

Dada la tendencia de la dinámica autogratificante a buscar la oposición en lugar de la

La antiheroicidad de nuestro tiempo va ligada a un sistema económico-social que acrecienta las cargas del individuo y lo condena perversamente a la imposibilidad de soportarlas; de ahí que el menor gesto de humildad sea visto como una derrota.

complementación, era de esperar que el humanismo se fuera hacia los extremos. En la justa reivindicación del libre albedrío y de la razón crítica iba ya contenida la pulsión ensoberbeciente que anuncia la caída. La derrota del humanismo es indisociable del egocentrismo en su expresión más naturalista: la soberbia. La antiheroicidad de nuestro tiempo va ligada a un sistema económico-social que acrecienta las cargas del individuo y lo condena perversamente a la imposibilidad de soportarlas; de ahí que el menor gesto de humildad sea visto como una derrota. En la raíz de la soberbia y la autoimportancia está un ciego desprecio a las formas de convivencialidad gregaria. Por eso la inteligencia egocéntrica tiende sentenciosamente hacia el egocentrismo; es decir, la desconfianza permanente como forma de vida.

Imposible ser más transparente para definir el egocentrismo tautológico a que ha arribado la ciencia —con las notables excepciones esperanzadoras— que esta frase de Jacques Monod característica del pensamiento científico del siglo XX: "El antiguo pacto se ha hecho trizas: el hombre sabe por fin que está solo en la inmensidad insensible del universo, de la que surgió únicamente por casualidad". Esta visión de un universo sin más significado y finalidad que la caprichosidad humana, no sólo evidencia una alta dosis de soberbia sino que también pone al descubierto el desencantamiento de una era que mató a Dios para divinizar al yo. Nos lo resume de manera antibelicosa Richard Tarnas en *Cosmos y psique*: "Este proceso evolutivo ha estimulado el surgimiento de un yo autónomo que ocupa el centro. Es un yo decididamente separado del mundo, vaciado de todas aquellas cualidades con las que el ser humano se identifica de modo exclusivo, y a la vez dinámicamente comprometido con él. La forja del yo y el desencantamiento del mundo, la diferenciación de lo humano y apropiación de sentido son aspectos del mismo desarrollo".

Ω

La razón escéptica no entra en conflicto con el orgullo y la soberbia. Por el contrario, una buena dosis de soberbia suele ser el mejor antídoto contra los fundamentalismos gregarios de todo signo. El peligro surge cuando la autoconciencia comienza a rendirse culto a sí misma, cuando no reconoce más supremacía que la de su personalidad. Sospecho que este exceso de amor propio y arrogancia era la *hybris* por excelencia, lo que los primeros gnósticos llamaban *el pecado* (léase con provecho *Presagios del milenio*, de Harold Bloom, sentencioso compendio de cuestionamientos en torno a la gnosis).

El orgullo —motor primario de la individuación racional— sin espiritualidad se transforma inevitablemente en un monstruo que devora toda conciencia y se devora a sí mismo. Es falso que el orgullo se alimente exclusivamente de los demás; el sustento primordial del ego es el ego mismo, su crecimiento ilimitado, la ciega carrera hacia el abismo… La exaltación desmedida del yo es indisociable de la pobreza de espíritu. En un corazón rebosante de amor hacia sí mismo no hay lugar para la empatía con el otro; y en una mente que celebra con orgullo su brillantez no puede haber lugar para la solida-

ridad con el otro. En tiempos tan aciagos como el actual casi todo lo que las mentes egocéntricas construyen tienen el estigma de la culpa y el desencanto. En consecuencia, la degradación generalizada obliga a la razón desilusionada a mirar hacia atrás con vergüenza.

Las más grandes tradiciones occidentales —desde el *pneuma* pitagórico al *cuerpo de luz* gnóstico— hablan de un yo oculto, sutil e inmortal que prevalece por encima de todos los cambios. Para algunos, esta entelequia forma parte de la misma totalidad que contiene a los universales platónicos y a los arquetipos junguianos; como sea, no nos queda más opción que recurrir al concepto de mente para tratar de encontrarle un significado a través de la guía racional del lenguaje.

Los ideales sublimes de la razón —la búsqueda del bien común, la justicia y la paz— no pueden alcanzarse en la fase egocéntrica de la evolución. La conciencia egocéntrica sólo acepta en el otro lo que la gratifica. Y a la búsqueda de la gratificación, que es otra forma de nombrar la felicidad, está enfocada la tesis central de la moral egocéntrica: si no hay un fin que unifique la voluntad de los individuos, entonces lo más racional es la búsqueda de la propia felicidad. Ciertas lecturas prejuiciadas tienden a creer que ésta es también la tesis central del utilitarismo; pero ni Benthan, ni Stuart consentirían en que se separara drásticamente el bien común de la felicidad individual.

En la Europa continental la denuncia del egocentrismo ha tenido un fundamento más ético que filosófico. Y aun cuando filósofos como Kant hayan señalado al desmedido amor a sí mismo como la fuente primaria de todo mal, fueron los moralistas como Pascal y Rousseau los que elevaron a norma humanizadora básica el "amor al prójimo", que está en la raíz de las religiones del libro sagrado. En el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, hay una frase tan rotunda como iluminadora que nos retrotrae a la más decantada sabiduría bíblica: "Haz tu bien con el menor mal para el otro que te sea posible". Pero el ego de Rousseau estaba demasiado obnubilado por el poder, a diferencia del de Pascal que conocía desde la rectitud del espíritu las debilidades humanas y los límites virtuosos de la razón: "La suprema adquisición de la razón consiste en reconocer que hay una infinidad de cosas que la sobrepasan. Cuando no reconoce esto, la razón es débil". Este relámpago de lucidez, extraído de los *Pensamientos*, debería ser la denominación de origen del racionalismo cabal, esto es, de toda reflexión libre y crítica. Sin embargo, como lo vio el propio Pascal, la razón es tan celosa que convence al ego —a costa de hacerlo injusto consigo mismo e indeseable para los demás— de que no hay mayor felicidad que la que ella puede proporcionar.

El hecho de que las reflexiones más arriesgadas sobre la búsqueda racional de la felicidad hayan surgido en el seno de la tradición angloamericana tampoco puede ser considerado producto del azar. La supremacía de la justicia y la libertad, que en Inglaterra prohijó a mentes tan privilegiadas como Hobbes y Locke, Hume y Stuar Mill, en Norteamérica adquirió visos de cruzada fundacionaria. Encontrar la felicidad en el marco de una convivencia justa y libre

La búsqueda de la felicidad es una condición básica de la evolución humana. Lo que no podemos aceptar es una felicidad egocéntrica que dañe a otro.

es el credo que recitan una y otra vez los más grandes pensadores norteamericanos —desde el trascendentalismo de Emerson al neopragmatismo de Rorty.

La descalificación visceral del utilitarismo al considerarlo la consagración incondicional del yo —imponer el beneficio del yo sobre el beneficio del prójimo—, es producto de una visión miope. Estas almas desinformadas y débiles de criterio deberían tener presente que los momentos más decisivos de nuestra vida cotidiana se rigen precisamente por el principio utilitarista: "Todas las acciones humanas son egoístas, motivadas por el propio interés". El problema del utilitarismo no reside en la aplicación de la justicia ni en el pleno ejercicio de la libertad; el problema es ético, no político: para no atentar contra la felicidad ajena, el individuo tiene que sacrificar la propia. Al poner la moral del individuo por encima de la moral colectiva (como sostenía Emerson en sus *Ensayos*: "Lo único recto es lo que depende de mi manera de ser, y lo único equivocado es lo que a ella se opone".), es imposible que el ego no despliegue astuta y racionalmente todos los recursos en su propio beneficio.

La búsqueda de la felicidad es una condición básica de la evolución humana. Lo que no podemos aceptar es una felicidad egocéntrica que dañe a otro. La insensibilidad actual hacia el daño y el sufrimiento ajeno es consecuencia de un deseo compulsivo de ser feliz, una necesidad intempestiva de llegar a los límites del placer a través de las funciones oral y genital. Y tenemos que enfatizarlo: ninguna civilización ha sido tan digestiva y genital como la nuestra.

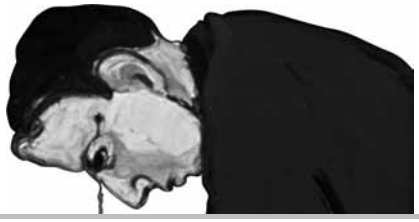
Mentes tan preclaras como la de John Rawls encuentran una justificación racional de la búsqueda del bien en el rechazo al riesgo ("Para decirlo brevemente: el bien es la satisfacción del deseo racional"). Sin embargo, los que no somos tan preclaros como Rawls ni ironistas como Rorty, sospechamos que el mal está también íntimamente ligado a la satisfacción del deseo racional (la imposición del propio sobre el ajeno), y que una sociedad mayoritariamente reacia al riesgo es una sociedad reaccionaria, como la norteamericana. Para autojustificarse, los reaccionarios enarbolan como bandera la *protección del bien común.* Sin dejar de tomar la debida distancia, lo que me mueve a respetar el utilitarismo es su franqueza, el sostener con la debida claridad que el deseo del placer y la huída del dolor determinan nuestro comportamiento animal. Desde esta óptica es incuestionable que el utilitarismo es un valioso instrumento teórico para entender la animalidad humana.

En el ya citado *Contingencia, ironía y solidaridad,* y obnubilado tal vez por estar en el centro mundial de la digestividad y la genitalidad (ejes existenciales de la conciencia estabulada), Rorty

plantea que el filósofo debe alejarse del sacerdote y del sabio para estar más cerca del ingeniero y del abogado. Se trata, es evidente, de una pretensión distópica: un mundo saturado de leyes y de adminículos tecnológicos que sólo favorecen a los que usufructúan el poder. Para Rorty, como para la gran mayoría de los norteamericanos, la verdad está siempre *emersonianamente* supeditada a la autogratificación: "Desde un punto de vista pragmático llamaremos 'verdaderas' a aquellas creencias cuya adopción nos hace más capaces de alcanzar la felicidad".

La felicidad que buscan los filósofos neopragmatistas está condicionada por el progreso tecnológico y la autoestima social. En Norteamérica el deseo de reconocimiento ha alcanzado niveles verdaderamente patológicos. Los miles de libros y de programas de autoestima y de superación personal son la prueba más concluyente de un proceso civilizador que ha divinizado absurdamente al yo. En *El fin del hombre* el teleofílico Francis Fukuyama resume así todo lo que cabe decir al respecto: "Lo importante, sin embargo, es que el deseo de reconocimiento tiene una base biológica, y que dicha base guarda relación con las concentraciones de serotonina en el cerebro".

Tengo que admitir que abomino la expresión *base biológica*. Siento como si me estuvieran hablando de una maldición irrevocable, de un destino ciego y azaroso. Por eso prefiero regresar a la sorprendente capacidad embaucadora del lenguaje y de la razón, a las más inverosímiles posibilidades de exaltación del yo: pienso, por ejemplo, en los místicos y los cortesanos como manifestaciones límite de la manía egoica.



Los ironistas jamás aceptarán a los místicos, y ni los místicos ni los ironistas aceptarán nunca a los cortesanos (entiéndase: desde el cubículo universitario hasta la curul en el Congreso). En la cultura hegemónica del incipiente Estado planetario, son los místicos como Emerson, Thoreau y Whitman, y no los cortesanos de Washington y de Harvard, los que pueden exhalar el soplo iluminador que se necesita para pasar del egocentrismo al sociocentrismo. Pero no olvidemos que fueron también esos profetas del individualismo los que contribuyeron a entronizar la búsqueda de la perfección privada sobre la solidaridad humana.

Hasta donde conozco, el libro más delirante del egocentrismo es *El único y su propiedad* de Max Stirner; y en Norteamérica fue Trigant Burrow, en *The Social Basis of consciousness,* uno de los pioneros irónicos en sostener que la personalidad egoica no era una entidad sicofísica, sino una ficción implantada por la sociedad… ¿Y qué es el lenguaje sino la ficción de todas las ficciones?

Lenguaje, felicidad, utilidad, genitalidad…: hay un yo limitado, consciente de sus posibilidades existenciales y tendiente a la comple-

mentación no a la confrontación; y hay otro soberbio, confrontativo y exigente que no reconoce más hegemonía que la suya. El segundo representa la conciencia egocéntrica; el primero anuncia ya la aparición de la conciencia sociocéntrica. Podríamos aventurar a estas alturas una definición heterodoxa del término *egocentrismo* como el amor del ego hacia sí mismo por encima de todas las cosas; y de *sociocentrismo* como una forma de relacionarse con el mundo en que es prioritario el bienestar ajeno.

Todos los actos egoístas reflejan una imposición de la burda animalidad sobre el espíritu; es la bestia astuta y deseante la que pide y exige sin querer dar nada a cambio. Para los que creemos que los ideales de la razón suponen una mayor evolución que los reclamos orales y genitales, el paso del egocentrismo al sociocentrismo es una muestra sublimadora de inteligencia y generosidad. La primera —concedámoslo— es inequívocamente evolutiva; la segunda es impensable sin el soplo hermanante del espíritu.

El discernimiento de la razón la lleva a reconocer sus propios límites: ¿por qué tengo que preocuparme por los demás si lo único que cuenta es mi ego? En las infinitas motivaciones no sólo debe estar comprendido lo que queremos, sino también lo que rechazamos. El egoísmo y el altruismo provienen del mismo yo: uno se inclina hacia la autogratificación y el reconocimiento; el otro se eleva por encima de la razón para comprender que sólo con los demás la evolución es posible. Y llegado a este punto en que confluyen para separarse la conciencia egocéntrica y la conciencia sociocéntrica, quisiera recurrir a manera de corolario a una reflexión crítica esbozada por Patrick Harpur en *El fuego secreto de los filósofos*, para moverle al menos el pedestal a aquellos partidarios del azar y del caos que recurren a *bases biológicas* para tratar de convencernos de que el culto exacerbado al ego es consecuencia de un proceso bioquímico: "Aunque no fuera tautológica, la supervivencia de los más aptos seguiría siendo dudosa. Es una noción completamente individualista que excluye la cooperación, el amor y el altruismo que caracterizan a muchas especies sumamente prósperas, incluida la nuestra. La competición sanguinaria que Darwin imaginó como la característica distintiva de la naturaleza pocas veces se encuentra en la práctica. La abrumadora mayoría de las más de 22 mil especies de peces, reptiles, anfibios, aves y mamíferos no luchan ni matan por comida ni compiten agresivamente por el espacio".

▶ Leonardo da Jandra (Chiapas, 1951). Filósofo y escritor, su más reciente libro es *La mexicanidad. Fiesta y rito* (Almadía, 2012). Reside en Oaxaca desde hace años.

Elizabeth Arias

TRASTORNO HAMLET, SOBRE HEINER MÜLLER

Quiero partir la humanidad en dos
Y vivir en el vacío del centro
Heiner Müller

En los siglos XIX y XX se da una revolución en la vida del hombre: el transporte, la fotografía, el cine, el teléfono, la televisión y la computadora. Ahora se sigue persiguiendo la sofisticación de estas invenciones, la novedad nos ha rebasado. En 1936 se trasmitieron por televisión los Juegos Olímpicos de Berlín, y persiste la fotografía de un niño que tiene en sus brazos una antorcha. Al paso de los años ese niño criticó su sociedad, y se vio afectado por los avances tecnológicos. Su nombre: Heiner Müller (Sajonia, 1929-1995), su sociedad: Alemania, el país que mas ha participado e invertido capital en esta modernidad; la cual ha pervertido a su población.

Quienes se han viciado con los avances tecnológicos han abandonado la realidad, olvidando el pasado y el presente, para vivir en el mundo virtual. No se puede negar la capacidad del hombre para crear máquinas, ni tampoco

Heiner Müller: el hombre que siempre vistió de negro, su aspecto hablaba por él, nunca dejó sus lentes oscuros y su tabaco, era un Hamlet. Siempre estuvo de luto, un luto quizás aparente.

lo mucho que han servido, pero ¿acaso se pensó en los vicios que desencadenarían? La realidad la olvidamos con la TV y el cine. ¿Qué pasó con los primeros hombres que vieron imágenes proyectadas por una máquina? Se asombraron, sin embargo no sabían las adicciones que les provocaría. ¿El teatro puede ayudarnos a enfrentar la realidad y las adicciones humanas? Sí, sólo el teatro que es fiel a sí mismo.

