

El Navegante



Universidad del Desarrollo
Instituto de Humanidades

Equipo editorial

ARMANDO ROA VIAL

JORGE CABRERA LABBÉ

MARIANNE STEIN CALDERÓN

GABRIELA GATEÑO CARACCIOLI



Índice

Editorial9

In Memoriam11

I. Miradas en torno a la ética

Ética y derecho 15

RAÚL CAMPUSANO DROGUETT

Nueva arquitectura y la ética de la verdad.....23

ÓSCAR MACKENNEY POBLETE

El desafío moral del siglo XXI: ética y economía..... 35

RENATO ESPOZ LE-FORT

Confucio/Ezra Pound: el gran compendio (fragmento)..... 45

TRADUCCIÓN: ARMANDO ROA VIAL

II. Perspectivas: el camino hacia el asombro

Justicia y vanidad en *El Quijote*.....49

NICOLÁS SALERNO FERNÁNDEZ

Consideraciones a propósito de un debate constitucional 53

ERWIN ROBERTSON

El cojo Robles y el primer himno nacional 57

VÓLKER GUTIÉRREZ ARAVENA

Piet Mondrian: la abstracción como sinónimo de pureza y belleza 61

MARIANNE STEIN CALDERÓN

Floria Sigismondi, la estética de la distopía..... 65

IGNACIO ROJAS CIFUENTES

Breve filosofía del blues: tierra y cinismo 73

JORGE CABRERA LABBÉ

Hacia una nueva comprensión de la taxonomía médica 81

FRANCISCO VILLALÓN LÓPEZ



III. El claro de la palabra: poesía

Fredy Jezzed	87
Marcelo Pellegrini	89
Teresa Orbegoso	93
Mario Ortega	95
Javier Mederos	97
Damaris Calderón	99
Juan Carlos Villavicencio	103
Cecilia Eraso	105
Claudio Archubi	109
Pedro Vicuña	111
Arturo Dávila	115
Gabriel Chávez	119

IV. El oficio del traductor

Basil Bunting	125
TRADUCCIÓN DE ARMANDO ROA VIAL	
Lew Welch	131
TRADUCCIÓN DE ANDRÉS FISHER	
Charles Bukowski	133
VERSIONES DE JORGE CABRERA LABBÉ	
William Carlos Williams	137
TRADUCCIÓN DE DAVE OLIPHANT	
Charles Wright	139
TRADUCCIÓN DE CLAUDIO ARCHUBI	

V. Palabra hablada: una conferencia sobre Karl Kraus

Karl Kraus en la Primera Guerra Mundial.....	143
ADAN KOVACSICS	



VI. Empuñando la palabra, colaboraciones especiales

El lenguaje y la universidad155

ANA MARÍA MAZA SANCHO

La dispersión de las miradas 165

HUMBERTO GIANNINI ÍÑIGUEZ

Discípulo de las palabras 171

HUGO MUJICA

VII. Vida universitaria

Actividades Humanidades181

Santiago 2013

Actividades Humanidades 189

Concepción 2013



Editorial

Este año el área de humanidades cumplió un sueño largamente acariciado: transformarse en un Instituto que, desde el pregrado, el postgrado, la educación continua y la extensión, promueva una cultura humanista cuyo desarrollo no sólo debe apoyar y potenciar diversas áreas disciplinares, sino además proyectar a la UDD como una entidad que desea hacerse parte de un desafío mayor: entender el fomento de las humanidades como un compromiso indispensable para el desarrollo integral del país. La presencia fuerte de humanidades es esencial al quehacer universitario y al aporte que toda universidad debe entregar a una sociedad. Es difícil concebir una institución de educación superior sin un espacio destinado al desarrollo del intelecto y el cultivo de la sensibilidad humanista, entendida como una mirada que enriquece al ser humano al plantear interrogantes sobre el sentido permanente de su condición, sus posibilidades y su destino; esto es, al problematizar creativa y educativamente sobre lo humano en su significado más hondo y esencial. El Navegante, desde siempre, ha trazado su bitácora guiado por este impulso fundacional, tratando de plasmar en sus páginas una mirada atenta, reflexiva, plural y entusiasta que refleje el temple de nuestro equipo. En este número, junto a las tradicionales secciones dedicadas a la poesía y a la traducción, nos hemos detenido en la ética así como también en la palabra –dos dimensiones consustanciales a lo humano e íntimamente ligadas–, pues como se ha sostenido desde Aristóteles a Levinas, la palabra privativa del hombre, es una herramienta formidable para discriminar lo valioso de lo perjudicial; lo justo de lo injusto. No es, por cierto, la única dimensión del lenguaje, pero sí la más decisiva desde un punto de vista social. Problematizar sobre la palabra es también contribuir a su cultivo y cuidado, evitar su desgaste o banalización y fomentar el pensamiento crítico como uno de los triunfos más expresivos y perdurables.

EQUIPO EDITORIAL



In Memoriam

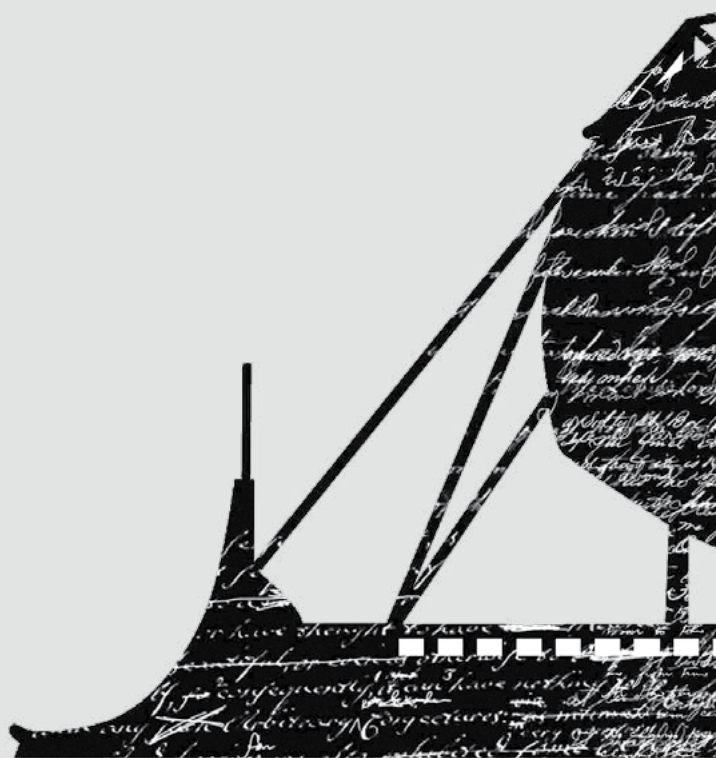
Oscar Bustamante (1941-2013)

Revivir a los muertos
no requiere de una magia especial:
pues pocos son los que están enteramente muertos:
sopla sobre las ascuas de un muerto
y una llama ardiente brotará.
Deja que sus olvidadas penas vuelvan a emerger,
como también sus marchitas esperanzas;
que sea él quien escriba con tu mano
hasta que con toda naturalidad
puedas firmar su nombre como si fuera el tuyo.
Cojea como él cojeaba,
jura cada uno de sus juramentos,
vístete de negro si él lo hacía,
deja que la artritis de sus dedos
consuma los tuyos.
Reúne sus huellas más íntimas:
un capote, un sello o una pluma.
Y a su alrededor, entonces, erige
un hogar hospitalario
a su ávido fantasma.
Devuélvelo así a la vida, aunque sin olvidar
que la tumba que lo alberga
puede no estar ya vacía:
porque tú, en su remendada mortaja,
yacerás envuelto.

De: Robert Graves, "Revivir a los muertos"
Traducido especialmente por Armando Roa Vial



I. Miradas en torno a la ética



Ética y derecho

Raúl Campusano Droguett

Platón pensaba que la existencia era dualista. Por una parte, existía el mundo ideal en que existen las cosas en su esencia, y por otra parte, el mundo real, aquél en el que vivimos los seres humanos. De esta forma, lo bueno, lo verdadero, lo justo existe en algún lugar ideal en forma perfecta, en su esencia. Los seres humanos, que vivimos en el mundo real e imperfecto, no conocemos las cosas en su esencia. Sin embargo, a través del esfuerzo, la reflexión, la filosofía y la sabiduría, es posible acercarse a la esencia de las cosas. A través del recuerdo de lo bueno o reminiscencia es posible acercarse a conocer el mundo ideal. Por eso es que Platón propone entregar el gobierno a estos filósofos-sabios. Son ellos los que pueden saber lo que es bueno, verdadero y justo. Su sabiduría y su filosofía les permiten ver las cosas en su esencia, a diferencia del resto de las personas, que no tienen esta capacidad y que son ignorantes de la esencia de las cosas. Así, el común de las personas se equivoca al hacer juicios de justicia, bondad o verdad, ya que carecen de esta capacidad de acercarse a la esencia de las cosas. Es por ello que el gobierno que propone es aristócrata. Se llama a los mejores a dirigir al pueblo desde el mejor acercamiento posible a la verdad y la justicia. Afortunadamente, parte importante de la obra de Platón sobrevivió y ha llegado hasta nuestros días.

Las ideas de Platón tuvieron gran aceptación y generó un grupo de discípulos de primer orden, entre los que destacaba Aristóteles. Estas ideas fueron recogidas por los padres de la iglesia cristiana mediterránea y forma la base del pensamiento escolástico y de la filosofía cristiana. El neo-platonismo se encuentra así muy presente en el mundo



contemporáneo y en la reflexión y debate sobre la justicia y la verdad, influyendo marcadamente en la forma en que se entiende hoy el derecho y dando origen a las corrientes iusnaturalistas.

Una de las expresiones más clara, sólida, elocuente y emotiva de la aproximación platónica a la relación entre ética y derecho se encuentra en un pasaje de la tragedia de Eurípides, “Hécuba”. La guerra de Troya ha terminado y la flota griega, que transporta como esclavas a un grupo de mujeres troyanas, entre ellas a Hécuba, se ha detenido en Tracia, camino a casa. Allí, Hécuba descubre que su hijo Polydorus ha sido asesinado por Polymestor, rey de Tracia. Hécuba acude a Agamenón buscando justicia y le dice lo siguiente: “Soy una esclava, lo sé. Y los esclavos son débiles. Pero los dioses son fuertes y aún por sobre ellos existe un absoluto, un orden moral o principio de derecho más fuerte aún. Sobre este derecho moral pende el mundo; a través de él, los dioses existen; por él vivimos y definimos lo bueno y lo malo. Aplica este derecho en mi caso porque si no lo haces y aquellos que asesinan a sangre fría o desafían a los dioses quedan sin castigo, entonces la justicia humana se marchita, corrompiéndose en su origen”. Estas palabras resuenan con toda su energía hasta nuestros días y han aportado sentido y vitalidad a cada uno que ha gritado y exigido justicia a lo largo de la historia.

Pero en la Grecia antigua había otro grupo que también pensaba sobre estas materias y lograba sus propios hallazgos y conclusiones. Desafortunadamente, no es mucho lo que sobrevivió de la obra de estos hombres y parte importante de lo que sabemos proviene de fragmentos incompletos y de lo que de ello escribieron sus adversarios, Platón entre ellos. Esto queda reflejado de manera interesante al observar la evolución del significado del nombre con que fueron conocidos: sofistas, esto es, aquellos que hacen de su profesión enseñar la sabiduría. Con el tiempo, el término sofista pasó a ser usado para referirse al embaucador, al falso filósofo, al hombre que con palabras bonitas podía confundir y engañar. Ciertamente, Platón y Aristóteles fueron entusiastas propagadores de esta nueva acepción del término.

Pero, ¿qué era lo que proponían los sofistas y que tanta animadversión causó entre algunos notables de la Grecia antigua y sigue causando hasta nuestros días? Proponían muchas cosas y cada uno tenía su especificidad, pero para los efectos de este artículo y para confrontarlo con Platón, los sofistas proponían que ese mundo ideal que proponía el



filósofo, discípulo de Sócrates, simplemente no existía o, en el evento que existiera, no teníamos manera de conocerlo. Y así, de pronto, están en el mundo los hombres solos y sin ayudas externas tendrían que intentar responderse todas las preguntas.¹ Entre ellas, aquellas relacionadas con la verdad y la justicia. De esta situación y de esta necesidad, empezaron a aparecer ciertos hallazgos, ciertas intuiciones, ciertas preferencias que si bien no contaban con las certezas platónicas, empezaban a darle sentido a la vida en común entre los hombres. Por ejemplo, la idea que al buscar lo justo le preguntemos a todo el mundo lo que piensa y lo que cree. Y así surgió para ellos la idea que la respuesta a la pregunta era tan importante como el proceso de llegar a ella. Todos tenían algo que decir y algo que aportar; no había voces más autorizadas en razón de su cargo, nobleza, o dinero. No había voceros de dioses o verdades ocultas. No había respuestas porque sí y punto (porque yo lo digo, o porque lo dice dios). Por el contrario, las respuestas había que argumentarlas.² Y se argumentaban en plaza pública, ante todo el mundo que quisiera escuchar. Y había que estar abierto y dispuesto a ser rebatido con otras razones y argumentaciones. Y el juez que adjudicaría el punto lo constituía el grupo de personas allí reunida. Por lo tanto, ya no era posible imponer, sino que había que convencer. Así, lo justo dejaba de ser algo que era informado por el sabio (filósofo, príncipe, sacerdote, juez, erudito, profesor, padre, etc.) y pasaba a ser algo construido por aquellos que formaban parte de la polis a través de un proceso de argumentaciones múltiples en que todos podían expresar sus ideas y aquellas que eran consideradas mejores por la audiencia eran las que en definitiva se adoptaban.

Es casi posible imaginar la mirada de Platón, aristócrata, inteligente, educado, adinerado y buen mozo, mirando hacia el ágora y viendo a un grupo de sus compatriotas discutir acaloradamente, representando la enorme diversidad de la polis: algunos probablemente usando el idioma en forma tosca, con errores de lenguaje, alzando la voz, y enfrascándose en infinitas perspectivas, algunas de ellas derechamente pueriles y

1 Así como lo imaginó Marguerite Yourcenar, a propósito de Adriano: “Les dieux n’étant plus et le Christ n’étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où l’homme seul a été”.

2 Gorgias decía que la palabra es un poderoso soberano que con un cuerpo pequeñísimo y muy invisible realiza empresas completamente extraordinarias.



torpes. En esta perspectiva, no debiera sorprender a nadie que la gota que derramó el vaso de la paciencia de Platón fue el momento en que descubrió que los sofistas llegaron al punto de arrendar sus servicios a quien quisiera y pudiera pagar por sus habilidades y destrezas, argumentando con toda la fuerza de su arte lo que su mandante le dijera. Y si mañana alguien pagaba para que argumentara lo contrario, allí estarían los sofistas para cumplir ese cometido contra la entrega de dinero. Hmm, argumentar y representar los intereses de un tercero por una suma de dinero... Sí, efectivamente. Los sofistas son ancestros muy directos de los abogados modernos y por ello parece tan plausible imaginar que Platón no hubiera sentido particular estima a estos profesionales del derecho contemporáneos. Cabe recordar que en su república ideal, Platón expulsó a los poetas, que eran, como los sofistas y los abogados, otros profesionales de las palabras.³

¿Por qué esta historia de griegos antiguos en un texto sobre ética y derecho? Porque los griegos antiguos configuraron dos culturas distintas cuyas reverberaciones se han mantenido en el tiempo y han llegado hasta nosotros. Es cierto que en estos 2.500 años hemos avanzado mucho en ciencia y tecnología, pero en materias de reflexión, un griego de esa época no se sentiría muy desorientado con nuestros debates y reflexiones teóricas. A una de esas culturas podríamos llamarla filosófica y a la otra la podemos llamar política. Y no sería difícil encontrar la equivalencia a lo largo de los tiempos: Platón y los sofistas, escolásticos y humanistas, filósofos y políticos. La primera de estas culturas busca el decir, fundado y universal, mientras la segunda busca el hacer, particular y consensuado.⁴

3 La crítica de Platón a los poetas era que éstos sumergían la razón en una laguna de indisciplinada emoción. De la misma forma, es posible imaginar que Platón no tenía a Hermes en su panteón. Robert Graves, en su libro "The Greek Myths" dice que en la mitología griega, Hermes (quien da su nombre a la hermenéutica) de niño robó a Apolo un rebaño de vacas y cuando éste lo descubrió, Hermes hábilmente lo persuadió para que lo perdonara y le dejara el rebaño. Cuando Zeus supo de esto, dijo a Hermes que lo encontraba ingenioso, elocuente y persuasivo. Hermes entonces pidió a Zeus ser su heraldo. Zeus le dio unas sandalias de oro aladas con las cuales poder llevar a la velocidad del viento los mensajes divinos a los hombres, pero incluyó entre sus deberes lograr que se firmen tratados, que se promueva el comercio y que se otorgue libre tránsito a los viajeros en todos los caminos del mundo. Hermes aceptó, diciendo a Zeus: Nunca mentiré... pero no puedo prometer que siempre diré toda la verdad.

4 Valenzuela dice que la cultura de los filósofos está compuesta por prestigiosos constructores de sistemas de pensamiento social. La cultura de los políticos, en cambio, cuenta con figuras que, en su tiempo y lugar, fueron capaces de comprender, reformular y hacer revivir ante cada desafío aquello que mueve a su particular comunidad, conduciéndola por los caminos de la polémica y el



La relación entre ética y derecho puede entenderse en la perspectiva de la dicotomía entre la mirada de los filósofos-sabios y la de los políticos-argumentadores. Así, la perspectiva iusnaturalista busca la justicia y la verdad en algo que es anterior (y eventualmente superior) al ser humano, por ejemplo en Dios, la naturaleza o la racionalidad. Por cierto, cualquiera de estas tres fuentes requiere de intérpretes, de voceros y de representantes. Existe una verdad y una justicia que es anterior al ser humano y que debe ser buscada. Así, la verdad es ajena al ser humano y se la encuentra. La perspectiva de los sofistas, en cambio, busca la verdad y la justicia en algo que es intrínseco al ser humano: su capacidad de argumentar. Y en ese ejercicio de argumentación, se usará todos los instrumentos de la técnica, de la poética y de la polémica. La técnica, porque los datos deben ser sólidos; la poética, porque se debe llegar al alma de las personas; y la polémica, porque siempre habrá propuestas alternativas que deben luchar entre sí. Los argumentos deben convencer a la audiencia. La verdad y la justicia no se imponen, se integran en un proceso de construcción conjunta y consensuada. Por eso es que los filósofos-sabios están interesados en descubrir verdades inmutables y sistemas generales de moral y ética, mientras que los políticos argumentadores intentan resolver problemas concretos aquí y ahora. Los primeros buscan la paz sobre la base de la verdad que no admite dudas. Los segundos buscan el conflicto. Sí, el conflicto. Heráclito, un sofista, decía que conflicto es justicia. Esto requiere una explicación.

La lógica de los filósofos construye un sistema externo, racional y de aplicación universal. Las diferencias de opinión, vistas como anomalías o errores, se van reduciendo hasta hacerlas desaparecer. La verdad es una, universal, inmutable e indiscutible. Se está en lo cierto o se está en el error. No puede haber verdades alternativas. Tampoco puede

entendimiento para que enfrente concertadamente sus problemas y expectativas. También señala que “a su vez, las diferencias dentro de la comunidad se reafirman también en cada enfrentamiento, puesto que los contendores se esperan por persuadir al auditorio de sus respectivas posturas, en un combate de sabiduría de astucia, de agilidad polémica, de imagen en cada combatiente, pero, nuevamente, todo esto al servicio de la comunidad en cuanto, gracias al combate, se van articulando nuevas maneras de ver las cosas y nuevos caminos posibles de acción colectiva”. Valenzuela 2009 (p. 28). Valenzuela Cori, Rodrigo. “Retórica: Un Ensayo sobre Tres Dimensiones de la Argumentación”. Editorial Jurídica de Chile. Santiago, 2009. Valenzuela Cori, Rodrigo. “Conflicto y Humanidades: Un ensayo sobre argumentación jurídica”. Editorial Jurídica de Chile. 2004. Capítulos “Vida Activa” y “Conflictos”. Valenzuela Cori, Rodrigo. “Los Sueños de la Razón: Un Ensayo sobre Interpretación Jurídica”. (1999), RIL Editores, Santiago.



aceptarse que cada uno tenga “su verdad”. Se escriben textos, se establecen instituciones, se ordenan custodios, voceros y representantes. Se vigila y se corrige a quienes están en el error, llevándolos a la luz de la verdad. La lógica de los sofistas es distinta, es la lógica del conflicto. En efecto, es la lógica del encuentro productivo y creativo de las diferencias, permanentemente. Todos los temas pueden ser discutidos y de hecho se discuten permanentemente. No hay conclusiones generales o permanentes. Todo puede volver a revisarse y se mantiene mientras dure el acuerdo y su legitimidad social. Y todos están invitados a ser parte del debate. No hay excluidos. Todos pueden participar. Protágoras, otro sofista, decía que “sobre lo justo y lo injusto, lo santo y lo no santo, estoy dispuesto a sostener con toda firmeza que, por naturaleza, no hay nada que lo sea esencialmente, sino que es el parecer de la colectividad el que se hace verdadero cuando se formula y todo el tiempo que dura ese parecer”.⁵ De esta forma, el conflicto no es un problema ni una desgracia, sino que, por el contrario, es la forma en que se pueden construir verdades provisorias sobre las cuales asentar el vivir en sociedad entre distintos. Aquellos que abrazaron esta segunda cultura, en lugar de imponer sus diversas concepciones sobre la base del elemento de autoridad, intentaban convencerse entre ellos usando sus habilidades retóricas de argumentación.

Y esto último se parece mucho a lo que hacen los abogados ante el juez, esto es, argumentar posiciones en conflicto ante una autoridad imparcial que termina convenciéndose de lo mejor de una argumentación por sobre la otra y adjudica en forma acorde. Entonces, la pregunta sobre la relación entre ética y derecho puede ser respondida acudiendo a una u otra forma de entender la justicia y la verdad. Se trata de dos formas de ver al hombre y la vida en sociedad. Son dos culturas que se han expresado a lo largo de la historia, cada una subrayando sus fortalezas y virtudes, y minimizando sus debilidades y vacíos, con sus propuestas de sociedad y con sus promesas de justicia, intentando siempre conquistar la

5 Protágoras es famoso por su frase “el hombre es la medida de todas las cosas”, aserto que ha sido interpretado y entendido de numerosas formas, pero que calza muy bien con la idea que aquí se intenta presentar. Protágoras pensaba que las leyes se construyen sobre la base de un pacto, de un acuerdo entre distintos y no derivadas de un mandato divino. Así, no se trata de verdades descubiertas o transmitidas metafísicamente, sino acuerdos adquiridos a través de la argumentación y el consenso. Los *nómoi* (leyes humanas) permiten vivir en comunidad y nos hacen distintos de las bestias que viven en un continuo estado de conflicto y agresión.



mente y el corazón de los hombres. Esto último, por cierto, es una forma sofista de actuar. Y por cierto, no es imposible hacer una relectura de la tragedia de Eurípides e imaginar a Hécuba, que necesitaba convencer a Agamenón, usar los argumentos que usó, no tanto porque creyera en ellos, sino que porque pensaba que Agamenón sí podía creer en ellos.

[RAÚL CAMPUSANO DROGUETT.
Abogado, Universidad de Chile. Master en
Derecho, Universidad de Leiden, Países
Bajos. Master of Arts en Estudios sobre la
Paz Internacional, Universidad de Notre
Dame, Estados Unidos. Profesor de Derecho
Internacional. Director de Postgrado de
la Facultad de Derecho, Universidad del
Desarrollo]



Nueva arquitectura y la ética de la verdad

Óscar Mackenney Poblete

El espacio es activado por la luz, acontece la belleza, asoma lo auténtico

El texto constituye un compendio de reflexiones en torno a tres elementos fundamentales que, por diversos motivos, no se encuentran plenamente articulados en la arquitectura: luz, belleza y verdad. Estos conceptos son tan potentes en sí mismos, que viven de sí mismos y para sí mismos. En el amanecer del siglo XXI vamos a un nuevo encuentro de la historia. ¿Cómo vamos a actuar los arquitectos? ¿Igual que siempre, como siempre?

Estas reflexiones son la introducción de una investigación aplicada al estudio concreto de las formas y maneras de cómo activa y actúa la luz en los modelos arquitectónicos. Además, estas notas están encauzadas a descubrir y encontrar herramientas contemporáneas, certeras y correctas para trabajar con la luz natural y artificial en los nuevos espacios habitables, a modo de estudios fotográficos.

En general, la luz es tratada desconectada y separadamente; lo bello es relativizado y encapsulado; en cuanto a la verdad, es relegada a un segundo plano. La sostenibilidad de los nuevos espacios arquitectónicos exige la integración de nuevas variables; de lo contrario, nuestra arquitectura será sometida a un juicio riguroso por el habitante, o a un juicio liviano por un desconocido usuario comunicado en tiempo real, para el cual no estamos correctamente preparados.



Si no contamos con un soporte de pensamiento estable, contundente, con posiciones claras, el cuestionamiento social será implacable. Ya estamos viviendo un balbuceante pronunciamiento público, y los arquitectos somos los primeros sorprendidos con arquitecturas que desafortunadamente gritan destempladamente en nuestro territorio.

¿Cuál es la auténtica y esencial arquitectura que requerimos hoy, cuál será nuestra propia, bella y verdadera arquitectura para los próximos 100 años en nuestros territorios?

Esta búsqueda, que jamás ha estado ausente en la historia del hombre, se ilustra en torno al desafío de la irrupción y evolución de la luz natural en la arquitectura, ligada por supuesto a un encuentro trascendente. Comprobamos que sin lugar a dudas los espacios son activados por la luz, y hay dos tipos de belleza, una silente y otra sonora; ambas regalan interiores auténticos.

1. Arquitecturas adentro, las formas del silencio con la tierra en movimiento

Tradicionalmente la arquitectura se muestra y enseña primeramente bajo el prisma del volumen arquitectónico exterior, inmóvil, un embalaje o fuselaje que delimita y cubre el lugar mediante elementos arquitectónicos. Las imágenes epidérmicas son sugerentes y seductoras, las modas y los estereotipos van dictando las formas, con matices, pero sucesivamente repetidas; además, pretendemos que idealmente perduren en el tiempo, manteniéndose siempre vigente, atractiva, inmortal.

Lamentablemente para nuestro intelecto, esta es una realidad puntual, todas las obras tienen fecha de vencimiento.

El segundo aspecto, menos explorado pero indudablemente de mayor proyección por los insospechados avances en aspectos tecnológicos –sustentables–, relacionado con la manifestación de nuevos espesores de pensamiento, es el arquitectónico habitable real y concreto, contando para ello con el detonador fundamental: el hombre. El hombre actúa en el espacio, a la sombra y a la luz; se mueve en espacios silenciosos.

El desafío de la arquitectura es crear, recrear y validar la belleza del espacio, tanto o más que la belleza del volumen. Es decir, sostener y sustentar a un habitante cíclico, que posee vida interior, que pasa y soporta las estaciones, que nace y que muere indefectiblemente. El



habitante es finito en un territorio finito. No pretendamos heredarle, entonces, espacios eternos e inútilmente inmóviles.

2. Un acercamiento a las arquitecturas apropiadas

Definir la forma de hacer y enseñar arquitectura es temerario y carece de todo sentido si no contamos con una base conceptual sólida para ello.

La exploración previa de las formas que adquirirá la obra requiere de dedicación e investigación práctica, profunda y sistemática en referentes indirectos, más cercanos a lo abstracto, y no sólo directos, que invitan a la copia, y por ello resultan reiterativamente insípidos.

Es sintomático que en el registro fotográfico de las obras construidas se evita y escamotea al usuario; en cambio, en las imágenes preliminares, dibujadas o digitales, curiosamente siempre éste aparece, anónimamente.

El estudio dedicado a nuevos exteriores e interiores que cobijen y acojan, y no sólo a exteriores que impresionen, permite la aparición inédita de obras construibles con armonía, justeza, ritmo, proporción y precisión, logrando la articulación virtuosa y acompasada de dos componentes:

La obra desde adentro para afuera y, luego, la misma, desde fuera hacia adentro.

3. La comprensión de los territorios y los nuevos espacios del siglo XXI

Intentamos definir, en primer término, la arquitectura como el compromiso con la magnitud y la inmensidad de nuevos territorios. Contamos con una compleja originalidad de paisajes emergentes, tanto longitudinal como transversalmente, y con su evidente fragilidad en términos sustentables. Este territorio es nuestro espacio interior.

En segundo término, entendemos la enseñanza como el desafío de operar lúcidamente con una arquitectura que convive permanentemente con el riesgo.

Los mayores desafíos de este aprendizaje se encuentran entonces en las oportunidades que otorgan las múltiples magnitudes de los extensos territorios como también los lugares más expuestos y variables, menos compactos, en constante procesos de cambio, emergentes, como son los bordes cercanos al agua, cordillera, ríos, lagunas, mar y hielos.



Para conocer esta secuencia de lugares en el espacio, debemos ir con cautela, manejando adecuadamente el tiempo.

4. La condición de ocio y reposo para explorar el espacio

Para trabajar en la materia de esta arquitectura sustentable y un habitante sustentado, proyectamos en relación a un punto de referencia en el horizonte, un trayecto de 5 años (no de décadas de materia innecesaria y estudio interminable), que detone y proyecte siempre una exploración del estudiante a infinitos espacios con cualidades propias, condicionados únicamente por la conciencia de ser y estar en un planeta claramente finito, lo cual acota la tarea, dirigida al servicio del hombre, no al del Arquitecto.

A veces, sencillamente una pregunta está mal formulada. ¿Qué es lo que un estudiante universitario debe saber? El listado de lo que debe saber seguramente es enorme, pero pueden convertirse en aplicaciones aisladas, sin orden ni ritmo. La pregunta difícil de responder es qué no debe dejar de saber un alumno. Para nuestra sorpresa, el sentido común indica que son pocas las variables fundamentales para potenciar la creación.

5. Innovación para revelar y aproximarse a la arquitectura

El siglo XXI llega resolutivamente con mucha imagen, pero peligrosamente con poco o reducido contenido y sentido de las mismas.

Entrando directamente en materia, este breve escrito plantea dos desafíos: que un alumno pueda, en primer lugar, entender, a través de un proceso ordenado y lógico, el espacio y la arquitectura como la aparición de las formas a través de la irrupción de la luz en silencio.

En segundo término, y no por ello menos importante, el manejo de la pausa que produce la sombra, hasta llegar a entender la no luz, la tiniebla.

Inicialmente, el trabajo es más bien árido, orientado a lo conceptual abstracto e inmaterial, es decir, y por ahora, sin un habitante real, uno imaginario, adquiriendo manejo tridimensional; luego, arremete un segundo espesor que lo lleva a descubrir, en el proceso (proceso de peregrinaje, con tiempo y pausas adecuadas), lo más bello que existe: crear, comprender y vivir anticipadamente el espacio, con la conciencia del privilegio de observarlo, conocerlo y finalmente entregarlo. En



definitiva, descubrir el regalo de la arquitectura, que es una obra de y para otro.

Entender los principios básicos del universo como espacio inmenso, a través de los ojos propios, realizando, durante algunos años, acotados y sencillos descubrimientos.

Explorar y articular la forma en un espacio vivo. Vivir las cualidades innegables del territorio, de la ciudad, el campo, el edificio, el pequeño taller. El desafío de una escuela del siglo XXI es anticiparse lúcidamente a la realidad, sin precipitarse, y sin dejar los dos pies en el siglo XX, sino que uno de ellos esté claramente comprometido y pisando en el sorprendente siglo XXI.

El manejo incorrecto de la palabra descriptiva, sin vocación de arquitectura, deriva en imágenes frágiles, muchas veces incoherentes; el manejo de los silencios precisos, de pausas adecuadas, posibilitan un diálogo virtuoso y profundo.

6. La observación, la luz en latitudes similares y espejadas

El desafío de la arquitectura es conectar, con conceptos y herramientas, todos los elementos en una forma armónica. Existe también una real conexión entre la luz, la belleza y finalmente lo auténtico, la verdad. Esta tríada forma parte fundamental de la arquitectura.

Hay entonces un motivo para a-sombrarse de esta, nuestra luz; maravillarse en la genial coincidencia de la naturaleza y, así, rescatarla, tal como Gaudí en sus obras mediterráneas, y no como cualquier obra del hemisferio norte.

7. La condición territorial en longitud: la luz y la no luz

Para que la belleza del día se evidencie, necesita de un aliado natural: la luz desplegada.

La noche, para mostrarse, necesita de un elemento artificial: la energía contenida, encapsulada.

Como consecuencia, la arquitectura del hoy contiene un doble componente para explorar, se mueve en torno a la iluminación de los espacios en dos fases:



- a) La luz reposada del día se expresa, espacialmente, a través del movimiento de las sombras habitables. Acoge, cuida, respira.
Una luz amplia, directa, destellante, resplandeciente, encandila, no acoge ni recoge. Simplemente seca.
- b) En la oscuridad de la noche, la luz en silencio, espacialmente se expresa a través de la luz habitable. Ilumina, dirige, protege, asegura.
La oscuridad alerta, las tinieblas intimidan, y la ausencia de luz paraliza ciega e inmoviliza.

Entonces, en esta perspectiva de la luz en la arquitectura, los estudios cuentan con dos componentes para activar y habitar cada espacio, los proyectos recogerán otra dimensión del tiempo, en el desafío de articular día y noche en un solo compás: constituir el carácter particular de cada arquitectura, que se manifiesta en el circuito de un día completo, a modos de umbral y frontera de luz, sonido y sintonía de luz.

En definitiva, operar con la luz medible en segundos, minutos, horas, días, semanas, meses y estaciones.

8. Las piezas en juego, conceptos y herramientas de acercamiento a la verdad

De la materia pura mencionada en un inicio, pasamos a conceptos que contienen un ADN abstracto y material, a modo de espíritu y cuerpo.

Un exceso en el lenguaje del cuerpo fatiga la forma; a la inversa, una falta de ello, eclipsa el contenido plástico. El solo espíritu del lugar es el dato inicial para que detone el invento en la Arquitectura.

La propuesta de un conocimiento certero combina factores claves. Al respecto, proponemos, para la enseñanza, contar con sólo cuatro elementos cardinales, herramientas efectivas de trabajo:

- a) La luz, como materia eterna de la expresión de belleza. Una exploración sostenible.
- b) El espacio, como lugar de lugares infinitos. La proyección de escalas adecuadas.
- c) El tiempo, como continuidad de movimientos perpetuos. Sistemas antiestáticos.
- d) El habitante, como activador presente de proyectos construibles. Interacción orgánica.