Hamlet, el personaje de Shakespeare, dice: "He oído contar que personas delincuentes, asistiendo a un espectáculo teatral, se han sentido a veces tan profundamente impresionadas por el solo hechizo de la escena, que en el acto han revelado sus delitos; porque aunque el homicidio no tenga lengua, puede hablar por los medios más prodigiosos". Este es el teatro que han buscado directores, dramaturgos y actores que tienen algo que decir más allá de las vanalidades diarias; los que frente a la crisis social no se quedan de brazos cruzados. Hay pocos casos. En Alemania encontramos el teatro político, reflejo de los pensamientos, ideales, experiencias y juicios que buscan enfrentar al espectador y al actor. Algo de esto existe en Heiner Müller, quien escribió más de una docena de obras dramáticas, las más conocidas: *Máquina Hamlet*, 1977, y *Cuarteto*, 1981, escrita a partir de *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos. También escribió poemas y dirigió la

compañía de teatro creada por Bertolt Brecht, Berliner Ensemble.

Heiner Müller: el hombre que siempre vistió de negro, su aspecto hablaba por él, nunca dejó sus lentes oscuros y su tabaco, era un Hamlet. Siempre estuvo de luto, un luto quizás aparente. ¿Qué hay atrás de ese contraste entre el blanco de su piel y su vestir negro? Una tragedia. Nace en 1929 y a sus cuatro años de vida supo lo que hacía el poder. Su padre fue arrestado por los nazis en 1933, año de los exiliados. Bertolt Brecht huye de Alemania, él era un niño y no sabía que más tarde ocuparía el lugar de Brecht en el teatro alemán y que en el futuro sería considerado el mejor y más importante dramaturgo después de Samuel Beckett, según el *Theater Guide*. Su destino era ése y no lo podía cambiar. Lo que tampoco pudo cambiar fue su experiencia de las dos guerras mundiales, la división de Alemania, la construcción y la caída del muro de Berlín; lo que sí pudo modificar fue su colaboración con la STASI. En una entrevista dice: "Claro que hablé con la STASI, y hubiera hablado con Stalin o con cualquiera si eso hubiera ayudado en algo. El trasfondo de esto es que la población sienta un sentimiento de culpa para que el poder tenga más poder sobre todos. Los intelectuales dicen: Müller habló con la STASI, ¡qué puerco!, y mi imagen se deteriora. […] Hay mucha gente en esos archivos. Estar en ellos no significa otra cosa que ellos tenían información sobre alguien".

La turbulencia de su vida no se separa de sus textos; arrojado en el río nada contra corriente y recibe un fuerte golpe: el suicidio de su primera esposa, Inge Müller, poeta y dramaturga, quien después de varios intentos de suicidio consigue acabar con su vida el 1º de junio de 1966. Pero ¿qué hay en sus textos? Él era sus textos: su vida y Alemania. "Como una joroba arrastro mi pesado cerebro", dice su personaje Hamlet. Müller escribe dramas en la segunda mitad del siglo XX, el siglo más dramático. Sin embargo, no fueron bien aceptados por su postura crítica, estaba prohibido criticar. Él era un águila que afilaba su mirada, casi microscópica sobre la realidad, para reprender a las serpientes más venenosas: sociedad, burocracia e injusticia; esto le costó la estancia en la República Democrática Alemana. Comenzó haciendo adaptaciones de los textos clásicos griegos y del Renacimiento, convencido de que el presente se puede explicar con el pasado. Se ayudó de la historia para criticar el presente. Dramas con pocos personajes, donde predominan los monólogos y diálogos completamente poéticos. Los personajes en sus obras expresan imágenes desconcertantes, donde la imaginación evoca la violencia contra sí mismo para evadir la violencia exterior; afectan nuestro ánimo, se asoma un asco a la realidad, nos identificamos. Nos pone un espejo: "Ayer dejé de matarme. Estoy sola con mis pechos mis muslos mi regazo. Destrozo las herramientas de mi cautiverio la silla la mesa la cama. Destruyo el campo de batalla que era mi hogar. Abro violentamente las puertas, para que el viento pueda entrar y el grito del mundo", dice Ofelia. La guerra es su hogar y la única forma de acabar con ella es acabar consigo mismo: la locura o el suicidio. "Mi cerebro es una cicatriz. Quiero ser una máquina. Brazos para agarrar piernas para

Se dedicaban a complacer al público, directores con sueldo base, una vida sin problemas, así no se podía dar el buen teatro. "Sólo se da en crisis", dice Müller.

caminar sin dolor sin pensamientos", también dice Hamlet.

Máquina Hamlet es una obra corta en cinco actos. Los personajes relatan lo que les ha pasado. En el texto de Shakespeare es Hamlet quien pide a Horacio contar su historia, en el de Müller es el mismo Hamlet quien toma la palabra. El mayor mal es haber nacido, para Hamlet es una dicha decir: "Quisiera que mi madre hubiera tenido un agujero de menos, cuando tú todavía eras de carne: me hubiera evitado a mí mismo la molestia de haber nacido". Müller no se preocupa por poner acotaciones, su intención es que quien lea o monte la obra, piense. En términos de Müller el teatro de su época había dado la espalda al teatro. Había caído en la empresa del capitalismo y nadie se preocupaba por criticar, el miedo los aprisionaba. Se dedicaban a complacer al público, directores con sueldo base, una vida sin problemas, así no se podía dar el buen teatro. "Sólo se da en crisis", afirmaba Müller.

Müller, el dramaturgo del enigma, apuesta por la poesía del drama. Un estilo inconfundible. El comunismo, el erotismo y la muerte. Marx, Rosa Luxemburgo, Bataille y Nietzsche son algunos referentes en su proyección. Criticó fundamentalmente el ámbito económico en el teatro y no la estética. Setnía desdén por la Teoría del teatro incluso para su propio teatro. Müller señala: "Creo en el conflicto. No creo en nada más". Y como dramaturgo y director sabe cómo hacerlo.

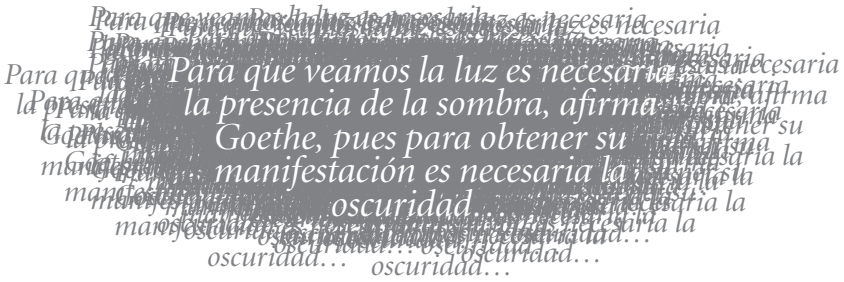
El luto de Heiner Müller se terminó cuando murió, pero su teatro aún sigue esperándonos. Curiosamente se casa a los sesenta y cinco años con una actriz, tiene un hijo con ella y muere a los sesenta y seis años de cáncer pulmonar. Semanas después de su muerte, en México Ludwik Margules empieza a montar *Cuarteto*. Una obra de dos personajes, la Marquesa de Merteuil y el Vizconde Valmont. Texto que une el pasado con el presente por medio del espacio escénico y las enfermedades de los personajes. Personajes seductores que intercambian sus papeles en escena, teatro dentro del teatro. Los personajes ya saben lo que pasó y lo que pasará. No obstante, si sus planes son arruinados por el otro, se ven descubiertos y a la vez defraudados por sí mismos, cosa que no pueden soportar pues tienen siempre el deseo de dominar, de tener poder sobre el otro. Sus personajes no son de melodrama, su destino es el conflicto con ellos mismos y la sociedad.

Hay que descuartizar la obra de Müller para entenderla, hay que enfrentarla.

▶ Elizabeth Arias (Oaxaca, 1992). Estudia Humanidades en iiuabjo. Participa en la compañía de teatro de la iihuabjo.

Raga G. Arteaga

GOETHE O LA OSCURIDAD DE UN GENIO



Luz y espíritu, aquélla en lo físico,
éste en lo moral, son las energías más altas
e indivisibles que pueden concebirse.
Goethe

¿Qué es la luz y qué es el color? ¿Los colores se ven porque son características intrínsecas de los objetos o son el reflejo de la luz? ¿Se sueña con colores? ¿Influyen los colores en nuestro estado de ánimo? ¿Podemos sanar a través del color? ¿Podemos percibir la luz sin la oscuridad que la rodea?

Johann Wolfgang Goethe es el ejemplo de la asociación del hombre de genio con el hombre poderoso. Convirtió a Weimar en la época de Carlos Augusto en el centro cultural de su tiempo. Goethe, el sabio, el genio, el símbolo más decantado que la cultura alemana ha dado a la humanidad se pregunta desde temprana edad por la naturaleza del color y por lo tanto de la luz. Nacido en Frankfurt en 1749 es obligado por su padre a estudiar derecho, pero desde sus comienzos le atrae mucho más el arte. Desde chico conoció a algunos pintores y se aficionó a ese antiguo arte de la acuarela y de las tintas, pero desde el principio reconoció que era más habilidoso con la escritura de poemas que en la pintura.

A Goethe la poesía se le daba de manera natural; nos narra que la realizaba en su interior, empezando con cualquier objeto o impresión, y con el paso del tiempo iba elaborando el poema calladamente, hasta que de pronto, como un flashazo y como efecto de una improvisación, casi instintivamente, lo estampaba en el papel.

Herder le inculcó que frente al espíritu racionalista del Siglo de las Luces están el alma y el sentimiento como fuente de inspiración. En la intuición y en lo irracional y no en la fría razón está la creación, colocando a la espontaneidad encima de las reglas que se enseñaban en la universidad de Leipzig donde estudiaba Goethe. Es cuando descubre la poesía popular.

Goethe afirmó que antes que él existieron poetas mucho más grandes y que seguramente después seguirían existiendo, pero que su contribución a la ciencia de los colores era única y que por ello se le recordaría en tiempos futuros: "Pero, que en mi época, y en una ciencia tan difícil como la de los colores, haya sido el único capaz de descubrir el buen camino, constituye para mí algo importante, y por ello puedo sentirme por encima de muchos", le confesó a Eckerman y a partir de sus observaciones y experimentos de su *Teoría del color,* se lanzó de lleno en la elaboración.

Había sido testigo del color como problema artístico, decía que había visto cómo habían sido ideados los cuadros de muchos pintores: composición y forma, y que hasta él mismo podía dar un buen consejo al respecto, pero en cuanto al colorido, todo parecía dominio de la casualidad determinada por el gusto, costumbre derivada de prejuicio, en fin, condiciones del artista y de su época. "…había caído finalmente en la cuenta de que a los colores, como fenómenos físicos, había que encararlos primero por el lado de la naturaleza, si con respecto al arte se quería poner en claro algo sobre ellos. […] facilitar así la difusión de conceptos superiores entre los amigos de la naturaleza, he aquí la finalidad primordial de la presente obra".

Obra que divide en tres: "Teoría de los colores", "Repudio a la hipótesis de Newton" e "Investigaciones históricas y trabajos preliminares".

Goethe uno de los genios más grandes que ha dado la humanidad, tenía una mente preclara y se interesaba vivamente por saber las causas del mundo en el que vivía; pero como toda gran luminaria tenía su lado oscuro y esto se notó cuando durante más de veinte años se opuso tajantemente y de manera suicida contra la teoría de Newton, que afirmaba que la luz solar contiene los colores del arcoíris. Comparaba a Newton y a su teoría como un castillo con fama de inexpugnable, donde a través del tiempo se habían realizado varias reformas, pero que seguía con esa aureola ante la cual todos se inclinaban; afirmaba que ya era tiempo de destruir ese castillo y abrir huecos en los techos para que salieran los murciélagos y las lechuzas que allí se encuentran atrincheradas para que entrara luz nueva. Es impresionante la manera con la que arremete contra la teoría de Newton, que dice que los colores provienen de la luz solar como elemento constituyente de la luz. Va en contra de sus mismas afirmaciones al postular que nadie puede celebrar las cualidades de su tiempo si no sabe ponderar las cualidades del pasado, acusa a Newton de soberbia aristocrática y altanería insoportable de cómo la escuela newtoniana ha vilipendiado a todo lo que se ha hecho antes y después de ella.

Schopenhauer se entusiasmó de joven con la teoría del color de Goethe. Era un invitado frecuente a su casa y juntos realizaron distin-

tos experimentos físicos. Schopenhauer mismo escribió un pequeño tratado sobre la visión y los colores en 1815, en donde estipulaba que el blanco puede estar formado por color, a diferencia de lo establecido en la teoría de Goethe y teniendo alguna similitud con la opinión de Newton. La relación se enfrió notablemente a partir de esta afirmación y finalmente Schopenhauer perdió la esperanza de que Goethe escribiera algunas líneas introductorias para su obra *El mundo como voluntad y representación* y mandó imprimir su manuscrito sin Goethe. Nunca más se encontrarían personalmente estos dos personajes y se nos muestra una vez más la parte oscura del genio en las líneas citadas por el mismo Schopenhauer: "Con gusto seguiría llevando la batuta de maestro más tiempo, si los alumnos no se convirtieran en maestros de inmediato".

Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la Pintura,* nos alerta contra nuestro lado oscuro,

"El más perfecto prisma de la luz es la Tierra. Ella descompone la luz en infinitos colores, ¿qué es, qué son todas las materias, sino colores corpóreos?…"

aquello que no podemos ver por nosotros mismos y por lo cual requerimos de la visión de los demás para darnos cuenta cabal de lo que estamos realizando."No hay cosa que engañe tanto como nuestro propio dictamen al juzgar de una obra nuestra; y en este caso más aprovechan las críticas de los enemigos, que las alabanzas de los amigos; porque estos, como son lo mismo que nosotros, nos pueden alucinar tanto como nuestro propio dictamen". Y al final de su vida Goethe, preso de su oscuridad afirmaría: "Prefiero la injusticia al desorden".

Pero veamos la parte luminosa y la gran aportación de Goethe a la teoría del color. Antes de Goethe el color era sólo objeto de estudio científico, pero para los artistas plásticos representaba la forma de su relación sensible con el mundo: son de alguna forma su visión del mundo. Goethe observa atentamente las sombras a distintas horas del día, es el primero en separar los colores en positivos y negativos, cálidos (del rojo al amarillo,) y fríos (del azul al verde). También es de los primeros en apreciar sus cualidades morales y las reacciones a los colores que tenemos, en estrecha relación con los principios dualistas de la filosofía romántica de la naturaleza, especialmente con el idealismo de Schelling. Aparte del efecto emotivo del color, Goethe aborda con originalidad la relación de las cualidades estéticas como simpatía y antipatía de los colores. Las armónicas se dan entre colores complementarios: rojo-verde, amarillo-violeta, anaranjado-azul. Y dice que la combinación característica de dos colores puros es un contraste que produce el color intermedio, distinguiendo entre mezcla real física y mezcla aparente que es la mezcla óptica.

Para que veamos la luz es necesaria la presencia de la sombra, afirma Goethe, pues para obtener su manifestación es necesaria la oscuridad… Goethe reduce a cinco los colores prismáticos, mientras que el espectro de Newton contaba con siete colores: los de Goethe más el rojo y el índigo. Goethe decía que el color es un fenómeno que se manifiesta en la luz sombreada, que combina luz y opacidad, y ésta es una afirmación de un pintor más que de un científico, pues los pintores sabemos muy bien que para dar la sensación de una luz primigenia se debe contrastar con una gran oscuridad.

Para Goethe el color púrpura es "el color más valioso, más seductor y más representativo de la visión", y aquí se conecta con una larga tradición que se remonta a civilizaciones como Tiro y Sidón que comerciaban con el color del caracol púrpura, que es uno de los colores más permanentes de origen animal que existe. Es un color que se ha utilizado en casi todas las culturas para reyes y príncipes, en las religiones establecidas se le usa para el ropaje de los más altos cargos.

Goethe clasifica los colores en fisiológicos, físicos y químicos —estos últimos permanentes. Los tintes incoloros extremos son el blanco y el negro. Los colores químicos son los minerales, y aquí es donde los pintores deberíamos aprender a valorar la permanencia de los colores que utilizamos, pues muchos no tienen ni idea de los pigmentos que utilizan en sus obras. Ha de ser terrible para un coleccionista de arte, que el cuadro que al principio era de un color rojo precioso, con el tiempo se vaya

desvaneciendo y quede en un rosa lánguido. Leonardo da Vinci experimentó mucho con las técnicas de pintura y perdió gran parte de su obra por ello, creo que habría sido feliz con las pinturas acrílicas, pues el fresco no era una técnica que le gustara mucho al tener que hacerse por tareas y no poder retocar nada.