Para cada uno de estos elementos existen múltiples, quizás infinitas miradas. La principal mirada de estos apuntes gira en torno a una visión más bien antropológica, para colocar una de esas miradas en lo importante: si el universo es espacio infinito, o es creado para un ser infinito, no lo sabemos; no así los proyectos, pues la única certidumbre es que nuestro oficio gira en torno al hombre finito y a una tierra finita.

9. Una condición compleja: tocar la puerta de la belleza en la arquitectura

Un tema delicado lo constituye el concepto relativo a la belleza, pues si es un concepto tan relativo como parece, entonces para la comprensión de la arquitectura su explicación es de una dificultad enorme entre los docentes, quienes son crípticos en esta materia. Aparecen normalmente sucedáneos para el término –proporción, justeza, factura, precisión, etc.– que confunden al alumno, el cual finalmente no sabe si sus proyectos son, en términos también vagos, buenos o malos.

El arquitecto necesita para ello transparencia, no tinieblas. Todos requerimos estos relámpagos que iluminen la mirada, para lograr finalmente una observación consiente de la belleza.

Aventurándonos en ello, podemos aproximarnos a algunas de sus características; he aquí el principio de un proceso en secuencia:

- El estudio de la arquitectura explora los efectos y vestigios de la luz en proyectos con tiempo irreal. El tiempo real lo dará la materialización de la obra.
- Observamos que los efectos de la luz se registran en el espacio. El origen de la luz no es lo fundamental, son sus efectos iluminados los que nos mueven, remueven y conmueven.
- La luz tiñe, baña, difunde y activa el espacio, finito e infinito. La luz reconoce los tiempos, el espacio recoge el tiempo.
- En nuestro planeta finito, es luz en condición de reposo, con un movimiento preciso y pausado. Con ella acontece el espacio.
- La expresión instantánea y detenida de la arquitectura son imágenes del reposo de esta luz, una arquitectura en paréntesis temporal.
- El espacio resplandece y se transfigura, cada tiempo cuenta con luz propia; cada hora del día, en la madrugada, en las mañanas, mediodías, tardes, noches; cada semana, cada mes, cada año, cada década, cada siglo.



- En la inmensidad del universo, esta luz es la luz en velocidad, por ahora inmanejable para la razón y para la forma arquitectónica. ¿Cómo es la Luz eterna en el espacio infinito? Un tema pendiente.

10. Rescate de evidencias, registros de búsquedas, descubrimiento de la verdad

Si la exploración del espacio es auténtica, queda explícita una recta intención; y una recta intención ciertamente se aproxima a la verdad.

Cuando estudiantes escamotean el problema de la comprensión espacial y se atrincheran en formas ajenas, los docentes perciben el error involuntario, o el error inducido, retrasando el aprendizaje. Ante la brutal tormenta de imágenes debemos estar alertas para no caer en el engaño del plagio inmaduro.

En síntesis, en la constante búsqueda de la luz y de su expresión primero ética, y luego estética, aproximamos y acercamos los estudios a lo auténtico de la belleza; luz y sombra, como materia que arroja formas propias, ciertamente se aproximan a la creación pura, a una innovación y posibilidad de desarrollo de una mejor y adecuada resolución espacial.

El arquitecto recrea la imagen de la obra construible. ¿Hoy, bajo la luz, son adecuadas las formas actuales, las gimnasias estructurales, los materiales artificiales y la plástica contemporánea?

La buena y bella arquitectura se revela a través de la sombra de la luz, o de la luz en las sombras, resplandece, transforma y transfigura el espacio, y muy seguramente, al hombre.

11. Primera y última condición de la belleza: misterio de luz

Inicialmente he indicado que estas notas tienen una visión más bien antropológica. Es evidente que al tocar el tema de la luz y la belleza, surgen posturas disímiles, y podemos quedar con una visión parcial, particular o sesgada de las obras; aun así, existen muy buenas obras de arquitectura sin esa visión.

Esta es, evidentemente, una mirada bajo un prisma distinto. Un segundo espesor de pensamiento constituye la dificultad mayor, y radica en articular los dos elementos anteriores, agregando un tercero, lo auténtico, la arquitectura verdadera.



Efectivamente existen parámetros de belleza que son diversos para cada ser. Existen posiciones y discursos particulares sobre la estética que manifiestan posturas incluso divergentes. El problema no es en esencia manifestar las diferencias, que son múltiples, sino expresar y dar a entender la consecuencia de la belleza. No es suficiente mostrar lo bello; lo difícil en el estudio de las artes es explicar el porqué de la belleza de una obra.

Un famoso texto dice de este despliegue que una cosa canta la belleza de la otra, es decir, lo terso del cielo canta lo rugoso de los cielos, la dureza de la roca canta la blandura del follaje, la masa de los árboles canta a la extensión de los prados.

Podemos desprender que para nosotros, como expertos en distintos grados en espacio(s), un misterio de luz, parcialmente oculto a nuestros ojos, al momento de develarse o revelarse será mucho más esplendoroso de lo que imaginamos, una forma bella, auténtica y verdadera.

Por lo tanto, el arte, el crear y el construir, al unirse y articularse entre sí crean un nuevo desafío: construir artísticamente en el territorio, bajo la luz.

12. Mirada de aproximación a lo auténtico

Finalmente los dos conceptos, luz y sombra, están cobijados bajo un mismo elemento, el espacio. En este sentido, la arquitectura y el arquitecto, “dan a luz el espacio”.

El espacio recreado es un beneficio directo y completo del hombre. Es evidente que en una lectura más espiritual que corpórea o de fenómenos meramente físicos, ambos conceptos, luz y sombra, expresan un misterio que dice relación con la creación, en definitiva, fin y fundamento de nuestros estudios. No podemos, éticamente, eludir el espíritu del lugar, la vocación del territorio y la voluntad de la obra. En este aspecto debemos andar despacio.

Sir Thomas Browne, ya en el siglo XVII, expresó: “Lux umbra Dei”. Albert Einstein, al inicio del siglo XX, nos indica, o explica que: “La luz es la sombra de Dios”. Dios no es la luz sino el creador de la sombra que llamamos luz.



Para cerrar estas notas, sin un afán confesional o religioso, y a la vez abrir una vía de diálogo en torno a lo bueno, lo bello, lo perfecto, cito a Joseph Ratzinger, quien, dirigiéndose a los artistas, habla de formar en la admiración y deseo de la belleza:

“No sólo el actual debate cultural y artístico, sino también la realidad cotidiana, nos vuelven a proponer un renovado diálogo entre la estética y la ética, entre la belleza, la bondad y la verdad.

”Efectivamente, en diversos niveles emerge dramáticamente la separación e incluso la contraposición entre estas dos dimensiones: la de la búsqueda de la belleza, aunque comprendida reductivamente como forma exterior, como experiencia que se ha de perseguir a toda costa, y la de la verdad y la bondad de las acciones que se llevan a cabo para realizar un fin”.

Aquí se hace una invitación a nuevas manifestaciones de la belleza para ofrecerlas al mundo a través de la creación artística, alertando a no dejarse engañar por una belleza ilusa, superficial y que deslumbra, ya que la verdadera belleza tiene como característica abrir y expandir los horizontes de la conciencia humana.

En definitiva, invita a los artistas a atravesar el umbral de la belleza.

Conclusiones

La arquitectura es un mudo testigo del intervalo de tiempo entre inicio y fin, creación y destrucción, vida y muerte, ¿hay un antes y un después del intervalo donde nos encontramos nosotros hoy? Evidentemente al principio, no.

Aventuro una respuesta: nos acercamos indefectible e ineludiblemente a la luz. ¿Por qué?

La presión de la materia (lo material) ha conquistado un amplio terreno en el plano de la arquitectura, tanto así que lo tectónico se llega a confundir ilusamente con la obra de arquitectura, pasando el material a ser, literalmente y en muchas ocasiones, el invitado de piedra.

No fue así en el principio. La concepción inmaterial para llegar a la forma es la génesis y síntesis del proceso y proyecto creativo.



La primera frase de la creación es “Hágase la luz, y hubo luz”. Atardece y amanece el día primero.

Sombra, luz, espacio y tiempo, en secuencia.

Finaliza el Apocalipsis diciendo que “la Ciudad eterna, no necesita ni de sol ni de luna que la alumbren, en ella no habrá noche”. Es el día eterno.

Plena luz, espacio infinito, tiempo sin fin, en simultáneo.

[ÓSCAR JOSÉ MACKENNEY POBLETE.
Arquitecto, Pontificia Universidad Católica
de Chile. Magíster en Humanidades y
Pensamiento Científico, Universidad del
Desarrollo. Vicedecano de la Facultad
de Arquitectura y Arte, Universidad del
Desarrollo. Docente universitario]



El desafío moral del siglo XXI: ética y economía

Renato Espoz Le-Fort

1. ¿Por qué la conducta humana es regida por la ciencia económica en nuestro tiempo?

Para comprender que la ciencia económica es la ética moderna es necesario considerar la totalidad cultural en la cual se origina. Evidentemente no es el capricho o el genio de un hombre. Es muy importante ubicar la época y lugar donde se gestó. No es un paso más de la disciplina moral utópica e intemporal. Es la reacción contra la tradición ética de occidente, que parte en Aristóteles y continúa en la cosmovisión cristiana latina católica.

Adam Smith es Profesor de Moral calvinista en la Universidad de Glasgow, en Escocia. Revisando la historia de la moral dice:

“En la filosofía moderna (escolástica) esa perfección se representa generalmente, o en la mayor parte de los casos, como incompatible en absoluto con la felicidad en la vida presente. El cielo sólo se podía conquistar mediante las penalidades y las mortificaciones, por el camino de la austeridad y del renunciamiento del religioso, y no por la conducta liberal, generosa y entusiasta del hombre. La casuística y la moral ascética constituyen la parte más importante de la Filosofía moral en las escuelas. Ello explica por qué la rama más importante, entre todas las que integran la Filosofía se convirtió de esta suerte en la más corrompida”.¹

¹ Adam Smith, *Riqueza de las Naciones*, F.C.E., p. 680.



Adam Smith criticó desde una perspectiva histórico-religiosa la moral tradicional occidental y fundó la moral moderna; específicamente, la moral como ciencia natural: he aquí la obra de Smith.

En efecto, la religión se inserta profundamente en el cambio que intento describir. El pensamiento cristiano de los primeros años del siglo XVI fue un fenómeno católico, y la Ilustración, la modernidad, un fenómeno protestante. Durante el siglo XVII, tanto en el terreno económico como en el intelectual, los países protestantes tomaron la posta de manos de los países europeos católicos. El mundo nuevo surge esencialmente fuera de la Iglesia romana y de los países católicos. Notamos una enorme diferencia, no hay posibilidades de escapar al inmenso cambio: es un hecho generalizado. Nos centraremos en el cambio moral.

La Contrarreforma estableció el terror católico desde el momento que la Inquisición condenó a Galileo. Sobrevino sobre los cristianos una gran batalla teológico-filosófica sobre el conocimiento y la ética; los fundamentos de la filosofía, ciencia y ética comenzaron a ser cambiados, cimentándose en la teología de Calvino, y la católica fue dejada de lado en la perspectiva moderna.

Isaac Newton es uno de los grandes realizadores de este cambio. En su sistema físico-teológico propone la aplicación universal del método de la física experimental, tanto para el ámbito natural como el moral. Siguiendo el pensamiento de Calvino acepta que la Divinidad había predeterminado todos los sucesos por medio de decretos promulgados desde la eternidad:

Ponemos a Dios como señor y gobernador de todo, quien conforme a su sabiduría desde la misma eternidad, determinó lo que había de hacer, y ahora con su potencia pone por obra lo que determinó. De lo cual afirmamos que no solamente el cielo, la tierra y las criaturas inanimadas son gobernadas por su potencia, sino también los consejos y la voluntad de los hombres, de tal manera que van derechamente a parar al fin que Él les había señalado.

Precisamente, en la “Óptica” propone extender el método de la física experimental al campo moral. De esta manera, pone al ser humano en el mismo plano que el resto de las criaturas de la creación gobernadas por la potencia divina.

No sólo la filosofía natural se perfeccionará en todas sus partes siguiendo este método, sino que también la filosofía moral ensanchará



sus fronteras. En la medida en que conozcamos por la filosofía natural cuál es la primera causa, qué poder tiene sobre nosotros y qué beneficios obtenemos de ella, en esa misma medida se nos aparecerá con luz natural cuál es nuestro deber hacia ella, así como hacia nosotros mismos.²

Por la filosofía natural sabemos que somos siervos de un Dios que domina y rige todo. Por revelación sabemos que debemos dominar y explotar el universo y aliviar la situación de la humanidad. Por el conocimiento logrado en la filosofía natural determinaremos cual es nuestro deber a Dios, a nosotros mismos.

El mandato ético supremo es controlar la naturaleza y dejar en plena libertad a los seres humanos para que obtengan la máxima felicidad. La Ilustración da un nuevo sentido a la razón: la razón es la facultad para lograr el bienestar y no la verdad. Nuestra conducta está dirigida por el egoísmo, existe racionalidad cuando hay un fin, un objetivo. Al mismo tiempo se disuelve el saber moral del bien y el mal. De ahora en adelante, son temas valóricos, o sentimientos morales, nociones tales como placer, dolor, éxito. Dichas nociones serán los principios de la moral moderna, cuya búsqueda de la riqueza implica la señal de los elegidos de Dios.

2. ¿Cuáles son los logros y problemas del cambio teológico moral?

La anécdota inglesa del párroco del siglo XVIII –quien, al leer en los Evangelios “Cuán difícil será que los que tengan riquezas entren en el reino de Dios” se le oyó murmurar entre dientes: “Ni qué decir tiene que todo esto son tonterías”–, cierta o no, manifiesta concretamente el abismo que existe entre el cristianismo tradicional y el amor a las riquezas. El calvinismo anglosajón idealizó la vida del mercader, otorgándole una aureola de santidad a la conveniencia económica y ofreció un credo religioso-moral que unió los bienes materiales a la vida del buen cristiano. Es la habilitación teológica de la vida material, en ruptura con la antigua tradición de oposición entre espíritu y materia.

Termina la moral que exalta la pobreza, por considerarla dañina para el hombre concreto, y comienza la moral del consumo. El consumismo no es el mal, sino el no tener nada que consumir. En cuanto a la pobreza, no ve en los que caen a orillas del camino la desgracia digna de compasión y ayuda, sino un fracaso moral que debe ser condenado, y en las riquezas ve las bendiciones que premian el triunfo de la energía y la voluntad

² Isaac Newton, *Optica*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1977, p. 350.



El puritanismo produce la transmutación de los valores cristianos. Las cualidades que habían sido consideradas vicios sociales en la época anterior, se transforman en virtudes económicas y se imponen también en forma de virtudes morales. El mundo existe para ser conquistado y sólo sus conquistadores merecen el nombre de cristianos. Al ganar el mundo, ganan la salvación eterna. El éxito en los negocios es en sí casi una demostración de la elección de Dios. El nuevo credo transforma la adquisición de riqueza de un miserable esfuerzo que ponía en peligro el destino eterno del alma, en un deber moral. No era necesario arrojar la religión de la vida práctica, ya que la propia religión fundamentaba la empresa económica.

La riqueza es el poder de satisfacer el hambre, miseria, raquitismo, analfabetismo, y los efectos morales concomitantes: rencor, amargura, apatía, analfabetismo, indiferencia ética. La opción por la riqueza y por el consumo general representa la gran revolución de las masas de Occidente; el derecho universal al consumo es uno de los grandes logros de la modernidad.

Por otra parte, los mercaderes de parias se transforman en el eje de la sociedad; la usura, declarada ilícita, pasa a ser el motor de los negocios y el fundamento del sistema financiero; el trabajo como castigo y en vista de lo necesario, pasa a ocupar un lugar central en la actividad social y es el signo de los benditos de Dios .

Como todo lo que es humano, esta moral tiene peligros si no está debidamente orientada a realizar seres humanos superiores. Todo este cambio de perspectiva puede llevarnos a una perversión de la humanidad, a una desigualdad entre los seres humanos inaceptable, a un desarrollo del sistema financiero descontrolado. El consumo debe ser racional para proteger el planeta, los recursos naturales; un consumo desenfrenado puede llevarnos a una catástrofe medio ambiental.

Es claro que falta a la educación moderna un humanismo y se debería aprovechar los medios tecnológicos como T.V., comunicaciones, internet, y el posible tiempo libre de los seres humanos para provocar un desarrollo humano superior hasta ahora desconocido.

3. ¿Qué propone Adam Smith realmente en la moral moderna natural?

Adam Smith comienza su libro promoviendo la riqueza, identificándola con la felicidad y bienestar humano, el cual es el resultado de una actividad humana, el trabajo. Para el conocer, la felicidad implica medir, y con ello terminan las discusiones sobre lo que sea filosóficamente la felicidad. Es un número, medida, el P.G.B.



El trabajo anual de cada nación es el fondo que en principio la provee de todas las cosas necesarias y convenientes para la vida y que anualmente consume el país.

Confiere así a la labor humana una dignidad y un valor espiritual que no había tenido nunca antes, es la fuente de todas las cosas necesarias y convenientes para la vida, lo que el ser humano consume para vivir se reduce a esta dimensión material-espiritual o, ¿puede imaginarse algo más importante del fin que provee de todo lo necesario, conveniente y grato para la vida? Así entendido, es necesario desarrollarlo a nivel nacional para ser una nación civilizada y emprendedora.

Esta sociedad tiene su racionalidad propia en torno a un fin último, que es desde entonces la riqueza, porque creen, desde Smith en adelante, que equivale a aumentar el bienestar general y, por lo tanto, a conquistar la felicidad.

La búsqueda de riqueza es la actividad más universal y más meritoria de los humanos. Bentham, el continuador inmediato de Smith, lo expone con toda claridad:

En el caso de esta rama del arte (moral-economía), el objetivo o fin que se procura es el de producir el máximo de felicidad hasta donde sea promovido el otro fin más general, por la producción del máximo de riqueza y el máximo de población.³

Para lograr la felicidad, preocupación central de la moral, los humanos que tienen limitada su razón, y perdido el libre arbitrio, deben buscar la riqueza y por ello deben proponer una moral adecuada a estas condiciones.

4. ¿Cómo aumentamos la riqueza para aumentar la felicidad?

Smith propone, siguiendo la física, una serie causal. La causa inmediata es la división del trabajo, a mayor división del trabajo más riquezas. Esta división no es causada por la sabiduría humana, sino por la propensión natural del ser humano a cambiar, a negociar una cosa por otra. Esa es la causa originaria del aumento de bienestar y esta propensión a negociar constituye la diferencia específica con el resto de los animales. Mientras más se amplía su ejercicio mayor bienestar tendremos, lo cual implica que debemos convertir el mundo en un mercado. Crecer al infinito en

3 Cf. Jeremy Bentham, *Escritos económicos*, F.C.E., México, 1965, p. 265.



un planeta finito, transformar la concupiscencia humana en necesidades, son cuestiones preocupantes para el mundo presente.

Para Smith, la distribución no constituyó problema. Existe un orden natural de distribución. Las acciones del ser humano se manifiestan en números-medidas, los precios. Todos los precios están compuestos de tres partes: los beneficios, parte que va a los capitalistas; renta, la de los terratenientes; y, por último, salarios, la de los trabajadores. Como es el orden natural tenemos que buscar la ley natural que rige el movimiento de los precios en torno a un referente, el precio natural que los hace gravitar hacia él, que establece el equilibrio y ajuste del sistema, el mercado autorregulado. La ley natural es la ley de oferta y demanda que regula los precios, la distribución y la asignación de recursos. No podemos mejorarla porque es el mejor mundo posible. La realidad exige establecer la distribución como problema humano y que no existe ese orden natural con una ley necesaria e inevitable. Está en nuestras manos hacer una distribución más justa en vistas de toda la humanidad.

5. ¿Cuál es el problema moral del siglo XXI?

En la lucha para establecer la responsabilidad humana y tratar como problemas humanos la felicidad, la distribución de la riqueza, el crecimiento del PGB al infinito en un planeta finito, el consumo racional y el respeto por el planeta Tierra, nos encontramos con graves dificultades. Deberíamos tener la energía suficiente y el conocimiento completo para ampliar las predilecciones de la modernidad y las doctrinas que negaron la responsabilidad humana en la construcción de las sociedades y la historia humana. Algunas de esas predilecciones son proposiciones de orden teológico y normativo. Es un problema determinar lo que es verdad y útil en los enfoques teóricos de la modernidad y dejar lo que es impedimento y lastre.

Kant en *Idea de una historia Universal Cosmopolita* dice:

Cualquiera sea el concepto que, en un plano metafísico, tengamos de la libertad de la voluntad, sus manifestaciones fenoménicas, las acciones humanas, se hallan determinadas, lo mismo que los demás fenómenos naturales, por las leyes generales de la Naturaleza.

Marx en la *Introducción al Capital* afirma:

Nos interesan más bien estas leyes de por sí, estas tendencias, que actúan y se imponen con férrea necesidad. Los países



industrialmente más desarrollados no hacen más que poner delante de los países menos progresivos el espejo de su propio porvenir.

Quién como yo concibe el desarrollo de la formación económica de la sociedad como un proceso histórico-natural, no puede hacer al individuo responsable de la existencia de relaciones de que él es socialmente criatura, aunque subjetivamente se considere muy por encima de ellas.

¿Admitimos con Newton, Smith, Bentham, Kant, Marx una indefectible secuencia causal de todos los acontecimientos como la base sobre la cual se regula nuestra conducta en la vida o aceptamos que tenemos nuestra más directa e íntima fuente de conocimiento, que es la conciencia, la cual nos dice que nuestros pensamientos y voliciones no están sometidos a ese orden causal? Aquí reside el gran problema moral para el siglo XXI.

Poseemos del hombre un saber en cuanto pertenece a la naturaleza y a la historia. Pero el hombre puede tener *conciencia de sí mismo* antes de cualquier experiencia de la naturaleza, volviendo a la fuente original de donde proviene. De esta manera, está seguro de no ser simplemente un producto de la naturaleza *y* de la historia. El hombre es algo más de lo que puede saber de sí mismo. Si veo al hombre en su libertad, se impone a mi consideración la dignidad moral. El ser humano no puede prescindir del hecho de que algo depende de sí mismo, de que mediante sus decisiones decide su propio ser, su historia, cuestión que ningún método científico puede alcanzar.

De aquí se desprende el *porvenir del hombre*. El hombre siempre puede más *y* algo distinto de lo que se hubiera esperado de él. El hombre es inacabado e inacabable *y* está siempre abierto al porvenir. Por esto hay dos maneras de pensar en el porvenir del hombre. Puedo concebirlo como un proceso natural, y puedo buscar sus leyes causales. También puedo imaginar las situaciones que van a desarrollarse de lo que ha de ser cumplido y vivido en libertad, pues cada una de sus decisiones libres tienen un alcance ilimitado. En el primer caso, me someto a una necesidad contra la cual no puedo nada. En el segundo, busco la fuente original que se halla en el fondo de la libertad humana. Hago un llamamiento a la voluntad.

La voz interna de la conciencia nos afirma que en un momento dado somos capaces de elegir entre ésta o aquella alternativa. Y el corolario es que el ser humano debe ser considerado generalmente responsable



de sus propias acciones. Sobre esta afirmación se basa la dignidad ética de los hombres.

¿Cómo podemos conciliar esa dignidad con el principio de la causalidad? Cada uno de nosotros es una parte integral del mundo en que vivimos. Si cualquier otro acontecimiento del universo es un eslabón en la cadena causal que nosotros llamamos el orden de la naturaleza, ¿hasta qué punto el acto de la volición humana puede ser considerado como independiente de ese orden? El principio de causalidad es universalmente aplicable o no lo es: de no serlo, ¿dónde debemos trazar la línea divisoria y por qué una parte de la creación está sometida a una ley que por su naturaleza parece universal, mientras que otra parte queda exceptuada de ella? Podemos pensar que todo lo que existe está sometido a leyes naturales, que lo que vive está sometido a la subsistencia y procreación, y lo que existe, vive y piensa, es libre y es indeterminado.

Ningún crítico ha tenido éxito si ignora lo que está criticando. Aquí no hay ciencia infusa o azar para buscar nuevos caminos, sólo el camino riguroso del estudioso comprometido con su tiempo, cultura y problemas, para pensar y comprender la realidad con el propósito de establecer un proyecto por el bien común que sea reflejo de los afanes y dolores de las grandes mayorías.

Por lo general, todos aquellos que no quieren un cambio, en este caso, que la responsabilidad humana no sea asumida y practicada realmente, ignoran las condiciones históricas y culturales que impiden su presencia en la historia humana. La ignorancia rara vez es fortuita; por el contrario, es altamente oportunista.

Hoy el problema se plantea de esta manera: ¿debemos ver en la edad de la economía y técnica una fatalidad, pero al mismo tiempo una oportunidad de realizar una nueva ascensión de la humanidad? Parece conveniente asumir la realidad que la historia ha producido junto con las posibilidades que esa realidad implica. Actualmente el destino del hombre se juega en el mundo de la economía - técnica, y éstas pueden servir para su salvación o para su perdición; porque la suerte todavía no se ha jugado. Se trata, desde luego, de comprender ese destino y de hacer de él una tarea. Desear un humanismo futuro es, en consecuencia, consentir en pensar sin fin para asimilar y adueñarse de la economía-técnica; se trata, pues, de un campo ilimitado abierto al esfuerzo humano.

Debemos preguntarnos qué debe hacerse para que el carácter irremplazable de cada ser humano se afirme de nuevo y, a pesar de todo,



con todas sus exigencias, y para que el hombre vuelva a ser él mismo en lugar de girar únicamente en los engranajes de las funciones.

No podría esbozarse rápidamente una nueva base doctrinal común. Debe desenvolverse naturalmente a partir de lo que ven, piensan y dicen los contemporáneos. Ahí reside precisamente lo emocionante que se ve en la situación actual: nadie podría formular esa doctrina futura pero se la siente aflorar al través de los reclamos e indignación contemporánea. Por ello, el Instituto de Humanidades de la universidad es fundamental para completar, y dar una formación integral, a los profesionales que forma, para que ellos tengan la capacidad de ayudar en la formulación de la nueva base doctrinal.

Y las exigencias de las masas serán en el porvenir más legítimas que hoy. Ninguna realidad espiritual durará si no está apoyada por la masa. Un humanismo válido sería en principio un humanismo para todos. Pero su realización será tanto más verdadera cuánto más altos sean llevados los seres humanos, cuyas visiones, cuyos pensamientos, determinarán nuevas normas para esclarecer la felicidad, una distribución justa y humanitaria, un consumo racional, cuidado de las relaciones con la naturaleza. Pero en el seno de las masas serán las personas quienes dirigirán el humanismo futuro y lo harán accesible a todos los individuos. Porque cada humano es un alma y no un átomo; es él mismo, y solamente, como tal, un miembro humanamente poderoso de la comunidad.

[RENATO ESPOZ LE FORT. Licenciado en Ciencias Económicas y en Filosofía, Universidad de Chile. Coordinador del Área de Humanidades de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Autor de varios libros. Profesor visitante en la Universidad del Desarrollo]



Confucio/Ezra Pound: el gran compendio (fragmento)

Traducción: Armando Roa Vial

Las cosas tienen ramas y raíces; los actos tienen alcances y principios. Saber qué está primero y qué está después es casi tan fundamental como tener cabeza y pies.

La epistemología de Mencio parte de este verso.

Los hombres de los tiempos antiguos buscaron poner en claro y difundir a través del imperio la luz que procede de mirar cara a cara el corazón para luego ponerla en acción. Primero forjaron gobiernos justos en sus propios estados; buscando gobiernos justos en sus propios estados, establecieron previamente orden en sus propias familias; queriendo orden en sus hogares, empezaron por disciplinarse a sí mismos; deseando disciplinarse a sí mismos, rectificaron sus corazones; anhelando rectificar sus corazones indagaron definiciones verbales precisas para sus pensamientos inarticulados (los tonos emanados del corazón); y ansiando definiciones verbales precisas, extendieron sus conocimientos al máximo. Esta finalidad del conocimiento se basa en ordenar las cosas en categorías orgánicas.

Cuando las cosas fueron clasificadas en categorías orgánicas, el conocimiento se desplazó hacia su culminación; al establecerse el sentido de lo conocible, los pensamientos inarticulados fueron definidos con precisión (un rayo de sol entrando al sitio verbalmente exacto). Habiendo alcanzado precisas definiciones verbales (*aliter*, esta sinceridad) estabilizaron sus corazones y se disciplinaron a sí mismos; habiéndose disciplinados a sí mismos pusieron orden en sus hogares;



habiendo puesto orden en sus hogares brindaron buen gobierno a sus propios estados; y cuando sus estados estuvieron bien gobernados, el imperio alcanzó el equilibrio.

Desde el Emperador, hijo del Cielo, hasta el hombre común y corriente, individualmente considerados o en su conjunto, esta auto disciplina es la raíz.

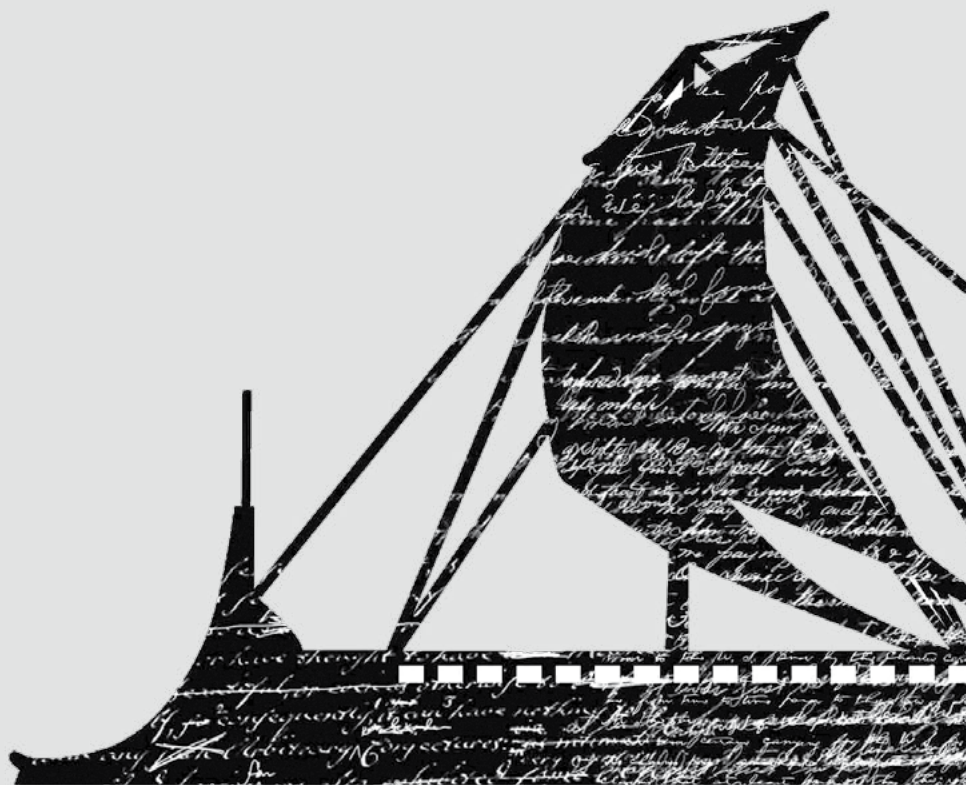
Si la raíz se confunde, nada será bien gobernado. No puede barrerse lo sólido con trivialidades ni puede la escoria reclamar firmeza. Es que así no sucede.

“No confundas el acantilado con la ciénaga ni con las zarzas traicioneras”.

[ARMANDO ROA VIAL. Abogado,
Universidad Diego Portales. Director del
Instituto de Humanidades, Universidad
del Desarrollo. Poeta, escritor, traductor y
docente universitario]



II. Perspectivas: el camino hacia el asombro



Justicia y vanidad en *El Quijote*

Nicolás Salerno Fernández

Las palabras, con el mal uso, van perdiendo su fuerza; eso es un hecho. Que vacías suenan hoy en día palabras como “justicia”, sobre todo cuando salen de la boca de algún energúmeno vociferante que cree en la mayoría de los derechos exentos de deberes. La justicia es un concepto abstracto, que ha quitado el sueño a muchos escritores a través de la historia y que ha hecho que sean muchos más aquellos que la pierdan al exigirla que quienes la ganen. Cervantes fue uno de esos tantos: como todo gran escritor, se ocupó largamente de esta idea en su obra; como ser humano que paso con más pena que gloria por este mundo, también tuvo problemas con ella.

Durante su atribulada existencia sufrió el cautiverio dos veces, una como prisionero de guerra en Argel, la otra –maldición de humanista– producto de unas cuentas mal sacadas mientras se desempeñaba como recaudador de cereales en su país. Sus cautiverios lo marcaron a fondo, algo que se nota en su obra: su reflexión en torno a la aplicación de la justicia y sus efectos, así como sus cavilaciones en torno a la naturaleza de la libertad, son hondas, tanto que de no haberlas puesto en la boca de un anciano loco que creía ser uno más de la mesa redonda, bien podrían haberle costado la horca.

Hoy, quiero referirme sólo a un episodio del capítulo IV de la primera parte.

Este ocurre luego de que Don Quijote es graciosamente armado caballero en la venta. Ufano, sale a camppear por la floresta cuando de repente oye los gritos de un niño: se trata de Andrés, un mozo pastor de ovejas que es azotado por su amo, el rico Juan Haldudo; la razón: todos los días perdía



una oveja y su amo, harto de sus negligencias, lo castigaba. Don Quijote ve en esta situación un abuso que él, como garante de la justicia, debe remediar. Invita a Haldudo a tomar su lanza y combatir contra “uno de su tamaño”, a lo que el labrador responde explicándole la situación; incluso, le advierte que Andrés le dirá que él –Haldudo– lo azota para evitar pagarle su salario. Don Quijote no escucha, no entra en razón, pues simplemente no le interesa, no se ha detenido a ayudar a un ser humano caído en desgracia, lo ha hecho para probarse a sí mismo, para cumplir con lo que, según su fantasía personal, constituye su “rol en el mundo”.

Movido por la vanidad, la justicia no es para el hidalgo manchego un fin sino un medio a través del cual graduarse de caballero y, de paso, obtener el reconocimiento y respeto de los otros. Así, por ejemplo, la desgracia del mozo Andrés, brutalmente azotado, no representa para Don Quijote sino una oportunidad:

“Gracias doy al cielo por la merced que se me hace, pues tan presto me pone ocasiones delante donde yo pueda cumplir con lo que debo a mi profesión, y donde pueda coger el fruto de mis buenos deseos. Estas voces, sin duda, son de un menesteroso o menesterosa, que ha menester mi favor y ayuda”

Si las acciones del Quijote nacen de la vanidad: ¿está capacitado para hacer justicia? La respuesta parece ser no, y de hecho, no la habrá. En primera instancia, Haldudo deja de azotar a Andrés y Don Quijote le pide que le pague todo cuanto le adeuda; el rico labrador dice que no trae dinero consigo, pero que le jura “por todas las órdenes de caballería”, que si el mozo lo acompaña a su casa, le pagará aquello que le adeuda. Andrés, que está cuerdo, duda de la palabra de su amo, no así Don Quijote, quien asegura al mozo que Haldudo, por habérselo jurado a él, cumplirá con la palabra empeñada. Así es como Don Quijote se retira de la escena, saciado de una justicia que ha nacido de su entendimiento. Perdónenme, desocupado lector, la brutalidad que voy a decir, pero leer este pasaje me trajo a la memoria uno de esos espantosos programas de televisión, en los cuales astutos reporteros “denuncian” los abusos de poder de alcaldes, intendentes y autoridades varias en vivo y en directo, denuncias que siempre terminan con el acusado haciendo un lastimero *mea culpa* frente a las cámaras, jurando y rejurando inocencia, que pondrá fin al “flagelo” que afecta a su comunidad a la brevedad posible, y



que él se encargará de llamar a las mismas cámaras de T.V. que ahora lo enjuician para demostrar cómo cumple su palabra empeñada.

Cuando pensé en aquella bestialidad –comparar la magna creación cervantina con *Laura en América* o *Caso cerrado*– entendí lo peligroso que resulta ser un “desocupado lector” como nos llama el maestro de Alcalá de Henares, o un “desocupado” espectador, quien puede sucumbir fácilmente a los encantos de la ficción, una ficción que no sólo nos saca de la realidad, sino que, incluso, puede llevarnos a ver y entender la realidad desde ésta y a creer, como Don Quijote, en cosas como la palabra empeñada.

Como “desocupados espectadores” presenciamos la espectacularización de la tragedia humana con la misma actitud con la que vemos una película sobre adolescentes norteamericanos, y cuando oímos las promesas de los “culpables” frente a las cámaras, creemos en ellas, con la misma ingenuidad que Don Quijote profesa ante la palabra de Juan Haldudo, pero, aún más ingenuos, creemos que tras el micrófono y la camarita inquisidora existe un propósito más elevado que el rating: “ayudar a la gente” ¿Quién nos asegura que, una vez que se apagan los focos y el equipo de prensa se retira las cosas van a cambiar? Me pregunto ahora, pensando en el episodio cervantino: ¿puede haber justicia si tras el actuar de estos periodistas y animadores no hay más que vanidad, que en televisión se materializa a través del rating? No, y en la mayoría de los casos, no la hay; lo más probable es que el denunciado haga lo mismo que Haldudo hace con Andrés una vez que Don Quijote se va: lo castigue de manera aún más severa, por haber tenido la osadía de exigir justicia.

Nos reímos de este episodio cervantino, como de tantos; sin embargo, tras él subyace una verdad tan amarga que cuesta decirlo: la palabra empeñada ya no tiene ningún valor, la honra de las personas no es garantía ni argumento de nada. Ante esta realidad: ¿de qué sirven las “buenas intenciones” de Don Quijote, o las efímeras imágenes de dolor que captan las cámaras y que consumimos pasivamente en la tranquilidad de nuestras casas?

Cervantes, que conoció y meditó en torno a los avatares de la justicia, la caricaturiza constantemente en su obra a través de la figura de Don Quijote, quien se presenta a sí mismo como un adalid de ésta, pero que, en realidad, está más preocupado de lucirse que de ser justo. La gran



crítica que plantea Cervantes en este pasaje del capítulo IV es que la justicia debe surgir de un deseo genuino por reparar el daño hecho; en otras palabras, debe estar centrada en la reparación de las víctimas y no tanto en el escarnecimiento de los victimarios, pues esto en nada ayuda a quien ha sido menoscabado por algún delito. Detrás del castigo ejemplar, de la reprimenda, encontramos, por lo general, un afán desmedido de lucimiento por parte del sujeto encargado de impartirla –Don Quijote, en este caso–, quién se sitúa a sí mismo como el protagonista de un proceso en el cual debe ser sólo un instrumento. La crítica que hace Cervantes en este pasaje es mayúscula y, como en las grandes obras de arte, no se manifiesta a través del planteamiento de certezas; en el fondo de la gran obra cervantina subyacen, nada más y nada menos, que las preguntas adecuadas: ¿cuál es realmente el objetivo de la justicia?, ¿puede haber justicia si lo que la impulsa no es más que vanidad?

[NICOLÁS SALERNO FERNÁNDEZ.
Licenciado en Literatura, Universidad
de Chile. Doctor en Literatura, Pontificia
Universidad Católica de Chile. Docente
Facultad de Educación y del Instituto de
Humanidades, Universidad del Desarrollo]



Consideraciones a propósito de un debate constitucional

Erwin Robertson

Entre los temas del debate público en Chile sobresale en el último tiempo, de modo destacado, el tema “constitucional”. Puede parecer extraño: normalmente un tema –se diría– tan “técnico” no figura entre las preocupaciones inmediatas de los ciudadanos. Debería uno retrotraerse a los primeros tiempos de la organización republicana de la nación para encontrar semejante afán legalista y normativista: entonces se llegó a pensar –herencia seguramente de la Ilustración y la Revolución Francesa– que leyes “sabias” –por ejemplo, estableciendo el régimen federal-, por su sola virtud, harían “feliz” a un pueblo.

De modo más específico, la gran propuesta ha sido la *asamblea constituyente*, con el atractivo incluso de lo prohibido. Halaga ella a los principistas (“hágase la justicia –o, en este caso: la constitución más democrática por el medio más democrático– y perezca el mundo”) y a una opinión sensibilizada en esa dirección: la televisión, el *twitter* y otros medios han favorecido la impresión de que todos pueden opinar de todo, y *movilizaciones sociales* varias han convencido a muchos de que se puede demandar lo que se quiera, sin demasiada consideración a los derechos de otros ni a la racionalidad (para no decir la ley o conveniencias superiores). Así –se piensa-, una asamblea de ese tipo es la oportunidad de *cambiar* –algo, no se sabe bien qué.

Suponiendo aprobada la idea, la acariciada asamblea habrá de generarse *ex novo*. No se va a topár entonces en detalles; el nuevo cuerpo político se elegiría con el sistema de voto que asegurase la más amplia representación y, si los actuales senadores y diputados no alcanzan a ocupar en conjunto doscientas butacas, tratándose de constituyentes bien se podría doblar (o más) su número. Como, por otra parte, la existencia paralela (en el



período constituyente) de un congreso que se limitara a legislar y de una asamblea encargada de constituirnos sería una duplicidad posiblemente conflictiva y, además, poco lógica (porque la composición y funciones de tal congreso sería uno de los puntos de discusión), convendría sacrificar al primero en beneficio de la segunda. Por mor de la transparencia y de la igualdad de oportunidades; y con el precedente de la Asamblea Nacional de la Revolución Francesa, que excluyó a sus propios miembros de la elección para la Asamblea Legislativa que la sucedía (1791), nadie podría objetar si a los congresales en presente ejercicio se les vedara el postular a la Constituyente criolla, de modo que a ésta se viera llegar sólo figuras noveles e impolutas.

Aun cuando se toparía posiblemente con que lo que muchos hoy cuestionan es la noción misma de representación (en sentido jurídico-constitucional, como representación de la Nación soberana que no puede ejercer por sí misma sus poderes; de modo que los representantes, que actúan según “su leal saber y entender”, obligan a los representados). En esta tesitura, habría quienes desearían expedientes más directos y espontáneos de participación, “de base”, como asambleas estudiantiles o manifestaciones en las calles. La flamante asamblea constituyente podría ser impugnada, a cada instante, por quienes no se sintieran suficientemente representados o quisieran reivindicar su fracción de soberanía ocasionalmente delegada.

Sin contar con que, cuando alguien se ve en la halagüeña posibilidad de rehacer todo desde cero, la garrulería y la infatuación suelen hacer estragos. De la madre de las constituyentes, la Asamblea Nacional de la Francia revolucionaria, dijo Edmund Burke: “No se hallaba (en ella) ninguno que tuviese ninguna experiencia práctica del Estado. Los mejores eran únicamente teorizadores...” Y: “¿Quién podía dudar de que a cualquier costo para el Estado, del cual no entendían nada, debían perseguir sus intereses privados, que ellos entendían muy bien? (...) Debían sumarse a cualquier proyecto que les procurase una *constitución litigiosa...*” (Burke, *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*).

Las objeciones que se han adelantado a la constituyente sugerencia han sido más bien de circunstancia: es un procedimiento propio de regímenes *populistas y autoritarios*, se ha dicho. Es justo al revés: las asambleas constituyentes han sido las favoritas de coyunturas en que el hiperdemocratismo domina los espíritus y en las que reinan los partidos. Sólo que las constituciones generadas por aquéllas no han solido ser exitosas: aquéllas salidas de las asambleas de la Revolución francesa,



deslizándose por la pendiente del Terror y la guerra civil y extranjera; o, también en Francia, la de 1946 (la IV República), que murió en la falta de gobierno y con la apelación popular y militar a Charles de Gaulle. De los casos recientes que se ha solido aducir (los de Venezuela, Ecuador y Bolivia), es seguramente prematuro aún un juicio; pero no enteramente se ajustan a este modelo.

Las constituciones que se revelan exitosas –o, por lo menos, estables– han solido generarse, por el contrario, en un procedimiento decisionista. En la medida en que no son sólo de papel, y que son realmente *nuevas*, no nacen por lo general de acuerdo a lo previsto en la constitución anterior; de por medio suele haber revoluciones o golpes de estado, guerras civiles o invasiones extranjeras. La constitución francesa de 1958 nació de los plenos poderes otorgados a De Gaulle por una languideciente asamblea nacional –oportunamente fue plebiscitada. En la coyuntura chilena de 1925, es más que dudoso que la legalidad estuviera del lado de Alessandri: el presidente optó por convocar a un plebiscito, en lugar de una asamblea constituyente –como gran parte de la opinión pública parece haber deseado-, *en ausencia de parlamento* (que se encontraba disuelto, nótese) y con un “ruido de sables” no acallado. Obsérvese también que Alessandri enfrentó a la casi totalidad de la clase política, que prefería mantener el régimen parlamentario: “conservadores clericales, radicales comefrailes y revolucionarios comunistas..., [estuvieron] todos unidos para atajar [la nueva constitución] y salvar el parlamentarismo”, comentaba el historiador Gonzalo Vial. Sin embargo, por encima de los partidismos, Alessandri actuó como un hombre de Estado decisionista, poniendo las bases del Estado nacional, en la forma y en la medida en que existió en el siglo XX.

No se trata, por cierto, de defender una determinada constitución como el *summum bonum* político. Se está aquí lejos del “fetichismo documental” y se estima que un Estado está constituido por el hecho de existir, con independencia de cualquier documento que pueda certificarlo. Todo considerado sin embargo, una constitución estable –con tal que no entrase demasiado ni la acción de los órganos de gobierno ni la libertad de los ciudadanos– parece preferible a una constitución ideal que no se ha probado y está siempre por experimentarse.

La constitución de 1925 “funcionó”, es decir, presidió un orden político aceptable durante casi medio siglo. Diferentes gobernantes, Carlos Ibáñez como Frei Montalva, tuvieron, con todo, dificultades con los partidos –incluso con *sus* partidos *de gobierno*-; y tanto Jorge Alessandri



como Frei opinaron en favor del reforzamiento del régimen presidencial. La constitución de 1980, probablemente la más modificada de la historia política chilena en el corto lapso de su vigencia, no ha logrado por lo visto generar un consenso en torno a su legitimidad.

El problema sería que, entrando en “fase constituyente”, todo podría ser puesto en cuestión. Los proyectos más disímiles no faltan: “Estado plurinacional”, por ejemplo. Bolívar, escarmentado por la anarquía en que naufragó la primera república venezolana, hablaba de las “repúblicas aéreas” imaginadas por visionarios que procuraban lograr la perfección política del linaje humano. En determinadas coyunturas, esas república aéreas parecerán a muchos al alcance de la mano.

Pero el problema de fondo no es “constitucional”. A una fase prolongada de antiestatismo, viene a suceder otra, en la que algunos reclaman “más Estado”. Puede estar ello justificado, mas quienes así opinan no piensan necesariamente en la “sociedad de toda ciencia, de toda arte”, “sociedad entre los que están vivos, los muertos y los que nacerán”, que es como Burke definía al Estado. Más bien hay una hostilidad radical al Estado, que hermana a los neoliberales de derecha con los libertarios de izquierda. Ellos querrían, con Engels, reducir el gobierno de los hombres a la administración de las cosas.

Y todavía más: en la crisis de 1970-73 existía todavía un fondo de creencias mínimas, de usos y valores compartidos, no obstante el desgarramiento político. Ese fondo común, ese “capital social”, se haya hoy dilapidado, y no es nada evidente que interprete a todos hoy la sentencia citada de Burke o el canto espartano, expresión de la continuidad de las generaciones, que Renan recordaba cuando definía una nación (¿Qué es una nación?): “Nosotros somos los que vosotros fuisteis; nosotros seremos lo que vosotros sois”.

Antes que plantearse el problema “constitucional”, parece necesario responder a ello.

[ERWIN ROBERTSON. Estudios de Derecho y de Historia en la Universidad de Chile. Especialista en Grecia y Roma clásicas, historiografía e ideas políticas de la Antigüedad. Docente en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago. Director y fundador de Ciudad de los Césares, Revista de Política y Cultura Alternativas (1988)]



El cojo Robles y el primer himno nacional

Vólker Gutiérrez Aravena

Cuando Benjamín Vicuña Mackenna oficiaba de Intendente de la capital (1872-1875), entre otras labores acometió la de realzar la figura de algunos próceres cuya memoria se estaba dispersando en el tiempo. Por ejemplo, en 1873, promovió el homenaje público y ciudadano a los escritores de la Independencia, a través de un monumento dispuesto en la Alameda de las Delicias (escultura que por cierto ya no se encuentra ahí, sino en el parque Forestal). Pensaba Vicuña Mackenna que estos intelectuales no podían merecer menos tributo que O'Higgins, Rodríguez, San Martín o los hermanos Carrera. Así, el 4 de mayo de ese año se inauguró una plazoleta en la principal avenida santiaguina, frente a la actual calle Brasil, junto a un obelisco de casi siete metros de alto que en sus cuatro costados contenía medallones de bronce, confeccionados por el escultor Nicanor Plaza, con los rostros de Manuel de Salas, José Miguel Infante, Camilo Henríquez y Manuel José Gandarillas.

La fiesta cívica de ese domingo 4 de mayo nos fue relatada en colorida crónica por don Gaspar Toro, quien señaló en parte que: “El hermoso paseo de las Delicias, en una extensión considerable, estaba adornado con vistosos gallardetes i banderas. La concurrencia principió a llegar desde la una de la tarde i entre ella se veía desde la más elegante dama hasta el más humilde obrero...”. Más adelante, el texto de Toro precisa que “A las tres de la tarde en punto, llegaron las bandas de música, dirigidas por el señor Quintavala. En seguida se procedió a descubrir el monumento. Don Ramón Barros Luco quitó el velo que ocultaba el obelisco de mármol (...) A continuación tocaron las bandas de música el himno nacional de Robles”.



¡El himno nacional de Robles!, del músico Manuel Robles, del “cojo” Robles... en 1873... Si no lo dice don Gaspar, que a la sazón contaba ya con el título de abogado y con 25 años de edad, costaría creerlo, pues dicha música se había dejado de usar oficialmente en 1828. Sin embargo, no debiera extrañarnos que el intendente Vicuña Mackenna lo hubiera solicitado en el homenaje a los escritores de la Independencia. Ya diremos por qué. Por ahora, volvamos las miradas a la figura y obra del olvidado violinista de los albores republicanos, don Manuel Robles Gutiérrez.

Buena parte de la biografía de Manuel Robles, nacido en Renca en 1780 y fallecido en 1837, nos la aportó su amigo y colega José Zapiola en su “Recuerdos de treinta años”, en cuyas páginas expresa admiración especial por Robles, desde el instante en que lo conoció en una corrida de toros en San Francisco del Monte, en 1819: “... salió un cuarto toro, de un aspecto tal que impuso terror al público, incluso (a) los toreros (...) Hubo un rato de silencio, que fue enseguida interrumpido con gritos (...) Entre esas voces salió una de un palco vecino al nuestro: ‘*¡que lo toree Manuel Robles, Manuel Robles!*’ (...) esto nos hizo fijarnos en un individuo que se descolgaba de un palco (...) Hizo una cortesía, y después fue a encontrar al temible toro; le sacó cuatro, ocho, doce y quien sabe cuántos lances, hasta que el toro, cansado o aburrido, le dio vuelta, no la espalda, sino otra cosa, y se dirigió a los otros toreros, que, avergonzados, se disponían a imitar a Robles, con grandes pifias del público, que no cesaba de aplaudir furiosamente al futre” No sólo era un gran torero este futre Robles (de “altura más que común, de formas perfectas y de cara hermosa y simpática”, según el propio Zapiola), sino también un eximio bailarín, jugador de pelota, encumbrador de volantines y, ni qué decirlo, gran bohemio. O sea, digo yo, cualquier metrosexual de estos tiempos palidecería a su lado. En 1824, tanto Robles como Zapiola realizaron un viaje de novela a Buenos Aires, donde no faltaron las anécdotas que llevaron a sus protagonistas a empuñar las armas y a ganarse el pan en una orquesta... y en el juego de los billares, donde el oriundo de Renca no tuvo rivales.

De regreso a Chile, en el camino de Mendoza a Santiago, Robles recibió en una de sus rodillas la feroz patada de la mula de su acompañante ocasional, ya que el animal corcoveaba y se negaba a seguir por una estrecha ladera cordillerana. Tal fue el accidente que dejó cojo para el resto de su vida a este singular personaje que, por allá por 1828, sería objeto de un desaire que a cualquier mortal lo hubiera sumido en el resentimiento y la depresión, más no a él (dijo Zapiola), pese a



que seguramente estaba acostumbrado a los halagos públicos de sus conciudadanos.

Para entender la descortesía a Manuel Robles hay que retroceder hasta el 19 de julio de 1819, cuando las autoridades de la época, encabezadas por Bernardo O'Higgins, decidieron crear un himno oficial que se interpretara en la siguiente celebración del 18 de septiembre. La letra fue encomendada a Bernardo Vera y Pintado, quien cumplió a tiempo con el encargo; pero, como no se tenía todavía la música, hubo que acomodar el texto a los sonos de la que hoy es la Canción Nacional argentina.

Domingo Arteaga, edecán de O'Higgins e impulsor del teatro en el país, se dio a la tarea de conseguir que alguien llevara al pentagrama los versos de Vera y Pintado. Tras un pequeño chascarro con un músico militar, finalmente obtuvo de Manuel Robles la aceptación del encargo. Se estrenó el primer Himno Nacional el 20 de agosto de 1820, fecha del cumpleaños de O'Higgins, día en que zarpó la Escuadra Libertadora al Perú y en que también se inauguró el nuevo local del Teatro de Arteaga, en la entonces plazuela de la Compañía (después plaza de O'Higgins y hoy plaza Montt Varas, frente al Palacio de Tribunales).

En palabras del historiador Eugenio Pereira Salas, "La sencilla melodía de Robles prendió rápidamente en los corazones, y el público se acostumbró a entonarla todas las noches de función". No en todos los corazones, eso sí. Se dice que sin recibir orden especial de sus superiores, estando en misión diplomática en Inglaterra, hacia 1827 Mariano Egaña (apodado por sus enemigos políticos como "Lord Callampa"), solicitó al músico español Ramón Carnicer una nueva melodía para el Himno Nacional.

La noche del 23 de diciembre de 1828, en el mismo Teatro de Arteaga en que se estrenó el himno con la música de Robles, ahora se tocó por primera vez la Canción Nacional, siempre con la encendida letra de Vera y Pintado, pero con los sonos operáticos de Carnicer: fue llamado Himno Patriótico. Luego, después que España reconoció la independencia de Chile, en 1847 se decidió también modificar los versos originales (salvo la parte del estribillo), recurriendo a la inspiración poética de Eusebio Lillo. Y así se conformó definitivamente el Himno Nacional que se entona hasta nuestros días.

De esta forma, sin avisar previamente al afectado ni tomar en cuenta el parecer popular, se fraguó el desaire a Manuel Robles, al que su amigo José Zapiola siguió defendiendo: "Lo hemos dicho antes: como música, la de Ramón Carnicer es muy superior; pero tal cual es, jamás podrá



cantarla el pueblo. Lo contrario sucede con la de Robles. A las pocas veces de oírla, ya se sabe de memoria; pero lo esencial es, no que sea bonita, sino los recuerdos que trae a nuestra memoria”. Y más todavía. Cuando no quedaba registro de la composición de Robles, el propio Zapiola, poco antes de 1870, se encargó de llevarla al papel, lo que permitió que llegara hasta nuestros días: “Hace algún tiempo la hemos borroneado en un pedazo de papel para que no muera con nosotros...”

Si en mayo de 1873, en la inauguración del monumento a los Escritores de la Independencia se interpretó el himno de Manuel Robles, como anotamos al principio, se debió a la poderosa memoria de José Zapiola y a su deseo de hacer justicia al colega músico. Pero no sólo eso. También a que el propio Vicuña Mackenna abrigaba idénticos sentimientos de cariño a la música del “cojo” Robles, ya que en la inauguración de la Exposición de Artes e Industrias, en septiembre de 1872, había pedido que se tocara la misma obra.

Coda.

En algunos sitios de internet es posible encontrar una versión del primer Himno Nacional chileno (y bajarla al computador como http://www.memoriachilena.cl//temas/top_descarga.asp?id=MC0033643&tipo=2&ext=mp3) Sin embargo, modestamente, recomiendo una versión que no está en la web, que grabó hace menos de una década la contralto Carmen Luisa Letelier, acompañado al piano por Elvira Savi, en la placa editada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, llamada “Isidora Zegers y su tiempo”.

[VÓLKER GUTIÉRREZ ARAVENA.
Profesor, Pontificia Universidad Católica
de Chile. Periodista, Universidad de
Santiago de Chile. Director de Letra Capital
Ediciones y Presidente de Cultura Mapocho.
Docente en las universidades Diego Portales
y Alberto Hurtado]



Piet Mondrian: la abstracción como sinónimo de pureza y belleza

Marianne Stein Calderón

Las diferentes maneras de enfrentarse al arte abstracto tienen en común el abandono de una referencia imitativa y la construcción de una nueva realidad a partir de cero. Al respecto, dos son las primeras obras abstractas creadas: una acuarela de Kandinsky en 1910, y el abstractismo geométrico que nació con la obra de Malevich, de 1913, “Cuadrado negro sobre fondo blanco”. Estas dos posiciones que representan las motivaciones del abstraccionismo se podrían resumir en que Kandinsky reconoce a las formas y a los colores un potencial de comunicación propio, y quiere expresar un contenido espiritual que prescindiera de cualquier tipo de imitación de la naturaleza. Mientras, por otra parte, Malevich a través de sus obras y de su teoría del suprematismo está más próximo a la arquitectura, pues pretende poner en crisis el concepto mismo de ‘representación’ y sustituirlo por el de ‘configuración’¹, camino que posteriormente seguirán los constructivistas rusos, y el que más tarde será tomado por el Neoplasticismo².

Pieter Cornelis Mondrian (Amersfoort, Holanda, 1872 - Nueva York, Estados Unidos, 1944), es el representante por excelencia de la Abstracción Geométrica. Pertenecía a una familia de escasos recursos. Su

1 Cfr. De Micheli, Mario, “La regla del abstraccionismo”, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 265-266.

2 En 1917, durante la Primera Guerra Mundial nace en Holanda el Movimiento Neoplástico con la revista *De Stijl*, la que se publica de manera discontinua durante 10 años. Sus principales exponentes fueron Piet Mondrian, Theo van Doesburg, van der Leek, Huszar, los arquitectos Oud, Wils, Van’t Hoff, y el poeta Kok. El Neoplasticismo entra en el grupo del arte abstracto, que se relaciona con el constante alejamiento de la naturaleza y que se resuelve con la desaparición total de las referencias naturalistas, en beneficio de las formas geométricas, orgánicas o de pura fantasía.



padre era miembro de un grupo fanático religioso, lo que le significaba largas ausencias del hogar, quedando el joven Mondrian a cargo de su pequeña hermana, pues la madre era muy enferma. “Es de suponer que Piet perdió muy temprano la confianza en el mundo y en los seres humanos... tuvo que renunciar a la cercanía de su padre al terminar la niñez, conquistando en su lugar los mundos imaginarios del arte en los que encontró una ‘vida nueva’, como afirmaba con frecuencia”.³

Mondrian desarrolla en sus comienzos una pintura a partir de representaciones idílicas, haciendo una interpretación propia del arte holandés, obras que se relacionan con temas religiosos. Más adelante, su pintura se presenta principalmente en ambientes nocturnos, donde busca nuevas experiencias artísticas y no directamente de la naturaleza. Estos temas van a sentir un fuerte rechazo de parte del público, por lo que después de 1905 se vuelca a los temas tradicionales relacionados con paisajes holandeses, como molinos o vacas, en los que intenta cambios en las formas y aplica colores puros. En esta época “Mondrian deseaba ser un pintor que pudiera representar la vida tan real y tan bella como sus predecesores”⁴, y sentía una fuerte influencia de las obras de van Gogh y de C.D. Friedrich, puesto que encontró en los románticos alemanes su fundamento, renunciando a pintar el entorno, y se volcó a aplicar los colores tal como salían del tubo de pintura.

A fines de 1911, teniendo casi 40 años de edad, llega a París, donde siente que comienza una ‘nueva vida’, donde incluso cambia su nombre por el de Piet. En París vivían Braque y Picasso, a quien consideraba el mejor pintor de su tiempo, y va a ser fuertemente influido por ambos artistas, al punto de abandonar los colores primarios y comenzar a distribuir uniformemente signos abstractos por toda la superficie de la tela, haciendo una versión muy personal del cubismo.

Vuelve a Holanda en 1914, y entonces conoce a Theo van Doesburg⁵, con quién logra reunir a su alrededor a los mejores artistas, arquitectos y diseñadores de los Países Bajos, los que luego fundarían la revista *De Stijl*, que buscaba una nueva unidad de todas las artes: nacía así el Neoplasticismo, cuyo manifiesto firmó Mondrian un año más tarde.

3 Deicher, Susanne, *Mondrian*, Benedikt Taschen, Alemania, 1995, p. 8.

4 *Ibidem*, p. 18.

5 Van Doesburg era poeta, pintor y un teórico del arte que conocía la filosofía alemana desde Kant a Hegel.



El Neoplasticismo, en los escritos de Mondrian, proclama el intento de identificar el arte con la vida, profetiza el fin del arte una vez eliminado el desequilibrio de la vida, y se propone como continuación racionalizada del cubismo y como alternativa constructiva al dadaísmo. Las tesis del movimiento se basan en la lucha contra el individualismo, en el rechazo radical a todo mimetismo, en una unidad estrecha entre pintura, escultura y arquitectura en que dos principios dominan la creación artística: en primer lugar, la abstracción completa, es decir, excluir cualquier referencia de la realidad perceptible; luego, se limita el vocabulario formal a la línea recta y al ángulo en 90 grados (horizontales y verticales), a los tres colores primarios (rojo, amarillo y azul), y a los tres no-colores primarios (blanco, gris y negro).

Desde 1920 en adelante sus cuadros van a mostrar esa característica de líneas horizontales y verticales ya que para él la pureza y la belleza son sinónimos. La obra de Mondrian se mantiene con estas ideas hasta su muerte en 1944, al punto de apartarse de van Doesburg, quien introdujo líneas diagonales en sus obras, por lo que el artista vio en ello “un auténtico retorno a las fuerzas arbitrarias de las pasiones y del individualismo, raíz de todos los males modernos,”⁶ ya que se horrorizaba con la naturaleza. Por esto mismo, entre 1920 y 1930 va reduciendo cada vez más sus composiciones a simples líneas horizontales y verticales que se cruzan y en las que los planos de colores primarios dan la composición definitiva a la tela.

En 1940, cuando tiene 72 años, llega a Nueva York, ciudad en la que se va a adaptar rápidamente a la forma de vida y donde va a morir 4 años más tarde. Su última gran obra la realiza en esta ciudad, cuyo espíritu quiere representar, por lo que manifiesta un cambio de estilo: elimina las líneas negras y se concentra en los colores primarios puros que le dan precisamente ese carácter alegre, juvenil y casi lúdico a la pintura, como tan claramente lo demuestra su obra “Broadway Boogie Woogie”.

Podríamos concluir que la Abstracción es un sistema o método que da prioridad al orden conceptual sobre la percepción sensorial, que exige una armonía paralela a la naturaleza, y no una imagen de ella. “El proceso a través del cual Mondrian llega a sus conclusiones abstractas... es un proceso de naturaleza empírica: él quita progresivamente al objeto

6 De Micheli, Mario, *op.cit.*, p. 283.



todas sus notas de individualidad, sus individualidades, hasta reducirlo a esqueleto, a estilización, a línea, es decir, hasta hacerlo desaparecer”.⁷

Las líneas negras horizontales y verticales que constituyen ese sello tan personal de la obra de Mondrian, son ordenadas de manera tal, que el pintor logra una composición armónica y equilibrada con las superficies de colores, muchas veces reducidas a la más mínima expresión. Sin duda es la obra de un gran artista, que buscó permanentemente el alejarse de la naturaleza, no por un capricho meramente formal, sino posiblemente por una búsqueda de sí mismo, en un mundo solitario en la infancia que lo marcó para siempre y lo hizo buscar permanentemente una “nueva vida”.

La Abstracción no es una más de las Vanguardias del siglo XX, es tal vez la más radical junto al Expresionismo, que lleva a lo más profundo de la vida interior. Mondrian identifica el arte con la vida, es decir, pura actividad interior, por lo que es necesario eliminar todo el objeto, de modo que el arte se identifique cada vez más con el ‘yo interior’, lo que implica la desaparición del objeto y, así, “el arte será vida al dejar de existir como arte”.⁸

Bibliografía

- De Micheli, Mario, “La regla del abstraccionismo”, en *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 259 – 284.
- Deicher, Susanne, *Mondrian*, Benedikt Taschen, Alemania, 1995.
- Jaffe, L.C, “Abstracción geométrica”, en *Historia del Arte Salvat*, Tomo 9, Salvat Editores S.A. 1985, pp. 211 - 237.
- Lucie-Smith, Edward, *Vidas de los Grandes Artistas del siglo XX*, Editorial Contrapunto, 1999.
- Murray, Chris, *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, Routledge, Great Britain.

[MARIANNE STEIN CALDERÓN.
Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile. Diplomada en Historia, por el Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Humanidades, mención Arte, Universidad Adolfo Ibáñez. Directora de los Magíster en Humanidades de la Universidad del Desarrollo. Docente universitaria]

⁷ *Ibidem*, p. 280.

⁸ *Ibidem*, p. 282.



Floria Sigismondi, la estética de la distopía

Ignacio Rojas Cifuentes

Desde el auge del video clip en los 90', tanto como expresión artística e instrumento de la industria, así como también la creación de MTV como espacio global de la música ligada a un soporte visual, el impulso del género ha sido inmenso y su desarrollo hasta hoy ha dejado notorias huellas de autor. En este auge se formaron los que se convertirían en los padres y genios del rubro audio-visual, no sólo por sus trabajos, sino también como antecedentes, como modelos y configuradores de un estilo. Desde ahí, son ineludibles los nombres de Michel Gondry, Spike Jonze, David Fincher y Chris Cunningham como las principales y más variadas influencias hacia el resto de los directores de videos musicales en la cinematografía mundial.

Floria Sigismondi, por su parte, emerge en la escena iniciándose como fotógrafa de moda, presentándose como un personaje complejo cuyo imaginario emparentado fuertemente con lo surrealista, tiende a adentrarse en rincones oscuros, que definitivamente no hacían pronosticar que fuera digerida para una apertura masiva. Su gusto por lo visceral y su particular manejo del enfoque, se afanan por una construcción simbólica degradante, vinculado a la violencia como impulso rector de una realidad de cambio; estos a su vez ligados a la transformación del cuerpo, la modificación médica y las expresiones de la biotecnología, que en las piezas audiovisuales de la italiana se articulan como una extensión ortopédica de la realidad. Un eco de eso, son las inquietantes instalaciones de la exposición "Come part mental", donde el



espacio es dominado por figuras escultóricas desmenbradas y cercenadas en partes, las cuales redefinen nuevas formas de existencia, siempre a través de un gesto lacerante e irreductible; paredes plagadas de piernas de maniqués, bebes de plástico sin globos oculares y una fila de seres que podrían ser humanos o que alguna vez lo fueron y que incipientes en su mutilación están ad portas de convertirse en algo más.

Explorar su biografía es interesante sobre todo después de ver algunos de sus videos; la familiaridad con el ambiente en el cual se crió, se proyecta y nutre sus obras de elementos singulares, que hoy por hoy la sitúan como un referente, cuyo sello personal ha sido imitado por numerosos directores desde su primer golpe estético: *The Beautiful People*. Floria Sigismondi nació en Pescara (1965), Italia, pero emigró tempranamente (a los dos años) junto a sus padres a la ciudad industrial de Hamilton en Ontario, Canadá. Ese es el primer antecedente de un imaginario que se edifica con los resabios exaltados, apocalípticos, cercanos a un gótico industrial en cuyo escenario se experimenta la presencia de los metales, el acero y las máquinas, imágenes de juventud y del paisaje de Hamilton. Por otro lado, sus padres –ambos cantantes de ópera– influyeron poderosamente en su mirada y camino estético, familiarizándola con el mundo del teatro y la escena operística, donde la pequeña Floria, tras bambalinas, gustaba de jugar entre la utilería del siglo XVI y XVII. No es de extrañar entonces, que en sus escenarios visuales destaque cierto anacronismo en el vestuario, que tienen notorias evocaciones renacentistas y barrocas.