Tal vez un antecedente de algunas ideas que plasma Goethe en su *Teoría del color* pueda ser la que el físico romántico Johann Wilhelm Ritter afirma: El más perfecto prisma de la luz es la Tierra. Ella descompone la luz en infinitos colores, ¿qué es, qué son todas las materias, sino colores corpóreos? Combinaciones no son más que mezclas de colores. A quien habitualmente prefiere éste o aquel color concreto le corresponde con certeza también éste o aquel color corpóreo más que cualquier otro. Teoría de la salud, teoría del color. En la Tierra todo color se hace, inmediatamente, material También existen los colores psíquicos, los colores del aura humana, los colores que pueden sanarnos o enfermarnos, y en este tema de la relación salud y color, destaca un fenómeno que se llama efecto Kirlian. Desde los años 30 los esposos Seymon y Valentina Kirlian en Rusia fotografiaron objetos, plantas y seres humanos sometidos a campos eléctricos de alta frecuencia, descubriendo las primeras fotos con luminosidad alrededor de los mismos cuerpos. Y estas luminosidades variaban según los estados anímicos de los sujetos que fotografiaron y descubrieron que las plantas sanas tenían diferente color que las enfermas. El aura, en distintas tradiciones culturales es un fenómeno conocido: *ki* para los chinos, *prana* para los indios, cuerpo astral para los teosofistas. Los indios yaquis y los huicholes tienen una planta sagrada llamada *hikuri* (peyote), con la cual comulgan cuando quieren restablecer la comunicación con lo divino. Todo el maravilloso arte ritual huichol está inspirado en estas experiencias de expansión de la conciencia. Estoy segura que si Newton, Goethe o Leonardo da Vinci, vieran que hoy en día se puede saber de qué están hechas las estrellas que vemos en el firmamento con los espectrómetros cambiaría por completo su visión de los colores, pues cada elemento tiene su propio código colorístico. Aunque, para ser sinceros, todos estos inventos no han servido para que seamos mejores seres humanos. Ya no necesitamos más máquinas sino ideas, colores como ideas capaces de transformar nuestro ánimo, ideas que nos ayuden a evolucionar.

En tiempos de oscuridad como los nuestros, en donde la materialidad y la autogratificación nublan la vida y la conciencia de la mayoría, necesitamos utilizar más que nunca los efectos sensoriales-morales del color de los que hablaba Goethe, los que aparecen en el espíritu cuando en realidad aprendemos algo sobre la esencia del color y, como diría Goethe si la luz es: "Una de las fuerzas y virtudes primordiales creadas por Dios, que se esfuerza en representar su símbolo en la materia"; los colores serían: "…actos de la luz, actos y pasión".

▶ Raga G. Arteaga (Ciudad de México). Pintora, ambientalista y fundadora del Parque Nacional Huatulco.

OAXACA
CINE

OaxacaCine

www.oaxacacine.com

@OaxacaCine

OAXACINE - OAX / MX

Paul Meixueiro

LA ESCUELA DE FOTOGRAFÍA DE DÜSSELDORF

…la fotografía se ha utilizado para todo tipo de razones en los últimos 150 años. Casi todas las fotografías con las que nos encontramos ya no son auténticas. Tienen la autenticidad de una realidad manipulada, previamente concertada.

Thomas Ruff

La fotografía inicialmente surgió como un descubrimiento científico, un proceso curioso que llamó la atención de varias personas ávidas de imágenes; este descubrimiento llenó de dudas a la mayoría de personas que rodeaban curiosamente estas primeras impresiones, algunas optaban por opinar que la pintura ya no tenía un motivo para existir a partir del surgimiento de la fotografía; otros veían en este nuevo medio un vehículo fidedigno para comprobar o reprobar cosas y hechos; mientras discutían esto, la fotografía poco a poco tomó un protagonismo singular en diferentes campos de nuestro quehacer humano hasta el punto que hoy en día es imposible sustraernos de su infinito poder de acción. En el caso de la Alemania de entreguerras la fotografía fue vista por el Tercer Reich como un gran aliado para sus laboriosas y engañosas campañas; las imágenes al servicio del poder, este tipo de acciones ocasionó que durante un periodo largo después de la segunda guerra mundial la fotografía fuera vista como un arte panfletario o en palabras distintas como en un arte menor; fue gracias a la Academia de Artes de Düsseldorf y en específico a su cátedra de fotografía que Alemania se fue haciendo un espacio no solamente en Europa sino en todo el mundo del arte.

En el caso de la Alemania de entreguerras la fotografía fue vista por el Tercer Reich como un gran aliado para sus laboriosas y engañosas campañas, las imágenes al servicio del poder…

La Academia de Artes de Düsseldorf se fundó en 1773 por el príncipe Elector Carl Theodor (1724-1799) como parte de una campaña en la que inauguró una academia de ciencias, almacenó colecciones en los museos públicos y dio un total apoyo a las artes; gracias a estas acciones en 1777 se convirtió en Elector y Duque de Baviera. La academia que inicialmente ofrecía clases de pintura y dibujo fue la primera en su tipo en toda Europa.

La historia europea es compleja, los diferentes nombres y residencias que durante el transcurso —de 1773 a la fecha— tomó la Academia de Düsseldorf son distintos. La academia actualmente goza de prestigio en toda Europa y gran parte del mundo; esto proviene de distintos sucesos, el primero es la fundación de una academia de artes en Europa; el segundo es la importante escuela de pintura de mediados del siglo XIX que encabezó el entonces director de la academia, Wilhelm von Schadow; el tercer suceso es progresivo, se debe a el gran número de artistas que recorrieron sus pasillos y lograron celebridad en el siglo XX, entre ellos Joseph Beuys, Gerhard Richter y Wolf Vostell; el cuarto acontecimiento es la que muchos llaman La escuela de fotografía de Düsseldorf y la cual por lo regular se refiere a los alumnos de la cátedra de fotografía que impartían Bernd y Hilla Becher.

El matrimonio que forjó un estilo

> La gente se hace más visible al estar ausente de un espacio.
> Candida Höfer

Bernd y Hilla Becher se conocieron como estudiantes de la Academia de Artes de Düsseldorf, Bernd (Siegen 1931-Düsseldorf 2007) estudió pintura en la Academia Estatal de Arte de Stuttgart y en Düsseldorf estudiaba tipografía teniendo como maestro al gran artista gráfico e ilustrador alemán Karl Rössing; Hilla (Potsdam 1934) por otra parte entró a la Academia de Düsseldorf para estudiar fotografía, técnica con la cual tuvo experiencia y formación en Potsdam. Después de conocerse Bernd y Hilla

trabajaron como fotógrafos para una agencia publicitaria en Düsseldorf y se casaron en 1961, época en la que empezaron a trabajar juntos el proyecto personal que consistía en fotografiar lo que a uno y a otro les fascinaba: estructuras industriales en ruinas; lo que los intrigaba de estas estructuras alemanas —la mayoría de la década de los treinta—, era el hecho de que muchos de estos edificios industriales parecían haberse construido con una gran dosis de atención hacia el diseño. El matrimonio alemán a partir de estas fechas y a lo largo de cuarenta años se dedicó a viajar incasablemente primero por Europa y posteriormente por Estados Unidos con el fin de fotografiar cisternas, hornos, plantas de tratamiento, torres de refrigeración, almacenes y todo tipo de estructuras restauradas, en ruinas o a punto de ser demolidas.

La obra de los Becher siempre se exhibe en bloques de seis, nueve, doce o quince piezas ordenadas dependiendo del material o de la función de las estructuras, por lo regular esto invita a los espectadores a comparar sus formas y diseños, también el público logra apreciar los cambios basados en las idiosincrasias regionales, o la época de las estructuras —clasificar visualmente estos cambios minúsculos es la principal función de esta especie de *collage*. En las fotografías de Hilla y Bernd uno encuentra todas las piezas desprovistas de información adicional, como personas, nubes o letreros, la atención se centra en la forma del objeto, en la estructura del almacén o de la cisterna; los Becher siempre buscan que la iluminación sea plana, sin sombras o luz excesiva, las fotografías siempre en blanco y negro, el título tampoco añade mayor información sobre el edificio, solamente el año en que fue tomada y el lugar donde se encuentra. Despojado de cualquier información adicional uno se centra en la figura y en los cambios de cada objeto con relación a los demás; el matrimonio alemán busca ofrecer una visión neutra y fría de las edificaciones, lo riguroso que resulta su método logra que los objetos destaquen como esculturas, ellos los llaman "esculturas anónimas", aunque insisten en que su trabajo prioriza la documentación de construcciones, los resultados sorprenden y la búsqueda estética rebasa la búsqueda documental.

Los Becher han logrado reunir una enciclopedia de las formas industriales de principios del siglo XX, y al mismo tiempo han obtenido premios importantes como el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Venecia de 1980. Una constante que define a los dos fotógrafos alemanes, es que basados en el uso de la cámara como medio de descripción, su trabajo apuesta por la objetividad, por una carencia de juicios sobre los objetos.

En 1976, Bernd Becher comenzó a enseñar fotografía en la Academia de Düsseldorf —la política de la escuela impidió el nombramiento simultáneo de Hilla— donde permaneció en la facultad hasta 1996; antes de él la fotografía había sido excluida de lo que era en gran parte una escuela de pintores. Entre los primeros alumnos que destacaron en aquellas primeras clases iniciadas por el matrimonio Becher se encuentran: Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Ströth. Más tarde y progresivamente se incorporaron gente como: Petra Wunderlich, Jörg Sasse y Andreas Gursky.

…la competencia que existía entre ellos y la capacidad de voltear a otras formas estéticas, logró un gran impacto en la concepción de las imágenes que hoy en día nos acompañan…

La fotografía alemana contemporánea

Todo el tiempo estoy ordenando y agrupando las cosas, hasta que éstas se convierten en un todo. Mi preferencia por las estructuras claras es el resultado del deseo, quizás ilusorio, de registrar las cosas y controlar el mundo.

Andreas Gursky

El martes 8 de noviembre de 2011 en una subasta de la casa Christie, una fotografía del alemán Andreas Gursky alcanzó el precio de 4.3 millones de dólares, la fotografía más cara de la historia. En la imagen el principal personaje es el río Rin; Gursky lo fotografió en 1999, el resultado es una imagen espectacular en la cual el río fluye horizontalmente a través del campo de visión, entre verdes terrenos, bajo un cielo de nubes grises y uniformes, donde el emblemático torrente europeo pareciera abstraerse de la realidad.

Andreas Gursky es la punta de un témpano decidido a romper todos los paradigmas que existen sobre la fotografía y la imagen, el témpano incluye a todos los alumnos de la cátedra de fotografía del matrimonio Becher; Thomas Ruff quien es uno de los principales actores en la fotografía contemporánea y quien fue alumno de los Becher opina acerca de aquella época donde todo comenzó (esto en una entrevista realizada por el periódico español *El país* en Junio de 2011): "Hace veinticinco años, cuando empezamos en Düsserldorf, no como grupo, sino como artistas independientes, la fotografía era un erial. Todos pudimos plantar un árbol y dejarlo crecer. Ahora, veinticinco años después, tenemos un bosque." Un erial donde la fotografía a color no era considerada "artística" sino "comercial", un erial repleto de manifestaciones distintas y contrarias a las hegemónicas como lo explica Ruff al continuar la entrevista: "Estábamos en el momento justo, en el lugar adecuado y quizás también usábamos el medio oportuno. La escena artística a principios de los ochenta estaba dominada por el Nuevo Expresionismo en pintura y lo invadía todo, las galerías, los museos. No había nada de arte minimalista ni conceptual. Pero, hacia 1985 o 1986, la gente se cansó de esta pintura expresionista y empezó a buscar algo nuevo. En ese momento la fotografía todavía no se consideraba arte de primera fila, sino de segunda, y cuando desarrollamos este lenguaje visual fotográfico objetivo muy preciso, y usamos el gran formato, a la gente le sorprendió porque hacíamos imágenes que no podían haber sido pintadas ni serigrafiadas. Eran fotografías muy precisas, muy grandes, y no pasaron desapercibidas". El mercado acogió muy bien las nuevas propuestas y las filas de egresados de la cátedra Becher

aumentó año con año, hasta llegar a inundar el mercado actual del arte. Pero, "¿dónde está la fotografía alemana ahora mismo? ¿Está surgiendo una escuela post-Becher?" Le pregunta la periodista Anne-Celine Jaeger a Inka Graeve directora del Departamento de Fotografía y Nuevos Medios de la Pinakothek der Modern de Múnich, esto en un libro titulado *Creadores de imágenes* (Océano, 2007), ella contesta lo siguiente: "En realidad la escuela Becher nunca fue un movimiento. Se relacionó a fotógrafos como Gursky, Struth y Candida Höfer porque trabajaban en gran formato, su estilo era documental y habían estudiado con Bernd e Hilla Becher. Ese estilo ha sido tan habitual, que ahora mismo somos testigos del surgimiento de la tercera generación de fotógrafos de estilo Becher en el mundo del arte. Empieza a ser aburrido. Los alumnos de Becher siempre han contado con la atención internacional, pero el espectro de la fotografía alemana es mucho más rico. Michael Schmidt por ejemplo es de Berlín y sus planteamientos son totalmente distintos, pero es tan importante como ellos. Thomas

Demand, que crea interiores en cartón, como puestos de control de un aeropuerto y los fotografía, ha avanzado también por otro camino, como Wolfgang Tillmans". Thomas Demand fue alumno de los Becher y después de una retrospectiva en el MoMA alcanzó notoriedad equiparable a la de Gursky, para algunos es una conquista más de la escuela de Düsseldorf, sin embargo muchos ven en él la figura "rebelde" de toda la generación; él opina al respecto en una entrevista del mismo libro de Anne-Celine Jaeger: "No es que quisiera trabajar como Bernd y Hilla Becher, sino que ellos eran los que gestionaban el taller de fotografía". Todo el grupo de fotógrafos se encuentran fastidiados de la simple clasificación como alumnos Becher, en cada oportunidad coinciden que si bien todos llevan en su columna vertebral algo de los Becher, cada uno tomó un camino distinto. Thomas Ruff opina lo siguiente: "Todos nosotros somos artistas individuales, pero, como la gente necesita categorizar, pues dicen: estos que vienen de Düsseldorf y que hacen fotos de gran formato, pues los llamamos Escuela de Becher. Pero tenemos estilos diferentes: sólo coincidimos en el lugar y en el medio, la fotografía". Las búsquedas individuales de cada uno de los egresados de la cátedra Becher, la competencia que existía entre ellos y la capacidad de voltear a otras formas estéticas, logró un gran impacto en la concepción de las imágenes que hoy en día nos acompañan; lo que cuestionó a la forma hegemónica y replanteó la fotografía artística hoy en día en el mercado tiene vigencia, de tal forma que vivimos saturados de concepciones de este tipo; sin embargo no es difícil encontrar los árboles mejor plantados en medio de este bosque en el que anteriormente se encontraba un erial.

Otro *pathos* subrepticio. La nueva objetividad

> Siempre trato de construir un concepto de una imagen; a veces de forma narrativa, otras veces con una sintaxis más filosófica o asociativa. Una imagen sólo muestra lo necesario para un pensamiento, no el propio pensamiento.
>
> Thomas Demand

En 1998 Dominique Baque publicó un libro titulado *La photographie plasticienne*, *Un art paradoxal*, el libro posteriormente fue traducido por la editorial española Gustavo Gilli en el año 2003 bajo el nombre *La fotografía plástica*; en él se intenta delinear los cimientos de la fotografía que atraviesa las artes plásticas y es utilizada por artistas visuales. Para la francesa esta nueva concepción de la fotografía tiene un nombre: fotografía plástica. El libro es una pequeña historia del medio fotográfico tomando como inicio finales de los años sesenta, cuando la fotografía entabla afinidades con el arte conceptual y el arte de acción.

En cierta parte del libro Dominique toma como objeto de estudio al matrimonio Becher y escribe que su trabajo proviene de autores que en los años veinte fueron llamados la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) los cuales se oponían a una idea de subjetividad ligada a cierta tradición alemana que alcanzó notoriedad después de la Segunda Guerra Mundial con

Otto Steinert como máximo referente y bajo el nombre de Subjektive Fotografie (Fotografía Subjetiva). La fotografía "subjetiva" de la que habla, buscaba la experimentación plástica y poética apoyándose en una fuerte reivindicación del interior y las búsquedas personales, muchos artistas entre ellos Hilla Becher interpretan este posicionamiento como una vuelta hacia atrás y varios críticos como lo señala Dominique veían esto como un rechazo sistemático de afrontar la realidad después del nazismo, una fuga hacia la interioridad. Por otro lado la "nueva objetividad" se esforzaba en mantener una especie de neutralidad en diferentes campos de las artes, un reingreso reflexivo sobre la función documental de la imagen, esto caracterizado por el proceder de clasificación y serialización; lo último se nota por ejemplo en obra de gente cercana al movimiento como Karl Blossfeldt y August Sander, empero el máximo exponente era Albert Renger-Patzsch, quien estudió química en Dresde, aunque después de un tiempo tomó como profesión la fotografía. Entre las aportaciones de Renger-Patzsch se encuentra utilizar encuadres diferentes, buscar un empleo funcional de la luz y usar objetivos de diferentes longitudes focales.

Con los Becher y sus alumnos, la Nueva Objetividad se radicalizó, se creó un sistema riguroso que consiguió el objetivo de una visión neutra y científica. La obra de los Becher y posteriormente la de sus discípulos más fieles nunca espera alguna transfiguración, ninguna inquietante extrañeza freudiana, ni tampoco la promesa de un significado oculto que espere ser descubierto tras el velo de las apariencias.