Sigismondi además de ser directora, es escultora, fotógrafa y pintora (estudió pintura e ilustración en la Escuela de Arte de Ontario, 1987). Y esta condición polifacética, la ha materializado en varias exhibiciones e instalaciones de fotografía, cortometrajes y escultura a nivel internacional, paseándose por las principales capitales culturales del mundo. Por supuesto, ha trabajado con connotadas figuras del ámbito musical como Leonard Cohen, The Cure, David Bowie, Marilyn Manson, Björk, Sigur Ros, The White Stripes, Incubus, Tricky, Robert Plant y Jimmy Page, etc. También ha recibido varios premios entre los que se cuentan: el Mejor video internacional, por “Untitled” (Sigur Rós) en 2003, en el New York *Underground Film Festival*; nominación a mejor video por “Little Wonder” (David Bowie) 1997 por MTV, entre otros. También pueden agregarse a sus destacados trabajos audio-visuales, dos



monografías de su fotografía que la prensa de arte alemán *Die Gestalten Verlag* ha publicado bajo los títulos de “Inmune” (2005) y “Redención” (1999), este último premiado el mismo año con el *German Kodak Photobook Award*.

Origen de un sello de fábrica reproducido hasta el cansancio por sus imitadores, Sigismondi se sitúa como una creadora insomne de mundos; una continuadora pesimista y anti-bélica, de toda una Literatura, y de su réplica en el cine. Esa que con la crisis de la cultura de la Modernidad, trajo consigo el derrumbe del optimismo, que dio paso a las grandes obras de la distopía en el siglo XX y fines del XIX; desde “La máquina del tiempo” de H. G. Wells (1895), pasando por obras como “Un mundo feliz”, de Aldous Huxley (1932), “La Trama Celeste”, de Adolfo Bioy Casares (1942), “1984”, de George Orwell (1949) y “Fahrenheit 451”, de Ray Bradbury (1953), donde horrorosamente los libros y el saber humano están condenados al fuego. En estas obras el futuro se ensombrece, la angustia y la desesperanza vuelven con Kafka y el agobiante aparato estatal del *Proceso*; en el cine ocurre algo similar, basta ver cómo del entusiasmo científico del s. XIX, que disfrutamos con lecturas de Julio Verne, toma un giro brusco hacia una ciencia ficción pesimista y de juventudes violentas como en “La Naranja Mecánica” de Kubrick, también “Brazil”, de Terry Gilliam (1985) donde el único refugio del hombre es la locura o “The Matrix”, de los Hermanos Wachowski (1999) donde la realidad queda en un vertiginoso entredicho. Así, muchos otros ejemplos pueden llegar a citarse.

Por su parte, Sigismondi se perfila como otra gran pesimista y denunciante de la violencia actualmente. Se compromete con una investigación cruda y a la vez irónicamente estilizada, sirviéndose de la maquinaria económica y global que mueve a la industria del video clip, sin trazar su estética o sucumbir a imposiciones comerciales. El mejor ejemplo son sus distopías y entropías, pasadas sin asco por MTV.

El gusto por la degradación

Cuando hablamos de Floria Sigismondi, hablamos de una artista multidisciplinar que se juega todo en el desarrollo de un lenguaje. Sus recursos técnicos, por otro, lado no se desprenden de nada desconocido de lo que ya se venía haciendo en la industria del video clip y no sugieren una mayor innovación en ese aspecto, mas sí como fue armonizado con



su imaginario y una narrativa onírica, característica de sus trabajos visuales.

Estos escenarios sombríos y pesadillescos, nos llegan como ecos de la tradición inaugurada por Poe y que perfectamente desembocan en las *Historias Macabras* de Lovecraft. Primero se configuran como espacios entrópicos, llenos de dinamismo y caos; de un ritmo frenético y vertiginoso, dispuestos en series de secuencia acelerada, que descolocan al espectador reduciendo su capacidad de reflexión retiniana sobre las imágenes. Y el uso de recursos como el gran angular o el *stop-motion* dan un raro énfasis a todo lo que sí va a ser percibido por el espectador; esto es notorio en “End of the world” de *The Cure*, es decir, la figuración de cómo un ambiente viciado va siendo corroído por un tiempo implacable, reduciendo toda la materialidad a un escombros caótico, y finalizando con una paradójica regeneración.

Hasta cierto punto Sigismondi trae a la memoria al más pesimista de la “civilización”, recordándonos al William Golding de “El Señor de la moscas” y de “La Pirámide”; las distopías de la italiana examinan las transformaciones humanas y anuncian la realidad de estos espacios aparentemente confinados sólo al imaginario onírico. Antes mencionamos a Golding, y es que al igual que Sigismondi su investigación del ser humano se produce en espacios cerrados, verdaderos laboratorios antropológicos. Por otra parte, mientras en Golding un grupo de niños en una isla desatan su naturaleza ontológica más primaria en un caudal de violencia, en Sigismondi si bien el ser humano común desaparece para dar paso a algo incluso más grotesco, los seres de su imaginario no explotan, siempre están al borde de una cornisa azarosa, frenados por una impotencia, una asfixia, en un estado de inercia cuya sensación de corrupción es profunda.

Esto último se ve reflejado en el trabajo producido para Amon Tobin en “4 Ton Mantis”, donde los seres humanos están cada vez más deshumanizados; pálidos como cadáveres, sus movimientos son autómatas y están al borde de la locura o la desesperación; en una atmósfera turbia insectos caminan por las paredes como metáforas kafkianas, mientras dos fondos se superponen: una ciudad desierta e inerte y una fábrica que no cesa su enfermizo funcionamiento. En una curiosa fascinación por las máquinas, ingresan extrañas criaturas mecánicas; mantis religiosas de movimientos erráticos se insertan como



recolectoras de una fragmentación humana en proceso, que termina con los restos entre la chatarra industrial y la carcajada conforme del capitalista. Todo en este recargado y barroco escenario decadente, se fragmenta o inmoviliza en su impotencia; la imagen de la mujer cae siempre en una languidez que raya en la demencia y lo estático. Todos los tópicos de Sigismondi aparecen canalizados en este video.

El diálogo con sus padres estéticos

Su imaginario está nutrido de influencias que ha sabido canalizar y reelaborar con maestría y una particular “sutileza” no exenta de crudeza; los vasos comunicantes que establece Sigismondi en su arte con otros artistas es interesante, y no menor tomando en cuenta que sus influencias más notorias responden a un tipo de arte polémico y extremo; entre las vertientes directas o indirectas de su imaginario, podemos reconocer en combinación con lo onírico el reverso de la realidad que intenta retratar Joel Peter Witkin en todo aquello que provoca rechazo y desagrado, todo lo canónicamente considerado antiestético; o en el retorcido Hans Bellmer que respondía y denunciaba el imperante culto al cuerpo perfecto, del ideal griego de la Alemania nazi. Justamente de éste último, resuenan algunos ecos de su *Entartete kunst*, en el trabajo visual de la italiana, donde los seres autómatas y las muñecas cercenadas recrean una atmósfera viciada de sadismo y violencia, recargada a su vez de sensualidad y morbidez. Muchos de estos aspectos e inusuales figuraciones surrealistas se ven reflejados en los trabajos realizados con Marilyn Manson en “Tourniquet” y el famoso y polémico “Beautiful People”, inicio de un éxito compartido.

Pero son probablemente dos líneas de trabajo muy distintas las que encuentran su unión en la estética de Sigismondi de forma intensa: Stelarc y Helnwein.

Del primero, vemos que la italiana manifiesta un gran interés por una poética de deconstrucción del cuerpo humano mezclada con las posibilidades de transformación, acercándose cada vez más a las máquinas y a entender el cuerpo como una potencial máquina. Sigismondi hace evidente el papel que toma la figuración en su trabajo; la anatomía es un elemento importante y protagonista en sus videos, donde es constantemente intervenido. En estas intervenciones, se ven el uso de aparatos ortopédicos y prótesis, que van en directa relación con



elementos del *fetish*, representando un retorcido erotismo, degradado y residual.

En Stelarc el erotismo –entendido desde una forma poco convencional– no está acentuado como en Helnwein; sin embargo, la experiencia de investigar el cuerpo como un soporte más, se encuentra en las imágenes de Sigismondi, con la diferencia de que el performático Stelarc alude a su propio cuerpo. Pero es Helnwein, quizás, su punto de reconocimiento más fuerte; el padre del “reconocimiento sorpresivo”, como lo acuñó William Burroughs, está presente con su realismo en el nivel fotográfico que alcanza Sigismondi. Un claro ejemplo es la pieza poética que realizó con Sigur Ros en “Untitled”, donde, al igual que en la obra de Helnwein, los niños aparecen como protagonistas de una realidad ignorada; una crítica abierta a tomar conciencia sobre el mundo que heredamos a las nuevas generaciones; Sigismondi desliza en cada uno de sus trabajos la preocupación de no hacer de este mundo una distopía en el que los niños jueguen con mascarillas anti-gases en medio de un paraje apocalíptico. Floria sitúa la inocencia y la devastación en un contraste estremecedor, nos transmite las partículas de belleza en medio de las cenizas, y abre un claro de esperanza entre la destrucción y la miseria humana.

Su compromiso no es una versión “suavizada” o netamente “comercial” de sus influencias, sino, más bien, una reelaboración que establece un juego y un puente intertextual en el cual dialoga con las obras de sus padres estéticos. Su consistencia y el enriquecimiento de su arte a través del tiempo, mucho tienen que ver con estas múltiples referencias que convergen en su obra visual. Floria introduce en la industria de la imagen, a una escala de gran difusión, lo *antiestético*, como respuesta a la concepción canónica de la belleza.

Puede dar la impresión de que en varios de sus trabajos audio-visuales la fórmula estética de Sigismondi parece repetirse hasta el hastío y tornarse monotemática; sin embargo, también tiene fugas al repertorio usual, y da muestras claras de versatilidad en videos como “Bom Bom Bom” del grupo *Living Things* y “O Sailor”, de Fiona Apple, donde sabe dar movimiento a los matices que la obsesionan, rompiendo con un libreto con el cual no se casa pero que asume con fuerza como parte de ella misma.



Sin duda, la italiana ha sido un aporte y una artista interesante para revisar, en un espacio artístico que no se toma muy en cuenta, sino hasta ver recalar a algunos de estos genios en el cine. Su valor parece radicar en la constante insistencia de una forma de representación que conoce de memoria y a la cual sabe inyectarle siempre energías renovadoras. Sin la versatilidad de un Gondry (por dar un ejemplo de peso), Sigismondi se ha abierto paso con un sello propio, un imaginario que atrae e invita a reflexionar.

[IGNACIO ROJAS CIFUENTES. Licenciado de Letras y Literatura, Universidad del Desarrollo. Forma parte de la editorial independiente Literatura y Crítica Ediciones del Subsuelo. Colabora en distintos medios virtuales como columnista y en la revista “Arte al Límite”]



Breve filosofía del blues: tierra y cinismo

Jorge Cabrera Labbé

Una sala de clases, el peor lugar de todos. Pero, si somos de una generación que ha llegado tarde, que se nutre de la nostalgia por los viejos amigos que no pueden ser conocidos si no es a través de su obra, entonces la sala de clases puede ser el mejor lugar posible. Luego, la misma sala de clases en penumbra. Y la música. El rasgueo simple de una balada cercana a la melancolía acompañada por el raqueteo monótono del pie dándole al suelo. Toc, toc, toc, como una gotera. Y una voz de túnel con ese acento típico del sur de Norteamérica, esa forma melódica de hablar en que las letras finales casi no son pronunciadas, similar al del sur de mi propia tierra, cuya forma “cantadita” de hablar nos remite a un examen un poco más acucioso de la tierra: no es lo mismo nacer aquí, allende el bosque, que allá, junto a los campos de algodón; no es lo mismo despertar y ver la montaña que ver el mar o las llanuras áridas. El lenguaje, y el tesoro que preserva, se condiciona según el árbol y el pájaro que nos circunda los hábitos. Será por eso que el folclor del sur de Chile contiene esa aparente apatía, similar a la canción que escucho en la sala de clases. Una cuestión de sures, de lugares situados bajo el centro, o alrededor, o en los arrabales, o en las fronteras. Como sea, he ahí el blues: Big Bill Broonzy interpretando “Get Back”. Y aquello acontece experiencia, y una experiencia no es lo que se produce, sino lo que se padece.

Hijos de un siglo de técnica frenética, de tecnología cercana al milagro y al mito, de relaciones vía web, en suma, hijos del tiempo del hombre-



fabricante, incluso de sus propias emociones, fácil es desentumecer los miembros espirituales al calor que produce un poco de música con sabor a humanidad.

El blues no es mucho más que eso: la palabra hombre enfocada desde la perspectiva de la carne, del infierno de la entrañas, y del consiguiente apetito de redención. Es una música enraizada. B.B. King decía que para tocar blues se debe ser dos veces negro. Y si mentamos la raíz como esa forma maternal con que el hombre impregna de un sentido la realidad, queremos decir: cultura –lo cual es otra forma de decir “experiencia” y visión de mundo. La forma desenfadada, casi neutral, de denunciar lo que parece un golpe de mala suerte –y que no es sino el egoísmo puritano de “los blancos”– con que Big Bill Broonzy narra las que no alcanzan a ser vicisitudes del afronorteamericano, es precisamente eso: una experiencia en bruto, cuidadosamente alejada de cualquier tipo de eufemismo o preciosismo que pueda restarle fuerza y vitalidad. Este cuidado del blusero merece atención, pues permite establecer una diferencia, vital para nuestro tiempo y sus desafíos, entre lo que es una cultura entendida como refinamiento, y otra que no puede serlo en la medida en que surge como expresión y experiencia de un hombre o de una sociedad que requiere de un sistema de instituciones e imágenes para lograr un cierto éxito en sus lides contra sí mismo y contra el mundo, contra los “otros”.

No de otro modo funciona el mecanismo de supervivencia de un pueblo: o bien genera de sí mismo, dada su capacidad de inventiva, esa representación de la realidad que le va a permitir configurarla –mirar el mundo es, a la vez, plasmarlo, dotarlo de significación–, o bien toma prestadas representaciones exitosas de otro pueblo y que, inevitablemente, adquirirán el carácter propio del pueblo que las imita; de lo contrario, de no mediar esta apropiación libre, que permite retoques y ajustes, la imitación será eso: cáscara, y nada más. El blues permite comprender este complejo proceso de formación de una cultura viva, no refinada, de un pueblo, en este caso el afronorteamericano. Leroi Jones –intelectual de raza negra–, en un librito de 1963, *Blues people, Negro music in White America*, sostiene lo siguiente: conforme avanzaba la incesante y ansiosa tendencia del negro a lograr una asimilación más o menos postiza a la corriente principal de la sociedad blanca norteamericana, su música, de herencia africana –esencialmente por su carácter vocal, es decir, imitativa de las inflexiones de la voz humana y sus matices–, era



la única instancia de expresión de su vitalidad en tanto negro, antes que norteamericano, lo cual no impide reconocer que su música –los blues principalmente– sea producto de las específicas dificultades que el negro debió sortear una vez que se afincó, forzosamente por supuesto, en el continente americano. En palabras más sencillas: el blues –y el jazz–, fue una forma que adquirió la cultura viva del negro conforme avanzaban las tensiones en su proceso de asimilación a la corriente principal de la sociedad norteamericana. Leroi Jones: “Pero si los blues son una forma musical que se desarrolló a causa de que el negro se adaptó a los Estados Unidos y lo adoptó como patria, eran también un tipo de música que se debió a la particular posición del negro en este país”. Luego, agrega: “Los blues primitivos tal como se distinguieron de los baladros y de la música religiosa afrocristiana, fueron también la expresión más profunda de la individualidad del negro dentro de la superestructura de la sociedad norteamericana”. Tecnicismos más, tecnicismos menos, el blues fue no sólo un medio de adaptación, sino un modo de proteger un tesoro a través de los avatares del tiempo: la experiencia de mundo, la cultura, del negro, un outsider en el marco de la sociedad blanca occidental. Como resultado, uno de los rasgos más distintivos de la nación colosal del Norte: además de sus poetas –la gran mayoría corrosivos denunciantes de la falsa y antropófaga promesa del *american way of life*–, su música, de resonancia mundial, fuente de la que bebieron las bandas del boom inglés de mediados y fines de los 60’s, con los Beatles y los Stones a la cabeza. ¿Sería posible un John Lennon sin un Elvis, y un Elvis sin Chuck Berry? O, mejor aún, ¿es posible siquiera pensar a los Rollings sin Muddy Waters, o a Clapton o Jimmi Hendrix sin Robert Johnson, el célebre blusero que hizo un pacto con el diablo y dio una nueva dignidad a la amplitud cósmica del cruce de carreteras?

La pregunta que nos quisiéramos hacer es esta: ¿cuál es el motivo fundamental que hace del blues la fuente de la eterna juventud de la gran mayoría de los reformadores de la música, específicamente del rock & roll, durante la segunda mitad del siglo XX? ¿Qué cosa reluce en los sencillos riffs de los negros del sur que parecen conservar la fortaleza cultural de un pueblo como el norteamericano, tan semejante en ciertos rasgos a la Roma Antigua, la de los Césares, ante todo por ese cosmopolitismo que las hace capitales aglutinadoras de razas? La respuesta a estas cuestiones



se debe buscar, al parecer, en la tierra y en su lenguaje, que el trovador blusero ha sido capaz de traducir mediante las seis cuerdas.

Todo folclore es una expresión vital que ha sido catalizada por el contacto de un hombre que se enfrenta a su tierra arrancándole no sólo sus frutos, sino su tesoro. Luego de labrar la tierra, al atardecer, y con las uñas visiblemente sucias, el labrador reposa junto a sus camaradas en el sufrimiento, y canta. Canta sus cuitas, sus dolores, su cansancio, sus impurezas, sus pecados, sus esperanzas, y lo hace con una honestidad brutal. De tan honesto, el cantor logra no sólo una pieza musical que será aprendida por todos los cantores de la zona en que labura, sino que alcanza su propia humanidad bajo el destello cínico de la risa, y su veta más paradójica: la risa de sí mismo.

El dolor y fatiga del negro, cuyo horizonte vital aparece tapiado por la ausencia de perspectivas, se transfigura, por medio del guitarreo ajeno al formalismo de la música occidental, en caricatura. Pues la risa bien puede ser medio de escape o catarsis, pero, bajo una tensión sofocante como la que ejerce la tierra que cobija y tortura a la vez, hace temblar el ser todo de un hombre sufriente como si fuese el compendio del absurdo universal. En ese momento, la risa aparece como una opción siniestra en medio de una negociación del negro –o del labrador, o del blusero– con el suicidio. Y es una risa siniestra porque es triste, indeciblemente triste. Pero ¡cómo! ¿La risa no es precisamente la negación de la tristeza? No esta risa, no la del blues. La risa del blues es como una lágrima de payaso, una tentación a negar toda lógica por incoherente; sobre todo, una tensión entre la más completa ausencia de esperanza y una resignación más o menos estoica. Pues, cuando el cantor se ha divertido y bebido lo suficiente junto a sus camaradas, es hora de dormir y reponer energías para otro día de trabajo mal remunerado en los campos de algodón. ¿Y después qué?... ¿y acaso eso importa? Es posible cantar y olvidar.

“Get Back” posee esa riqueza expresiva que brota de un guitarreo con esa ligera tendencia a la tristeza característica del blues, pero que no culmina jamás en una queja autocomplaciente, sino que, por el contrario, se inmiscuye en las difíciles riberas del humor, con todo lo que esto implica: tratamiento ya sea de una injusticia o un dolor muy arraigado en el alma –si hay algo que posee el blusero es eso, alma– con los guantes finos del que ríe porque no hay más alternativa o porque se ha tocado fondo, y luego de eso no hay más nada. La canción posee una trama narrativa en



que la voz, negra, cuenta las vicisitudes titánicas que debe sortear para conseguir un empleo. Basta con la primera estrofa para comprender la fuerza de esta risa envuelta en una apasionada mixtura con lo trágico: “Esta pequeña canción de la cual les estoy hablando, / señores, ustedes saben que es la verdad, / si tú eres negro y debes trabajar para vivir, / esto es que lo que te dirán...” Y luego, el estribillo, irreproducible en castellano: “Si tú fueses blanco, todo está bien, / Si tú fueses café, puedes quedarte cerca, / Pero si tú fueses negro, ¡oh! Hermano: / Retírate, retírate, retírate (Get Back)”. –A lo lejos, se impone la referencia inevitable de Paul McCartney en los tejados londinenses interpretando su versión de “Get Back”.

No es ocioso hacer el siguiente ejercicio: preguntarnos qué sucedería si la voz que narra fuese una voz blanca. ¿No llegaría la obra a transformarse en un himno de los derechos humanos, lo cual es una forma velada de decir que la canción sería simplemente una cuestión de paternalismo y, por lo tanto, una prolongación en sordina de la soberbia del blanco occidental? Pero lo que nos proponemos con este pequeño ejercicio de imaginación no es prestar un relieve a la conjetura de la voz blanca, sino hacer un intento por enfocar la fuerza vital de la música negra que se articula desde una situación adversa, desde la marginalidad.

Luego, el texto posee esa ambigüedad demoniaca de lo que hace reír y llorar a la vez. Pero lo portentoso no es el texto, sino la interpretación de Big Bill Broonzy. Su voz –y esto no es un examen técnico sino meramente interpretativo– está sobrecargada de un desenfado que podría llegar a ser el mejor atributo de un humorista enfrascado ante un público apático en una rutina de humor negro. La interpretación del blusero es tan triste, tan patética, que da risa; por el contrario, posee una especie de ingenuidad que la hace tan chistosa, que podría hacernos llorar, precisamente por su absurdo. La obra de Broonzy puede ser leída como una manifestación de estoicismo, es decir, como una puesta de hombro a las adversidades que debe sortear el negro para poder respirar; pero ese aparente desinterés de su voz, su visible resignación, nos lleva a reflexionar si, en el fondo, el blusero no está jugando a las pillerías diabólicas en la medida en que le otorga una nueva dimensión al cinismo: su resignación, más que una renuncia, sería la astucia de zorro de un hombre al que le importa una mierda el mundo, los culos pálidos, el color de su piel y el trabajo que anda buscando para vivir.



Este cinismo, propio del blues y del jazz, especialmente del bebop en adelante, es un arma recia y rebosante de secreta vitalidad que posee doble filo: por una parte, dota al negro que la profesa de una neutralidad ante el mundo que le va a permitir enfrentarlo, músico del margen, sin la angustia de su situación de frontera con respecto a las mezquindades del centro. Pero, por otro lado, esta actitud puede culminar, a fuerza de extravagancia, de sobrecarga de marginalidad, en autodestrucción. Ya Diógenes el cínico, del cual se dice fue alumno de Sócrates (siglo IV – III a.C.), andaba masturbándose en los templos dedicados a los dioses como infalible método contra el hambre. Menos escandaloso aunque igual de ingenioso, el caso paradigmático de esta sobrecarga de margen, de este cinismo, es el saxofonista Charlie Parker, inventor del bebop junto a Dizzy Gillespie. Ídolo de los beatniks y de guitarristas londinenses como Clapton y Jimmy Page, Bird, como lo conocían, no sólo reinventó el jazz, sino que se dedicó a quemar su vida por medio de las noches de juerga del New York de los años treinta y cuarenta, por medio del alcohol –ese eterno amigo de los errantes y de los cínicos–, y por medio de la heroína –esa muchacha a la que se cuentan las cuitas más secretas. Tonny Scott, clarinetista de jazz, afirma: “Charlie Parker abrió la puerta, nos mostró el mundo y, a continuación, cerró la puerta tras él”. Bird murió en 1955, con sólo treinta y cinco años de edad, los suficientes como para generar una leyenda de tipo rimbaudiana.

¿Es este cinismo el que otorga fuerza a esa música de arrabales, de forajidos, de fugitivos errantes? Es muy probable, pues es una indolencia que genera, no se olvide esto, la tierra, titán adormecido. Es una conjunción extraña: el blues se enraíza en el desgarró que produce el cansancio y la impotencia del negro, pero el blusero, cínico y bufón, responde con la misma indolencia de la tierra que le ha dado suficientes motivos de quejas, empezando con sus uñas sucias. “Tierra soberbia, hombres moribundos” ha descubierto Miguel Serrano, ese oyente del paisaje del sur, de nuestro Sur. En suma, el blues de los campos de los Estados Unidos es una forma de enrostrarnos todo lo que somos, no importa si del centro o del margen: nada más que un puñado de polvo, destinado a disolverse en el cosmos o en los sucios caminos que hollarán las suelas de otros hombres tan insignificantes como ese polvo que una vez fuimos. ¿Y? ¿Qué hacer? Es posible cantar un rato... y olvidar. Y luego, la risa del blusero refulge, demoníaca, enfundado en sus lentes oscuros.



Se debe oír “Me and the devil blues” de Robert Johnson: “Temprano esta mañana / cuando tocaste mi puerta, / Temprano esta mañana, cuando tocaste mi puerta, / dije: ‘Hola Satanás / creo que es tiempo de partir”. Estrofas más adelante, el blusero conjetura que el demonio que lo posee es una cosa que ha debido surgir, como una emanación de mala sangre, desde la tierra. Y es el mismo demonio que parece hablar en voz del blusero: “Voy a golpear a mi mujer, / hasta quedar satisfecho”. Todo esto enfocado desde el abandono más absoluto, no desde la rabia.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el blues entra a las grandes urbes? A parte de generar nuevos oyentes, de sofisticarse un poco, de blanquearse, de impregnarse del sonido estridente que otorga la electricidad, no pasa demasiado: el blues urbano va a llenar los rincones oscuros de los guetos y de los bares, esos espacios abiertos a la apatía y al desinterés universal. No podía, no puede ser de otro modo, toda vez que constatamos que el blues es una música que traduce un lenguaje brotado en la tierra, en las fronteras, en la precariedad de recursos más que en la ciudad, esos monumentos que la modernidad ha erigido para cuidarse de los elementos ajenos, de los hombres demoniacos, de los aullidos nocturnos, de los perros camorrones, de los incivilizados, de los bufones sangrientos, de los bluseros, de los pobres, de los poetas malditos, de los hippies, de los desinteresados, de los peatones desvelados, es decir, de la humanidad menos unos pocos hipócritas que simulan dormir cuando su deseo más íntimo, instintivo, es rodar en el baile de los desamparados.

No deja de ser interesante, a modo de ilustración, recorrer una historia de La rata bluesera, grupo que ha logrado enhebrar una voz desde un cierto tipo de marginalidad, desde los arrabales de nuestra tierra, ignorada por un asunto de negligencia más que por otra cosa: desde Valdivia, junto al bello y no por eso menos siniestro Calle-calle, recogen en “Santa Lucía” una historia de tipo amorosa que se enloda en esa comunión propia del blues entre urbe y fondo del mundo, entre metrópolis y sur. Santa Lucía, lugar de fundación de Santiago además de estación del metro, será una mujer más o menos apática que oye al blusero con la esperanza de hallar nada más que un modo de pasar el rato. Luego de unos desencuentros y vagabundeos por algunas zonas de la ciudad, el cantante la invita a hundirse en el Sur, en Valdivia. La “negra”, sin motivos evidentes como para negarse, acepta, también sin motivo alguno. Entre cantos y elaboración de collares para vivir, “fumando pasamos el tiempo y sin



querer dejamos de trabajar”, confiesa el blusero. Todo bien hasta que la negra desespera, y es donde aparece el cinismo, el acento burlesco del cantor que relata su tragedia sin otorgarle demasiado pathos, como si todo fuese parte de un ciclo obrado por Fortuna y un puñado no menor de malas decisiones. La historia gira del siguiente modo: “En una noche de temporal, / me dijo: “negro, yo no doy más, / todo era un juego y sé que es malo jugar, / sólo quería experimentar, / ya me cansé de tanto blues, / ya me cansé del frío del sur, / quédate con tus cancioncitas, / sin dinero no pagamos la luz”. Y el final, acorde a las expectativas creadas por una historia que no tenía derecho a terminar en un happy end: “Sin dinero no se salva el amor”.

¿Qué cosa en el mundo tiene derecho a culminar en una copia feliz del edén? El blusero quizás se lo pregunte de vez en cuando, pero con un motivo preciso: sólo para saber el largo de las desdichas suyas y de los hombres con los cuales comparte el suelo. Las más de las veces, una pregunta como ésa es cosa de filósofos y diletantes. La vida no es un problema de orden teórico. Mañana, antes del amanecer, pita el tren con destino a Chicago, la antesala de la babélica Nueva York. ¿Acaso tenemos grilletes en el espíritu como para dejarlo ir? Mañana se verá... ahora, es posible cantar, y olvidar. –La risa tiritita, demoniaca, en los dientes sucios del blusero que, impenetrable tras sus gafas oscuras, emprende camino desde este cruce solitario que se llama mundo, con la guitarra en la espalda y una maleta que contiene más soledades que un desierto, más piedras pesadas que esperanzas. ¿Y los deseos? Esos... esos se marchitaron hace tiempo, antes de nacer. Sólo queda este camino, esta carretera apaleada por noches y soles que ruedan hasta que un día se les acabe el calor.

[JORGE CABRERA LABBÉ. Licenciado en Literatura y Magíster en Humanidades, Universidad del Desarrollo. Escritor, Docente universitario.



Hacia una nueva comprensión de la taxonomía médica

Francisco Villalón López

¿Qué es de la hipertensión, ajena al gordo de almuerzos prolongados, de la carne, el vino y las grasas, el gordo de las siestas de tarde, del cansancio abigarrado, de las rodillas dolidas y del caminar lento? ¿Qué es del gordo López o Fernández? O el obrero, sentado, moviendo una tuerca inútil, para volver a sentarse en casa y apretar un botón inútil; y de repente, esa vida española, de almuerzo y siesta, esa buena vida se tuerce en mala vida, es vida enferma, y la vida enferma se tapa con pastillas.

La enfermedad es silenciosa, es incomprendible. Ya no es la enfermedad del antiguo cuerpo cuando la salud significaba aguantarse los dolores, y la gran salud hacer de los dolores un motivo, un leitmotiv, cuando el dolor era la misma anestesia para otros dolores y otras angustias: un grito para decir ¡sí puedo! Ahora el dolor es aliviabile, suavizable, el dolor es una consulta para recibir una respuesta respetable. Ya no es un dolor propio, es un ataque a eso que se considera vida, es un trámite, un papeleo, una Isapre o Fonasa, un miedo. Ya no es Job que grita al cielo, sino un tipo moderado que consulta, que acata, que ya no tiene excusa para quejarse, que sonrío, sonría, le dicen, haga deporte, muévase, sea feliz, tome antibióticos. Está enfermo, el tabaco y el alcohol; sedentario; y la obesidad, el síndrome metabólico, y la diabetes, y tiene cáncer o no tiene cáncer, y un silencio aborda sus días y sus noches, aborda sus horas y aborda su vida hasta que, en medio de la diálisis, se rasca la cabeza con el muñón de su brazo y se pregunta qué es la hipertensión.

Y ahora la muerte está ahí, rondando en las mascarillas y los catéteres del salón, en los pasillos del hospital acurrucando al enfermo frío. Siempre estuvo ahí, en el cruce de calle o en la riña de bar. No estuvo en el libro



ni en la sobremesa, tampoco en el poeta que menciona la muerte en el papel suscitando su imagen con palabras, quizás una muerte teórica, idílica o metafórica. Quizás solo un anhelo o un miedo a un no-ser. La muerte siempre está ahí, cuando se está frente a un cuerpo en vez de una hoja, con un bisturí en vez de un lápiz, cuando se ve un cuerpo que respira y late fundido en tubos y metal. La muerte que cabe en seis letras: es insuficiente, es una risa o es una coma. Y así nos encontramos con un poder mayor que el lápiz, el papeleo o el dinero. Nos encontramos la palabra, la taxonomía que define y que separa lo vivo de lo muerto, como el anatomista disecciona con bisturí en mano, separando el hueso de la carne, y el nervio de los vasos, como el semiólogo que observa y pregunta, ausculta y percute para diseccionar el cuerpo en teoría, separando los sanos de los enfermos, y encontrar la invisible causa del pesar del paciente.

Interpretar el mundo “en violencia necesaria”, cortando para distinguir lo mismo de lo otro. Estamos frente a un hombre que pregunta de su hipertensión, que no le interesa el daño del endotelio o la formación de ateroma, ni tampoco el filtro complejo de la diálisis. La diálisis atraviesa su piel, está en su cuerpo, pero la hipertensión sigue ajena. Cómo explicarle ese diagnóstico de síntoma silencioso, que es una razón de economía y política de prevención, apoyado en estadística, ateroma gélido, ideología de un nuevo tiempo; cómo acercar este lenguaje y esta taxonomía a la persona de carne y hueso, cómo hacerlo partícipe de esta palabra viva, que le afecta hasta el pútrido dedo de su pie diabético; cómo acercar este diccionario donde se huele extrañeza y lejanía, similar al encuentro con lo otro, en el “Emporio celestial de conocimientos benévolos”, donde lo ajeno llega al ajamiento o la carcajada, donde se dividen a los animales en las siguientes categorías:

“(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas”.

Cómo acercar las irrisorias categorías que nos separan de lo otro, mostrando los límites de nuestra comprensión o la forma en que disecamos el mundo; cómo acercar estas categorías, esta taxonomía médica que con extensa genealogía pasó de un pensamiento mágico y popular a un pensar causal, que encontró al germen, que descubre que los desamparados de pies embarrados están a la deriva de la enfermedad,



que la tríada está en el cuerpo, el germen/causa y ambiente, provocando un nuevo estado en la vivencia de la persona, llamado enfermedad.