Con los Becher y sus alumnos, la Nueva Objetividad se radicalizó, se creó un sistema riguroso que consiguió el objetivo de una visión neutra y científica. La obra de los Becher y posteriormente la de sus discípulos más fieles nunca espera alguna transfiguración…

En el trabajo de Andreas Gursky, de Thomas Demand o de Candida Höfer se palpa un rechazo de la emoción, del afecto, de los desahogos subjetivos; sin embargo Dominique Baque en su quinto ensayo de su libro sobre la fotografía, nos hace dos preguntas con respecto a la obra de los Becher y de toda lo que ellos representan, "[…]¿acaso no es posible leer en estas ciudades desiertas, en estos territorios vacíos, como expurgados de lo humano, en estos rostros-faz en los que los ojos nunca llegan a ser mirada, otro *phatos* subrepticio: el de la ausencia, la muerte del no sentido? […] ¿Acaso este tipo de fotografía, seria, no dice, *in fine*, algo distinto?" Algo que se desborda dentro de lo objetivo, y nos recuerda nuestra calidad humana, dentro de nuestra propia ausencia.

▶ Paul Meixueiro (Natividad, Oaxaca, 1989). Es bibliotecario en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

Viridiana Choy

LA SINFONÍA DEL CINE ALEMÁN

Cuando construyas un muro, sé prudente,
construye entres sus piedras una grieta.
Jaime Moreno Villarreal

Uno de los pequeños monstruos de la globalización corre a gran velocidad, la ciudad comienza a ser parte de una era industrializada: fábricas, obreros, máquinas, la gente transita en la calle; del otro lado, los espectadores y músicos dan vida a *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walther Ruttman, la cinta es reestrenada ochenta y cinco años después, los espectáculos que hacen del cine una pieza única utilizan las viejas prácticas, vuelve a su orígenes, al espectáculo vivo del teatro y la música. Los intérpretes son los artistas del instante, se complementan a las imágenes de un celuloide miles de veces proyectado. El director del ensamble Alex Otaola, festeja el primer aniversario de OaxacaCine. Pienso, ¿cuán injusta ha sido la imagen de Alemania ante el mundo en el siglo xx? La selección de las películas alemanas proyectadas durante el ciclo, trata no tocar los temas bélicos, ni las historias de barbarie mil veces contadas; el resultado es ver a los alemanes con una visión más humanitaria ante un socialismo contradictorio.

En 2012 llega a las salas comerciales una película alemana que según los críticos es considerada de las mejores obras proyectadas durante el año. *Pina* de Win Wenders, no sólo se aventura a hacer un documental en honor a una mujer, sino recrea los momentos efímeros de la danza; hay una historia, pero no queremos saber la historia; los bailarines, más que ejecutores de una

técnica de expresión corporal son actores. Para los que no estamos habituados a ver danza, nos recuerdan algo básico: los bailarines no son los instrumentos de una coreógrafa, es por eso que en la película vemos a ejecutores dueños de una técnica que construyen junto a su maestra, son seres creativos que recrean una escena desde de su mente, su alma y su cuerpo.

Los más de veinte ejecutores y entrevistados, por su selección plantean la diversidad en su nacionalidad, edad, disciplina, y con ello complementan los aciertos de la forma de representación de Pina Bausch: combinación precisa entre baile y acción dramática, movimientos cotidianos impregnados de ritualidad, peso en la voz natural del cuerpo: respiración, sonidos guturales, emociones no dichas, pero interpretadas.

Otro acierto en el que se aventura Wenders, es que la película está diseñada para proyectarse en 3D, la posibilidad de la experiencia sensorial de la danza-teatro llevada a la pantalla abre otros caminos a la percepción del cine: la puesta en escena en las que se exploran la pantomima, la caída, la desesperación…, todo ello desarrollado en exteriores, o bajo el funcionamiento de un teatro. Los bailarines son filmados en estaciones del tren elevado, el S-Bahn, acantilados y edificios industriales.

Ruttman y Wenders coinciden en un detalle en sus documentales, como símbolo de transición de una época a otra, tal vez un homenaje a los inicios del cine con la filmación del ferrocarril de los hermanos Lumière. El cine no sólo experimenta con nuevas formas narrativas, sino en sí mismo se replantea el hecho de hacer de las proyecciones actos vivos, ya sea a través de las nuevas tecnologías, o la música viva.

Los cuarenta y cinco kilómetros de la vergüenza

Hitler y el nazismo son temas revolcados en sus múltiples versiones de legitimación los judíos como los "mártires del siglo veinte", tópicos que no les interesa seguir explotanto a los cineastas alemanes, ya que vuelven sus miradas a la crítica de la represión y las contradicciones del régimen comunista en la República Democrática Alemana.

El cine no sólo experimenta con nuevas formas narrativas, sino en sí mismo se replantea el hecho de hacer de las proyecciones actos vivos, ya sea a través de las nuevas tecnologías, o la música viva.

La vida de los otros, Adiós a Lenin! y *Esto no es California*, son algunas de las películas que abordan a un socialismo que suena a dictadura. El tema del "muro del socialismo" en las películas es lo contrario del comunismo, de ese fantasma que recorre Europa, del que nos hablaban Marx y Engels, y que se suponía debía causar espanto a las burguesías, tronos y gobiernos. El socialismo que retratan los tres filmes, describen a un país aislado, las fronteras van más allá de las limitantes materiales de un muro. El más aterrador de sus instrumentos de presión será la pérdida de la privacidad de los ciudadanos, a través de un organismo de espionaje y tortura, como lo fue el Ministerio para la Seguridad del Estado (STASI) de la RDA.

Dos de los tres directores desarrollan una ópera prima, los temas son muy comunes en la Alemania de los 90, pero no tan conocidos en el mundo del cine occidental, motivo para ser películas bien aceptadas por la crítica y los festivales, a casi veinticuatro años del derrumbe del muro.

Las tres películas, dos de ellas de ficción y una de documental, muy diferentes entre sí, coinciden en un recuento histórico preciso.

Adiós a Lenin! (2003) de Wolfgang Becker, va más allá de lo trágico y se instaura en una comedia en donde Alex, hijo de una ferviente socialista, busca ocultarle la caída del muro, pues la mujer ha permanecido en estado de coma durante ocho meses, el protagonista crea una isla utópica dentro de otra isla que está a punto de desaparecer. En la película los detalles de la transición de un sistema a otro enriquecen con gracia una época muerta de la noche a la mañana con: la suplantación de los grises productos socialistas a los coloridos empaques capitalistas de importación en las tiendas, la programación televisiva de las antenas donde se ven las grandes tetas de una mujer que se embarra crema de batir y el dinero convertido en basura ante el cambio de moneda.

En *La vida de los otros* (2006) de Florian Henckel von Donnersmarck, vemos a un eficiente espía que se encuentra en jaque con sus ideas, debido a la influencia ideológica del escritor al que vigila; con gran acierto la historia tiene un tono de demanda; el dramaturgo, personaje principal, reacciona ante el suicidio de un escritor severamente castigado por la STASI, y envía su texto a un periódico occidental cuya médula es: "…en 1977 nuestro país dejó de contar las muertes por suicidio, los llamaron *autoasesinatos*, pero no son en absoluto asesinatos, no tienen que ver por el gusto por la sangre, sino con la muerte de toda esperanza".

Esto no es California (2012) de Marten Piersel, en su carácter de documental constata la vigencia de las dos películas anteriores, aunque la historia suene y se vea de distinta manera. Un grupo de *skateboarders* se reúne por una causa: la muerte de Denis, el rebelde por excelencia en su época de adolescentes. El gancho para el espectador se establece al inicio, es incoherente que un joven que se reusó al control paterno y que su bandera de rebeldía fue a través del *skateboard,* en su vida adulta termine muerto con honores en la milicia por una guerra sin sentido.

"…en 1977 nuestro país dejó de contar las muertes por suicidio, los llamaron autoasesinatos, *pero no son en absoluto asesinatos, no tienen que ver por el gusto por la sangre, sino con la muerte de toda esperanza".*

El dinamismo del *soundtrack*, el desarrollo cronológico de videograbaciones de los protagonistas desde niños hasta su edad adulta, el estrés de chicos en patineta arriesgando los huesos, la música, la fiesta y el desastre, regresan la mirada a una Alemania, que no encaja con la figura que se ha creado en torno al país.

El mismo director lo afirma y lo refuta: "Coincido un poco en que a veces la imagen que se tiene de nosotros es de fríos, que no bailamos mucho y que no tenemos humor y hasta cierto punto es verdad, pero por eso con esta película verán un poco de cómo yo me siento como alemán, ya que me di cuenta que hay trabajo que hacer para mostrar al mundo que no somos rígidos y que Alemania está cambiando".

Los cien años de orgullo cinematográfico

A inicios del siglo XX quien tuvo la directriz en el cine europeo fue Alemania, país que creó una intencionada diferenciación entre la escuela de Hollywood y la expresionista. Para su época los directores europeos generaron un gran aporte a la narrativa cinematográfica con el uso de los contrastes, el *traveling* de la cámara, las sombras, el enfoque de la cámara en la composición de la escena y no en los actores.

En los años 20 Robert Wiene, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, son algunos de los directores que en la historia del cine mundial son imprescindibles. Algunos de ellos han influido a otros directores contemporáneos, fuera de los parámetros hollywodenses, al copiar estilos, con la intencionada idea de hacer homenajes a las obras clásicas.

Curiosamente, mientras la crisis de los años 20 y 30 azotan a Alemania, la producción fílmica se situará en no abordar los temas que marcan su contexto histórico-social, y la consigna es: "el sentimiento de ser diferente". Temas como drogas, homosexualidad y prostitución, dan referencia de esa falta o exceso de perspicacia en su tiempo.

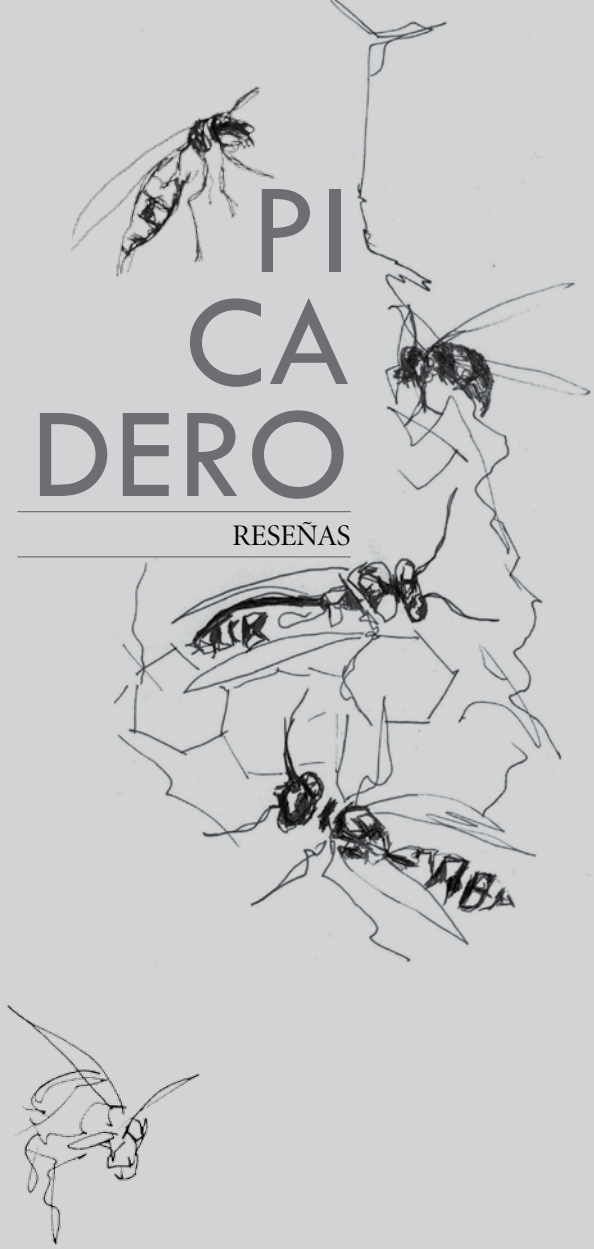
La imágenes memorables del cine alemán que tengo presentes son: el fantástico dragón de los nibelungos, el delirante montaje en la historia del doctor Caligari, la ciudad futurista y la María redentora de la Metrópolis, o el barco que cruza por tierra la selva amazónica.

Berlín se ha transformado muchas veces en un siglo, se ha destruido y más allá de su reconstrucción material, se ha renovado en su pensamiento. Cualquiera que sea el sistema de Alemania, capitalista o comunista, al hacer renacer su ciudad de entre sus cenizas, demuestra con ello el poder de sus ideas. Alemania es un país que como una sinfonía musical divide sus movimientos, cada uno con un tiempo y una estructura distinta a la anterior.

▶ Viridiana Choy (Oaxaca, 1983). Estudió Ciencias de la Comunicación y teatro. Es promotora cultural, editora y becaria del Programa de Estímulo a la Creación Artística, en el área de ensayo.

PI
CA
DERO

RESEÑAS



CAFÉ CENTRAL. HIDALGO 302. CENTRO, OAXACA.

Guillermo de la Mora Irigoyen

EMIL CIORAN, O EN BÚSQUEDA DE LA SUBJETIVIDAD PERDIDA

Cada quién tiene que seguir su camino, puesto que el error más grande que se puede cometer es de querer seguir un modelo.
Vale la pena mil veces más malograr todo conservando lo que uno es, que triunfar adoptando un camino de alguien más.
La derrota es un triunfo, si es nuestra derrota.
Sucumbamos con orgullo.
Carta a Gabriel Liiceanu

Vagabundear dentro de los confines del alma

Leer a Cioran es algo parecido a trazar coordenadas dentro de un mapa delirante que lleva hacia uno mismo. La introspección se encuentra al centro de su búsqueda, un camino que oscila entre la lucidez y la melancolía, entre la maravilla y el hastío.

En repetidas ocasiones, Cioran dijo que él escribía siempre el mismo libro; lo que quiere decir que dedicó su escritura a plasmar sus obsesiones vitales, aquellas que lo acompañaron desde que la consciencia se le instaló como un parásito. Admirador de estoicos, hedonistas y escépticos de la antigüedad (Marco Aurelio, Epicuro, Diógenes), así como de moralistas franceses del siglo XVIII (La Rochefoucauld, La Brouyère, Helvetius) y prosistas vitales como Nietzsche y Schopenhauer, dedicó su atención para convertirse en un "secretario de sus sensaciones" o en un "*privat denker*"[1].

La lucidez que se encuentra con dolor, la utopía que se convierte en bestia sanguinaria, la libertad que se muestra acotada bajo una

1. Pensador privado.

multiplicidad de quimeras, el amor que surge tan ridículo como extraordinario; son paradojas que constituyen la columna vertebral de esta empresa. Conocerse a uno mismo, implica a su vez, desfilar entre abismos.

¿Quién es Emil Cioran? Genealogía de un insomne precoz

Uno de los más grandes profetas del escepticismo en el siglo xx nació en el diminuto pueblo de Rasinari en 1911, en la Transilvania dominada por el imperio austro-húngaro; aunque habitada por una mayoría rumana. Su padre fue un pope ortodoxo políglota, catedrático en teología de la facultad de Sibiu. Su madre, de quien escribe a su hermano Aurel en 1967: "ella nos ha trasmitido el gusto y el veneno de la melancolía"[2], era una mujer de ascendencia noble, atea y melómana "para mí, no hay más que Bach"[3] rezaba en discusiones relativas a dogmas religiosos. De esta mezcla tan particular, de místico y esteta, nace una figura tan singular como Emil, hijo de la burguesía ilustrada de un lugar remoto de Europa Central.

En su infancia paseaba libremente por los campos en donde se hacía amigo de los pastores de ovejas y del sepulturero local; una imagen paradisiaca que remonta a la inevitable nostalgia en sus años seniles: "Si la palabra paraíso tiene un sentido, ésta se aplica a este periodo de mi vida"[4]. A la edad de diez años, su padre lo lleva a Sibiu, donde cursa la primaria en la pensión de dos solteronas germanas. Cioran describe este evento en sus entrevistas como el más trágico de su vida, puesto que pierde la libertad de deambular por los montes y entablar contacto con los individuos del lugar de manera libre y despreocupada. Sin embargo, se muestra un excelente estudiante y es allí donde comienzan sus lecturas formativas: Rousseau, Voltaire, Diderot; así como Nietzsche y Dostoievski. Se confronta a uno de los temas más capitales para su escritura posterior: el tedio.