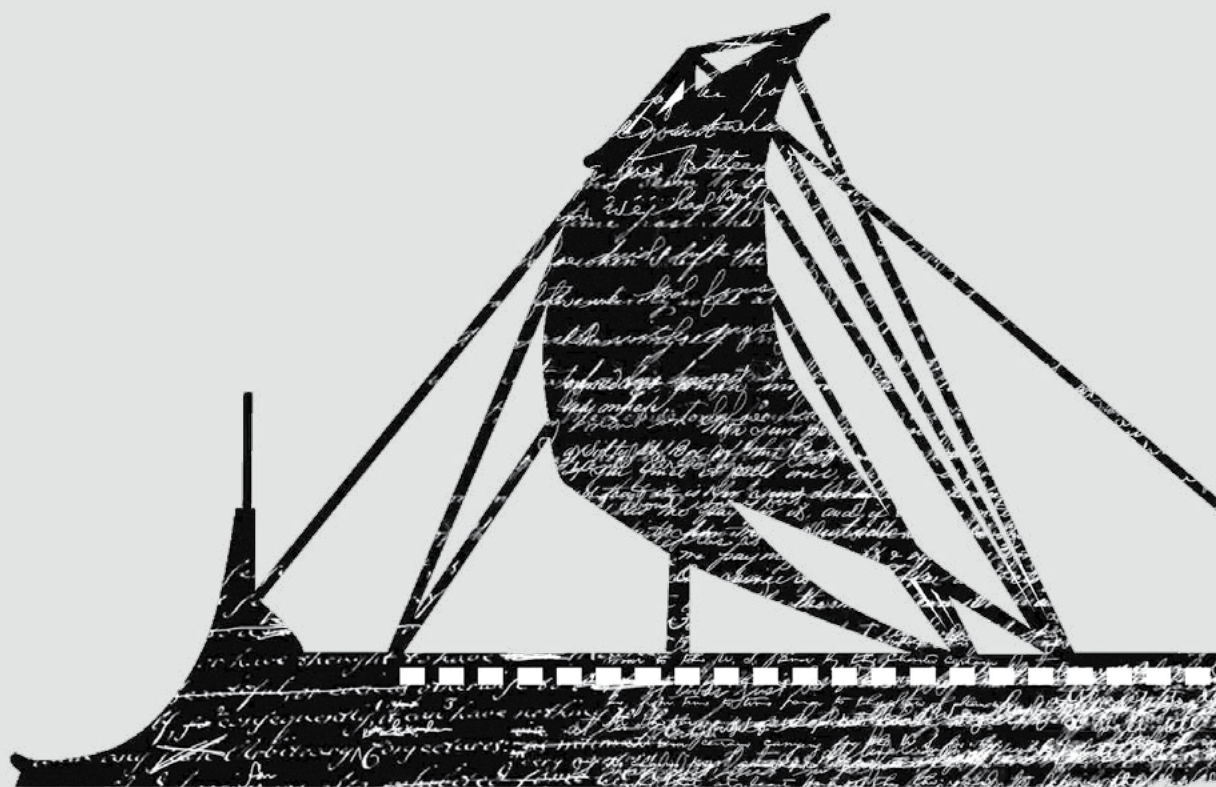
Cómo explicar que ya no son suficientes los síntomas o signos que derivan a un síndrome explicado por diversas entidades nosológicas basadas en anato-fisio-patología, rectificadas clínicamente por exámenes de laboratorios e imágenes médicas. Ahora entra otra categoría santa: la prevención. Ahora se conoce el riesgo, se conoce la pre-diabetes o se cambia el nombre de “sobrepeso” a “riesgo de obesidad”; incluso, la hipertensión arterial no corresponde a un modelo clásico, sino que son variables continuas con cambios a nivel celular, con síntomas imperceptibles en sus inicios, pero que por análisis estadístico, en conjunto con la política de optimización de recursos, y para evitar la muerte prematura, se decide diagnosticar, para luego tratar. Cómo hacerlo cuando, incluso el propio médico, se observa tras un cristal: la enfermedad es lo otro, no está en lo mismo, y la propia muerte aburrida de esperar se retira a jugar con los dados para amedrentar a algún joven poeta y ser reemplazada por una muerte que sonrío según previsión. Cómo explicar esta taxonomía desde la lengua de la mitología popular, cómo evitar colonizar para entregar una falsa salud aunque ésta sea efectiva, cómo formar un sonido como la música barroca andina de San Ignacio, donde Colono e indígena convivieron en cultural armonía; cómo hacer partícipe a esa sociedad no-médica, o incluso a la médica que se siente ajena al conocimiento, como un cura que predica perdiendo la fe. Cómo hacerlo con un hombre que de repente se vio a sí mismo alejado de su propio cuerpo.

En esto reside la importancia de que el médico sea un poeta, se sensibilice a la palabra, la haga propia, y entre en armonía con la palabra del otro, y la integre para crear un lenguaje armonioso, de comprensión universal; que sienta el peso de la palabra “enfermedad” al decirla, para distinguir cuando usarla apropiadamente y, así, apropiarse del cuerpo evitando la sensación de patogenización o medicalización de la vida, cuando no todo lo que se trata es enfermedad.

[FRANCISCO J. VILLALÓN LÓPEZ.
Estudiante de quinto año de Medicina,
Universidad del Desarrollo – Clínica
Alemana. Publicó *La Danza* (2013), libro de
poemas. Se desempeña profesionalmente
como mago]



III. El claro de la palabra: poesía



Fredy Jezzed (Bogotá, Colombia, 1979)

Soliloquio del Patafísico del café El Gato Negro

La mujer es el vaso. El hombre el agua. El hombre llena a la mujer. Y la mujer cubre al hombre; lo abraza en su redondez. Le enseña la fuerza de un círculo. Le dice en su rigidez de mujer que somos un rastro que vuelve, un perfil incomprensible, un aliento que no terminamos de exhalar. El hombre, en cambio, en su incansable tarea de llenar a la mujer se destruye, da tumbos en sus acuáticas entrañas, se desproporciona y se ciñe a ella. El hombre aprende a caminar porque le es dada la severidad del sólido de la mujer. La mujer, en cambio, se moja de hombre, se permea de una palabra húmeda, se deja tocar porque tocarse es cotidiano y final. Entonces, la mujer, aunque sea difícil a los sentidos, se expande, se deslíe en inagotable lluvia, explota en la intimidad de estar quieta y transparente. El hombre, a su vez, sangra por las heridas que le proporcionan el vidrio y el filo que no ve. El hombre acompaña a la mujer en su ruina. Y la mujer no termina de soltarse del hombre y ser libre. Pero aún resulta más asombroso que el vaso lleno de agua esté solo sobre la mesa sola. Y que el vaso y el agua sigan inmóviles en el vacío del salón. Abrazados juntos. Consumados los dos. Sin saber por el miedo quién es el vaso y qué el agua. Los dos se sobrecogen en eso de ser uno y tener a la vez dos almas –y ser también la soledad–. El hombre es el agua. La mujer el vaso. ¿Quién disfruta más? ¿Quién resiste y avanza sin quién? El mundo los consume. Los bebe.

Del libro inédito: *Si Dios fuera una mujer y viviese en esta ciudad*



Marcelo Pellegrini

(Valparaíso, Chile, 1971)

Tormenta

Lluvia que grita y jadea
no exenta de tristeza
lazarillo de la destrucción
con fauces teñidas de estrellas
gárgola que avanza
por la planicie asustada
a la velocidad del huracán
garra del calor y la humedad
calma que bebió ira
ira que asesinó a su padre
padre incrustado en el miedo
miedo que echó raíces
raíces sacadas de cuajo
cuajo unido al grito
grito atado al remolino
remolino que abraza a la nada
nada que cierra los ojos
ojos que siembran el vidrio
vidrio que hiere al agua
agua que asciende más allá del cielo
cielo que se confunde con el horizonte
horizonte que azuza como fiera
fiera rugido de la muerte
muerte tatuada a la devastación
devastación, devastación
obstinada devastación.



Sextina

De las cosas que me ha contado el tiempo
una me dijo a mitad de la calle
que conservo en la memoria cual oro:
sucedió en el viejo reino del agua
que en los meses sagrados se hace nieve
con tal calma que es silencio de cielo.

Había un pez que contemplaba el cielo
—dijo soltando una lágrima el tiempo—
como si fuera el reino de la nieve
sin saber que los gritos de la calle
lo anunciaban como el rey de las aguas
y alimento máspreciado que el oro.

Un ojo del pez contemplaba el oro
del sol en su cénit allá en el cielo,
y el otro ojo, que miraba el agua,
pensaba quizás cómo pasa el tiempo
mientras los pregoneros en la calle
voceaban sus alientos de nieve.

El hielo se comporta como nieve
en la feria donde se vende el oro
en forma de pez; aquí en esta calle
donde jamás podrá habitar el cielo
condenados como estamos al tiempo
que corroe los designios del agua.

Y el pez sigue con nostalgia del agua
aunque añora el secreto de la nieve
para vivir detenido en el tiempo
donde la vida sigue siendo el oro
que cae como bendición del cielo
acallando el tumulto de la calle.

La feroz y ensordecedora calle
asesina el tierno arrullo del agua
que se confunde a ratos con el cielo;
ambas buscan con la voz de la nieve
devolverle sin pausa al pez el oro
que con crueldad le quitaron del tiempo.

Y así fue como en el reino del agua
las voces de la calle comerciaron
el pez cual cielo, oro, tiempo y nieve.



Sonetos

1

La saeta de boj en la membrana
penetró cual daga o feroz cuchillo;
ese dolor lo siente el cervatillo
en el ojo donde la luz emana

como ardor en que su vida se afana,
como sangre asomada en cedacillo,
desgajando lágrimas de agracillo,
manchando con su aliento la pavana.

Sangre que deja rastro en su sendero,
dadora de fulgor a la mirada;
triste animal, camina el mundo entero

y se aferra a su vida más amada.
Mientras, en el bosque el furtivo arquero
lo contempla yéndose hacia la nada.

4

A poco andar se consume la rosa.
Deja al fuego y abraza a la ceniza;
es una bandera que ya nadie iza,
fulgor que de belleza pasó a cosa.

Dadora de la sangre primorosa
que en beso diamantino se eterniza;
madrina de las miradas sin prisa,
punta y cima de la lengua amorosa.

Con rapidez se ha ido su color
y el aire la ha dejado sin cobijo;
su mudez es un grito de dolor

cual boca tapada por el hatijo
que echando por los aires su clamor
nos deja sin embargo el entresijo.



Teresa Orbegoso

(Lima, Perú, 1976)

Está escrito en nuestros muros
con estiércol de caballo de paso
el verso que nosotros recitamos
Para decirlo habrá que atravesar
el túnel secreto del odio
Habrá que saber colocar
la piedra negra sobre la piedra blanca
y a su vez la piedra blanca
sobre la piedra negra
y seguir probando la hora
del que va arriba y del que va abajo
hasta que se vuelvan piojos
piojos que ardan como los números
que no tienen conciencia
Lima
la ciudad que cuando baila
se corta las piernas
la que no puede escapar al insomnio
que le producen las fosas y los restos
los que están descalzos
para ser mordidos por la muerte
los que orinan sobre la vida
los que la estudian pero no la entienden
Llegará el día en que todas sus sombras
la lleven montada sobre los hombros
el día llegará en que ella
se atreva a reconocerlas
y todas juntas abrazarán su cuerpo
y así su cadáver no seguirá muriendo
.....

Con el negro cadáver en el ojo
acurrucados en ti
desordenados en ti
Tú nuestro NoDios



Por escrito los mandatos

y nosotros cayendo
lejos de todo lo nuestro

Plumas sin cuerpo
contemplábamos la idea
como si fuera cierta

pero en ti ¿dónde encontrábamos
al jaguar a la serpiente y al cóndor?
¿Cómo te hablaba el Sol?

.....

La puerta de la nada
está abierta
Ahí dios
es una lámpara de sal
intermitente
Ahí los significados
nacen muertos
chocando unos con otros
Detrás de ella
un desierto verde
Ahí somos analfabetos

....

Tú
mi Dios mestizo
fuiste tú
quien enterró
nuestra casa
mil veces
fuiste tú
quien borró
el animal de nuestra alma
fuiste tú
quien nos hizo lentos
frente a la historia que corría
de un lado a otro
sin ningún sentido
Estamos aquí
Tú



Mario Ortega

(Sewell, Chile, 1975)

Es la economía, darling

Sacrosanta escolástica actual
la jerigonza nuestra jeroglífica,
la economía ¿no? ¿pero de quién?
Ni tuya ni mía: entonces, mortales,
papilla de cifras hay que sopear

Sadomonetarismo sacrosanto
No habemus Papa, ni falta que hace,
redomados de rentabilidad

Aquí sólo música para entendidos

Equis por ciento TAE, Euríbor, Nasdaq,
equis por equis, ser humano cero.
¿Un poco más de rentabilidad?

Por triple X, equis, vamos, dame,
la trizadura, anda, cuadruplicala,
trogloditízanos porque ni jota
nos interesa entender la canción

Todos bailamos al son sin embargo,
siga la conga, los sueldos, congojas,
ciento centígrado céntimos suene
tan en sigilo, serpiente, el saqueo,
su cascabel muy a gusto en las arcas

(de *Oráculo de la Pantalla*, inédito)



Javier Mederos

(La Matanza, Cuba, 1971)

Las piedras nuevamente

I

Vuelven algunas cosas a su lugar
el horizonte avizora un viaje
bendice las manos de este mundo
que he querido apagar como la lámpara
mi niñez

Madre no me prohíbe ser el principio
su fábula ha sido escrita al final del pueblo
y el tiempo que no existe en su nombre frágil
en su andar con dos monedas
por su calle culpable

Algunas cosas regresan
Las piedras nuevamente hunden el deseo
al hombre que olvidó asirse a una estación
mucho hay en él para andar descalzo
soportar la sed como águila que flagela el vacío

Son las piedras exorcizan esta casa bajo estrellas de uno mismo
donde una muchacha se mira y llueve

II

Aquella piedra es una mujer
guarda sus palabras porque allí vive el silencioso juego
de amarse sin perder el calor
no indica ningún sitio arriesga su vida
por un pedazo de paja para nacer entre mis piernas



Cerca hay un lago
donde una semilla perdonó la soledad de los visitantes
tratando de seducirla con poemas de amor

Reconozco su polvo de animal herido su blusa perfecta
que inventé después de mis andares

Yo he ido desde su mentira para pedirle prestado un violín
y el regreso siempre el regreso

III

Escribo porque alguien me dijo:
“esta es la entrada podrás salir por el ojo de la aguja”
pero no hice caso

En cada piedra se puede beber el licor más dulce
luego arrepentirnos sin remedio
porque la piedra es un hallazgo detrás de cada muro
en que habitan sombras pájaros y tanta tristeza acumulada en los árboles

VIII

Esta será la frontera
para que se extravíe el agua y las oraciones
que esconden la verdad
¿qué es la verdad sino escondite
un cuerpo dormido con temor a podrirse?

Yo las he traído para lanzarlas de memoria al espejo
quebrar imágenes que hagan faltar el aire
dejar cicatrices donde se complete la infancia
que llora para mí mientras madre reza sus culpas
sobre un equipaje huérfano que trae al costado el horizonte
una casa detenida por la luz y piedras sobre piedras sobre piedras



Damaris Calderón

(La Habana, Cuba, 1967)

Sin paracaidas

De abismo en abismo
desprendiéndome de todo lo minúsculo
desconocida como la palma de mi mano
en el cielo de Quito vi la gran fiebre
la gran res pastando
la gran res luminosa que nadie puede tocar
la manada el piñón de palabras saltando
las venas indígenas azules
 ruido
 ecuatorial
el centro del mundo
un órgano
una música feroz
un plato de tripas calientes
la catedral del oro
el hambre del oro
la devoción del oro
la miseria del oro
la acuarela violenta de Quito
las calles que suben al cielo de Quito
el empedrado
que baja a la boca del infierno.
El cielo la página de Quito
el poema hecho de la saliva espesa de la noche
noche de fiebre y de objetos de apariencias de nombres que cambian de sitio.
Antes estuve acá ahora allá cortada por el espejo el reflejo ecuatorial
cargando en mulas mis antepasados
una recua de mulas
abuelo va cortando el aire con un cuchillo
el aire a cuentagotas se deja apenas respirar
subiendo a la tierra bajando al cielo



echando sangre de narices
estallando como un bumerang o como un boing
volando sobre la sábana sobre la frazada de alpaca
empalada por dos indios amarrados los ojos en el delirio de la fiebre del plátano.
La fiebre que envidian los que no llegan al centro del mundo
al centro del ombligo
al centro del hambre
al centro del hombre
a la mitad del miedo.
Las islas esparcidas como cuentas
como ojos arrancados relumbrando
platería joyas sombreros bisutería
el museo del hombre
costa de Guayaquil
hecha a los peces a los guacamayos
a la alegría de la camisa de fuerza del turista multicolor
Cuenca
atravesada por los cuatro ríos
el dolor de los techos de tejas y el sonido de las goteras de la lluvia
el balido del ovillo de lana
el balido de la oveja antes de ser carneada
SE ASAN CABRITOS
SE ASAN CHANCHOS
SE ASAN CUYES FRESCOS AL HORNO
AQUÍ
Las calles empinadas
Las catedrales las iglesias la devoción
La flema la flama el escupitajo la sangre de narices
Los angelitos negros
(a la virgen le cortaron las tetas).
Las palabras palpitando como animales temblorosos en cuatro patas
el crepúsculo rojo sangriento
una víscera humeante
Las palabras atravesadas por la taquicardia
el cielonegroaplastante asfixiante de Quito
el vientre la gran res
la medida de mi muerte y sus ojos novillos.



Lengua Natal

La tierra abreva palabras: liquen, musgo, anís,
salamandra, cundeamor,
henequén, rompezaraguey
palabras-bulbos raíces.
El colibrí trae otra vez el fuego
el relámpago rojo sanguinolento tropical
el aguacero va arriando las sombras las nubes negras
la neblina la lepra disipa las formas
 devora las caras
los bueyes trazan la costra la dura pezuña la escritura
 los surcos cuneiformes.
El romerillo habla en humildad
 de yerba agreste a yerba agreste
con Emily Dickinson.



Juan Carlos Villavicencio

(Puerto Montt, Chile, 1976)

Sin reflejos una duda

*Nada indigno puede caber jamás en el santuario de su cuerpo.
Si la maldad habitara esa hermosa mansión,
también la bondad querría morar en ella.*

WILLIAM SHAKESPEARE

Un nuevo esbozo de pintura trazado en un océano,
lo hace retornar al recuerdo de esa isla perdida donde está.
Ahí debe dormir, mientras él,
cubriéndola de otoños,
intenta descifrar los tatuajes viajando hacia sus ojos,
bajando,
más atrás.
Una caricia resbala como una cascada de pinturas
por su sangre,
o una caja liberando esa música que la devolvería
a reconocerse frente al templo que es su luz,
ahora oculta.
Pero él no sabe entre muros i palabras
cuáles son sus huellas por el prado,
antes que amanezca,
ni cómo abraza o si lo mira ciego lanzando dados más allá.
Sólo va dejando líneas rojas sobre el bosque de sus vuelos,
iterando el suave baile de esa figura abriendo puertas
i entreveros del ayer. Escondida,
ella roza en otro mundo cada escena que él le entrega,
inventando o recreando, otra vez,
en el agua la silueta vista reflejando su verdad i no mentiras.
 Cuál es cuál.



Un ojo para una teoría óptica

Basado en *An eye for optical theory*, composición de Michael Nyman

El lente ha retornado a su posición original. Sigue la huella de sí mismo en un espejo que no es capaz de dar cuenta de los trazos de la figura poseída. No hay pasillo ni ventanas. No hay cuarto i no hay nada, pero se desplaza. Tampoco hay colores o matices, por lo que se podría aseverar que el ojo es inservible en tal estadio. No era ése el camino. No se entiende, aunque se ha decidido proseguir con el estudio. El caso es que el ojo puede ver lo que no ve, aún cuando rompa algunas reglas. El intento ahora es distinto. No hay nada que deje huella, pero observa el comienzo de los trazos. Nada inteligible en un primer momento, aún cuando el tiempo no importe: se sitúa. Luego lo que se aprecia como torpeza adquiere forma más que fondo. Sucede que la teoría obliga a que ése sea el modo de actuar. El asunto del contenido es algo que compete al entrevero del viento, el capricho i los focos con los que la obra será montada. Azar o destino para los seres es algo que no compete al orden o fórmula incipiente, en el intento por lograr captar la idea de lo que el ojo ha podido apreciar tornando la atención hacia su interior. Pero otras son las observaciones que importan al que lo carga i el descuido es evidente.

The poet acts

Sólo queda sentarse a describir el recuerdo oscuro que se cierne sobre el tiempo, ahora que ha llegado la última de ellas a tocar la puerta. Nadie puede situarse a un costado a escuchar, porque nadie entiende las palabras: todo decanta por un malentendido que se ha repetido secretamente ante la luna. Por eso los ojos son los que caminan bajo la lluvia las calles desiertas, i la dispareja mirada la otorgan el silencio i el dolor. Ahora, entre las ruinas, es la tinta la única que resiste la embestida de la ausencia: el desnudo grito que avanza manchando de invierno nuevas hojas.

Primer fragmento de *The Hours*, 2003.



Cecilia Eraso

(Neuquén, Argentina, 1978)

De este modo plutón transita

dicen que las hay, funciones superiores, sí,
de la inteligencia, ¿y las emociones?
una jerarquía entre funciones afectivas;
el equilibrio móvil, más perfecto y estable
cuanto más móvil, eso sí es una cornisa
que el vacío hace entrañable:

qué afán el de la paz diligente,
reposo en el camino y perfección en el cambio,
órbita elíptica cuyos elementos móviles
se retiran con un rastro de petróleo:

ese que premia condenando, que se hunde
en el vacío gaseoso, en la maraña fundante
y arcaica del inicio de las cosas;

eso es rebobinar, dicen, y en el presente,
la única entre todas, la oportunidad
de caerse más abajo, cada cual sabe dónde,
trazar con un dibujo el cuerpo inerte y
blanco en el espacio, una órbita

Marte en aries

quisiera ser violenta, a veces,
como un hombre, es que mi ira
no tiene límites y abarca
la galaxia;

ser temeraria, quisiera, fluir con Aries
bien dispuesta para la guerra, para mi
liberación;



encerrada acá adentro, ¿cómo voy a poder
liberar a alguien más?

.....

se me dará por batallar con todos si el café
es muy dulce, las caras no me gustan tanto hoy;
empeñada en amenazas sin destino: no hay motivo
para andar tan enojada;

en la arena reluciente de la estepa, en la tórrida
aridez de la meseta, en la vacua perfección
de los arbustos que rastrean la memoria
enfrento este recreo reluciente
escribiendo servilletas
(amarillas)

La vida en comunidad

en un día fatal en el que más bien pasa
nada, y a veces la rutina puede ser
una desgracia inacabable,
algo se rompió adentro: como si existiera
un cajoncito en que habita la cordura
y, de pronto, se rompiera
liberándola;

en la fatalidad, que nunca es objetiva
sino una forma de experimentar el filo
de este mundo, lo que hice fue llorar, golpear
los puños como trapos contra el vidrio,
gritar, tapar, babosa, la boca con la almohada,
y hamacarme como autista, decirme que morir
no es fácil, y qué lindo si otro hiciera
los honores

Representación de engranajes

llorosos los ojos que miran la pantalla inmóvil,
la imagen del animal muerto abatido
por los escopetazos en el momento cúlmine
de su rebelión y de tan vista sin embargo
fastidia al corazón con la carga de las moscas;



como un viento colmado de basura y hojas
secas, la evasión de las ideas borra
como envoltorio de alfajor esa emoción, la del
momento congelado el tenedor quieto en la mano
y ya no poder comer por la urgencia del llanto
contenido el bocado suspendido el vendaval
de las ideas que se lleva todo resto sensitivo y trae

en cambio las hojitas
crujientes de las asociaciones y las
resonancias políticas del hecho: no es
imposible llorar por estas muertes,
no.

Del libro *plutón canta* (Buenos Aires, Ed. Funesiana, 2010)



Claudio Archubi

(Mar del Plata, Argentina, 1971)

El hombre cuántico

1.

He corrido el telón de dos ciudades. En cada una he sido invisible, un barrilete en la niebla.

Veo cómo se borran las huellas.

Fui propenso a estirar los tiempos, a dejar grandes espacios blancos, márgenes inútiles contra la esquirra del mundo, en busca de la templanza.

Ahí, a veces, se acomodó una presencia curvándome con su calor. Se contrajo hasta perderse, sin verme, sin comprender que yo era el trasfondo, la estancia silenciosa y atenta en torno a ella y su promesa de borde, grieta, fruto y temblor. Veo cómo se alejan.

El desapego es el arma de los dioses, la peor condena.

2.

Tuve una casa de arena y otra de hielo. Veo cómo se disuelven.

De mi primera casa, intento trazar su mapa húmedo. Mis padres entienden. Aún tengo arena en mi dedo. Toco los restos como el mar, en un día quieto, toca la playa sin turistas.

Es de agua mi memoria y se congela: un bloque más a mi segunda casa, bajo las agujas de los carámbanos, mientras doy vida al muñeco blanco. Nos queda poco tiempo. Le digo:

-Mira en derredor. Aún en verano hay hielo en la montaña.

Tuve una casa de arena y otra de hielo. Abrí las puertas.

En mi casa de arena me volví de hielo, en mi casa de hielo me volví de arena.

3.

(Quise medirme: colapsé en la fijeza. Di frío cuando intentaba dar mi calor).



4.

Aquí, en mi tercer estado todo se complica, mientras paso incompleto a través de los símbolos.

He chocado conmigo innumerables veces, sin verme.

Toco a los caídos. El pasado con sus réplicas, avanza posible y lento, define el presente a través de un acto.

Crece mi corazón distorsionado.

Cruzo hacia el futuro. No hay barrera que me detenga.

Ah, la virtud de las mezclas.

Contra el espejo del Caos me vuelvo difuso.

5.

He cruzado a extraños territorios en busca de un hermano.

Pertenezco a la Máquina.

¿Cuánto vive un fantasma? Lo que dura una palabra.



Pedro Vicuña
(Santiago, Chile, 1956)

Venecia

*Yo pienso
en ventanas abiertas
sin pianos y sin doncellas*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Luego vacilas a lo largo de la noche
de tu dura condición ni luz ni bengala muerta
vacías las bóvedas del luciente sueño...
¿qué masticas? toda esa espera dudarías de tus lunas
y más allá en la sombra ignota del sol
de tu mínimo respiro
apenas si sabrías intuir su tacto

De relámpagos el día
esplendores que a lo lejos te tocan y tú mudo
te detienes frente al rododendro
y su signo más claro no sabes
¿qué cavilas?
De las tantas tormentas ni siquiera el soplo te queda
adivinas acaso una sombra entre tus párpados secretos y a lo largo del día se
fatiga la
/memoria
recuerdas que has vivido que la cerrada noche se pliega
a tus más sórdidas melancolías
¿cuántos tiempos han pasado?
y de tu pequeño anhelo no hubo aún nada germinado
ni una lágrima de siempreviva
ni una candente melodía
ni el hálito sonoro de pájaros que en otros días
acompañaron el vuelo de tus manos...



De temores la noche...
vivirás no vivirás
y ese vacío que te llena el alma
ese fugitivo de otros planetas arrancando y como una
maldición a ti adherido que te corroe y luego nada sabes
¿qué será mañana? ¿qué clamor?
y ese saberse y tocarse los poros
por donde fluye el dolor hasta la planta de los pies
¿qué gracia?
y los ojos del destino enterrados en tu pecho
sin que leerlos sepas quemándote
sin entender de foques ni garbinos
ni por qué la muerte acecha en cada esquina.

Hablábamos de una esperanza
con su pesado vuelo detrás de las columnas
perdiéndose en el tiempo
como torre de arena
tocarse la punta de los dedos asombrarse
lo que ha de venir, lo que a cada
uno ha de tocar, temer
no saberle la cara a la muerte
tocarse las manos, dios,
mientras el soplo del día
revienta y revienta en marejadas.

Venecia, octubre del 1983

De tangos y de viudos

La noche agota, torva, su ritual
la carne marcando impenitente.

¿Quién agita el conturbado pulso?
¿Quién la sombra atiza al despuntar del alba?

El tiento de una pezuña acompasa el desconsuelo
y es sin término esta viudez de huesos olvidados
la majadera danza, la obtusa boca,
el inútil alfabeto de esta geometría.

¿Para qué viaje preparamos el alma?
Estos suspiros y rezongos ¿para qué?
La soledad de los monzones
la chispeante llama de tu piel?



(Silencio)

Yo pienso ahora en un Escamandro
cuajado de muchachos muertos por una vana Helena

y en el otro arrastrado por el carro hasta la saciedad

y en el pobre Ajax que no tuvo caballo, ni perro, ni piedra que le llore.



Arturo Dávila

(Ciudad de México, México, 1958)

Fábula De Fuentes

Sí, tu niñez ya fábula de fuentes

JORGE GUILLÉN

Han venido dos estrellas a posarse en el balcón
y a conversar tranquilamente

del terciopelo y de las dulces bicicletas

hasta que una de ellas siente nostalgia de la arena

y se dirige hacia la corona de algodón de un tulipán
y evoca un recuerdo tibio y de color durazno

con un pedazo de hielo entre los dedos.

Y por eso en la frente de cristal de un niño
se desgaja un espejo hacia el pasado

y entonces el jardín es puro aliento
y un poco de vaho de orugas

y de caracoles saltimbanquis

que marchan en una caravana verde

y surcan el desierto en busca de sal y de agua
y se ponen a ondular en el umbral del mar

recostados en las olas del tiempo.

Y un recuerdo vestido de príncipe los recibe
con dátiles más dulces que la sed



y leche fragmentaria de camellas generosas
en el oasis de seda de la infancia

donde un ujier toma de la mano a una estrella
y le enseña las arañas domesticadas

y la música amarilla del cloroformo

y la neblina donde sueñan nostálgicos los pavor reales.

A la otra estrella mientras tanto
se la lleva un caracol bailando

hasta que atraviesan los puentes de perfume
y navegan sobre alfombras en silencio

hasta la orilla de las praderas del duro metal
donde los huesos se deshacen paralelos.

Y así todo el cortejo de la memoria
regresa temprano hacia el espejo

cuando el azúcar de la madrugada
se disuelve en el lago de cristal de la luna
y brillan pacientes los recuerdos...

Metafísico estás...

En las
matemáticas de
Dios
no hay azar
del azahar
sólo la fragancia
cuando un hombre muere
alguien nace
se sonroja una estrella
el mar apaga la luz
florece el mediodía
y se dilata
hacia la medianoche



la luz del

cactus

hiere al sol

dije

el sol en medio del sol en el centro del sol
y pensaba

que describía a Dios

adiós

no sé lo que digo

estoy hablando dormido esto

y soñando despierto



Gabriel Chávez

(Sucre, Bolivia, 1972)

De su estancia

De su estancia en vaya a saberse cuáles ciudades de la confusión
conservaba,
apenas a salvo de la humedad y el calor propio a esa hacienda
estacada en el centro del verano,
unas cuantas revistas que en el cuarto de baño daban cuenta
de un pasado mejor, de unos años
de bullente actividad intelectual,
de grupos activistas, de talleres de cuento, de seminarios
lacanianos,
de círculos de discusión de la Escuela de Frankfurt
y otros misterios reservados para los iniciados en
el buen sexo y los porros de aquella época y de aquellas ciudades de la
confusión
en las que esa mujer altiva y lúcida aprendió a preparar un par
de buenos platos
–por ejemplo, pollo al mole–
que hoy junto a las revistas son todo el patrimonio que perdura
de aquellos años dorados, esplendentes,
en que todos querían cambiar el mundo a fuerza
de bullente actividad intelectual y porros y Gramsci y hasta de Louis Althusser,
hasta que Louis Althusser estranguló a su mujer e ingresó al manicomio
y murió babeando su impotencia y su ira en un camino
lodoso, del color del mole del pollo al mole,
botando sangre como rojos un cuadro de Frida Kahlo,
ese lugar común ahora, por entonces aún un descubrimiento
en una de las tapas de aquellas revistas estacadas
en medio del baño de aquella hacienda,
estacada a su vez
en el centro de esa mujer altiva y lúcida, tan digna
en su derrota
como la golondrina de Wilde cuando decía
despreciar el verano.



Tantas horas desperdiciadas

minutos
años
décadas
haciendo filas esperando aviones
buses
trenes
perdiendo el tiempo encendiendo o apagando máquinas
vistiéndose o rasurándose o emperifollándose

3.416.400 minutos
perdidos, vaciados al vertedero de la nada

Y en contraste
cuán pocos los instantes verdaderos
aquellos
apenas
segundos o nanosegundos
en que entrevimos a Dios
en alguna de sus manifestaciones cristalinas
o fuimos como Dios
haciendo un hijo
o la línea final de algún poema.

Descansa en la hierba

*¿Quién mató a Norma Jean?
Yo, respondió la ciudad.
Como deber cívico, yo maté a Norma Jean.*

Norman Rosten

para M.

Descansa en la hierba, muchacha,
de tu sueño de anorexia y plastilina
de tu destino sudamericano de Amy Winehouse criolla
de ese t shirt rosado con dos círculos de púrpura en los senos.

Descansa, ven, sobre la hierba.

Olvida la ciudad de estiércol que te tocó en mala suerte;
que el Leteo disipe las palabras melifluas y los gestos
equivocos



de los muchos que decían quererte pero no te querían,
arrojándote piedras hasta tapiarte el alma.

Y descansa también, por qué no, muchacha de piel láctea,
de quienes sí lo hacían a su modo:
de tu hermosa madre con ínfulas de grandeza ferretera,
de tu padre invisible y acaso cariñoso,
de tu espigada hermana, la morena y distante, que pude haber amado.

Y hablando del amor,
descansa de los amantes y las amantes
–si cabe llamarlos tales–
que arrugaron tu cama.

Descansa en la hierba, muchacha,
de esa ciudad maldita.

Rest in peace.

Vuelo nocturno / arte poética

Esa luz que se apaga

no es un imperio
ni una luciérnaga.

Antoine lo sabía, lo supo volando sobre la Patagonia.

Esa luz que se apaga es una casa que cesa de hacer su ademán
al resto del mundo,
una mansión

–una humilde mansión si cosa cabe: todas las casas del hombre
son una mansión, todas las mansiones del hombre una cabaña–

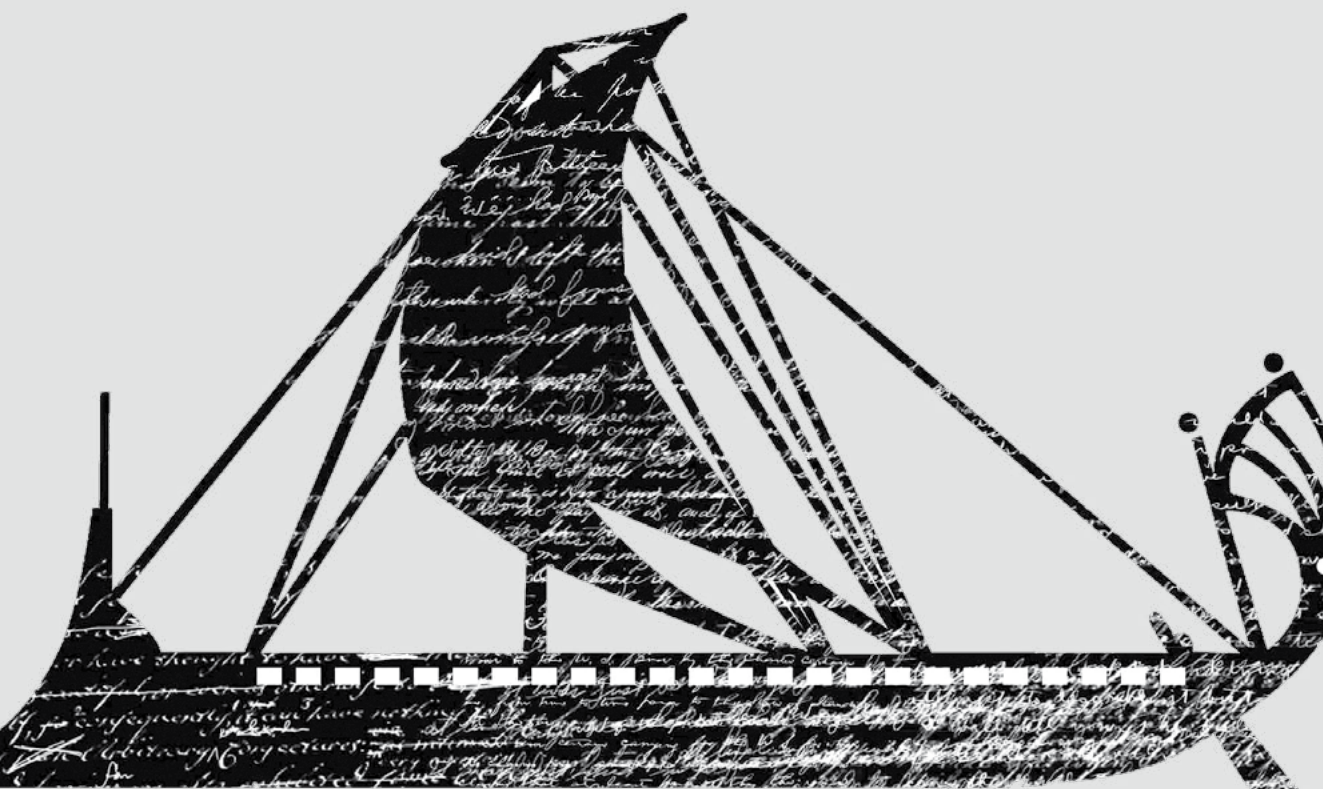
una mansión, decía Antoine, que se cierra sobre su amor. O sobre su tedio.

Una luz vacilante a la que
–frío al calor–
unos labriegos reunidos
se aferran

náufragos que balancean un fósforo
ante la inmensidad
desde una isla desierta.



IV. El oficio del traductor



Basil Bunting

(Scotswood-on-Tyne, 1900 – Hexham, 1985)

Traducción de Armando Roa Vial

Villon

Lo disecamos

“reunimos sus palabras como flores hermosas
y ponderamos su ingenio y su pulcritud al describir las cosas”,
ahora se dirige
a nosotros, médula urdidora
y cavilosa, toda la noche, sobre los huesos del hombre muerto.
Mi lengua es una curva en el oído. La visión es mendaz.
De esa forma lo vimos aunque así no haya sido,
el emperador de áureas manos, la Virgen azul.
(-Un resplandeciente pergamino,
Matthew Paris y sus reyes en azul y oro)
No fue de esa manera,
los trazos en negro por obra de quien sólo Dios sabe,
Dios, sólo Él lo sabe.

Encadenado, en medio de la oscuridad,
sobre mis codos, sostuve mi frágil espalda
para darle la bienvenida a esas amortiguadas murallas, nuevamente despojadas
y quietas. Se había marchado, silencioso, siempre silencioso.
Mi voz pierde sonido. Inaudible
me tartamudea al oído:
¡La palabra desnuda: mendiga, fría y ciega!
Envuélvela, por mi bien, con chales de Paisley, tejido suave y brillante,
arrópala en pliegues y cúbrela con elegantes cabellos lacios.



¡Cuáles trompetas? ¿Qué manos brillantes? Cadenas, fue el Emperador,
con su magia en la oscuridad, yo tan poco precavido.
Ya no son las áureas manos de Averroes,
los ojos engañan, y esa oferta de pan y agua, digna de un puerco,
trastornando mi cabeza. ¡Tengan piedad, tengan piedad de mí!
Oscuridad por la derecha, dureza por la izquierda,
dureza por abajo oscuridad por arriba,
oscuridad a los pies, dureza parcial en la cabeza
con intervalos regulares
sin gemidos a la izquierda y más allá una estampida.

En aquellos días cabalgaba la amable Lorraine,
quemada por los ingleses en Rouen,
huesos de un día palideciendo entre polvo de siglos.
Y entonces avistó todos esos fantasmas relumbrando con áureas manos,
al Emperador deslizándose desde el nicho
a un costado de Carlos. Estas vivencias no pueden ser borradas.
Blancos escupos arrojados por mofa:
también tendré CY GIST grabado sobre mí.

Recuérdelo, imbéciles y astutos,
libertinos y ascetas, limpios y nauseabundos,
jóvenes con pequeñas y tiernas tetas,
que la muerte está escrita en todos nosotros.
Gastada piel que apenas cubre el alma,
todos tan podridos, viejos y escuálidos,
o duros y compasivos y calurosos y satisfechos:
la muerte desolladora hace suya toda piel.
Cuanto es lastimoso o bello,
cuanto es grueso o falto de aliento,
la calvicie de Eliseo o los cabellos de Helena,
todo es aval de la muerte:
tras tres veintenas y una decena de años
con estas visiones págame pulso y aliento
por el valor recibido. Si perdonamos
a nuestros deudores, ¿quién se atrevería a emplazarte, Muerte?

Abelardo y Eloisa,
Enrique el pajarero, Carlomagno,
Geneé, Lopokova, todos ellos
murieron, murieron dolorosamente.
Y el General Grant y el General Lee,
Patti y Florence Nightingale,
como Tiro y Antiope,



vagan a la deriva entre fantasmas en el Infierno.
 Ignorantes de todo, son nada, salvo humo
 avivando el seso
 con esto: nuestro destino
 es ser limpiados por el viento,
 amontonados, alisados como vanas arenas.
 Somos más frágiles que un pensamiento.
 El emperador con sus áureas manos
 es aún una palabra, un tinte, un tono
 majestuosamente insustancial,
 cuando nosotros estamos muertos y desaparecidos
 y la verde hierba se empina sobre nuestros cuerpos.
 Deja que sus días sean pocos,
 déjale a otro su diócesis,
 pues me ha nutrido con su carroña en esta árida superficie,
 podrido pan que sus perros vomitaron,
 mientras yazgo de espaldas en este oscuro sitio, la sepultura,
 encadenado a un poste en este húmedo sótano.

No hay diferencias entre nosotros. Pero han barrido el suelo,
 ya no quedan bailarines ni acróbatas,
 sólo ladrillos, cemento y ladrillos crudos y negros,
 sólo pasos marciales y chasquidos de cerraduras.
 Mía fue una cama de tres plazas
 donde me acosté insultando al sol fastidioso.
 Me arrebataron la ropa de prisión
 y me entumecí en las noches de hielo.
 Pero tenía una Biblia. En ella leí
 sobre la llegada de Cristo y la resurrección de los muertos.
 Me mantuve a salvo de la locura
 modulando canciones subidas de tono;
 pero los pájaros cantaron en el alféizar
 torturándome hasta la extenuación;
 entonces Archipiada acudió a mí
 para confortar mi helado cuerpo
 y Circe, la de claras palabras,
 se tumbó conmigo en aquella mazmorra un año completo,
 estampando en seda, con la oreja de una puerca vieja, aquel monedero,
 hasta que Ronsard le puso un dedal en la lengua.
 No hay diferencias entre nosotros. Pero han bautizado a todas las estrellas,
 han arrasado los matorrales del desierto o han inventariado a la luna,
 la sierva de Josué, cuya belleza enloquece a los hombres.
 Mezclaron las nieves del Erebo, tasaron las nubes,
 dieron caza al oso blanco, la ballena, la foca y el canguro,



colocaron agentes privados de investigación a Archipiada:

¿Cuál es tu nombre? ¿Cuál tu apellido de soltera?
Vaya allí para ser revisada. Sospecho que no es ése su nombre verdadero.
¿Alguna marca distintiva? (Oh, la antropométrica)
Ahora las huellas del pulgar en su prontuario.
¿Color del cabello? ¿De los ojos? ¿De las manos? ¡Oh Bertillon!
¿Cuántas láminas brillantes en una página manchada?
¿Homero? ¿Adest? ¿Dante? Adest.
Adsunt omnes, omnes et
Villón.
¿Villón?
Bronceado por el sol, limpiado por la lluvia,
de aquí para allá, corriendo a toda prisa, caprichoso como el viento.

Bajo los olivos,
caminando a solas,
en las verdes explanadas
muy rara vez,
en el mar rara vez
donde urdía y enmarañaba
tapices azules, blancos y verdes
sudarios de hombres,
romanos y hombres modernos,
hombres de mar
sin patria ni tiempo,
rara vez en las montañas,
las blancas montañas allá a lo lejos,
o las pardas montañas interpuestas
y sus ecos a la deriva
entre nubes y el mar,
en el santuario de sus cumbres
la diosa de estos pueblos
laminados en seda, bordados
con ofrendas de paisajes,
pequeños navíos y armas,
a mis pies aquellos puertos,
con sus fachadas al desnudo,
sin barcos, arruinados y saqueados
por la belleza de Helena,
precisión clarificando vaguedades;
límite a esta profusión
del detalle; voz cinceladora
puliéndole sus flancos al ruido;



fermentación murmullo tras murmullo
fluyendo como dos gotas de mercurio,
elemento que resuelve
invisibles armonías;
nombre de lo innombrable,
sustancia que gusta asirse
a fríos miembros,
mármol más duro
que el de las muchachas concebidas por Mantegna...

El mar no sabe de rejuvenecimientos u olvidos;
ignora la diversidad de la muerte,
es silencioso con la mudez de una sola nota.

¿Cómo puedo cantarle a ese amor acurrucado en mi torso,
cuando solo soy un salmón sucio, inexperto e inoportuno?



Lew Welch

(Phoenix, 1926 – 1971)

Traducción de Andrés Fisher

Encuentra el museo viviente

*A Kirby Doyle,
recordando su casa en*

Larkspur

Finalmente no hay espacio para todo. Obras
maestras vueltas contra la pared y el sendero que conduce
hasta ella plagado de escultura. Las setas crecen en un
Teatro para Artaud.

Y no puedes bajar la mano, incluso
accidentalmente, sin regresar con un tesoro en ella –
alguna escama desprendida del Planeta, o una pequeña
caja espeluznante.

Cuando abres la puerta, está adornada con cuentas
de vidrio y plumas, blanca.

Vino! Qué bonito! Estamos casi sin vino!

Ha dicho alguien alguna vez, en voz alta, que nuestra
tarea es darnos? Que de cuando en cuando tenemos
que descansar de ese trabajo? Que este es el lugar de
descanso?

El Hombre de la Montaña regresa. El soldado
regresa. El tímido habitante de las alcobas regresa. El
marido regresa. La niña asustada. El niño que no puede
decir, por el momento, cuánta razón tiene.

Abrazándose. Todo el mundo abrazándose.

Donde nos mostramos lo que hicimos en soledad.



Donde nos decimos todo lo que sabemos.
Donde recobramos el aliento y lloramos.

Nos sentamos en nuestros regazos y nos miramos a los
ojos, donde el danzante que en realidad es un fauno toca la
flauta y las chicas, todas ellas hermanas, cosen y cantan.
“Adormecidos”, como solía decir Keats, “por el
humo de la amapola”.

Resulta difícil entender a los Coleccionistas. Imposible
hacerles ver que está hecho y está hecho y está hecho y no se
puede guardar. Brindo por ellos. Fumo por ellos. Me dan
lástima. He renunciado. Ni siquiera puedo compartir mi
éxtasis.

Café en taza endeble.

Añicos de botellas de anoche en el foso de la basura.

Aireadas y guardadas las sábanas las
chicas, ahora, se hacen trenzas y
se pintan los ojos y

Mira, Lewie,

Aquí viene otro!

Todos compartiendo la Maravilla como si volviese a nacer
a través de nuestras colinas
el Sol

Teología

El Verdadero Rebelde nunca lo anuncia,
prefiere Su placer al Trabajo del Misionero.

La Iglesia es Burocracia,
no más interesante que cualquier Oficina de Correos.

Religión es Revelación:
toda la Maravilla de todos los Planetas impactando
toda tu Mente Única.

Guardad los Misterios!
Reveladlos constantemente!

Psicología

El problema es
que la mayor parte de la gente vive sus vidas

rebajándolas.



Charles Bukowski

(Andernach, 1920 – Los Ángeles, 1994)

Versiones de Jorge Cabrera Labbé

Implacable como la tarántula

ellos no van a permitir
que te sientes en la mesa principal
de algún café en Europa
bajo el sol de media tarde.
si lo intentas, alguien conducirá hasta ti
y rociará tus entrañas
con una ametralladora.

ellos no van a permitir
que te sientas bien
por mucho tiempo
en cualquier lugar.
las fuerzas no van a permitir
que te sientes por ahí
te tires las bolas
y te relajés.
tendrás que hacer las cosas
a su manera.

el infeliz, el amargado
y el vengativo
necesitan su anclaje –seas tú o quien sea
alguien
en agonía, o
mejor aún



muerto y arrojado a algún
agujero.

siempre que se trate de humanos
jamás habrá ninguna clase de paz
para individuo alguno
sobre la tierra
o en cualquier otro lugar
hacia el cual podrían
escapar.

todo lo que puedes hacer
acaso
es agarrar
diez minutos felices
aquí
o quizás una hora
allá.

algo
conspira contra ti
en este mismo momento
y me refiero a ti
y a nadie más
que a ti.

Felicidades, chinaski

como estoy cerca de los 70
recibo cartas, tarjetas, pequeños presentes
de gente extraña.
felicidades, me dicen
felicidades.

yo sé lo que quieren decir:
por el modo en que he vivido
debí haber estado muerto en la mitad
de todo este tiempo.

me he cobijado bajo una masa
de grandes abusos, sin ningún tipo de cuidado
hacia mi persona
casi al punto de la locura,
pero sigo aquí



inclinándome hacia esta máquina
en esta sala llena de humo,
con este bote de basura largo y azul
a mi izquierda
lleno de botellas
vacías.

los doctores no tienen respuesta
y en silencio
están los dioses.

felicidades, muerte,
por tu paciencia.
te he ayudado todo lo que he
podido

ahora un poema más
un deambular más por el balcón,
qué agradable noche

estoy en shorts y medias,
me rasco gentilmente mi veterana
barriga,
miro por ahí
miro fuera de ahí
donde la oscuridad se reúne con la oscuridad

este juego ha sido una locura
del infierno.



William Carlos Williams

(Rutherford, Nueva Jersey, 1883-1963)

Traducción de Dave Oliphant

(Con la colaboración de José Hosiasson y Sergio Lazén)

Banda del viejo bunk

Estos sí que son hombres! Enjutos, inco-
rruptos, hablantes,
bramantes, ¡Levántate, levántate! el golpe
de cuerdas en el contrabajo.
¡Tirón, repique! La trompa, la
trompa vacía
largamente desenvainada, un profundo
alarido tonal de perro de caza-
Atragantándose, atragantándose! mientras que
la aguda caña
corre-sola, murmura, chilla
de tardo a rápido-
al segundo, al primero! Estos sí que son hombres!

Tambor, tambor, tambor, tambor, tambor,
tambor, tambor! Escapando
al libertinaje, el antiguo grito
emerge
trascendente-rotto, arranca, terminante
urbano, tirante,
gira y retrocede entero, salta
hacia arriba, pisa fuerte hacia abajo,
rasga por la mitad! Estos son hombres



bajo cuyo
esfuerzo la melodía cojea–
para
proclamar, proclama–Corre y
acuéstate,
a lento compás, para descansar y
sin necesitar no
hacerlo nunca más! Estos son hombres!
Hombres!

TÍRALA JIMMY!

Nuestra orquesta
es de lo más extraordinario–

Banjo del jazz
con un niquelado

amplificador para
tranquilizar a

la bestia salvaje–
Agarra el ritmo

Esas hojas de partitura
son un montón de queso.

Oye tú
entrégame la clave

y dame rienda suelta–
los vuelvo locos

con mis armonías–
Tírala Jimmy

Nadie
Nadie más

que yo–
Ellos no pueden copiarla



Charles Wright

(Pickwick Dam, Tennessee, 1935)

Traducción de Claudio Archubi

El pájaro carpintero picotea, pero el agujero no aparece

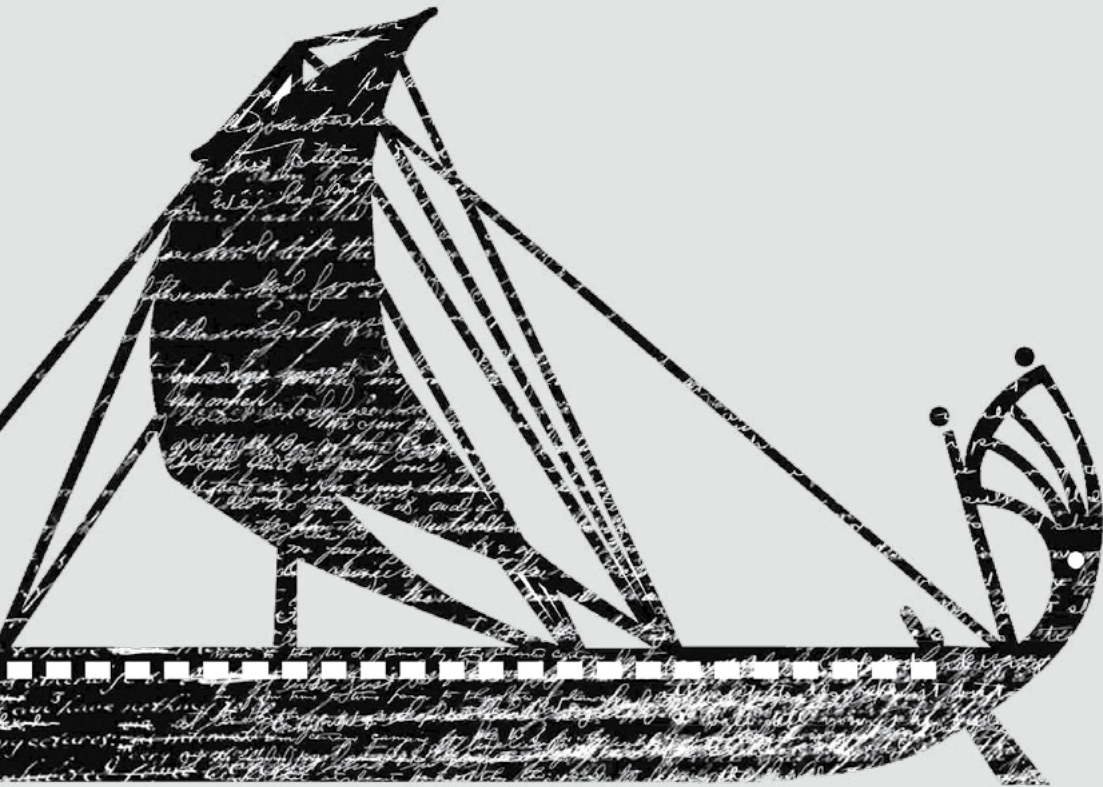
Es duro de imaginar cuán olvidables somos,
Cuán rápido todo lo que hemos hecho
es olvidado y se torna implacable,
cuán rápido
los lirios de los pantanos y el trébol amarillo iluminan nuestras pisadas,
cuán rápido y al final el paisaje nos subsume,
y todo lo que somos se transforma en lo que no somos.

Esto no es nuevo, el pinzón naranja
y el amarillo y el pardo
levantando la arcilla seca gentilmente,
los pastos dormidos en su verde huída
antes de que el mediodía pueda sacudirlos,
el dulce olvido de todos los días
como un chaleco tibio
sobre el frío e interminable cuerpo de la memoria.

Escasez de nubes sobre la mañana de Montana.
Julio, con sus mejillas azules hinchadas como un angelote en un mapa antiguo,
resoplando el viento hacia abajo desde la esquina noroeste de las cosas,
gorjeos en las cepas siempre verdes,
golondrinas hollando el aire,
los cuervos saltando de árbol en árbol, tú no, tú no,
es todo lo que el mundo permite, y todo lo que uno puede desear.



V. Palabra hablada: una conferencia sobre Karl Kraus



Karl Kraus en la Primera Guerra Mundial

Adan Kovacsics

El presente texto fue leído el 12 de julio de 2012 en el Caixaforum de Barcelona, en el marco del programa Caixaescena.

Nuestra sociedad ha sido definida de forma insistente como una sociedad del espectáculo. ¿Qué quiere decir? Quiere decir en primer lugar que, tal como lo formuló quien acuñó el concepto, Guy Debord, la “relación social entre las personas está mediada por las imágenes”, que “la imagen construida y elegida por otro se convierte en la principal relación del individuo con el mundo que antes contemplaba por sí mismo”. Quiere decir, además, que no sólo se falsea la producción de bienes al convertir la mercancía en fetiche, sino que se manipula también la percepción colectiva, se produce una apropiación de la memoria y de la comunicación y una transformación de todo ello en una única mercancía espectacular, en la que por supuesto todo es criticable porque la crítica es sana, todo es debatible porque es preciso fomentar el debate, todo se discute salvo la bondad del espectáculo mismo. Quiere decir que nos hallamos en un presente hipertrófico y eterno del que no hay salida y por eso no paramos de escuchar todo el día que lo que acaba de ocurrir ahora mismo es “histórico”, pues se trata de eliminar el devenir, la historia y, en particular, la propia historia, no mirar realmente atrás, no mirar sobre los propios errores, mentiras, falsas profecías, falsas informaciones y míseras palabras. Quiere decir que nos encontramos inmersos en el autobombo permanente, en la manifestación no sólo del necesario éxito, sino de la mera presencia,



porque se trata de ser o no ser, de estar o no estar, y que “en todas partes donde reina el espectáculo, las únicas fuerzas organizadas son las que quieren el espectáculo”. Quiere decir que “no queda nada, ni en la cultura ni en la naturaleza, que no haya sido transformado y contaminado conforme a los medios y a los intereses de la industria moderna”.

Esta apropiación de la memoria y de la comunicación implica también una expropiación del lenguaje del ser humano, una expropiación de su inmediatez y de su espontaneidad lingüísticas y a la vez una atrofia deliberada de sus medios para la expresión, una alienación de la naturaleza lingüística del hombre, con sus ejecutores y sacerdotes, los periodistas y los mediócratas, los adalides de lo que puede y debe decirse, del no mirar atrás, del autobombo.

Todos los síntomas apuntan a que el diagnóstico realizado hace ahora cuarenta y cinco años por Guy Debord era acertado; nos reconocemos en la sociedad que él describe.

Ahora bien, para nosotros aquí lo importante es saber que fue Karl Kraus quien descubrió y puso de manifiesto la génesis de esta nuestra sociedad del espectáculo, los albores, los primeros momentos a comienzos del siglo XX y avisó también de lo que se perdía entrando en ella, de lo que la humanidad perdía. Kraus percibió esa expropiación de la lengua, esa simplificación y trivialización, y juzgó que el primer paso lo daba el lenguaje periodístico que se apoderaba de nuestra mirada y acababa devorando cualquier otro lenguaje, tanto el de la literatura como el del habla corriente.

El proceso de su descubrimiento estuvo ligado a la evolución de la revista *Die Fackel*, *La Antorcha*, cuyo primer número apareció en abril de 1899 y que ya en sus páginas iniciales se centró en denunciar la corrupción en la justicia, en la política, en el teatro, en la prensa; hasta el momento en que comenzó a ver cómo esa corrupción se manifestaba en el lenguaje, es más, estaba en el lenguaje, cómo el periodismo se apropiaba de la lengua del hombre, para Kraus algo sagrado, y la deformaba, deformaba en particular la literaria y lo abarcaba todo, lo inundaba todo. Para Kraus, la corrupción lingüística era síntoma de una corrupción más general de carácter moral. La crítica radical del satírico Karl Kraus se puede resumir



en unos versos suyos de un cuplé que escribió para una obra de teatro titulada Literatura: “Al principio era la prensa y luego vino el mundo”. Su postura respecto al periodismo podría compararse con la de alguien que hoy en día pusiera permanentemente en duda las bondades de internet o de las llamadas redes sociales.

Y Kraus no cesó luego de denunciar, además, el papel de la actividad periodística en el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial. La prensa, según él, adormece al hombre, lo priva de su imaginación, lo incapacita para concebir por sí solo lo que supone desatar un enfrentamiento bélico, para figurarse el sufrimiento. No vamos a detenernos aquí en los diversos hilos de su análisis, por ejemplo, en el papel del público lector al que tanto mimaban los periódicos de entonces y al que Kraus consideraba ridículo cómplice de todo ese desatino.

Podemos comparar su labor en el plano del publicismo o de la literatura con el de Mahler o de Schönberg en la música, los cuales componían conscientemente contra el público. Hemos de decir que Kraus, que no era un gran aficionado a las salas de conciertos, sí acudía a éstas cuando se estrenaban obras de Schönberg para mostrarle su apoyo.

Todo cuanto él denunciaba eclosionó de manera eruptiva en la guerra o, mejor dicho, se concentró allí fundamentalmente, se intensificó, se multiplicó, se potenció. Lo que se produjo en la Primera Guerra Mundial fue una inflación vertiginosa e inquietante del tópico, de la palabrería; los diarios, que se publicaban varias veces al día, aparecieron entonces más, llenaron páginas y páginas con la guerra. Y a los diarios se sumaban los intelectuales, los escritores. Se ponía en marcha un enorme aparato de propaganda, nunca habido hasta entonces. La contienda produjo, por ejemplo, una cantidad inconcebible de poemas bélicos, que se daban a conocer en toda suerte de publicaciones; se escribían cada día decenas de miles en Alemania por esas fechas.

Viendo cuanto ocurría, Kraus llegó a la conclusión de que el espectáculo de los espectáculos es la guerra. En su obra capital, *Los últimos días de la humanidad*, el papel central lo desempeña la retaguardia precisamente por tal razón. La mayor parte de ese gran drama sobre la Primera Guerra Mundial no transcurre en el frente, sino sobre todo en Viena, una ciudad que nunca estuvo en la primera línea de los combates. De ahí que los focos de la primera escena, que trata del asesinato del heredero del



trono de la monarquía austrohúngara, atentado que provocó finalmente el estallido del conflicto, no proyecten su luz sobre el lugar donde ocurrieron los hechos, Sarajevo, sino sobre la capital del imperio, sobre el centro de la ciudad. La escena marca el tono de toda la pieza, la cual es una obra de voces, una obra para el oído. En esa introducción al drama sobre la guerra aparecen militares juerguistas, actores de opereta, apostantes del hipódromo, vendedores de periódicos, se mencionan locales de diversión, diarios...

La expropiación del lenguaje significa igualmente una expropiación de la mirada y también una expropiación de la experiencia. Todo ello supone que ha pasado algo muy serio con el hombre. Lo ejemplifica de manera diáfana Hannah Arendt en las últimas páginas de Eichmann en Jerusalén, en las que narra el momento de la ejecución de Adolf Eichmann, uno de los organizadores del exterminio de la población judía en Europa. Allí expone de una forma sumamente plástica su concepto de la banalidad del mal: que lo terrible de esos hombres “era su normalidad, el hecho de ser como muchos y de que esos muchos no eran ni sádicos ni perversos, sino terriblemente y terroríficamente normales”, y Arendt lo demuestra sobre la base de las frases de Eichmann, que ella define como de una “comicidad macabra”, puesto que esas últimas palabras de Eichmann fueron: “Viva Alemania. Viva Argentina. Viva Austria. Son los tres países con los que más unido yo estaba. Nunca los olvidaré”. Es decir, sus últimas palabras fueron un tópico, el lenguaje se ha separado de la existencia del hombre y actúa de forma autónoma, al margen de la realidad, de la experiencia real e inmediata del individuo. Eichmann, dice Arendt, utiliza “ante la muerte exactamente aquello que había oído innumerables veces en los discursos fúnebres en referencia al difunto: “no lo olvidaremos”. Su memoria, habituada a frases hechas y a momentos solemnes, le jugó una última mala pasada: sentía la solemnidad de un entierro y olvidaba que iba a ser el suyo propio”. Un detalle importante, desde luego...

Y acto seguido Arendt se refiere a la banalidad del mal, ante la cual, dice, “sucumbe la palabra y fracasa el pensamiento”. Así acaba el último capítulo de Eichmann en Jerusalén, antes del “Epílogo”. Y Arendt demuestra allí a las claras hasta qué punto conocía la obra de Karl Kraus, más concretamente la titulada La tercera noche de Walpurgis, que trata justamente de la parálisis y de la imposibilidad de la palabra y



del pensamiento ante el auge y la consolidación del nazismo. De hecho, Kraus fue quien detectó el génesis de la banalidad del mal, quien puso de manifiesto en qué momento germinó. Para él era claro que esto ocurrió en la Primera Guerra Mundial y el gran monumento que muestra esa germinación es Los últimos días de la humanidad. Banalidad del mal y sociedad del espectáculo, para él, van juntos. Para Karl Kraus, y para nosotros, allí empezó el siglo XX, allí se sentaron las bases de las décadas siguientes. El camino comenzaba a trazarse.

El 28 de julio de 1914 estalló la guerra; el entusiasmo, como hemos dicho, fue enorme; Kraus enmudeció, se retiró, concretamente al castillo de Janowitz en Bohemia, la residencia de su amada, la condesa Sidonie Nádherný. Su respuesta inicial a toda la verbosidad que acompañó los primeros compases de la guerra, del sufrimiento, de la muerte, fue el silencio. Algunos dirían que se retiró para “desconectar”. De hecho, para conectarse a lo esencial, a la naturaleza, a lo que él llamaba el “origen”; dicho de otro modo, al Ser, del que siempre nos alejamos o que siempre se aleja, pero que no por eso deja de existir. Sólo desde allí, desde esa alternativa, podía él dar contestación a cuanto estaba sucediendo.

El último número de Die Fackel previo a la contienda había aparecido el 10 de julio de 1914; y Kraus, con la que estaba cayendo, no decía nada. Hasta que volvió a aparecer el 19 de noviembre de 1914 en una sala abarrotada, ante su público, para leer un texto titulado En esta gran época (este era un tópico que la prensa y la propaganda utilizaban continuamente para referirse al momento; en Los últimos días de la humanidad la fórmula aparece una y otra vez y así se titula también el gigantesco cuadro que preside el banquete final de los oficiales y que finalmente se viene abajo). Es decir, después de meses de silencio Kraus reaparecía en noviembre de 1914 y leía ese escrito. Y a comienzos de diciembre volvía a publicar un número de Die Fackel, que sólo contenía el texto de su alocución y que comienza así: “Esta gran época que conocí cuando era aún pequeña; que volverá a empequeñecer si le queda tiempo para ello; y a la que, puesto que tal transformación no es posible en el ámbito del crecimiento orgánico, preferimos dirigirnos como una época gorda y, en verdad, también pesada; en esta época en que sucede precisamente aquello que no podía imaginarse y en la que ha de ocurrir aquello que uno ya no puede imaginar y que, si de uno dependiera, no



sucedería –; en esta época sería que se moría de risa ante la posibilidad de volverse seria; que, sorprendida por su tragedia, trata de divertirse y que, pillándose en flagrante, busca las palabras; en esta época ruidosa que retumba por la horrenda sinfonía de los actos que generan informaciones y de las informaciones que provocan actos: en esta época no esperen ustedes de mí ni una palabra propia. Ninguna salvo esta, a la que el silencio resguarda aún de falsas interpretaciones. Demasiado hondo se asienta en mí el respeto a la inalterabilidad, a la subordinación del lenguaje a la desdicha. En los reinos de la falta de imaginación, donde el ser humano muere de inanición anímica sin llegar a sentir el hambre del alma, donde las plumas se sumergen en sangre y las espadas en tinta, resulta obligado hacer aquello que no se piensa, pero aquello que sólo se piensa resulta infame. No esperen ustedes de mí una palabra propia. Tampoco sabría decir una nueva; porque es muy grande el ruido en el cuarto en el que uno escribe, y no hemos de decidir ahora si proviene de animales o de niños o solamente de morteros. Quien alienta las acciones, profana la palabra y la acción y es doblemente despreciable. La vocación a ello no se ha extinguido. Los que ahora nada tienen que decir, porque la acción tiene la palabra, siguen hablando. Quien tenga algo que decir, ¡que dé un paso adelante y calle!”

A partir de entonces su cometido fue expresar con todos los medios posibles su rechazo radical a la guerra, publicando *Die Fackel* a pesar de todas las dificultades y escribiendo mientras tanto su drama, que llamaría *Los últimos días de la humanidad* y que titularía “Tragedia en cinco actos con Prólogo y Epílogo”. Estamos ante una obra que acabó publicándose definitivamente en 1922 y en la que aparecen la fotografía, la publicidad, el cine, la música, mucha música, y también palabras, palabrería, habla, jerga, escritura, poesía, editoriales de periódicos, muchos editoriales de periódicos y al mismo tiempo tono bíblico. Téngase en cuenta que en aquella lectura pública de noviembre de 1914, cuando Kraus abandona su silencio y presenta su texto ante un nutrido público, lee también fragmentos de los profetas Isaías y Jeremías y del Apocalipsis de San Juan. De hecho, esa lectura sentó las bases de lo que sería el tono general de *Los últimos días de la humanidad*.

El protagonista de esta tragedia es el coro, es la humanidad, y es la humanidad sobre la que se proyecta de forma permanente la sombra de la muerte, como ocurre con el héroe de la tragedia. Por otra parte, sin



embargo, se introducen muchísimos otros elementos que no son propios de la tragedia, sino más bien de la comedia, del drama barroco, de la farsa, de la opereta, del sainete.

Se trata de una obra que es como un acordeón, que se puede estirar al máximo (entonces sería la versión completa de *Los últimos días de la humanidad*) y también comprimir al máximo poniendo en escena tan sólo unos cuantos fragmentos; una obra que se puede representar con la participación de 160 actores como ocurrió en la versión radiofónica de 1974 o tan sólo con cuatro, como, por ejemplo, en 1983 en Múnich, donde los actores fueron alternando diversos papeles. Aunque Kraus diga en su Prefacio que no es posible, se pueden, hipotéticamente, por qué no, representar las 220 escenas del drama. O sólo cuatro y el epílogo como ocurrió en Nueva York en mayo de 1945. La obra se puede escenificar y se puede también recitar, porque *Los últimos días de la humanidad* es, como hemos dicho, un texto de voces, un texto para el oído. En Frankfurt, en 1959, estudiantes leyeron aproximadamente cincuenta escenas en una lectura que duró tres horas. Y se puede representar también mezclando las dos formas, lectura y escenificación, como sucedió en varias ocasiones, por ejemplo, en Ingolstadt, Alemania, en 1986.