"El tedio recomienza en mí, aquel hastío que yo conocí en mi infancia algunos domingos, él mismo que devastó mi adolescencia. Un vacío que evacúa el espacio, y contra el cual sólo el alcohol podía alejarme. Pero el alcohol me está prohibido, todos los *remedios* me son prohibidos. ¡Y decir que me obstino todavía en algo! ¿En qué acaso persevero? Sin duda alguna, justamente en el ser".[5]

En su juventud, se añadirá a su vez el fenómeno del insomnio al bagaje de sus obsesiones. La pérdida del sueño lo obliga a llevar una vida nocturna en donde las lecturas y los paseos moldean su estado de ánimo. Es allí donde conoce la sensación de *caída en el tiempo* y en donde comienzan los *accesos de lucidez* y los sobresaltos nerviosos. "A mis insomnios, les debo lo mejor y lo peor de mí".[6]

2. Carta a su hermano, Aurel Cioran, 1967.
3. Entrevista de Cioran para la televisión francesa en los años 50.
4. Carta a su hermano, Aurel.
5. Cahiers, página 24.
6. Cahiers, página 27.

La universidad del absurdo

Cuando Cioran tiene edad suficiente para continuar su educación universitaria, se dirige a Bucarest. Allí encuentra a las celebridades intelectuales de su tiempo como Mircea Eliade (compañero de cursos), Eugene Ionesco (dramaturgo) así como Petre Tutea, Constantin Noica (apodados el "Sócrates rumano" y el "Heidegger rumano" respectivamente) y Nae Ionescu (eminente profesor y periodista, mecenas cultural de la "joven generación de los 20"). Se da a conocer rápidamente en el medio, y se involucra en los eventos políticos del momento.

"A los veinte años, yo tenía un insaciable deseo de gloria; ya no lo poseo ahora. ¿Y sin él cómo actuar? No me queda ahora más que el consuelo de un pensamiento íntimo e ineficaz."[7]

En 1933, publica *Pe culmile disperarii* [8], su primer libro. Con él, gana el concurso Carol I junto con *No* de Ionesco, su obra es una compilación de ensayos que versan sobre los temas que más tarde serán abordados en el resto de su obra: el tedio, el insomnio, el destino del hombre como fatalidad, el suicidio y el éxtasis.

Concluye sus estudios con notas sobresalientes y obtiene la beca Humboldt para viajar a Alemania en 1933. Cursa dos años en diversas universidades alemanas, y funge como testigo ante los acontecimientos políticos del momento: la "noche de cristal" y el acaparamiento del poder por el partido nazi. Curiosamente, el futuro escéptico se siente seducido por el esfuerzo colectivo de un país que pocos años atrás se encontraba en una catástrofe económica y política. Aun así, los artículos que escribe como corresponsal del periódico *Vremea* (a cargo de Nae Ionescu) muestran un ojo crítico en relación al fanatismo alemán, a su ensimismamiento y provincianismo incurable, a la miopía de los juicios mediante los cuales se construyen una mitología que intenta sustentar una actividad política.

"El alemán no es un tipo humano que vive para el estado de su alma, ni cultiva alguna psicología. Él vive su estado anímico en función de los valores y las normas que de los cuales derivan o adoptan. De allí su exceso en pedagogía y moral, su normativismo escandaloso, su concepción del deber. La ausencia de sentido de realidad entre la mayor parte de personas del norte proviene de su seriedad permanente. Mientras que más de tres cuartas partes de los aspectos de la vida no merecen ser tomados en serio".[9]

De regreso en Rumanía, se involucra como portavoz dentro del movimiento legionario de la extrema derecha La guardia de Hierro, en donde su líder, Codreanu, incita a comenzar una regeneración del país. En 1936 publica *Transfiguración de la Rumania* en donde critica ferozmente el estado de pueblo inferior en el cual su país natal se encuentra desde tiempos inmemoriales y hace un llamado para consolidar el futuro de un país sin estrella.

En un texto escrito presumiblemente en los años 50, Cioran se ejerce una crítica a sí mismo: "Soy un conocedor de obsesiones, las he sufrido más que cualquiera, sé hasta qué punto una idea puede influenciar, arrastrar, abatir; los

7. Cahiers, página 25.
8. En las cimas de la desesperación.
9. Vremea, 19 de noviembre 1933.

peligros de locura a los cuales nos expone, la intolerancia y la idolatría que implica, el descaro sublime al cual nos somete. Así me ocurrió mucho antes de la treintena, de tener una pasión por mi país. Una pasión desesperada, agresiva, sin salida, que me tormentó por años. Mi país… quería que fuera poderoso, desmesurado y demencial, una fuerza feroz, una fatalidad que haría temblar al mundo, y éste era pequeño, modesto, sin ninguno de los atributos que confieren un destino. Una especie de movimiento se constituyó en ese entonces, que quería reformar todo, incluso el pasado. No creí en aquello, sinceramente, ni un instante. Pero ese movimiento era el único indicio que nuestro país pudiera ser otra cosa que una ficción…"[10]

10. *Mon pays*. Manuscrito encontrado por su esposa (Simon Boué) antes de su muerte, probablemente escrito en a principios de los años 50.

El exilio parisino, tras los pasos de un meteco cosmopolita

En 1937 obtiene una beca para hacer su tesis en París, donde vivirá prácticamente el resto de su vida. Tras la ruptura del general Antonescu con los Legionarios (miembros de la Guardia de Hierro) sus dirigentes fueron deportados o asesinados y el movimiento disuelto. Cioran será mucho tiempo vigilado desde lejos por el servicio de inteligencia comunista-rumano, y permanecerá fuera del *plateau* político desde entonces.

Se dedica entonces a llevar una vida de estudiante desocupado, asiste raramente a clases y entrega avances ambiguos sobre su plan de tesis. Sobre todo, lleva una vida de lector y de viajero. Escribe en rumano y asiste a los salones literarios como el de Madame Teznas. Se convierte en amigo de Beckett y frecuenta a Benjamin Fondane (antes de ser deportado a Auschwitz) como a Ionesco; y demás refugiados rumanos en la ciudad. Es testigo de la ocupación alemana en París (en una ocasión se encuentró cerca de ser asesinado por un soldado alemán tras arrojar cajetillas a los presos franceses que desfilaban a lo largo del Sena), de la deportación de los judíos y más tarde de la liberación de la ciudad.

Tardará casi diez años en abandonar el rumano para comenzar a escribir en francés, después de un viaje a Dieppe, en donde se disponía a traducir a Mallarmé al rumano.

"Si se pudiera enseñar geografía a la paloma mensajera, de repente su vuelo inconsciente, que va derecho a su objetivo, sería algo imposible" (Carl Gustav Carus). El escritor que cambia de lengua se encuentra en la misma situación que esa paloma sabia y desamparada."[11]

Publica su primer libro en francés *Précis de décomposition* (Gallimard, 1949). A pesar de tener excelentes críticas, sus libros se venden muy poco. Desde entonces publica cada tres o cuatro años un nuevo título y, a pesar de recibir distintos premios literarios, los rechaza (sólo acepta el premio Rivarol en 1949, por ser un premio de poco dinero y muy buen jurado).

"Mi primer libro, lo he escrito a los veintiún años, prometiéndome no escribir nada más. Después, escribí otro, esperando sostener esta vez mi promesa. La comedia se repitió durante más de cuarenta años. ¿Por qué? Porque escribir, aunque fuera poco, me ha ayudado a pasar de un año al otro, puesto que las obsesiones *expresadas,* se debilitan y en parte se sobrepasan. Yo estoy seguro que si no hubiera ennegrecido el papel, yo me hubiera matado desde hace mucho tiempo. Escribir es un alivio extraordinario. Publicar también, aunque parezca ridículo… puesto que un libro es tu vida, o una parte de tu vida, que vuelves *exterior…"* [12]

Así comienza su periodo sedentario, dedicado a una existencia sobria en cuestiones materiales, con su compañera Simón Boué; quién estará con él desde 1942 hasta sus últimos años.

Últimos años: de la lucidez clarividente al Alzheimer

Tras vivir más de cuarenta años en la buhardilla del 21 de la calle Odeón (a unos pasos del tea-

11. Écartèlement.
12. Entrevista con Fernando Savater 1977.

tro Odeón) recoger los frutos de una celebridad modesta, realizar breves viajes por Inglaterra, Italia, España (país al que siempre le tendrá un especial cariño) y Grecia, entablar numerosas amistades (en ocasiones coronadas por una abundante producción epistolar) como la de Amiel Guerne, Fernando Savater y Octavio Paz; Cioran envejece lentamente. A pesar de su tendencia a la hipocondría, se mantiene en buen estado físico y mental hasta comenzados los ochenta años, cuando comienza a ser aquejado por el Alzheimer. Es internado en 1991 en el Hospital Broca, a pocas calles de su buhardilla. No saldrá nunca de allí, encontrando su muerte en 1995. Sus últimas palabras registradas fueron dirigidas a su platónica amante y admiradora, Friegard Thoma, que se encontraba en compañía de Simone*: "Ich war ein grosser Frauenjäger."*[13]

En la última página de su último libro publicado *Aveux et Anathémes* se encuentra el siguiente aforismo que señala la actitud que adopta frente a la visión próxima de la muerte.

"Después de todo, yo no he perdido mi tiempo, yo también me he paseado, como cualquiera, en este universo aberrante".[14]

Hoy día Cioran se encuentra enterrado junto con Simone en el cementerio de Montparnasse bajo una lápida sencilla y mal señalizada por el mapa de la entrada al lugar. Parecen contentos…

Traducción de Guillermo de la Mora de los textos originales en francés.

Aforismos y citas intempestivas

"Estar lleno de sí mismo, no en el sentido del orgullo, sino de riqueza. Trabajarse a través de un infinito interior y una tensión extrema, aquello significa vivir intensamente, hasta sentirse morir de vida… Yo siento que debería morir de vida y me pregunto si hay un sentido en buscar la explicación".

"Las lágrimas resultan ardientes solamente en la soledad. Todos aquellos que buscan rodearse de amigos a la hora de su muerte, lo hacen por la incapacidad de afrontar su instante supremo. Ellos buscan, en el momento esencial, olvidar su propia muerte".

"El hecho de que yo exista, demuestra que el mundo no tiene sentido".

Sobre las cimas de la desesperación, 1933

"La muerte sólo tiene sentido para quienes han amado apasionadamente la vida. Morir sin dejar aquí nada…! El desapego es una negación tanto de la vida como de la muerte. Quien ha superado el miedo a morir, ha triunfado también sobre la vida, la cual no es más que otro nombre para el miedo".

"Señor, ¿no eres tú más que un error del corazón, como el mundo es un error del espíritu?"

"Sólo creemos en Dios para evitar el torturador monólogo de la soledad. ¿A quién, si no, dirigirse? Al parecer, Él acepta de buena gana

13. Yo fui un gran seductor (literal: *frauen* = mujeres *Jager* = cazador).
14. Aveux et Anathèmes página 146.

"El pesimista debe inventarse cada día, nuevas razones para existir: Es una víctima del sentido de la vida".

el diálogo y no nos guarda rencor por haberle escogido como pretexto teatral de nuestros abatimientos".

"La conciencia apareció gracias a los instantes de libertad y de pereza. Cuando estás acostado con los ojos fijos en el cielo o en un punto cualquiera, entre el mundo y tú se origina un vacío sin el cual la consciencia no existiría".

"De los filósofos, sólo nos intrigan aquellos que, exasperados por los sistemas, se pusieron a buscar la felicidad. Así nacen las filosofías crepusculares, más consoladoras que las religiones, pues nos liberan de todas las prohibiciones…"

De lágrimas y santos, 1937

"La vida, cuando no es sufrimiento, es un juego. Debemos por lo tanto reconocerle a Francia el haberlo cultivado con maestría e inspiración. Allí es donde aprendí a tomarme en serio sólo en la oscuridad, y en público, a burlarme de todo".

"Los países, desgraciadamente, existen. Cada uno cristaliza una suma de errores, que cultivan, combinan, y a quienes otorgan cursos y validez. Su totalidad constituye la individualidad de cada uno de ellos, y su orgullo implícito".

"La divinidad de Francia: *el gusto*. El buen gusto".

De la France, 1942

"No cultivan el aforismo sino quienes han conocido el miedo *en medio de las palabras,* este medio de desmoronarse con *todas las palabras".*

"El pesimista debe inventarse cada día, nuevas razones para existir: Es una víctima del *sentido* de la vida".

"Todo pensador, al principio de su carrera, opta a pesar de sí, el camino de la dialéctica o de las lágrimas".

"Yo creo en la salvación de la humanidad, al futuro del cianuro…"

Silogismos de la amargura, 1952

"Sería emprender la narración de una pesadilla el describirle con minucia la historia de mis relaciones con este idioma prestado. Todas aquellas palabras pensadas y repensadas, afinadas, sutiles hasta la inexistencia, curvadas por la timidez de los matices, inexpresivas por intentar explicarlo todo, cobardes de precisión, cargadas de una fatiga y de un pudor, discretas hasta la vulgaridad…

Ni un rastro de tierra, de sangre o de alma en ellas. Una sintaxis rigurosa, una dignidad cadavérica las aprisiona y les asigna un lugar donde ni Dios mismo podría reasignarlas. Qué consumo de café, de cigarrillos y de diccionarios para escribir una frase relativamente correcta en esta lengua inabordable, demasiado noble, y demasiado distinguida para mi gusto!"

Respecto a la escritura en francés.

"La patria no es más que un campamento en el desierto" reza un texto tibetano. Yo no voy tan lejos: cambiaría todos los paisajes del mundo, por aquel de mi infancia. Aunque me faltaría añadir que, si hago de ella un paraíso, hago responsable a las prestidigitaciones o a las enfermedades de mi memoria. Todos somos perseguidos por nuestros orígenes".

Historia e utopía, 1960

"Un libro debe hurgar en las heridas, e incluso irritarlas, un libro debe ser un peligro… Cuando le hablaba de herir, no lo consideraba de un modo negativo, herir a alguien ¡no equivale de ninguna manera a paralizarlo! Mis libros no son depresivos ni deprimentes. Los escribo con furor y pasión. Si mis libros pudieran ser escritos *en frío,* eso sería peligroso. Pero no puedo escribir en frío, soy como un enfermo que, en todo circunstancia, sobrelleva de manera febril su enfermedad".

"Creo que la filosofía no es más posible que en el fragmento, bajo una forma de explosión. Ya no es posible, de todas formas, elaborar un capítulo tras otro, en la forma de un tratado. En ese sentido, Nietzsche ha sido un liberador eminente".

"Un pensamiento fragmentario refleja todos los aspectos de la experiencia, un pensamiento sistemático no refleja más que uno sólo; el aspecto *controlado,* y al mismo tiempo empobrecido… El sistema es siempre la voz del jefe: es por ello que todo sistema es *totalitario,* mientras que el pensamiento fragmentario permanece libre".

Entrevista con Fernando Savater, 1977

"Nos encontramos todos en el fondo de un infierno, en donde cada instante es un milagro".

Aveux et Anathèmes

▶ Guillermo de la Mora Irigoyen (Guadalajara, 1989). Cursó estudios de filosofía en la Sorbona de París y actualmete hace lo mismo en la Universidad de Guadalajara, donde se le eterniza la carrera.

Alice Reynoso

JUAN PABLO ANAYA, LOS VIGILANTES Y LA MELANCOLÍA POR EL FUTURO

RESEÑA LIBRE Y CONVERSACIÓN NARRATIVIZADA CON JUAN PABLO ANAYA SOBRE *KANT Y LOS EXTRATERRESTRES*

Juan Pablo Anaya, *Kant y los extraterrestres*
Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012

La cosa es ésta: un miembro del grupo de Jaime Maussan, Los Vigilantes (cuya misión es la permanente atención al cielo en busca de presencia alienígena), algo joven, pero defraudado ya de la vida, hace contacto con quien supone un experto en extraterrestres. Así, vagamente. El único medio por el cual pueden *conocerse* es una computadora. Concretamente dos. Específicamente una nueva herramienta del correo de Google, el *hangout* ("ir a dar el rol", "cotorrear"). Un día antes de la cita, concertada tras vicisitudes y complicaciones de la vida diaria, el Vigilante, de suyo una persona distraída —cosa que le ocasionaba innumerables problemas en su actividad de observador del cielo—, descubre que el especialista es también un escritor y que, con el auspicio del Fondo Editorial Tierra Adentro, ha publicado un libro llamado *Kant y los extraterrestres* —aquí la epifanía del Vigilante se desborda.

El Vigilante, un muchacho con déficit de atención, recuerda vagamente al tal Kant: *La crítica de la razón pura*, "ese libro que todos tuvimos que leer en la prepa y del que no entendimos nada"[1]. Sin embargo, la relación entre el

1. Durante la presentación del libro de Anaya (a la que el aprendiz de ufólogo asistió tras su conversación con el escritor), no pudo evitar sonreír, cuando una escritora de renombre le hizo saber que no sólo él había quedado obnubilado con la lectura del clásico.

"replicas (que) no pueden ser consideradas individuos, pues las vivencias, el aprendizaje y, finalmente, los significados de su memoria no fueron naturalizados por su propio cuerpo"

personaje que apenas recuerda, ("a cuya hora de caminata alguna vez se sincronizaron relojes"[2]) y los marcianos —que aún no llegan— se le escapa. Intrigado, el *watchman*[3], devora el libro pocas horas antes de la cita.

Mientras lee, algo no le queda claro: si la memoria no le falla —hay que recordar que el seguidor del clan mausánico tuvo estudios en literatura— se encuentra ante un ensayo, pero al leer percibe cierta intimidad: las ideas que trata de entender se sienten también tramas —prótesis de alguien más, dijéramos; pero claramente entretejidas— no sólo tesis sucintas, edificios sólidos de ideas. ¿Puede un ensayo encarnarse en personajes que a su vez ensayen ideas? La respuesta, afirmativa por supuesto, vendría tras su epifánico encuentro. Brinquemos ahora en el tiempo —como los tralfamadorianos, para quienes "el tiempo no se conforma como una sucesión de instantes"[4], que "pueden ver cada estrella donde ha estado, donde está y donde estará"[5], y para quienes "el cielo es un enorme plato de *spaghetti* luminoso"[6].

Sigamos, pues: días después de su charla con Anaya, cuando el instantáneamente reformado Vigilante decidido a abandonar su clan y dedicarse a enseñar filosofía, se allegó a la presentación del libro —que tuvo lugar en Oaxaca, a donde el muchacho avizor había acudido en respuesta a un llamado de avistamiento en Ejutla— entendió una cosa: cierta disputa existe en México acerca del ensayo. Por un lado ha habido escozor en cuanto a "el aparato crítico, lo que la academia requiere para poder comunicarse con los pares y decir 'hice mi tarea'"[7], como principal eje de la validez de un ensayo. Por otro, conscientes del riesgo de acabar sometidos completamente a tal estructura, algunos argumentan que en "la vida cotidiana, (en los) asuntos aparentemente nimios"[8] es posible encontrar fisuras importantes.[9] (El narrador apunta aquí que entre estas fisuras, mas con el marco teórico a tiro de piedra, se mueve el libro del que aquí hablamos). En aquél entonces esta discusión le pareció superflua. Se le antojaba mucho más interesante su encuentro con el libro en sí: saber que una película, *Blade Runner*, de la cual

2. La misma escritora contó esta anécdota en la presentación del libro, contribuyendo al pasmo del alguna vez Vigilante.
3. En el libro de Juan Pablo Anaya se encuentran referencias al cómic *The Watchmen*, de aquí el guiño.
4. Juan Pablo Anaya, *Kant y los extraterrestres*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012, p. 50
5. *Ibidem.*
6. *Ibidem.*
7. Durante la presentación del libro.
8. También, durante la presentación.
9. Un apunte directo del autor.

devino fan con el tiempo, hablaba de *replicantes*: "replicas (que) no pueden ser consideradas individuos, pues las vivencias, el aprendizaje y, finalmente, los significados de su memoria no fueron naturalizados por su propio cuerpo".[10] Saber que en teoría, *con la teoría*, éste era un libro que filosofaba. Leer que es posible ejercer "una sospecha bien fundada hacia las imposturas de nuestra memoria"[11]. Y, en su *hangout* con quien pensó lo guiaría por otros mundos, escuchar a través de una pantalla, que esa memoria, y las emociones ligadas a ella, "están cristalizadas en los dispositivos mnemotécnicos"[12], y que muchos de ellos, populares en la vida de tantos, tienen estrecha relación con la tecnología. El tema había sido parte central de su plática cibernética con Anaya, quien, enérgico, había declarado: "Creo que sí me compro la tesis radical de que (las tecnologías, por ejemplo, las de punta) le dan forma a la manera en que pensamos y a la manera en que sentimos. Por supuesto que marcan muchas posibilidades de sentir nuevas emociones. Y creo que de lo que se trata es de explorarlas". Y el explorador de cielos lo había leído claramente en el libro (entendido apenas): "La memoria implantada que modelaba la sensibilidad de las réplicas más sofisticadas en *Blade Runner* podríamos volverla una analogía para nosotros mismos"[13]. Resulta, pensó muchos años después, que nuestras memorias *se almacenan*, que quizá nunca antes tuvimos un escaparate público tan grosero de recuerdos ¿*propios*?, que, a distintos niveles, se mezclan con los que emiten, prefabricadamente, pantallas, celulares, tabletas. Y aunque aquí necesitaríamos hablar de clase —se decía a sí mismo— es un hecho, que en lo que atinaremos a llamar "*cloud* colectivo", abundan moldes, cuadros para introducir comentarios, "alzar" la voz, *expresarse*, dejar un trazo en dispositivos de interfases y corporeidad diversa: los quince minutos de fama de Andy Warhol (que implican dejar huella en una memoria colectiva) se han vuelto horas, siglos. Hay ecos de nuestras memorias plasmadas en una gran nube de dispositivos mnemotécnicos relacionados con la tecnología. Nos replican, en efecto. Los replicamos:

> La ingesta diaria de series televisivas, cereales para el desayuno, canciones, revistas pornográficas y un largo etcétera, conforman un entramado complejo de valores y discursos que nos habría formado más que los mitos acerca de la nación, el catecismo y las máximas scouts. Esa memoria prótesis definiría nuestra existencia precisamente como la de una réplica.[14]

Ya en su época docente, el ahora ex Vigilante solía, cuando dejaba el libro de Anaya a sus pupilos, llevar su aproximación de exégesis

10. Juan Pablo Anaya, *Kant y los extraterrestres*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012, p. 15.
11. *Ibidem*.
12. Juan Pablo Anaya, durante su conversación con el joven auscultador de cielos.
13. Juan Pablo Anaya, *Kant y los extraterrestres*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012, p.22.
14. Juan Pablo Anaya, *Kant y los extraterrestres*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012, p.22.

Hay ecos de nuestras memorias plasmadas en una gran nube de dispositivos mnemotécnicos relacionados con la tecnología.

por ciertos caminos específicos. Su claridad al respecto vino de varias epifanías que tuvo tras su encuentro con el —siempre lo recalcaba— ganador del Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos 2012. *Kant y los extraterrestres*, decía, es un libro que —más allá de los marcianos y el filósofo alemán— quiere construir un juego de *yos* capaz de excavar proposiciones desde una idea central y ejercer una forma *viva* de hacer ensayo. "Esa idea de salirse de ti mismo, para ensancharte, para ponerte en cuestión, (y que implica) un camino de regreso. […] Esa idea de generarme una pandilla a la que siempre he querido pertenecer.", como le había comentado Anaya. Y su interpretación continuaba: *Kant y los extraterrestres* es además un alegato en favor de poner en la mesa, lo que el autor, "ufólogo de medio tiempo"[15], acota como memoria implantada industrialmente, y qué tanto de esa memoria abarca nuestra memoria *física*. Pero, sobre todo, insistía, quizá sea un libro que traza parcialmente los caminos de la melancolía humana por el futuro, o que ofrece una breve historia de ciertas formas de pensar que… ¿Podrían dar pistas sobre una propensión humana a *añorar el futuro*? Cuando el entonces vigía le preguntó por algo que le intrigaba, a saber, un fragmento del libro en donde —lo supo después— Anaya refrasea a Kant[16], y señala hacia "el cielo azul entre cuyas nubes puede aparecer una nave extraterrestre y (subraya) la melancolía que la constante espera de este posible acontecimiento produce en el que mira"[17], el escritor guardó primero silencio. El aprendiz de objetos voladores en el cielo se atrevió entonces a extender la pregunta, que parecía venir no de él, sino de allende las estrellas: ¿esta melancolía por el futuro es una especie de ansiedad de lo que no se va a alcanzar con la memoria? La respuesta del escritor abrió caminos en vez de definir uno: "Deleuze dice sobre el arte, citando a uno de los teóricos de la Bauhaus, que *el arte siempre es un arte para un pueblo por venir.* El arte carece de una co-

15. Como el gran periodista Conrado Martínez describe al autor.
16 Concretamente, aquí Anaya parafrasea las conclusiones de la Crítica de la Razón Práctica. Ahí se incluye una famosa frase: "Nada me llena más de asombro que el cielo estrellado encima de mí, y la ley moral escrita en el corazón de los seres humanos".
17 Juan Pablo Anaya, *Kant y los extraterrestres*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012, p. 71.

munidad concreta, pero trata de imaginar una comunidad posible, aunque no le toque verla en vida. Esto me ha hecho pensar que la ciencia ficción siempre está apelando a eso, porque está imaginando comunidades futuras. Ahora, la melancolía es una tristeza que no tiene objeto, en la tristeza hay algo que perdiste. Cuando estás melancólico no sabes qué fue lo que se perdió. Quizá el punto sea dar cuenta de este agujero de un futuro que no sabes cuál era y al cual no lograste acceder. Además, ahora tenemos un futuro lleno de imágenes. Nos toca especular cuál será la imagen con la que nos quedemos. Quizá esto es lo que genera una sensación de melancolía. Y lo que quería en el libro era decir también que la inquietud que produce la llegada del futuro es lo que genera un sentimiento de melancolía".

Cuando el aprendiz de ufólogo, ahora maestro de filosofía, vio por primera vez la película alrededor de la cual gira la esencia de *Kant y los extraterrestres*, volvió a esta reflexión, particularmente en una secuencia del filme en la que un androide rebelde, a punto de ajusticiar al policía que lo persigue, tiene un arranque melancólico en donde, precisamente, se lamenta

> *…¿esta melancolía por el futuro es una especie de ansiedad de lo que no se va a alcanzar con la memoria?…*

de las imágenes del futuro que sus ojos contienen y que el resto de la humanidad no podrá contemplar si su muerte se consuma.

Al salir de la película, el devenido filósofo, estaba emocionado. Resulta, pensaba casi en voz alta, que hemos colocado ojos no humanos fuera de nuestro rango de alcance; que esos ojos (telescopios, sondas que contienen sonidos de la tierra, robots) han visto cosas ("he visto cosas que ustedes, humanos, nunca creerían"[18]) que para nosotros son aún el futuro. No hemos creado todavía replicantes con convincente apariencia humana. Pero hemos llevado máquinas con ojos (colosales dispositivos mnemotécnicos) a ver lo que esperamos presenciar algún día con nuestras humildes pupilas mortales.

Tras su primera experiencia con *Blade Runner* —vería la película un sinfín de veces— el ahora adulto (pero entusiasmado) maestro tuvo un impulso melancólico tremendo: extrañó profundamente su actividad pasada de vigilante del firmamento. Supo que entre él y la convicción del clan de los Vigilantes al que había abandonado, quizá injustamente, una certeza permeaba: "Jaime Maussan puede desaparecer, eso no importa sino los hábitos que se han apoderado de nuestros momentos más insignificantes en donde se ha grabado la permanencia de una melancolía, aquella en la que nos damos cuenta de la banalidad de nuestras más firmes preocupaciones y deseamos ver más allá. Hay en el ejercicio de los Vigilantes un temperamento que gracias a su pulsión de futuro puede revitalizar el presente"[19].

▶ Alice Reynoso (Macuspana, Tabasco, 1979). Cursó estudios en Letras Inglesas en la unam y es autodidacta en su formación musical. Es experta en diatribas y elogios pasionales. Actualmente se encuentra editando el primer disco de su grupo *The Triggering Patterns*.

18 La famosa frase es quizás uno de los guiones de cine más citados. Corresponde a un momento clave en *Blade Runner* referido aquí. Ver, tantas veces como se pueda, *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott.
19 Juan Pablo Anaya, *Kant y los extraterrestres*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012, p. 70.

ZUMBIDO

ENTREVISTAS

La buena educación de un pueblo se ve reflejada en su grandeza.

INSTITUTO
EURO-AMERICANO
HUMANITAS

Carretera Internacional km. 18.1,
San Sebastián de las Flores, San Pablo Etla,
Oaxaca, México. C.P. 68259

Alejandro Beteta

ADICCIÓN A LOS ALEMANES

entrevista a Juan Villoro

La savia de la lectura sólo es comprensible cuando se aprecia la escritura. Ese hermoso cuento de hadas, que es la literatura, se vuelve más comprensible cuando el lector intenta escribir. En la escritura descubre los sacrificios mentales, los juegos líricos, las metáforas, la sabiduría y la expresión de la que es posible el cerebro de un escritor; también descubre sus vulgaridades y fracasos inventivos. Lo mismo sucede con la traducción. Y cuando un traductor es escritor de ficciones puede darse el lujo de mejorar la frase traducida a la otra lengua. Nunca una traducción es del todo fiel al texto, en todo caso, es la versión de un lector educado que reinterpreta, reinventa y *reescribe* un mundo que no le pertenece. La primera traducción[1] que Juan Villoro realizó de niño fue del alemán al español, una especie de encuentro de dos mundos en una misma cabeza. A pesar de ser hijo de padres mexicanos, Villoro se educó con la visión de su padre filósofo en la lengua alemana. Más tarde, en su juventud estudió sociología. Como a Montaigne, el padre de Villoro supo ver un rayo de buena fortuna en la cabeza de su niño, haciéndolo aprender idiomas desde temprana edad.

1. Traducciones de Villoro: Capote, Truman, *Un árbol de noche*. 1989; Goethe, Johann Wolfgang, *Egmont*; Greene, Graham, *El general*. 1985; Lichtenberg, Georg Christoph, *Aforismos*. 1989; Müller, Heiner, *Cuarteto. 1996*; Rezzori, Gregor von, *Memorias de un antisemita*. 1988; Schnitzler, Arthur, *Engaños*. 1985. *El teniente Gustl*, 2006; Frisch, Max, *Cuestionarios*, 1995; Brecht, Bertotl, *Un artista consumado*, 1997. *Soy dramaturgo*, 1998.

"Cuando tenía seis años mi mundo era en alemán". Villoro se inauguró ya en su madurez en la traducción de dos lenguas: inglés y alemán; y, hasta la fecha, puede deambular de casa en casa en seis idiomas, no sentirse extraño. Se suma a la lista de traductores mexicanos que han dado piezas claves a la lengua española sin caer en los convencionalismos del español, escritores como Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Octavio Paz, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Javier García Galeano, Pablo Soler Frost, José María Pérez Gay, etc. La suerte de Villoro es la misma que la de Carlos Fuentes, quien manejando el inglés a la perfección desde niño, se negó a escribir en él, porque, por una parte estaba James Joyce y por otra William Faulkner señalándolo con el dedo para que no se atreviera a escribir en la lengua en la que ellos habían escrito. Y a pesar de que Villoro ha manejado bien dos idiomas, a parte de su lengua materna, no siente deseos de expresarse más que en español. "No veo mis traducciones como una estrategia de conjunto. Son libros que, eso espero, tienen una importancia única. No forman una familia. Son hijos solitarios de un padre disperso".

Alejandro Beteta: ¿Cómo y a qué edad aprendió alemán?

Juan Villoro: Entré al Colegio Alemán a los cuatro años y estuve nueve años ahí. Estuve en el grupo de los alemanes, donde sólo había dos mexicanos, y tomé todas las materias en ese idioma. Muchos años después (1981 a 1984) viví en Berlín y en 1986 tomé un curso de traducción en Múnich.

A. B.: Usted ha escrito algunos ensayos formidables sobre escritores y pensadores alemanes. ¿Es aficionado a la literatura alemana más que a otra literatura?

J. V.: No especialmente. Me siento más cerca de los autores latinoamericanos y seguramente he leído más autores ingleses y norteamericanos que alemanes, pero sí tengo cierta especialización en esa literatura, que me parece una de las más estimulantes que se han escrito.

A.B.: ¿Lee y traduce directamente la lengua alemana al español o comprende a la lengua alemana como otra lengua materna, es decir, con "ese sentimiento alemán"? Su manera de ver el mundo entre esas dos realidades, ¿cuál es?

J.V.: Hablar un idioma es entrar en contacto con una idea del mundo. Cualquiera que hable distintos idiomas habrá tenido la experiencia de decir en una lengua cosas que no puede decir en otra. Hay cierto impulso propio de las palabras que te incluyen en una tradición y te someten a su propia dinámica. No me refiero a un proceso de vudú, pero sí a la tendencia de insertarte en un modo expresivo que no es el habitual. Lichtenberg decía que tenía una opinión sentado y otra de pie. Ese mismo cambio de perspectiva se da con los idiomas. Sin transfigurarme del todo, en alemán entro en un repertorio de comunicación diferente y me dan risa otras cosas. Creo que el humor es un filtro muy importante para medir tu grado de acercamiento a un idioma. Cuando puedes hacer reír a los demás en otra lengua es que en verdad la dominas.