De hecho, no hay un desarrollo, no hay una evolución hacia un clímax trágico, por así decirlo, las escenas son intercambiables, lo que sucede antes en el tiempo puede ocurrir también después, no se trata de una progresión temporal, sino de un espacio en el tiempo, de un estado, en apariencia sin fuente de la que brote ni futuro al que vaya. Eso sí, Kraus va introduciendo pequeños indicadores que señalan un progresivo desmoronamiento: “en la guerra cobro multiplicado por diez”, grita un cochero y la cifra va aumentando en cada acto; o “pasan unos reclutas que cantan *En la patria, en la patria nos volveremos a ver*”, y la edad de estos crece a medida que avanza la obra.

Esta incluso puede tener dos finales: en la versión completa (1922), Marte destruye el planeta tierra, tal como lo anuncia la *Voz* de arriba; y en la versión escénica, que Kraus elaboró a finales de los años veinte, son los niños no natos quienes tienen la última palabra y dan por finiquitada la humanidad. Se trata de una pieza escrita muy modernamente, utilizando una técnica que podría definirse como de montaje, con fuertes contrastes.



Hemos dicho que el protagonista del drama es la humanidad, la cual desaparece. El protagonista, por tanto, somos también nosotros, el público, y nuestra palabra inducida y deformada por el periodismo. Uno de los personajes centrales de la obra, el viejo Biach, que dedica todo el tiempo a citar y a repetir frases del editorial del diario Neue Freie Presse, muere de un infarto en el quinto acto al descubrir un pequeño error en uno de esos editoriales.

La prensa se presentaba en todo momento como esencial para la libertad, como puerta abierta a la participación, igual que ahora e igual también que las redes sociales en la actualidad. Y la misma hipocresía reina hoy en día y reinaba entonces en la prensa, cuando se proclamaba baluarte a la vez de la libertad y del sistema y actuaba al mismo tiempo como portavoz disimulado de intereses bursátiles, comerciales y de otro tipo, exactamente como ocurre actualmente en el ámbito de internet.

El público tiene la opción de participar, de intervenir. Según Kraus, es el momento de aquellos que no tienen nada que decir. Primero se desactiva en el hombre la médula que algo tiene que decir y luego se le sugiere: ahora ya puedes comunicarte. Aquellos que no tienen nada que decir se comunican... He ahí también el sentido del silencio del que habla Karl Kraus en su texto *En esta gran época*. Los que algo tenían que decir habían de dar un paso al frente y callar, decía él, porque, de hecho, los que nada tenían que decir habían dado ese paso y allí se quedaron, chachareando.

La pregunta es: ¿por qué escribe Karl Kraus un drama que titula *Los últimos días de la humanidad* y subtitula “Tragedia en cinco actos con Prólogo y Epílogo” y en el que el protagonista, el coro, la humanidad, está siempre acompañado por la sombra de la muerte y por qué desmonta o mina al mismo tiempo la tragedia recurriendo a infinidad de otros géneros, farsa, sainete, opereta, y también a otras estructuras tanto superficiales como profundas? Ocurre porque en el fondo constata la desaparición del hombre trágico.

Lo fundamental, lo que más cambia en este drama respecto a la tragedia clásica es el hombre, el protagonista, el protagonistés. En *Los últimos días de la humanidad* este actúa precisamente en sentido contrario a lo que Hegel, en su *Estética*, afirma sobre los héroes de las grandes tragedias: “Consideraban un honor ser culpables”.



Los héroes de las grandes tragedias consideraban un honor ser culpables. Ser culpables era, por así decirlo, una distinción, indicaba que actuaban y conocían y asumían sus actos. Era el hombre que obra, que decide, que fracasa terriblemente, pero que asume su responsabilidad, la responsabilidad de sus actos y decisiones. “La tragedia”, dice Hegel en la Fenomenología del espíritu, “muestra a hombres conscientes de sí mismos, que conocen y saben decir la voluntad de su determinación”. Y en la misma obra añade: “Inocente es sólo el no actuar, que es como el ser de una piedra, ni siquiera el de un niño”.

Todo esto, desde luego, falta en el protagonista de Los últimos días de la humanidad, precisamente la humanidad, y falta también en los personajes concretos del drama. Ya en un aforismo de 1907 lo decía Karl Kraus: “Siempre he considerado el agravante decisivo el que alguien no tuviera la culpa de nada”. Los últimos días de la humanidad está poblado de inconscientes actuantes, de inocentes criminales. Una de las primeras grandes frases que se pronuncia (concretamente en la escena tercera del Prólogo) y que se irá repitiendo a lo largo del drama es: “Si nosotros somos unos angelitos”... Desde las primeras escenas la culpa es siempre de los otros, desde las primeras escenas reinan el frenesí, la frivolidad, el “a mí que me registren”, la falta de seriedad, la mera continuación de la paz ligera que condujo a la guerra. Quien manda y domina la obra es el verdugo que preside la fotografía en el frontispicio de Los últimos días de la humanidad en su edición de 1922 y al que Kraus convirtió en el “rostro austríaco”, en un personaje de dimensiones universales.

Escribe el premio Nobel húngaro Imre Kertész: “¿Qué posibilidades tiene el arte cuando ya no existe el tipo humano (el tipo trágico) al que el arte nunca ha cesado de describir? El héroe de la tragedia es el hombre que se crea a sí mismo y fracasa. Hoy en día, sin embargo, el ser humano ya sólo se adapta”. Y: “¿Qué llamo yo destino? En todo caso la posibilidad de la tragedia. Sin embargo, esta posibilidad queda desbaratada por la determinación externa, el estigma que empuja nuestra vida a una situación de impotencia en el totalitarismo actual: o sea, llamo ausencia de destino el hecho de vivir como una realidad la determinación que nos es impuesta en lugar de la necesidad que es consecuencia de nuestra libertad, siempre relativa”.

Lo que constata la tragedia Los últimos días de la humanidad es el momento en que se ha producido la desaparición del hombre trágico.



Con la desaparición del hombre trágico, desaparece la humanidad. Quedamos nosotros, unos zombis.

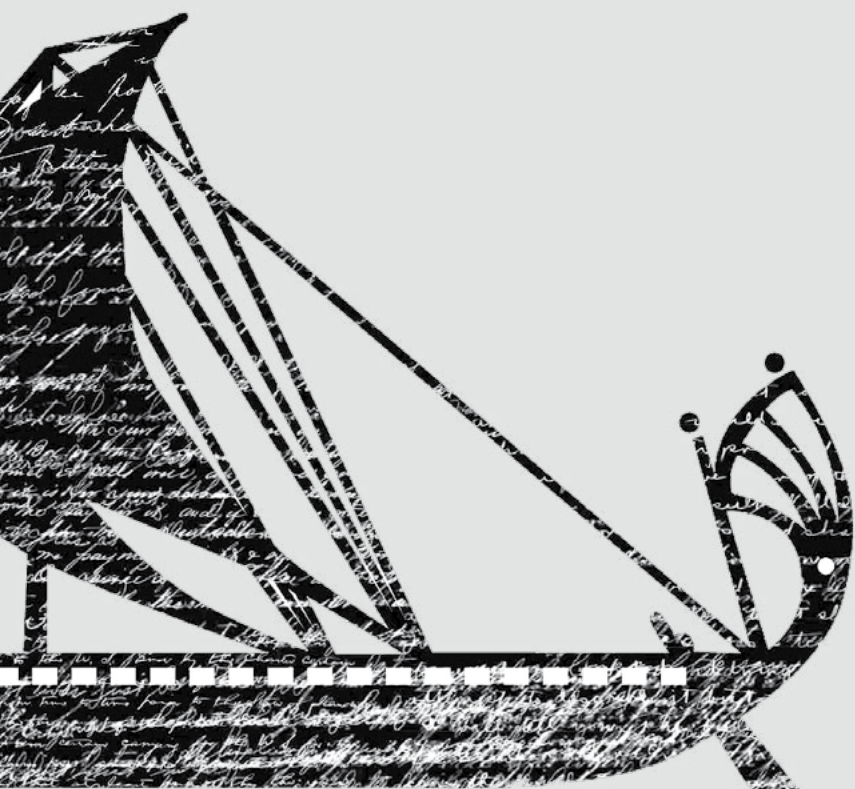
ADAN KOVACSICS (Santiago de Chile, 1953), de procedencia húngara y nacionalidad española, es considerado el traductor más importante del húngaro al castellano. Ha recibido numerosos galardones, como el Premio Nacional de Traducción 2010 del Ministerio de Cultura de España, por el conjunto de su obra como traductor.

Ha sido premiado por el Ministerio de Educación y Cultura de Austria por las traducciones de Karl Kraus: *Los últimos días de la humanidad* (1992) y *Dichos y contradichos* (2004); Hans Lebert: *La piel del lobo* (1994) y *El círculo de fuego* (1996); Heimito von Doderer: *Un asesinato que todos cometemos* (1995); Peter Altenberg: *Páginas escogidas* (1998); Joseph Roth: *Las ciudades blancas* (2004); Stefan Zweig: *Embriaguez de la metamorfosis* (2001); Ingeborg Bachmann: *El caso Franza/Réquiem por Fanny Goldmann* (2002); Ilse Aichinger: *La esperanza más grande* (2005), entre otros. A finales de 2004, recibió el Premio Ángel Crespo, por su traducción de la novela *El distrito de Sinistra* (2003) del escritor húngaro transilvano Ádám Bodor.

Ha recibido el II Premio de Traducción Imre Kertész (2007) y la condecoración Pro Cultura Hungárica del gobierno húngaro (2009). Adan Kovacsics cursó estudios de Filología Románica, Filología Inglesa y Filosofía, en la Universidad de Viena, donde se doctoró en 1979. Aunque desde 1991 se dedica casi exclusivamente a la traducción literaria, ha escrito también ensayos sobre las literaturas húngara y austriaca, entre los que destaca *Guerra y lenguaje* (2008).



VI. Empuñando la palabra, colaboraciones especiales



El lenguaje y la universidad

Ana María Maza Sancho

“...uno de los estudios que más interesan al hombre es el del idioma que se habla en su país natal. Su cultivo y perfección constituyen la base de todos los adelantamientos intelectuales. Se forman las cabezas por las lenguas...y los pensamientos se tiñen del color de los idiomas”

ANDRÉS BELLO¹

El nuevo, siempre dinámico y sorprendente lenguaje de las tecnologías, la libertad de los jóvenes para comunicarse con el mínimo de esfuerzo y el máximo de simultaneidad, han creado una tensión cultural importante sobre el lenguaje, su representación visual acordada (la ortografía) y la necesidad de mantener o no convenciones que se entienden algo añejas en medio del vértigo actual por experimentar la comunicación instantánea. Vivimos en una sociedad, y por tanto también en un tipo de Universidad, ansiosa por generar impulsos y respuestas inmediatas, guiada alegremente por la vorágine de la transformación. En toda Universidad, en su permanente búsqueda de conocimiento y de desarrollo humano, resulta imperativo hoy día mantener una relación esencial y reflexiva sobre el lenguaje, como base del conocimiento y de la expansión humana. Lenguaje expresado en sus diversas formas, pero donde la especificidad de la Universidad estará asociada al mejor uso del lenguaje de la comunidad. Esto es, a la perfección y amplitud del español, nuestro espacio cultural, profundizando y ampliando sus posibilidades, porque –

¹ Bello, Andrés, “Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar y unificar la ortografía en América”, 1823, en *Obras completas*, Santiago de Chile, Tomo V, 1881-1893, p. 381.



como afirmaban tanto Andrés Bello como Ludwing Wittgenstein– “...los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”.

Desde comienzos del siglo XXI, sabemos que el lenguaje de los seres humanos se originó, en los homínidos, por derivación de una mutación genética². También debemos considerar las investigaciones de los últimos años sobre la neurociencia y el descubrimiento de las neuronas espejo, quienes realizan una función tan especializada que pueden explicar todo el proceso de civilización humana, según Ramachandran³. “La cultura” –señala– “consiste en colecciones masivas de capacidades y conocimiento complejos que se transmiten de persona a persona a través de dos medios centrales: el lenguaje y la imitación”. La capacidad “de ver el mundo desde el punto de vista de otra persona es también esencial para construirse un modelo mental de los pensamientos complejos e intenciones de otras personas para predecir y manipular su conducta”. Neuronas espejo que, sin saber de su existencia, habían sido abordadas en la filosofía, la lingüística y la literatura⁴.

El impulso de ancestrales individuos por romper el yo, convertirse en cadena de sonidos hasta tocar, influir o ser modificado por el tú, ha creado la cultura. En consecuencia, sólo cuando un ser humano es capaz de entenderse con otro individuo adquiere existencia verdadera nuestra compleja condición humana. Los humanos somos, esencialmente, lenguaje, recibimos un lenguaje, vivimos en sus límites y creamos mundos gracias a él.

2 Longa (2001) y Lorenzo y Longa (2003) “explican mediante las teorías de las ciencias de la complejidad cómo pudo producirse dicha mutación sin recurrir a factores externos. Según estos autores, la acumulación de pequeños cambios en la organización cerebral de los homínidos pudo superar un umbral a partir del cual dicha organización implicó un cambio cualitativo”. M^a Victoria Camacho. Universidad de Sevilla, Nueva aproximación minimalista a la filogénesis del lenguaje. *Actas del IX Simposio Internacional de Comunicación Social*. Santiago de Cuba. Centro de Lingüística Aplicada. 2005.

3 Ramachandran, Vilayanur: *Lo que el cerebro nos dice*, Paidós.

4 Tanto en Ortega y Gasset, *El hombre y su mundo*, “El hombre aparece en la sociabilidad como el Otro, alternando con el Uno, como el reciprocante” como en M. Bajtin: “nosotros nunca nos vemos a nosotros mismos como un todo; el otro es necesario para lograr, aunque sea provisionalmente, la percepción del yo, que el individuo puede alcanzar sólo parcialmente con respecto a sí mismo” en palabras de su discípulo Todorov. También resultan fundamentales, bases de la cultura de Occidente, las complejas líneas sobre la imitación y la creación poéticas, estudiadas ya por Aristóteles en su *Poética*.



La socialización, originada en la comunicación, nace de la necesidad de salir de sí mismo, llegar al otro para compartir algo (alegría, angustia, duda, descubrimiento) sobre algo (referido al mismo sujeto que comunica a algo ajeno). De la palabra oral, fugaz y natural casi tanto como otros sonidos de la naturaleza, se creó la palabra escrita, permanente, artificial y compleja. Ésta tuvo que construirse de manera tal que su comprensión pudiera ser amplia, colectiva y atemporal. Se respondió así, con los signos gráficos, a la necesidad de socialización y comunicación. Ese invento mágico, el lenguaje escrito, también está asociado, desde su origen, a una forma de representación colectiva. Esto significa que el lenguaje escrito tiene que estar unido natural y culturalmente a un tipo de ortografía.

Esta eterna búsqueda por capturar lo intangible, por detener el tiempo, se revela especialmente en el lenguaje poético. En él se instala la conciencia del ser y del mundo⁵ y otorga a la poesía su sentido más angustiante, por acercarse a un esquivo infinito. La obra literaria nace como una respuesta y compensación para la ineludible mortalidad del hombre.

¿Qué se hizo el rey don Juan...?
 ¿Qué se hicieron las damas,
Sus tocados, sus vestidos
Sus olores? ...
 ¿dónde iremos a *buscallos?*
 ¿Qué fueron sino rocío
 De los prados?...⁶

¿Los yunques y crisoles de tu alma
 Trabajan para el polvo y para el viento...?⁷

...Piedra en la piedra ¿el hombre dónde estuvo?...⁸

La cultura oral inicial, hace miles de años, tuvo que generar cierta sensación de vacío, de pérdida permanente. Lo dicho, contado, visto, desaparecía siempre. La angustiada sensación de diluirse, de convertirse en meros jirones de la confusa memoria, fue presionando al ser humano hasta llevarlo a configurar un medio más resistente a la destrucción. La oralidad, mágica y creativa, era también una condena al olvido. La

5 Recordando el sentido de conciencia formulado por J.P. Sartre en *El ser y la nada*.

6 Jorge Manrique, *Coplas a la muerte del maestro don Rodrigo*. Siglo XV.

7 Antonio Machado, *Poemas*.

8 Pablo Neruda, "Alturas de Macchu Pichu", *Canto General*.



comprobación de esta pérdida constante hizo posible la búsqueda de formas que permitieran conservar, inmovilizar mágicamente los objetos, animales, personas y sus acciones. Fue en las tierras del actual Irak⁹ donde se inició un sistema sígnico-lingüístico para fijar la realidad y comprender el mundo. Nos separan unos 5.500 años de esa elaborada creación, aunque miles de años anteriores a esa transformación fundamental, hombres cazadores, habitantes de cavernas, dejaban señales escritas en sus cuevas, indicando que partían de cacería. Tal es el caso de la cueva de Cogul, en Lérida, España, donde se encuentra una pintura sobre roca, representando un ciervo y un hombre, con el objetivo de registrar –y comunicar– su salida.¹⁰

Magia, angustia por amenazas múltiples y por el escaso tiempo de vida, se cristalizan en dibujos y signos simbólicos. Hace 40.000 años aparecen las primeras marcas de la representación.¹¹

Encerrados en nuestro presente tirano, absolutista y excluyente, resulta difícil imaginar que trascurrieron miles y miles de años entre los primeros esbozos pictóricos y la creación de las extraordinarias pinturas de las cuevas de Lascaux y Altamira, con su primera forma de registro por evocación simbólica.¹² Luego, a ritmos temporales muy desiguales en los diversos espacios geográficos, los seres humanos fueron creando las pictografías desde las primitivas imágenes, con una especial unión de pintura y símbolo. La búsqueda de abstracción llevó a la creación de ideogramas, en la escritura sumeria y los jeroglíficos –como los egipcios– donde se crea una escritura compleja figurada, simbólica y fonética. Luego se llegó a la escritura silábica, adoptada por los semitas. Pasa así la memoria de los límites del individuo al tiempo dinámico de la cultura de milenios. El paso de una sociedad sin escritura a una sociedad letrada rompe en dos periodos la historia de los hombres y mujeres del mundo. La zona sin registro escrito queda sujeta a la fantasía, al olvido o a interpretaciones antojadizas.

Las actuales investigaciones de la neurociencia y las ciencias cognitivas han determinado los mecanismos biológicos que permiten, en cada

9 Aunque actualmente se discute e investiga si la escritura no pudo tener un origen simultáneo e independiente en dos zonas: Irak y Egipto.

10 Almagro Basch, Martín: *El covachio con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida, IEL, 1952.

11 En la cueva de Pech-Merle, en la zona de la Dordoña francesa, con una antigüedad de unos 40.000 años, aparecen rasgos de paisaje y el gran símbolo de la mano humana.

12 Las pinturas de Cougnac tienen unos 14.300 años y Altamira unos 14.000.



individuo, la existencia de una capacidad mental esencial para realizar el registro, conservación y evocación de los hechos, ideas, imágenes y otras experiencias. O sea, el conjunto de estructuras cerebrales y procesos cognitivos que permiten fijar, guardar y recuperar numerosa y variada información. Reconocer acontecimientos familiares, recordar hechos pasados o mantener información para ser utilizada inmediatamente. Esta es la memoria, de corto y de largo plazo.

En el aprendizaje universitario, el lenguaje no es sólo la vía de comunicación del proceso de enseñanza, sino la base del conocimiento adquirido por todo estudiante en su memoria de largo plazo, aquella en que éste se fija. De modo muy esquemático, se puede establecer una perfecta vinculación entre los medios de almacenar la información en la memoria individual y las dos formas de lenguaje –el oral y el escrito– porque, en los procesos de la memoria individual de representación perceptual, se identifican palabras por su forma y estructura visual (características físicas y ortográficas de las palabras) se identifican palabras por los sonidos (características fonológicas y acústicas) y se identifican palabras por la descripción estructural (relación entre las partes). La memoria establece sus procesos de registro y almacenamiento por medio del lenguaje, en su forma oral y escrita. Además, está comprobado que el aprendizaje y la memoria son dos procesos directamente unidos¹³.

Una breve revisión del complejo proceso del desarrollo de la escritura permitiría la valoración de un invento extraordinario, aquel que ha hecho posible la transformación del conocimiento de los seres humanos, aquel en que se basa la educación, desde la Academia de Platón y el Liceo de Aristóteles.

Los notables fenicios simplificaron toda la escritura y crearon las posibilidades de lectura para las lenguas occidentales: el alfabeto de 22 signos consonánticos, de tipo fonético, escrito de derecha a izquierda. Cada signo igual a un sonido. Hacia el siglo X a.C. los griegos adoptaron el alfabeto fenicio e inventaron nuevas grafías para los sonidos vocálicos. Se construyó así un eficiente sistema de signos que sería la base de numerosas escrituras derivadas, a diferencia de las limitaciones que mantuvo el alfabeto semítico-fenicio consonántico. Perfecto ejemplo de la trascendencia de las relaciones internacionales: apropiar conocimientos

¹³ Bello y Quírico y Ehri, entre otros.



que permitan incorporar las mejores soluciones culturales en diferentes tiempos. Hacia el año 500 a.C., el griego se empezó a escribir de izquierda a derecha.

En la cultura occidental –que se manifiesta en este mismo texto escrito, por su señalado origen latino– se establecieron arcaicos pasos temporales y relaciones combinatorias múltiples, de los que somos herederos. Estas hojas tienen su origen gráfico en una línea central que se generó para el griego, el etrusco y el latín. Desde los más de mil años en que nuestra lengua –el español– se fue distanciando del latín, se ha conservado una similitud de sonidos y de letras, con su especial caligrafía y su unidad ortográfica. Ya existió una seria preocupación ortográfica en el griego, que influyó en el latín antiguo, desde donde se han mantenido letras en antiguo préstamo, como la *y* “griega”, que usamos diariamente. Bien lo demostró Quintiliano, en el siglo I d.C. con su tratado de ortografía latina, vigente por cientos de años¹⁴.

La ortografía de letras era una indicación fundamental en los textos griegos y latinos. Pasó entonces del latín al castellano, la primera gran lengua románica universal, lengua del conocimiento medieval más incluyente desde la Escuela de Traductores de Toledo, creada por Alfonso X de Castilla. En ese notable siglo XIII se tradujeron al castellano la *Biblia*, el *Corán*, el *Talmud*, la *Cábala*, el *Panchatandra*, *Calila et Dimna* y muchos otros. Textos religiosos y literarios escritos en la nueva y asequible ortografía castellana para conocimiento, devoción religiosa y aprendizaje cultural de sus lectores. Descubrimientos intelectuales únicos en su época, reflejados también en la creación de la Universidad de Salamanca. Todas las culturas (cristiana, judía, islámica, india) reunidas en Toledo por sus libros simbólicos, compartían el castellano en la nueva ortografía alfonsí. Éste fue el sistema fonográfico que permitió la lecto-escritura fácil. El castellano, luego español, inició hace 800 años su condición de lengua universal para las relaciones culturales y el conocimiento.

14 La *Institutio oratoria* de Quintiliano es el manual de retórica más completo y con una vigencia de más de 1.500 años. Fue el resultado de su experiencia docente y de años de recopilación y búsqueda de fuentes. El libro primero describe cómo debe ser la educación elemental del futuro orador, con un currículo que incluye el estudio de la gramática, de la ortografía y de algunos principios básicos de la composición.



La primera sistematización gráfica y ortográfica del español proviene de Alfonso X, el Sabio, quien también legisló y definió a la Universidad.¹⁵ Excelente asociación fónica gráfica simplificada. Desde entonces, hasta ahora, se ha entendido que la ortografía no limita el uso temporal de la lengua, por el contrario, la ortografía abre, permea, mantiene el lenguaje y facilita así el conocimiento casi mágico que late en cada uno de los signos lingüísticos. La ortografía normada unifica, simplifica, otorga rapidez, familiaridad e identidad cultural a los hablantes de una lengua. La ortografía significa el conocimiento acumulado por cientos de años, buscando convertir en transparente las formas gráficas de la palabra, hasta lograr el salto mágico directo que anula las lejanías y límites existentes entre el lector y el hablante original (la ruptura de los ejes originarios: éstos que enlazan el yo con el tú, en un aquí y ahora).

Toda crítica a la ortografía o su frívolo desconocimiento es el camino, irresponsable y suicida, para reconstruir una torre de Babel de la escritura, confusa, caótica e ininteligible. Nueva Babel de la debilidad ortográfica donde predomina la dificultad de asociar imagen acústica (significante) y el contenido significativo (significado).

La claridad y universalidad ortográfica del español propuesta ya desde la época de Alfonso el Sabio¹⁶, de igual modo que las normas básicas de comprensión en una carretera, convierte en transparentes las formas gráficas para entender todas las posibilidad emotivas, significativas, connotativas, etc. del lenguaje escrito. Sin tartamudeos o caos individualistas.

Desde el siglo XIII hasta hoy, ha existido un esfuerzo sostenido, una experiencia de cientos de años, por construir lo que se llama una “ortografía completa”. Así, los primeros intentos de sistematización de la ortografía castellana, con tendencias fonetistas, los propuso Antonio de Nebrija en su *Gramática castellana* de 1492 y también en 1517, con

15 En las leyes del Reino de Castilla *Las Siete Partidas*. La Universidad de Salamanca fue fundada por Alfonso IX de León (1218) y reorganizada por Alfonso X el Sabio (1254). *Las Siete Partidas* reafirman los principios de la cédula real de 1254 considerada como la carta magna universitaria, definen la idea de universidad.

16 Demostración ejemplar de gran preocupación por la escritura, encontramos en el sobrino del rey castellano, don Juan Manuel, quien en el Anteproyecto de su libro *El Conde Lucanor*, especifica: “...et porque don Johan se reçeló desto, ruega a los que leyeren cualquier libro que fuere trasladado del que él compuso, o de los libros que él fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él, fasta que bean el libro mismo que don Johan fizo, que es emendado, en muchos logares, de su letra...”.



las específicas *Reglas de Orthographia en la lengua castellana*. La revolucionaria imprenta homogeneizaba y multiplicaba las copias de los libros a un ritmo nunca antes imaginado. Fue así como, por la imprenta, por los criterios universalistas del Renacimiento y la expansión geográfica imperial del español, se profundizó la preocupación por la ortografía, ampliando la revisión y normativa existente para las letras, con la incorporación de la puntuación, en un sentido fonológico. En torno a 1533, Juan de Valdés escribe *Diálogo de la lengua*, sobre diversos problemas, entre los que está la ortografía¹⁷. En él, trata diferentes temas, como los orígenes de la lengua española, su gramática y fonética, las normas estilísticas y adelanta juicios sobre escritores de la época. Analiza la lengua en todas sus perspectivas, donde se valora la brevedad, sencillez y naturalidad.

El criterio de “escribir como se habla” llevó a simplificar la ortografía en el siglo XVI y Mateo Alemán, en 1609 y Juan de Robles, en 1631, representan la preocupación por la ortografía, desde los usos fonéticos del sur de España. Como las formas fonéticas, tanto en la España del siglo XVI como hoy día, son diferentes en la zona de Castilla y en las de Andalucía, los criterios para establecer la ortografía del español eran también diferentes. Alemán, sevillano, dedica su obra a la Ciudad de México, simbolizando así la importancia que tenía el español de América para este gramático, “...que de nueva tierra ayer conquistada, sale nueva y verdadera manera de escribir para todas las naciones...”¹⁸

Estos olvidados teóricos de la ortografía, Alemán y de Robles, propusieron hace 400 años las dos tendencias vigentes hasta hoy día en la ortografía: la fonética y la etimológica. Estas dos vertientes serían incorporadas, un siglo más tarde, por la Real Academia de la Lengua, en 1741.

De la ortografía de las letras, a la ortografía de la acentuación y la puntuación. La ortografía en español ha buscado unir, en la diversidad de la lengua, las formas fonéticas que caracterizan tanto al español peninsular como al americano. La actual ortografía, sin que podamos percibirlo –como todos los aspectos vivos del lenguaje– tiene un origen majestuoso en la ciudad de Toledo y en las políticas públicas de Alfonso

17 Desconocido humanista que defiende el uso del castellano, sobre la tendencia de la época que destacaba al latín y el italiano, como lenguas cultas.

18 El español de América, con las variantes fónicas que hablamos actualmente, proviene de los conquistadores andaluces y extremeños, el que presenta marcadas diferencias del español hablado en Castilla.



X el Sabio, primer defensor del castellano como lengua intelectual, viva y universal. Defendió el castellano como lengua de la educación y de la investigación científica.

La actual ortografía representa contemporáneas formas castellanas, originalmente académicas o cortesanas, propias de la ciudad de Toledo. Formas de la lengua tan defendida por Juan de Valdés, castellano¹⁹, con la convicción de establecer una pauta de identidad gráfica culta e inclusiva, donde se reconocieran todos los tonos y formas orales de una lengua muy rica en variantes.

La ortografía española es una demostración permanente de siglos de reflexión y búsqueda por crear y mantener un sistema unitario y absolutamente representativo de la forma oral. La diversidad fónica, con valor igualmente válido para todas sus variantes en España y América, se reconoce en la tranquilidad homogénea de una ortografía común. La unidad, por lo mismo, la representa la ortografía, a ella convergen las formas chilenas, rioplatenses, mexicanas, castellanas, andaluzas y tantas otras.

Andrés Bello, nuestro gran maestro, otorgaba al conocimiento y dominio de la lengua, el español en América, un profundo sentido de identidad, desarrollo y poder político. Defendió el estudio gramatical de la lengua castellana para “...que su cultivo la uniforme entre todos los pueblos que la hablan...”; así se facilita el comercio y se aporta al conocimiento y desarrollo de los países, “...que todas las naciones altamente civilizadas han cultivado con esmero particular su propio idioma...”²⁰ El gran temor que lo dominaba, en esa época de anarquías y separaciones políticas, era la fragmentación del español de América, en diferentes formas nacionales²¹. Su *Gramática castellana* “...dedicada al uso de los americanos...” y sus *Reformas ortográficas* de 1849, tenían un profundo sentido patrimonial y político. Bello entiende que la unidad de la lengua es un bien político inapreciable y que solamente se puede mantener con estudio gramatical y buenas prácticas. El espacio de libertad de la lengua se encontraba, para él, en la literatura.

19 Interesante crítica es la que hace a la ortografía de Antonio de Nebrija y su fonética andaluza.

20 Andrés Bello: *Gramática castellana*, artículo de 1832.

21 Sería discusión que explica sus diferencias con los argentinos exiliados en Chile, como J.F. Sarmiento, quienes tachaban a Bello de mantener una tiranía española, en su disciplina educadora. Crítica que, años más tarde, fue reconocida por los argentinos como injustificada y errada, según recoge Amado Alonso.



Con el desarrollo del alfabetismo y la importante creación literaria de tantos escritores, es útil y estimulante recordar algunos de los puntos que nos demuestran cuánto conocimiento, creatividad, investigación y tiempo milenario se esconde en las grafías que nos rodean y maravillan en los libros, diarios, revistas, sistemas electrónicos y espacios virtuales del español de estos años.

La ortografía del español, en el espacio simbólico de la ñ, ha ampliado las zonas geográficas originales porque la lengua, a pesar de su valoración fónica diversa, mantiene –comparativamente– su esencial unidad, gracias a las formas gráficas, expresiones de la mejor simplicidad, profundidad y claridad idiomáticas.

La Universidad, al sintetizar todos los tiempos de una cultura (su pasado, la reflexión del presente y la creación, la proyección al futuro) debe comprender también que el lenguaje es clave para el aprendizaje²². La Universidad, centro del conocimiento, cumple su verdadera misión al ampliar los límites del lenguaje de sus estudiantes. El lenguaje es quien organiza el pensamiento, entrega la experiencia de la humanidad, y permite crear otros niveles superiores. Si no atendemos a la condición del lenguaje como el núcleo de lo humano, todo proceso educativo será superficial y vacío, utilitario y mediocre. Borraremos el esfuerzo de miles de años por otorgarle al lenguaje diversidad y claridad (Cervantes, en *El Quijote*, entrega el mejor ejemplo, con una variedad de más de veintiocho mil palabras y la mejor demostración morfosintáctica) y perderemos, por desconocimiento, el asombro que nos entrega acercarnos a la inmemorial búsqueda humana por crear la maravilla del lenguaje y su expresión atemporal superior: su escritura transparente.

[ANA MARÍA MAZA SANCHO.

Profesora de Castellano, Universidad de Chile. Estudios de postgrado en Literatura, Universidad de Chile. Fue Coordinadora de Relaciones Internacionales de la DIBAM. Secretaria Ejecutiva Adjunta de la Comisión de Cooperación con UNESCO. Docente universitaria]

22 No podemos dejar de mencionar las teorías de Lev Vigostky, demostradas hoy por la neurociencia.



La dispersión de las miradas

Humberto Giannini Íñiguez

Nuestra inquietud por el tema de la comunicación ha surgido a raíz de un nuevo modo de ser de la vida social, y por tanto, de una nueva experiencia de la comunicación. En el frenesí ciudadano, se vive hoy una suerte de solipsismo que ya no se sostiene en la ingenua soberbia del intelectual romántico que declaraba no poder salir fuera de sus propios contenidos de conciencia –el solipsismo de Richard Schubert, por ejemplo: “Solo yo existo. El mundo y los otros son mera representación”.

En verdad, el solipsismo de nuestros días no pierde el tiempo en cuestiones metafísicas; se reduce a la práctica de un individualismo sin doctrina ni discursos: simplemente no se encuentra con el otro ni parece que da cabida al anhelo de encontrarlo.

Desde tal actitud, ¿qué puede significar, entonces, la comunicación?

En un sentido amplio pero ambiguo, en absoluto inocente, “comunicar” es simplemente dar noticias de “algo”. Ahora, dada la metamorfosis actual del ciudadano en consumidor, es este término –“algo”– el que puede descaminarnos respecto de una comprensión más exacta y esencial de lo que en verdad sea comunicar algo. Es lo que intentaremos hacer como introducción a nuestro trabajo. Para que el ciudadano se convierta en consumidor habitual resulta esencial que la comunicación se vuelva publicidad, esto es, apología de los “algos” que ofrece el mundo, en cuanto mercado.