A. B.: ¿Hay algo de la tradición alemana oculta en sus ficciones?

J. V.: No lo sé. Desconfío de los autoanálisis literarios. Puedo avanzar con cierta claridad en obras ajenas pero prefiero que las mías me resulten un tanto misteriosas, pues escribo desde una zona de exploración, desde un desconocimiento de mis temas. No escribo porque sé algo, sino para saberlo. Supongo que le debo bastante a la estructura de pensamiento alemán, que recibí desde los cuatro años. Daniel Sada me decía siempre que le interesaba la forma en que yo construía. Él era un gran conocedor de la retórica y se fijaba mucho en ese aspecto formal de mi trabajo. A otros, lo que escribo tal vez les parezca demasiado estructurado; no sé si se trate de un resabio germanófilo o de una obsesión personal.

A. B.: ¿ Cómo fue su estancia en Alemania como agregado cultural?

J. V.: Lo primero que descubrí fue que no me gustaba ser agregado cultural. El mundo de la diplomacia es bastante inútil, está lleno de simulaciones y transcurre en un limbo en el que no te integras al país de llegada y te alejas del tuyo. No quise seguir en la carrera. Pero me interesaba mucho vivir en Alemania, porque había estado en el Colegio Alemán, donde tuve una relación equivocada con el idioma. Al ser una lengua impuesta, de enorme dificultad y poco uso en la cotidianidad mexicana, el alemán me pareció un castigo del que quería liberarme. Juré no volver a hablarlo. Se trataba, obviamente, de una rebeldía infantil. Cuando empecé a leer por gusto me pareció absurdo no leer a los alemanes en el original. Grass, Mann, Kafka y Böll me reconciliaron con el idioma. La ventaja de ser agregado cultural es que el trabajo era un tanto fantasmagórico y tenía las tardes libres. Esto me permitió estudiar mucho por mi cuenta. Además, Sergio Pitol estaba en Praga y lo visitaba muy seguido. Él era mi guía en los vericuetos de la diplomacia, leía mis manuscritos, me impulsaba a traducir, en fin, era un maestro múltiple. Trabamos una amistad muy intensa, apoyados en la circunstancia de estar lejos de nuestros demás amigos.

A. B.: ¿En esos años, mientras dormía, soñaba en alemán?

J. V.: A veces sí. Dicen que soñar en otro idioma es una prueba de que lo has hecho tuyo. Cuando salí del Colegio y repudiaba el alemán, tenía pesadillas en ese idioma. El inconsciente me castigaba de ese modo. Quizá la mejor enseñanza del Colegio Alemán fue que nada me gusta tanto como el español. Pasados los años, soñar en alemán se volvió menos traumático. He soñado también en otros idiomas y en una mezcla de todos ellos, un *poliglotés onírico*.

A. B.: Sergio Pitol, amigo y maestro suyo, tiene un libro con un título encantador: *Adicción a los ingleses*. Podemos decir que sus ensayos sobre alemanes, al igual que los de Pitol con los ingleses, comprenden esa particularidad de unir datos biográficos, comentarios históricos y anécdotas cargadas de un humor sutil. ¿Piensa usted en su lector, en tratar de informarle lo más posible, o deja ese trabajo a los académicos y a los enciclopedistas?

J. V.: Sí, estoy convencido de que el ensayo debe ser un género útil en el más literal de los sentidos. Debe establecer contextos, ofrecer datos variados sobre el autor, relacionar la obra con la vida, señalar fechas pertinentes. Es un compromiso básico para llegar a lo más importante: la impresión personal de la obra, las ideas originales. Sin lo primero, lo segundo carece de peso. Es imposible saber si en verdad *arrojas nueva luz* sobre una obra, pero sin duda puedes tener una idea de si tu ensayo ofrece datos útiles. Otro aspecto decisivo es que se trata de un género literario y, por lo tanto, representa un elevado desafío de escritura. He tratado de darle a mis ensayos los mismos valores narrativos que a mis cuentos. No son, evidentemente, los ensayos de un erudito. Me muevo en una zona intermedia, aspirando a que los textos funcionen como divulgación para quienes no han leído a los autores que menciono y que aporten al menos un dato singular para quienes los conocen mejor que yo.

Dicen que soñar en otro idioma es una prueba de que lo has hecho tuyo. Cuando salí del Colegio y repudiaba el alemán, tenía pesadillas en ese idioma.

A. B.: Sus ensayos sobre literatura alemana tienen un tono narrativo y apegado a la crónica. ¿Cómo es su método de trabajo para esa parte de su labor de escritor, siendo usted un escritor que incursiona en diversos géneros literarios?
J. V.: El disparador es siempre el impacto que la obra tiene sobre mí, salvo en algunos casos, como el de Klaus Mann, que me interesa más por su historia de vida. Michel Tournier escribió a propósito de él un ensayo de título inmejorable: "Klaus Mann o la dificultad de ser hijo". Sus contemporáneos pensaban que ser hijo del egregio Thomas Mann debía ser una ventaja, pero esto suele no ser así. Soy hijo de un filósofo, conozco a muchos hijos de intelectuales y estoy convencido de que, más que una ventaja, eso suele ser una escuela de perturbación emocional. Klaus Mann se suicidó y nunca pudo afectar de verdad a un padre demasiado interesado en sí mismo. Desde que vi la película *Mefisto*, de István Sabó, me interesó mucho su principal novela. En fin, ahí hay un tema que escapa al impulso propiamente literario. En los demás casos, el disparador es la escritura, y de inmediato me interesa representarme el contexto y las condiciones en que esa obra fue posible. En alguna ocasión, Christopher Domínguez escribió que mis ensayos sobre Lichtenberg o Valle-Inclán le parecían mejor literatura que mis cuentos. Lo decía con cierto tono de reproche, pues me veía básicamente como un cuentista. Se trata de un juicio extraño, sobre todo, viniendo de un buen ensayista, porque los ensayos son literatura. Lo que es incuestionable es que no podría escribir ensayos de ese modo si no escribiera cuentos.

A. B.: En 1912 Stefan Zweig escribió a propósito de J. Wassermann: "En Alemania presentaría un peligro engañoso suponer que el arte narrativo alemán desde hace muchísimo tiempo, quizá desde la aparición del *Werther*, no ha ejercido la menor influencia sobre la literatura universal […] Basta hojear los listados de las ediciones inglesas, francesas e italianas que pretenden reunir los *standard works*". ¿Qué tan cierto es la apología de Zweig un siglo después, y más en la literatura de habla española?
J. V.: Kafka y Robert Walser han tenido una gran influencia en Vila-Matas, Bernhard en Javier Marías y en Félix de Azúa, Humboldt dio pie a una obra de Ibsen Martínez, Pablo Soler Frost y Javier García-Galiano son germanistas apasionados, Eduardo Lizalde le debe mucho a Rilke

y Francisco Cervantes a Hölderlin, Ricardo Piglia se ha interesado mucho en Bertolt Brecht, y Sergio Pitol es devoto de los diarios de Thomas Mann, en fin, sobran vasos comunicantes.

A. B.: ¿En sus estancias en Alemania ha podido averiguar que tanto leen los alemanes a los latinoamericanos? ¿La industria del libro alemán favorece a nuestra lengua?
J. V.: El gran problema es que los autores latinoamericanos llegan filtrados a través de España, donde están las principales editoriales. Aun así, Alemania es uno de los países que más traduce y que más generosamente se interesa en lo que pasa en otras lenguas.

A. B.: ¿De la nueva generación de escritores en lengua alemana, no importando su nacionalidad, tiene contacto con ellos, conoce sus obras? Hablo prácticamente de las últimas dos o tres décadas.
J. V.: He conocido personalmente a F. C. Delius, Ingo Schultze, Cristoph Buch, Cristoph Ranzmayr, Günter Grass, entre algunos otros.

A. B.: "Si para Borges la metafísica es una rama de la literatura fantástica, los escritores de habla alemana de la literatura suelen ser una forma de la filosofía. Las novelas de Hermann Broch, Thomas Mann, Robert Müsil y Elias Canetti son formidables ensayos", escribió usted en su ensayo sobre "Arthur Schnitzler". ¿Sigue la nueva joven narrativa alemana ese mismo impulso de sus precursores?
J. V.: Herta Müller y Elfriede Jelinek son autoras muy reflexivas. Es difícil concebir a un autor importante de esa lengua que no extienda la narración al pensamiento. Peter Handke es un ejemplo muy claro al respecto. El ensayo que le dediqué se llama "La vida de la mente", lo cual refleja la importancia de las ideas en su narrativa.

A. B.: Ha traducido a escritores como Arthur Schnitzler, Georg Christoph Lichtenberg, Heiner Müller y Gregor Von Rezzori. ¿Cómo ha sido su experiencia como traductor?
J. V.: En todos esos casos ha sido muy estimulante, pero por distintas razones.

Heiner Müller vivió en la Alemania comunista, donde la censura era fuertísima. Por lo tanto, era un virtuoso en decir las cosas entre líneas, en aludir a la realidad sin denunciarla abiertamente. Su obra de teatro *Cuarteto* está llena de valores entendidos. Es una recreación de *Las relaciones peligrosas* de Laclos, y convierte el idioma de la Ilustración en un lenguaje represivo, sádico, cuartelario, burdelero. En un principio fui incapaz de ver las posibilidades escénicas del texto. Sólo con el montaje de Ludwik Margules, que me había encargado la traducción, entendí la fuerza dramática de la escritura. Como la cultura en lengua española no tuvo una auténtica Ilustración, contrasté el lenguaje moderno y prostibulario con uno más antiguo, el del Siglo de Oro. El desafío de este texto era el decir mucho por alusión, en forma esquiva, indirecta.

Rezzori es un autor proustiano, memorioso, con una riqueza de vocabulario amplísima. Ahí el reto fue el de usar un lenguaje que nunca jamás pensé que debería poner en práctica. Por

ejemplo, habla mucho de la cacería y de todos los enseres que se usan para las batidas de caza. Tuve que ampliar el registro de mi idioma para ser fiel a ese mundo perdido en Europa Central.

Lichtenberg escribía para sí mismo, de modo que no corregía y no le importaba escribir mal una palabra. En ocasiones incluso anotaba entre paréntesis: "Yo me entiendo". Por lo tanto, hay que reconstruir sus textos sin que eso suene artificial y sin que se pierda la condensación aforística, llena de ironía, que los determina.

En Schnitzler hay un reto diferente. Sus cuentos son de una engañosa ligereza. Parece ceñirse sólo a los misterios de la trama pero está describiendo problemas sociales y psicológicos muy hondos. Es el que está más cerca de lo que yo he buscado en el cuento y por eso fue el primero que decidí traducir.

A. B.: Goethe acuñó un término especial para nombrar a las obras claves que produce una determinada lengua o pueblo para el conocimiento universal: *weltliteratur* (literatura universal), que, además de ser un símbolo de los arquetipos universales en la literatura, designa el *zeitgeist* (espíritu de la época). ¿Para usted cuál es el *zeitgeist* actual de la literatura alemana, después de la Segunda Guerra Mundial y el sentimiento de culpa?

J. V.: Esos términos omnicomprensivos me parecen desgastados. Vivimos en una época plural y fragmentaria, donde lo transitorio se acepta con más fuerza que lo Eterno y lo Sublime. Goethe estaba convencido de la escritura clásica y enciclopédica. Nosotros sabemos que el mundo ya no se puede definir en términos totalizadores. Tanto en los temas como en las plataformas expresivas (de Google a Twitter) vivimos una edad de la dispersión.

Christopher Domínguez escribió que mis ensayos sobre Lichtenberg o Valle-Inclán le parecían mejor literatura que mis cuentos. Lo decía con cierto tono de reproche, pues me veía básicamente como un cuentista. Se trata de un juicio extraño, sobre todo, viniendo de un buen ensayista, porque los ensayos son literatura.

▶ Juan Villoro (Ciudad de México, 1956). Es narrador, ensayista, cronista y traductor. Su más reciente publicación es *Arrecife* (Anagrama, 2012).

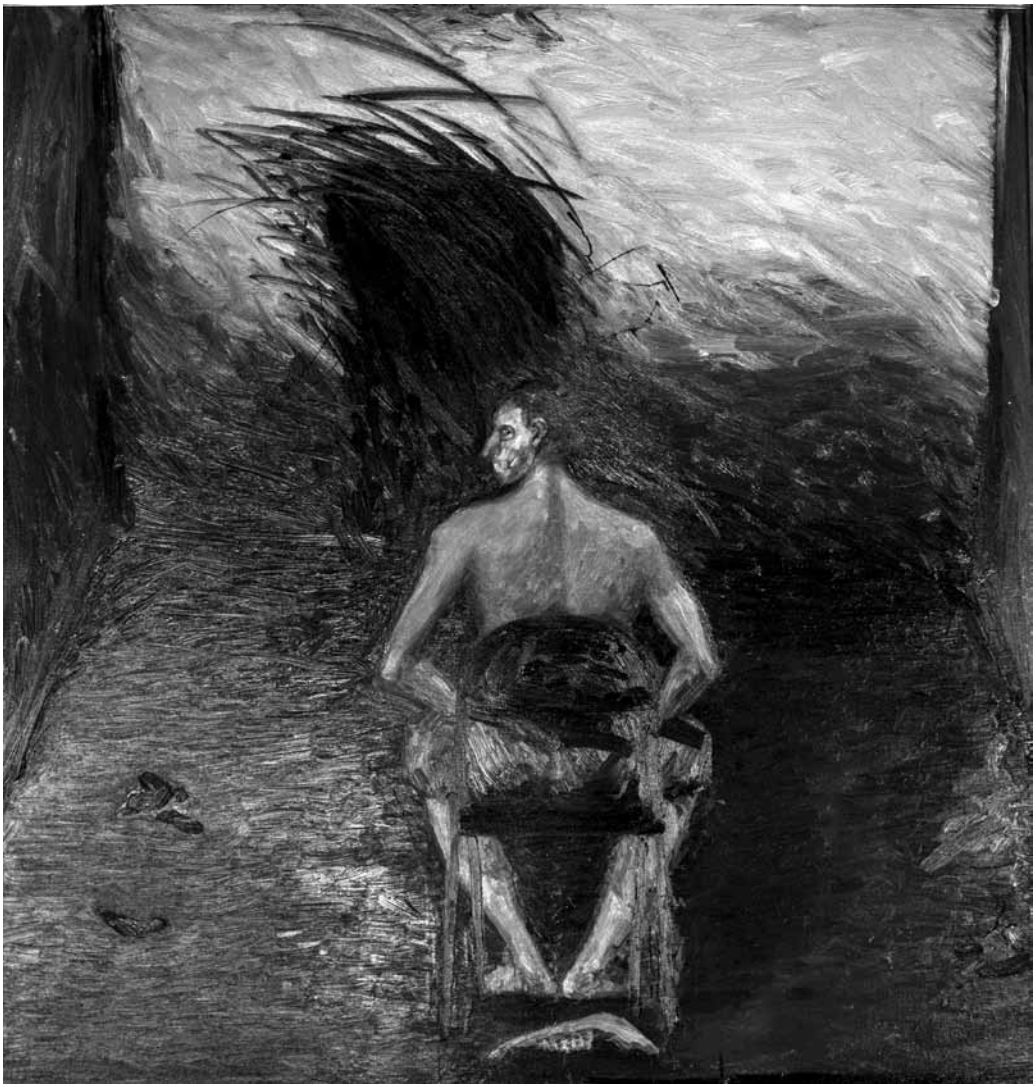
Fausto Rasero

JONATHAN BARBIERI Y EL CULTIVO DE LA MANDRÁGORA

Aunque el artista en nuestros tiempos
se convierta en sacerdote,
no es obligación del crítico ser su acólito.
Robert Valerio

En una habitación sin ventanas cuyas paredes y suelo se deforman y adquieren la consistencia del excremento fresco, un hombre joven se encuentra sentado de espaldas en una silla de metal plegable, con el torso desnudo. Las manos descansan en sus muslos. El cuerpo delgado y musculoso corresponde al de un campesino. Su cabeza vuelta de perfil descubre mi presencia. Su mirada me inquieta lo mismo que una navaja oxidada. Bajo la silla, junto a sus pies descalzos, un hueso provisto de algunos dientes muestra también su desnudez: es la quijada de un equino. Algo en la escena me desconcierta. La primera impresión es que el sujeto se encuentra acorralado, sometido, a mi merced. Un instante después, esa impresión cambia, el hombre parece estar ahí esperándome desde hace algún tiempo. La escenografía fue montada especialmente para este encuentro, pero no soy su invitado, sino una presa en la trampa. Finalmente comprendo: estoy frente a Caín, el hombre que ha dado muerte a su hermano. A mi alcance está el arma homicida. Puedo acabar con él de la misma forma, pero entonces yo pasaría a ocupar su lugar en esa silla. O puedo dejar que se levante y se vaya, a recorrer el mundo y a fundar ciudades.

Hace seis o siete años tuve una conversación de sobremesa con el pintor Jonathan Barbieri (Washington, D.C., 1955). Le comenté



El paisaje pasó a segundo plano y el retrato abrió nuevas posibilidades de expresión al pesimismo y desamparo de la vida moderna. Si Austria brindó un escenario propicio para la creación, Alemania no, y sin embargo fue aquí a donde el Expresionismo migró y alcanzó sus luces más altas.

que el día que visité su estudio en las afueras de Oaxaca, su obra me había parecido perturbadora. Me confesó que muchas personas le habían dicho eso anteriormente, no todas como un cumplido. Su respuesta y el mezcal me alentaron a preguntar si tenía, entre todos sus cuadros, alguno que le produjera el mismo efecto. Luego de un minuto de silencio, mientras buscaba más en su inconsciente que en su memoria, me dijo que sí, que había un óleo sobre tela de 1997 que tenía guardado desde hacía varios años en el sótano de la casa de un amigo, en California, porque le resultaba difícil enfrentarse a aquello que había pintado. Le propuse adquirir aquella pieza sin verla previamente, a lo que él accedió de inmediato y fijó una cantidad casi simbólica. Al estrechar nuestras manos para cerrar el trato sentí en él la alegría de quien se quita un peso de encima. Meses después, cuando recibí en mi casa la pintura, tuve la dimensión exacta de la carga que Barbieri me había trasladado. El cuadro se llama *El hermano*.

Asentado en Oaxaca desde hace treinta años, este pintor estadounidense ha desarrollado una obra apartada de la temática y el tratamiento que prevalecen en las artes plásticas oaxaqueñas desde hace tres o cuatro décadas. Para explicar su singularidad en la escena oaxaqueña, traigo a colación las palabras de Robert Valerio: "La mayor parte de lo escrito sobre la pintura oaxaqueña contemporánea se dirige, en busca de explicaciones, hacia el pasado (colonial o prehispánico), hacia el entorno (arquitectura, artesanías, costumbres, luz oaxaqueña, tonos de tierra), hacia todo lo que se considere primario, original, en una palabra, auténtico". Visto de ese modo, Jonathan Barbieri es un jabalí que deambula en una colonia de morsas. Sus influencias pictóricas se ubican muy lejos del entorno oaxaqueño. Quizá la más remota se encuentra en un ring de boxeo en el Upper West Side de Nueva York. Se trata de una escena pintada por el estadounidense George Bellows en 1909 que lleva por título *Stag at Sharkey's*. Las fuertes pinceladas con las que el autor define el cuerpo y, sobretodo, el rostro de sus personajes principales, un par de boxeadores, otorgan una singular textura visual al cuadro, y por singular quiero decir que esa forma de pintar se apartaba de la tradición romántica imperante y anunciaba en América, en la primera década del siglo XX, el surgimiento del Expresionismo, en Europa.

En la obra de Barbieri hay un elemento recurrente y perturbador: la sangre. Por eso, antes de seguir adelante en el camino de sus influencias pictóricas, voy a referirme a otro cuadro de Bellows con el propósito de ejemplificar el efecto que logran ambos artistas con ese elemento compositivo. El óleo se llama *The Germans Arrive* y fue pintado en 1919. El episodio plasmado, aparentemente real, debió llegar a oídos de Bellows gracias a inmigrantes europeos que encontraron en Estados Unidos un refugio ante la Primera Guerra Mundial. En él aparece en primer plano un par de soldados alemanes sometiendo a un enemigo belga, una especie de cristo descalzo y semidesnudo, que se contorsiona luego de que le han sido amputadas ambas manos con un sable; al fondo otro soldado alemán sujeta por el cuello a una mujer ves-

tida de blanco, madre o esposa del mutilado, cuyo ropaje remite a la pacífica neutralidad del pueblo belga, una neutralidad que resultó un obstáculo para los germanos a la hora de trazar la ruta más corta entre Alemania y Francia. La obra es lo que podríamos llamar un "juego de espejos" en cuanto a influencias se refiere, ya que el tema que aborda, la guerra y sus horrores, nos remite a otro artista que Barbieri reconoce como maestro: Goya. A diferencia de la escena de box, en ésta no hay pinceladas vigorosas llenas de contrastes y movimiento, no, aquí la luz es equilibrada, los trazos suaves, las formas definidas y los colores pálidos. Sin embargo, Bellows consigue un fuerte dramatismo al poner el énfasis en los muñones del soldado belga, como si el cuadro entero, si Europa entera, se desangrara por esas heridas.

La pintura de Jonathan Barbieri posa su caballete en ambos lados del Atlántico. He citado a Bellows en Estados Unidos, debo citar también a Albert P. Ryder (1847-1917) por el vigor que imprime a las fuerzas de la naturaleza para acentuar la fragilidad de la condición humana; a Joseph Stella (1877-1946), italiano asentado en Nueva York, y su análisis de la industrialización estadounidense como una nueva religión, sus obras sobre el puente de Brooklyn nos remiten más a una catedral gótica que a una estructura industrial; a Robert Motherwell (1915-1991), notable impulsor del expresionismo abstracto, y sus pinturas negras. Por la parte europea debo mencionar al noruego que prefiguró el Expresionismo, Eduard Munch (1863-1944), especialmente por sus cuadros inspirados en la enfermedad de su hermana (con este tema existe una serie de litografías realizadas en 1896, impresas en París, a una sola tinta, cuyos ecos se advierten con claridad en la obra gráfica de Barbieri); al expresionista austriaco Egon Schiele (1890-1918), del *Neukunstgruppe,* por la vibrante representación de la figura humana. También al expresionista germano Max Beckmann (1884-1950) por su manera de plasmar los horrores de la guerra en cuerpos mutilados (los trazos de su obra *Los amantes I* reflejan una hermandad con los dibujos de Jonathan Barbieri); otro expresionista alemán que no puede faltar es Emil Nolde (1867-1956), por sus rostros plagados de soledad y angustia. Quiero terminar esta lista, salvo que es interminable, con el ruso Chaïm Soutine (1893-1943), además de su enorme influencia en la obra de Barbieri (ver de este último *La nube verde*, óleo de 1994), hay una anécdota que los acerca aún más: el ruso trasladó hasta su estudio una res muerta como modelo para una versión propia del *Buey desollado* de Rembrandt. Algo similar hizo Barbieri en dos ocasiones, una vez con la cabeza de un cerdo (*El sacrificio*) y otra con una cabeza de buey (*Cabeza de toro*). La viscosidad de la carne descompuesta se puede tocar en esos lienzos.

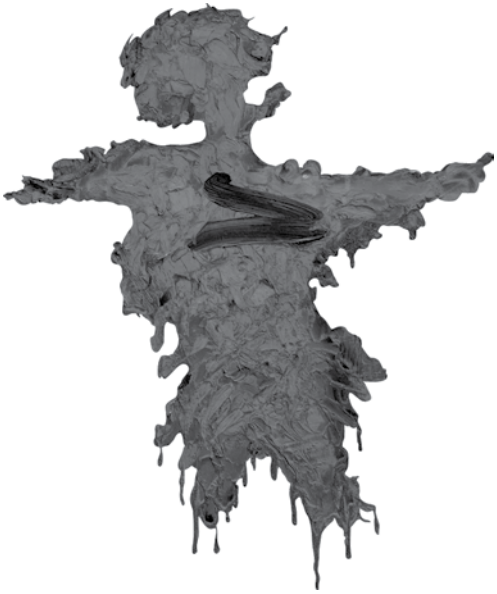
Existen varios puntos de coincidencia en los artistas que he mencionado como parte de las influencias pictóricas de Jonathan Barbieri. Quiero destacar solamente tres: coincidir en un periodo que va de la segunda mitad del siglo XIX a la primera del siglo XX, ser notables retratistas y su interés por reflejar la soledad y el dolor humano. Cabe preguntarnos qué ocurrió en Europa y América en el periodo señalado.

Entre otras cosas, me parece que Occidente salía de un largo periodo de ignorancia, principalmente en el campo de las ciencias factuales. La Escuela de Viena, impulsada por Carl Von Rokitansky, estableció nuevos paradigmas científicos a finales de 1800 y propició la especialización y la aplicación de la Ética en el campo de la medicina. Poco después, a principios de 1900, el también austriaco Sigmund Freud presentó su teoría del psicoanálisis, convirtiéndose así en uno de los pensadores más influyentes del siglo XX. En parte gracias a estos dos acontecimientos capitales, Viena se convirtió en el polo que atrajo a científicos, intelectuales y artistas. No es casual que a la sombra del psicoanálisis y las autopsias *in situ*, los artistas comenzaran a buscar la semejanza íntima entre sus obras y el individuo. El paisaje pasó a segundo plano y el retrato abrió nuevas posibilidades de expresión al pesimismo y desamparo de la vida moderna. Si Austria brindó un escenario propicio para la creación, Alemania no, y sin embargo fue aquí a donde el Expresionismo migró y alcanzó sus luces más altas. Ataviada como actriz principal de dos guerras mundiales, Alemania ofreció paradójicamente temas suficientes para inspirar la creación, al tiempo que persiguió, expulsó o condenó a la mayoría de artistas que querían tomar la guerra como motivo. Poco antes de la Primera Guerra Mundial, movidos por la intuición, la miseria o la expansión de las comunicaciones marítimas, muchos europeos viajaron a América, entre ellos artistas como Joseph Stella que portaban noticias de la gestación de movimientos artísticos de vanguardia en el viejo continente. Estados Unidos no presentaba un escenario de cuerpos mutilados en sus calles y ciudades bombardeadas que excitaran la creatividad de sus artistas locales e inmigrantes, pero ofrecía a cambio el de la industrialización. A final de cuentas, sabemos que ambos escenarios han logrado producir horrores semejantes.

Jonathan Barbieri ha hecho de su pintura una suerte de calamidad creativa, ha cultivado durante décadas una obra que florece, lo mismo que la mandrágora, al pie del patíbulo de los condenados.

Poniendo el foco nuevamente en la obra de Jonathan Barbieri, puedo decir que en ella se encuentra una temática diversa y oscilante. Están ahí lo sagrado y lo profano (*El santo patrón de las cosas mundanas*), lo diminuto y lo inabarcable (*Nena con gigante*), el júbilo y el desencanto (*La terrible equivocación*), la vida en sociedad y el destierro (*La aldea*), lo consciente y lo inconsciente (*El retrato*), la soledad acumulada (*La vida*), lo real y lo onírico (*La tiranía del miedo*), la lucidez del alcohol (*Otra vez esta maldita felicidad*), la inocencia como un arma (*Los colmilludos*), la voluntad al servicio del deseo (*Circe*). Barbieri es un pintor de caballete, pero también ha realizado obra gráfica, dibujos y experimentado con radiogra-

fías tomadas a niños con traumatismo craneal que utiliza como base para generar soportes en positivo e intervenir sobre ellos con trazos directos de grafito, gis y en algunos casos óleo. En el último lustro su trabajo artístico ha sido intermitente, con espacios cada vez más largos de silencio. Para concluir estas líneas voy a referirme a una de sus piezas más recientes. Se trata de un óleo de gran formato inspirado en la obra deslumbrante del expresionista belga Frans Masereel (1889-1972), concretamente en uno de los xilograbados a una sola tinta que forman parte de *Mi libro de horas*, publicado en 1919, obra que algunos críticos reconocen como fundacional del género de novela gráfica. Una plaza pública llena de personas que pasan en todas direcciones, rozándose, chocando, absortos en sus asuntos. En el centro un hombre, el artista, observa en absoluta quietud todo lo que ocurre, su mirada parece congelar la escena. A sus espaldas una pareja se besa y abraza, no tiene lugar para la privacidad pero sí para el anonimato. Barbieri, como un homenaje, reproduce la composición casi fielmente, salvo por dos detalles, uno formal y otro de contenido: el formato utilizado por Barbieri en su óleo incrementa en una escala de uno a diez, la imagen del grabado de Masereel; más evidente resulta que Barbieri haya sustituido la figura del artista en absoluta quietud por una figura apenas reconocible como humana, que estalla como un fruto lleno de sangre en el centro de la plaza. Las gotas rojas caen en los rostros pálidos y en las ropas negras de los transeúntes como si fueran las señales de un contagio, de una pandemia de soledad, de resignación o de locura.



Jonathan Barbieri ha hecho de su pintura una suerte de *calamidad creativa*, ha cultivado durante décadas una obra que florece, lo mismo que la mandrágora, al pie del patíbulo de los condenados.

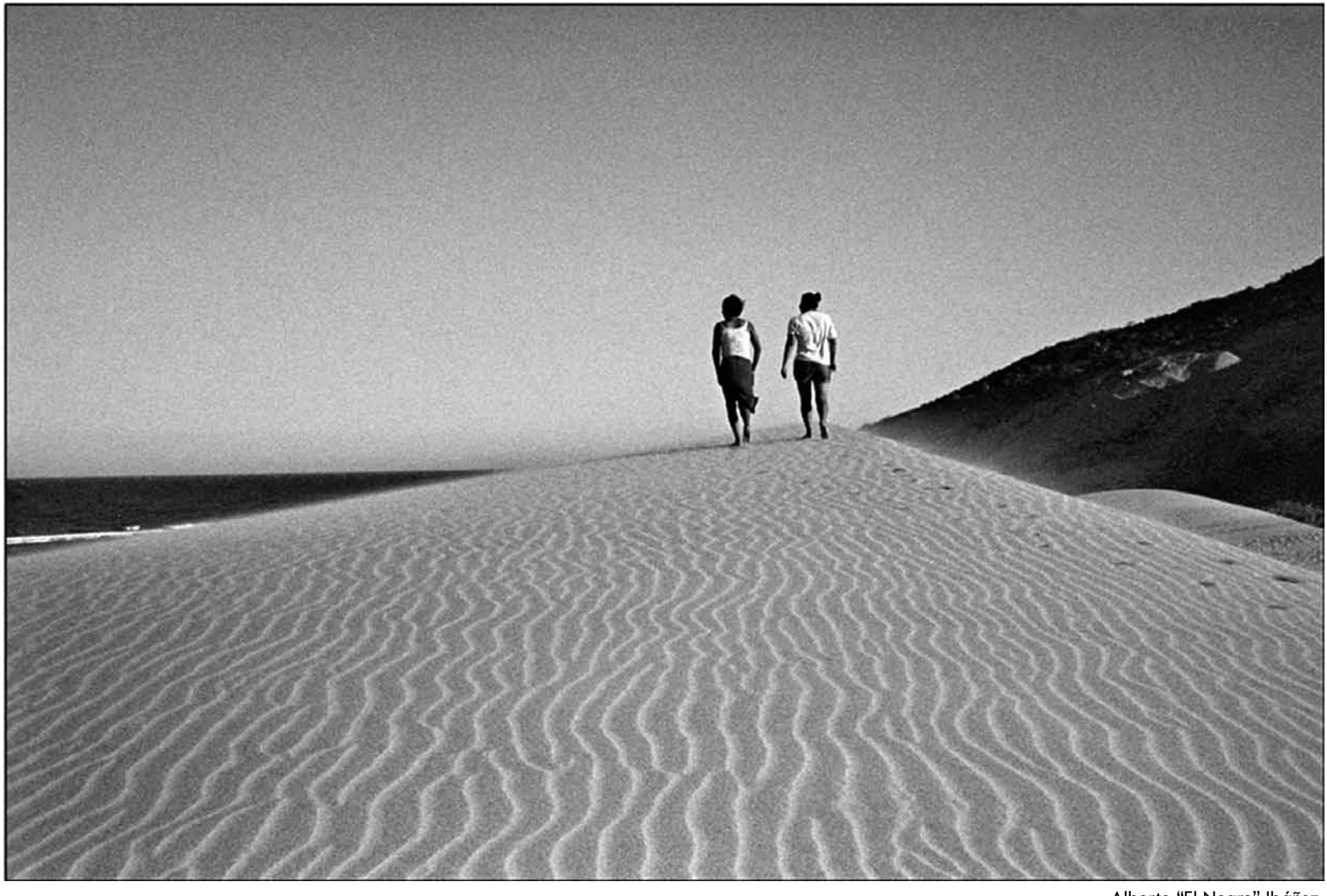
▶ Fausto Rasero. Es fotógrafo y escritor oaxaqueño. Ha participado con ensayos fotográficos en diversas ediciones internacionales de *Fotoseptiembre* y publicado textos en revistas especializadas en arte y fotografía, entre ellas *Artes de México* y *Luna Córnea*.

Sembrando esperanzas para México

EDUCACIÓN, CULTURA, MÚSICA, DEPORTE, SALUD, FOMENTO A LA LECTURA , ECOLOGÍA,
RESCATE DEL PATRIMONIO, DESAROLLO SOCIAL.

FUNDACIÓN
Alfredo
Harp Helú
OAXACA

Hidalgo 907, Centro Histórico, Oaxaca, C.P. 68000, Tel: 5018800 ext. 108
www.fahho.org · @FundacionAHHO



Alberto “El Negro” Ibáñez

Almadía

LIBRERÍA LA VENTUROSA