En torno al fenómeno de la publicidad, desde el siglo pasado se viene expandiendo el arte de saber comunicar ese algo que interesa transar en



el mercado (Mall). Es así como el objeto que se transa se ha vuelto en nuestros tiempos modelo y objeto privilegiado de la comunicación.

Tal desplazamiento del significado de comunicación es uno de los aspectos que no debería pasar por alto a un observador atento a los temas de nuestro tiempo. Porque, aun cuando es verdad, como veremos luego, que comunicar algo, en la comprensión legítima del término, implica una relación necesaria al mundo –al algo–, lo que comunica un ser humano a otro ser humano cuando está ante él no es directamente ese ‘algo’ del mundo, sino un vínculo por el que pretende converger unánime justamente hacia ese algo del mundo. Lo que se comunica es una promesa, una orden, una advertencia, un consejo, o cualquier otro vínculo, por el que entramos en relación con los otros como miembros de una sociedad que tiene un mundo común en virtud y por la virtud de la comunicación. He aquí el resumen inmensamente resumido del problema.

El comunicar es una acción vinculante. Tal es su esencia. Tal es su sentido, tal es su función histórico-social.

Lo que parece estar ocurriendo inadvertidamente es que en nuestro tiempo ha cambiado el centro del interés vital y, en este cambio, “la fascinación por los objetos de la técnica y de la moda” ha tomado ostensiblemente el puesto que debería tener el vínculo a los otros seres humanos¹. El solipsismo real en nuestros días –no el artificialmente teorizado por Schubert– tiene que ver con esta mirada del individuo tercamente dirigida al objeto que parece satisfacer sus anhelos de poderío o significancia en el mundo. Es en este plano que no sólo el concepto sino la “comunicación” efectiva alcanza niveles inauditos de deformación. El ciudadano puede estar “informándose” todo el día de lo que pasa en el planeta con la plácida indiferencia vinculante con la que sigue una teleserie como una estrategia para mantenerse despierto y en contacto oblicuo y silencioso con otros seres humanos. Soledades asociadas en una ‘comunicación’ sin interacción, esto es, en una comunicación ilusoria. Es a esta nueva modalidad de solipsismo a la que nos estamos refiriendo.

Pero además, en este nuevo modo de encender y apagar unilateralmente la comunicación con los otros, los que tienen la palabra –el locutor radial,

1 Algo semejante a la inversión entre valor de uso y valor de cambio. Un análisis contemporáneo de esta inversión, en Sisek, *¿El sublime objeto de la ideología?*, Ed. Siglo XXI, 2009.



el personaje que en la tele se limita a leer las noticias, la telefonista que no sabe con quién está hablando— no son en absoluto sujetos testimoniales de lo que dicen². Son amplificadores, multiplicadores, de alguna voz que podría estar moviendo los hilos del mundo desde un “no lugar”, es decir, cerrado a toda vinculación ciudadana.

En resumen, en la comunicación pública, con la mirada puesta en los objetos, están desapareciendo los actores reales, y al desaparecer, recién empieza a ser verdadera una expresión que a muchos nos parecía algo disparatada: que “el habla habla” así por su cuenta, sin sujeto alguno. Y sólo ahora el “se dice irresponsable”, denunciado por Heidegger, está llegando a todos los niveles de la vida ciudadana, la “incomunicación de la comunicación” con su continua creación de soledades asociadas. En esta situación ya no es la duda cartesiana de la inexistencia del mundo sensible, sino la sensación continua de estar solo entre otros que están solos, cada cual “en vistas de sí mismo”.

El punto de arranque en nuestra reflexión ha sido el de la experiencia inter-subjetiva de la comunicación real. Esto es: la experiencia matriz de “ser ante otro”³. Pensamos que es en virtud de ella que cada percipiente, justo en el acto de percibir al otro, se percibe a sí mismo como siendo percibido por aquel. Y que entonces, ese primer esbozo de reciprocidad ya aspira a ser acción comunicativa. Plena reciprocidad.

Recuerdo que cuando niños jugábamos a mirarnos a los ojos sin pestañar, a mirarnos por mirarnos, por pura competencia. Fuera del juego infantil competitivo, el mirarnos por mirarnos se vuelve una experiencia inquietante —pensemos en la huida de las miradas que ocurre en los ascensores—: una experiencia embarazosa y mortificante. ¿Por qué?

Es patente que mirar al otro trasciende la mera experiencia “práctico – perceptiva” que se tiene de las cosas⁴; que revela sorprendentemente una situación en la que el otro no está a mi disposición como una “cosa meramente observada”; que está ante mí como uno que responde a

2 Formalmente, testimonio es aquel que dice lo que hace.

3 Giannini, Humberto, Hamamé Eva, Fuentes, Juan José, Gardella, Nicole; Álvarez, “Experiencia moral y acción comunicativa”, *Revista de Filosofía*, Universidad de Chile, vol. LXIV (1), 2008.

4 Práctico-perceptiva: En términos sartreanos: “toda conciencia posicional de objetos es conciencia no posicional de sí misma”, (Sartre, *El ser y la nada*, Introducción). Empleando los términos sartreanos, la conciencia que se tiene del otro es inmediatamente conciencia posicional de sí misma. Y decimos “ser-ante-el otro”. El ser-con otro, puede llevar a una marginalidad de aquel que va con nosotros.



mi acción de mirarlo y, entonces, des-centra la situación no recíproca, asimétrica⁵ de ser “yo” aquel perceptor que puede pasear su mirada impunemente por sobre aquello que mira⁶. Como decíamos, percibir al otro es tener la experiencia de ser percibido por el otro, en una actitud que ya quiere ser comunicación. Que quiere serlo, pero no lo puede porque la comunicación requiere, además, de un referente común entre los que se miran; un referente en el que se encuentran significando “lo mismo”; mirándose “en lo mismo”. La comunicación es una empresa inter-subjetiva que implica “una cita en el mundo”.

Dicho de otro modo: si no quiere ser una suerte de experimento hipnótico de un sujeto sobre el otro –un mirar vacío, vítreo–, si quieren ser unas miradas que se encuentran realmente, tendrán que “citarse” en un punto determinado del mundo: en el ámbito de una referencia, de una representación común. Es en la referencia donde se individualiza, se concreta el vínculo que ofrece una mirada a la otra, y se sostiene así la convergencia “inteligente”, de los sujetos⁷.

Y es esta segunda exigencia la que se vuelve un grueso embarazo para el individualismo filosófico cuando éste intenta explicar subjetiva, cartesianamente, algo así como la estructura de la comunicación. Lo común y lo vinculante que se pro-pone mediante la acción verbal⁸, sólo se cumple en virtud de la acción correlativa y convergente de otro sujeto que “visita” mi propia subjetividad, al tiempo que yo “visito” la suya (i). Una visita, que para ser recíproca, debe ser en otro lugar que el propio: un encuentro en el mundo. Es evidente que la acción comunicativa instaure así un complejo –un misterioso, diría– principio de dualidad. Debemos contar con el otro para que una acción se realice como “acción comunicativa”, y no como mero intento fallido, involuntariamente solipsístico. Sin embargo, para que el encuentro ocurra, también debemos referirnos necesariamente a un mundo común en que el encuentro ocurre necesariamente.

5 No recíproca.

6 Los perros y los gatos miran a los ojos del amo o del extraño.

7 En contraposición a ‘una mirada vacía’ que no quiere o no puede comunicar algo. Una mirada que se retira a un no-lugar.

8 Lo común de la comunicación.



Casi está demás agregar que se trata de una acción radicalmente diversa a la acción que ejercemos, por ejemplo, cuando movemos un mueble o martillamos un clavo. O, incluso, cuando nos sentamos a escribir. Como decíamos, la acción comunicativa llega a ser tal sólo cuando hay un sujeto ante nosotros que responde con palabras o gestos –incluso con el silencio– a la acción fónica y/o gestual del sujeto que “ahora” tiene la palabra propositiva, vinculante.

Para la comunicación, hay así otra exigencia que sigue inmediatamente a la exigencia vinculante que acabamos de ver. Se trata, como decíamos, de una acción; y de una acción comunicativa y no de un acto objetivante como el ver de la simple percepción. Es acción comunicativa en cuanto busca y espera una respuesta, una réplica o el silencio, convergente hacia el mismo “lugar de la referencia”⁹.

En esto se distingue, pues, la acción comunicativa de la mera representación lingüística, abstractamente tomada (S es P). La comunicación de un sujeto a otro debe ocurrir cuando es el tiempo propicio para que advenga¹⁰ la pertinencia de decir lo que es urgente bueno, atinado, importante, interesante decir. En la comunidad de la comunicación no basta que lo que se dice como referencia sea verdadero (“Los malteses son mediterráneos”). Lo que crea o mantiene la comunidad es que sea oportuno el decirlo, a quien nos escucha y comparte con nosotros un aspecto o una situación de ese mundo común. Este es el sentido que aporta la acción comunicativa a una representación sin historia de la referencia (S es P)¹¹.

Pero, para que el encuentro ocurra, también debemos necesariamente referirnos a un mundo común.

Tal es nuestro tema: el de la acción –o interacción– comunicativa, presente incluso en el evento de mirarnos. Sostenemos, pues, que, ante todo, se trata de una acción. Por lo que tendremos que habituarnos al

9 Un ejemplo paradigmático de esa exigencia es la relación entre el director de orquesta y los músicos que dirige. Mediante la sucesión ininterrumpida de acciones comunicativas gestuales, el director va transmitiendo significaciones acaso intraducibles en palabras (tiempos, intensidades, coloridos, que cada músico debe captar en el instante y materializarlos en sonidos. Otro ejemplo: La genial actuación de Chaplin en el film mudo ‘Luces de la ciudad’.

10 “Para todas las cosas hay sazón y todo lo que se quiere debajo del sol tiene su tiempo”, Ecclesiasté. 3.

11 La fecha de un acontecimiento tiene sentido si y solo si somos conscientes de la fecha en la que recibimos la noticia del acontecimiento.



menos aquí a tratar la acción misma no como un momento “prescindible” y discontinuo de la estructura de lenguaje, sino al revés, habituarnos a tratar la estructura lingüística como una variable, iricamente variable!, de dicha acción¹². Y debemos, ya, empezar a contar también con un mundo común, por exiguo que sea, como el que empieza a mostrar la madre al recién nacido.

Pero la razón más poderosa para realizar este vuelco¹³ desde la estructura del lenguaje referencial a la acción de comunicar, es la siguiente: resultaría ininteligible que, tratándose, en general, de una acción, ésta no fuera un modo determinado por el que un sujeto se relaciona a alguna cosa del mundo (mover un mueble, mover el propio cuerpo: trotar). Tratándose ahora específicamente de una acción comunicativa, resultará simplemente un sin sentido que ésta estuviera dirigida a alguna cosa del mundo y no a otro ser humano, con el propósito de vincularse a él. Dicho fuertemente: el sentido de la acción comunicativa es vincularse de un sujeto a otro sujeto. Esta conclusión tiene por cierto implicaciones epistemológicas que serán consideradas y discutidas en otro lugar. Pero, sin duda y esencialmente, tiene una disyunción ética que pone la sustancialidad de la vida social.

[HUMBERTO GIANINNI ÍÑIGUEZ.

Profesor de Estado en Filosofía, Universidad de Chile. Doctor Honoris Causa, Universidad de París. Estudios de Hermenéutica y Filosofía de la Religión, Universidad de Roma. Miembro de la Academia Chilena de la Lengua y Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales (1999). Entre sus obras destacan: *Breve historia de la filosofía* (1985), *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia* (1987) y *La experiencial moral* (1992)]

12 Todo lo real y lo posible que puede decirse como siendo objeto referencial de una comunicación.

13 El vuelco de la pragmática lingüística propuesto, primero, por Reinach, y luego por Adler y Searle.



Discípulo de las palabras

Hugo Mujica

I

*Donde el mundo existe, existe el lenguaje;
el mundo no existe jamás sin la palabra – existe solo
en la palabra—. Sin la palabra, el mundo
no existiría.*

FRANZ ROSENZWEIG

En el lenguaje vive el mundo, tanto que de él recibe su propio nombre, su figura y su ser, en el lenguaje se comprende lo que los ojos ven: el mundo que miramos, miramos o palpamos, es mundo en la palabra mundo. Y no solo él, también nosotros, los que lo nombramos y nos nombramos en ese mundo encendido por las palabras. Como humanos que somos, antes aún de que el decirse de otros nos haya dirigido la palabra, nos haya enseñado a hablar, nuestra morada era y es el habla; la morada que habitamos como posibilidad de existencia, de humanización, de comprensión y comunicación.

Mi yo, quien soy ahora, no preexistió al lenguaje, sino que se fue formando y se forma en él y por él, se conjuga, se forma y transforma. En y a través de las palabras soy yo pero no solo yo: en y con el lenguaje emerjo de mí, me trasciendo hablando, diciéndome. Por eso el lenguaje, en su radicalidad, no tiene que ver con nuestro conocer, nuestro querer o nuestro obrar, tiene que ver con nuestro ser, enuncia y da significado a nuestra encarnación, la constituye y, sin agotarla, la trasciende: la encarna allende de sí.



No nací solo en la carne de mi madre, nací también, seguí naciendo, en la *lengua materna*, en esa patria desde la que todos hemos partido, las voces con las que crecimos, en la que nos hemos extendido y encontrado, también, una y otra vez, despedido y lastimado. Esos *nombres* con los que fuimos bautizando lo que aún no lo tenía o sí, pero no dicho por nosotros, por cada uno, en cada tono. Esas cosas que al nombrarlas se volvieron propias, les dimos figura, fueron y van contando nuestra vida, la vida que contando comprendemos, que comprendiendo contamos.

Jamás me he sentido defraudado por las palabras; a veces, sí, he luchado con ellas, no contra ellas, pero siempre, casi siempre, me han vencido: fue cuando supe callarme, cuando cedí la palabra, cuando triunfé perdiendo. Nunca me sentí decepcionado porque nunca pretendí que en la partitura se agote la música, en las olas el mar o en las palabras la vida, la misma y única vida que les da vida a ellas y en ellas también vive; ese aliento vital del que ellas mismas están hechas, el mismo aliento que nos hace vivientes a nosotros, el mismo con el que las decimos y en ellas nos manifestamos y ofrendamos.

El lenguaje no precede a la experiencia ni la experiencia acaba en el lenguaje: lo inefable circunscribe a las dos orillas. La palabra, entonces, no nació ni para agotar ni para suplantar lo que nombra, cuando intenta hacerlo no sustituye la realidad: la pierde, se vacía de ella.

Las palabras se llaman unas a otras, se convocan, nos reúnen. El lenguaje es transitivo, como la música, el viento o la caricia, es movimiento, vincula pasando, no reteniendo. Las palabras no agotan la realidad porque la realidad no está encerrada en la palabra realidad, ni el alba en la palabra alba, la dinámica del mundo va a la par con la dinámica del lenguaje: es, va siendo, conjugando su posible ser dicha de otra manera, crearse en otro decirse, ser trágica o dichosa interpretándose, dando voces a sus vivencias. Esa incertidumbre es su heterogeneidad constitutiva, su siempre y otra vez comenzar, su ser temporalidad... Su decirse a sí de otra manera y de muchas otras más.

II

Sabed que cada ser humano que ha venido, hubo de ser un humano que lo precedió, y así hasta Adán. Del mismo modo, estad informados que para cualquier hablante de cualquier lengua que se ha hablado, existieron más antiguos utilizadores de lenguas habladas. Y si no fuera por la existencia previa de la lengua, no habría habido un hablante, pues tal es la naturaleza humana.

ABRAHAM ABULAFIA



Como hacia todo lo que es frágil, como hacia todo lo que está viviente, el vínculo con la realidad es una relación de fe y no de certezas. Hablar con alguien o hablar de algo tiene como condición de posibilidad creer en quien se habla y creer de lo que se habla; y creer y tener fe en primer lugar, en fiarse de y en las palabras que enhebran esa relación. Una relación de entrega a y a través de ellas, entrega a esa realidad que nombrando acogemos. Son ellas, las palabras, las que crean cercanías, las que encienden encuentros, las que traen a la luz lo que nombran iluminándolo en cada nombre.

Opuesto, todo lo opuesto a la fusión incestuosa, a la anulación de lo otro y lo propio en la indistinción de la identidad, las palabras dicen, convocan lo que nombran, pero también callan, evocan lo que no es nombre, el afuera del saber y del nombrar: resguardan un interregno entre nosotros y el mundo, el mundo y los otros. Establecen la diferencia y, en ese espacio, ese interludio, abren el encuentro, encuentro respetuoso, celebratorio de la alteridad. Y, como todo encuentro, es fecundidad, es la posibilidad misma de la plurivocidad; la brecha que hace que lo nombrado, como el ser de los antiguos griegos, se diga de muchas maneras, la diferencia que hace que el mundo se enriquezca mundos.

La relación con la realidad –el entramado de vinculaciones que llamamos realidad–, no es una relación de poder sino de fecundidad, de transformación, no de mera constatación o duplicación. La relación, la humana, en y a través del lenguaje, es una relación errante, finita; en las palabras el hombre dice su humanidad y por tanto su contingencia; relación, por eso y gracias a eso, de apertura y por tanto de discontinuidad, de posibilidad, de creación. Relación que no dispone de la realidad como de un objeto frente a sí, sino que se abre dispuesta a ella, para ella, para el encuentro entre la vida y el lenguaje que busca albergarla, darle casa humana, sumarle voz.

El nombre y lo nombrado no deben ser ni idénticos ni distintos; esa ambivalencia sostiene tanto la metáfora como todo lenguaje viviente, como las palabras que nos entonan con la realidad, no la suplantán. Las palabras encienden la realidad, pero no encandilan, lo hacen como una vela enciende la noche: sin expulsarla, abriendo un claro en ella pero dentro de ella; una claridad que no se encierra sobre sí, se prolonga en lo oscuro como oscuridad de esa luz, se funde en la sombra como sombra de sí misma. Un claro como una intimidad en la noche que muestra con



su luz lo que protege con su sombra, que abriga lo que cada cosa tiene de propio, lo que guarda en su silencio, lo que cumple en su misterio.

Cuando se intenta conocer la realidad, nombrarla lo más precisamente posible, definirla, codificarla, se obtiene un conocimiento que solemos llamar exacto; pero cuando no se busca captar lo que ella es sino lo que ella expresa, la expresión que ella es e irradia, cuando se la escucha acogiéndola en las palabras, entonces más que extraer un conocimiento, una conceptualización, se recibe una revelación: dice lo incomparable, inaugura lo que ni en ella ni en mí estaba, lo que en el encuentro acontece, el sentido que desde y en ese encuentro fulgura.

Como el ser y el no ser o el ya y el todavía no, el silencio y la palabra no son dos realidades opuestas, son las polaridades, flujo y reflujo de todo lo que va brotando, es el oscilar de lo naciente, el temblor de la llama. Sin las palabras no sabríamos del silencio como sin la piedra o el árbol que el alba enciende no sabríamos de la luz; son las palabras las que manifiestan al silencio: ellas son su creación. Ellas, su flujo, lo revelan; ellas, en su reflujo, nos lo llaman a escuchar. Por eso, más que luchar contra las palabras, como comencé diciendo, busco ser oyente, discípulo de ellas; aprendiz del respeto que tienen hacia lo que nombran, lo que apalabran, lo que revisten pero no cubren; hacia lo que acercan y con lo que nos avicinan sin usurpar ni adueñarse, y frente a lo cual nos enseñan a dar ese paso atrás que no aleja sino que abarca: nos enseñan a escuchar. A relacionarnos con lo innombrable, ya que callar es también propio de la sabiduría de las palabras, es su enseñarnos a confiar más allá de ellas mismas, a ver que también lo callado es un camino, una huella, aunque no se deje ver; un decir aunque no resuene en una voz. Una hendidura que atraviesa, que abre las palabras y que en esa apertura también ellas se revelan tan inabarcables como la realidad que nombran.

III

*Si se diera la identidad entre la palabra
y su objeto, la palabra fuego quemaría en la boca.
Si se diera su diferencia, el conocimiento no sería posible.*

NĀGĀRJUNA

No, otra vez lo digo, las palabras no fracasan, enseñan –enseñan a escribir y enseñan a vivir– si somos capaces de escucharlas; o humillan



si intentamos someterlas. Solo se puede hablar de fracasos en la esfera del dominio, del poder y la posesión, donde lo que se busca es acallar, enmudecer, pero triunfan si se las mide con la inconmensurabilidad del otro: con su libertad, con su irreductibilidad incluso al nombre propio, a la palabra más cercana, a la que identificamos con nuestro ser. No son las palabras las ambiguas, lo incierto es la vida, su expresarse más en la forma de una pregunta que en la de una respuesta; la vida que no cabe en la vida: su ambigüedad es su exceso, su irreductibilidad a sí, su desbordarse y completarse intemperies; su constante dar de sí prefiriendo la inefabilidad de lo singular por sobre lo general: lo único de cada uno sobre lo repetible de todos.

Que la palabra no agote a la realidad es el don de las palabras: la libertad de la vida que en lo que callan nos revelan, que revelándola nos la entrega. Lo otro, lo que las palabras no dicen, pero no ellas, en ellas mismas, es lo no recogido por el saber que solo dice lo que sabe. Lo enseñado por las palabras, el afuera del saber objetivo, es lo que late, no lo que habla, late en el hablando, dice esa otra vida, la misma, pero en lo hondo, en el antes de ser lenguaje, en el raigal silencio desde donde él nace. Es el aliento que, en toda palabra pronunciada, excede el significado.

Todo tiene su nombre pero no es más que la cifra quieta de su música y su silencio. Lo ambivalente, lo inconcluso, es la posibilidad de cualquier y toda creación, la disponibilidad de todo lo que es a ser lo otro que lo que ya es, lo aún por ser de sí, lo que los otros nombren en él. Algo de las cosas se da a nombrar, pero algo de ellas, algo inefable, se da sólo a escuchar: es con lo que comulga lo indecible de nosotros mismos, lo que en nuestro nombrarnos no llegamos a decir, lo que somos sin sabernos, conocemos sin nombrarlo. Con eso que tan solo se escucha, aún sin saberlo, cada uno de nosotros anhela ser nombrado, llamado y revelado. Lo anhela encarnar, la desea llegar a ser.

IV

Antes que el pensamiento racional y científico moderno apareciera, el pensar era poético: existía la metáfora donde lo enseñado se ampliaba y el horizonte del mundo se extendía. La poesía y la música significaban entre imágenes y ritmos que sostenían las palabras y vibraban sonoras en el diapason del cuerpo.

LEÓN ROZITCHNER



Nada de lo que comenzamos termina en nosotros porque tampoco nada de lo que iniciamos lo originamos: no es porque hablamos que somos sino que porque somos llegamos a hablar. La vida, su ser siendo, siempre nos precede, no elegimos nacer ni nos dimos nuestro propio nombre y, como en la vida, también en las palabras estamos de paso, también ellas nos precedieron y permanecerán resonando cuando nosotros callemos. Nos hospedan, somos más de ellas que ellas nuestras, recuerdan más pasados que los que cada uno vivimos y contarán más futuros que los que respiraremos; nos llegaron, fueron el don de la comunidad que nos acogió y en ellas se reveló y nos incluyó; y ellas, como lo hicieron a través de nosotros, seguirán narrando la historia de esa larga caravana humana de la que ya habremos partido.

También, dado que nunca nada se va del todo, algo nuestro y para otros quedará entonándose en las palabras. Quizás en dos o tres vocablos, en esas palabras a las que dejamos —demorándonos en ellas, gustándolas— revelamos algo de lo que aún no habían dicho de sí mismas, lo que desde esa escucha tuvimos para decir como propio; las palabras que pudimos pronunciar, entonar, sin repetir lo ya dicho, lo que ya era pobre eco, estéril repetición. Quedaremos, tal vez, en esas palabras que sentimos que más nos expresaban o más nos desnudaban, esas que nos seguirán nombrado como un imperceptible vibrar en el aliento de otras voces, o como un silencio más en el silencio en el que todo lo callado se congrega, desde donde todo lo congregado despliega sus voces.

Las palabras, el lenguaje, es la luz de la que está iluminada la realidad humana, luz que, inseparablemente, enciende sombras, la sombra con la que protege, ellas mismas, lo por ellas impronunciable. Lo otro, cada otredad desde el grano de arena a las galaxias, de la bestia al niño, es su ser y su no ser, su presencia y su propia ausencia, su estar y su trascender. El nombre que acoge lo que lo otro es, y el callar que reverencia lo que de inefable tiene su ser: el amor y el pudor. Algo y mucho de la vida no puede ser nombrado, algo tiene siempre que morir sin haber sido bautizado, algo y también nosotros. Siempre habrá algo que no comprenderemos con las palabras ni de las palabras, es el ser mismo de eso que nombramos, lo inexpresable, lo único de sí, lo que no tiene ni analogía ni comparación.

Un aura de infranqueable distancia, infranqueable porque no es poder y por ello es invencible, nimba cada cosa y desde cada cosa irradia, es

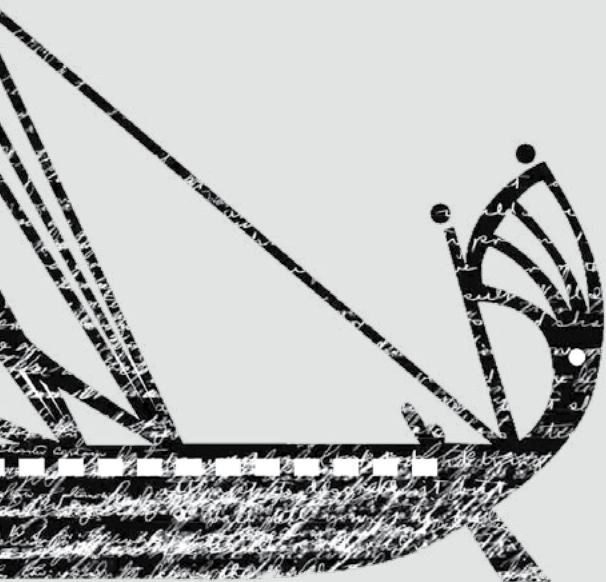


lo que aún algunos llamamos alma: ese silencio de nadie que en cada uno dice a todos, la inefable comunión que el silencio dice, que el callar escucha. Allí, donde no es lugar, queda apenas la espera y siempre el resguardar la escucha: el dejar llegar, el dar recién y apenas voz a la palabra cuando recoge lo que es cercano sin profanar su lejanía, cuando mana desde lo profundo, cuando renuncia a la voluntad humana de identidad entre sonido y sentido, cuando es poesía.

[HUGO MUJICA. Poeta. Estudió Bellas Artes, Filosofía, Antropología filosófica y Teología. Entre sus ensayos destacan La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger (1996), Poéticas del vacío (2002). De su obra poética destaca Poesía Completa, 1983-2004 (2005)]



VII. Vida universitaria



Actividades Humanidades

Santiago 2013

CICLO DE CHARLAS DE BACHILLERATO “UNA VENTANA AL PENSAMIENTO”

Durante el año académico se realizó el ciclo de charlas “Una Ventana al Pensamiento” organizado por el Programa de Bachillerato del Instituto de Humanidades – UDD, con destacados invitados:

- Vasco Moulian, el 26 de marzo con la charla “Emprendimiento y habilidades no tradicionales”,
- Ernesto Silva, el 30 de mayo con “Vocación de servicio público”,
- José Andrés Murillo, el 18 de octubre con “Crisis de la confianza”, y
- Padre Fernando Montes, el 12 de noviembre con “El sello jesuita en el Vaticano y en la Iglesia de hoy”.

SEMINARIO DEL MAGISTER EN HUMANIDADES Y PENSAMIENTO CIENTIFICO

1 “Panorama Geoestratégico Mundial”

A fines de mayo se realizó este Seminario dictado por Verónica Barrios Achavar, quien nos explicó cómo el sistema internacional contemporáneo se enfrenta a un escenario calificado como (des)orden y que representa un desafío analítico.

SEMINARIOS

1. “Oriente y la Muerte”

Se inició el 18 de abril, con un total de cinco sesiones donde se analizaron las diferentes maneras de enfrentar la vida y la muerte o ‘la vida después de la muerte’ en la civilización oriental. Los profesores se refirieron a las manifestaciones en diferentes civilizaciones como una manera de perpetuar su existencia y trascender a las nuevas generaciones. Se abordaron aspectos desde lo artístico hasta lo espiritual, pasando por las culturas japonesa, egipcia y china, entre otras.



2. "Rock y Poesía"

A partir del 20 de junio se realizó la tercera versión del ciclo de charlas "Rock y Poesía". Las cinco sesiones tuvieron como objetivo explorar en el corazón del rock, la poesía y las vanguardias artísticas de este género. No sólo se analizó la música rock, sino que se realizó una exploración transversal del género que abarcó, desde la música clásica - pasando por el blues y el jazz-, hasta el acontecer nacional en esta área. Además fue una instancia para dar a conocer una dimensión profunda y poética de la música poniéndola en contacto con otras disciplinas, generando espacios de inspiración, creación y apertura.

3. "La Palabra ante la Enfermedad"

El 22 de agosto se dio inicio a este seminario, organizado por el Instituto de Humanidades en conjunto con la Facultad de Medicina-Clinica Alemana. En cinco sesiones se entregaron diversas miradas de los vínculos existentes entre la literatura y la enfermedad generando un espacio de reflexión y pensamiento, conjunto a promover un debate frente al diagnóstico de los distintos relatos que se han establecido en torno a la enfermedad.

4. "Tiempo, Memoria y Registro"

El 14 de noviembre se dio inicio a este seminario, organizado por el Instituto de Humanidades en colaboración con la Facultad de Comunicaciones. Las cinco sesiones tuvieron por objetivo, visualizar los distintos vínculos existentes entre las humanidades, la memoria, el tiempo, el recuerdo y la experiencia, creando un puente con el cine, el arte, la literatura y la cotidianidad a partir de la noción de registro y huella.

EXTENSIÓN

1. Intervenciones Poético-Artísticas en la Facultad de Medicina- Clínica Alemana
Marianne Stein, Directora de Postgrado del Instituto de Humanidades, realizó tres actividades en la Facultad de Medicina-Clinica Alemana durante este año. El 6 de marzo realizó la intervención artística para los alumnos del curso "Cuidado del Paciente" que dictan las profesoras Carla Benaglio y Paula Martens. Esta intervención tuvo como finalidad



fomentar en los alumnos la capacidad de observación, en que disciplinas como la arquitectura y la medicina se cruzan.

El 25 de marzo se realizó una clase para los alumnos del curso “Orientación a la Práctica de la Medicina”, que dicta el doctor Juan Pablo Barroso, en la cual se debatió sobre las formas en que se ha representado el tema de la muerte a través de la historia en las artes.

El 22 de mayo se realizó un seminario académico para todos los profesores de la Facultad relacionado con el ‘umbral’- entendido como la separación de espacios-, y que muchas veces, en la Historia de la Arquitectura, ha marcado el límite entre lo sagrado y lo no sagrado tanto en Oriente como en Occidente.

2. “Vive el Mes del Libro”

Durante el Mes del Libro se realizaron diversas intervenciones y actividades al fomento lector:

- 16 de abril: “Cuentos que abren mil y una puerta” charla de cuenta cuentos, dirigida a las alumnas de las carreras de Pedagogía en Educación Básica y Pedagogía en Educación de Párvulos.
- 17 de abril: Lanzamiento del libro *Macbeth* de William Shakespeare. Traducción y nota preliminar de Armando Roa, Director del Instituto de Humanidades.
- 23 de abril: Lanzamiento del libro *Cartas de Navegación*, Antología de Ensayos de alumnos de cursos OD, del Minor de Humanidades.
- 24 de abril “Lectura y Rock: Un diálogo pendiente”. Charla dictada por Armando Roa, dirigida a profesores de la Scuola Italiana.

3. Simposio sobre Poesía y Filosofía (Universidad de Texas A&M, EEUU)

En representación de la UDD, Armando Roa, Director del Instituto de Humanidades, participó como expositor en el Simposio “Poética Versus Filosofía: Vida, Artefacto y Teoría”, organizado por el Departamento de Estudios Hispánicos, en conjunto con el Centro Melbern G. Glasscock para las Humanidades, de la Universidad de Texas A&M en College Station, Texas. El objetivo del Simposio fue plantear la controversia legendaria entre la poesía y la filosofía, con el fin de ampliar el campo de reflexión acerca de los temas cruciales hoy en día, creando un diálogo interdisciplinario



entre diversos campos, tales como arte, arquitectura, filosofía, ciencias políticas, ciencias naturales, estudios poéticos y literarios, de manera tal, que el conflicto entre la poesía y el saber racional, pueda reformularse en el siglo XXI.

4. Cofradía de los Lectores

El 10 de abril se dio inicio a la temporada 2013 de la Cofradía de los Lectores. Estos encuentros de lectura que se realizaron cada 15 días durante el año, fueron moderados por Cristián Barros y organizados por el Centro de Humanidades de la Facultad de Medicina – Clínica Alemana y el Instituto de Humanidades.

5. Campaña ¡Dona un Libro!

En el marco del mes del libro, durante los meses de abril y mayo, se realizó la campaña “Dona un Libro” organizada por el Instituto de Humanidades, en la cual se recolectaron más de 500 ejemplares que contribuyeron con la implementación de los estantes de la Casa de la Cultura, colegios y bibliotecas de la comuna de San Ramón.

6. Charlas TEDx UDD

Estas charlas contaron con la participación de representantes de una amplia gama de disciplinas como las artes, la arquitectura, la ingeniería, la tecnología, las ciencias, las humanidades y el diseño. Se realizaron el 15 de mayo con el tema “Ampliando Fronteras” y el 20 de agosto con el tema “El Encanto de lo Cercano”. Fueron organizadas por la Facultad de Ingeniería en colaboración con el Instituto de Humanidades, iCubo y la Facultad de Arte y Arquitectura.

7. Yellow Submarine

El 14 de junio se dio inicio a la intervención artística en el Patio de Aulas de la UDD, a cargo del alumno de psicología Matías Osman. La intervención realizada como antesala del Seminario “Rock y Poesía” incluyó la representación del ícono del rock, Yellow Submarine, realizado de papel con una estructura que sostiene el peso del objeto. Lo acompañó una pequeña barca de madera recubierta de diarios y en el suelo alrededor de mil CDs.



8. Expo Rock

El 27 de junio se realizó una intervención en el Patio de Aulas, donde los alumnos del curso OD “Rock y Poesía” pudieron desarrollar capacidades creativas montando proyectos vinculados a la historia y la difusión de la música rock.

9. Feria de Emprendimiento Bachillerato

El 7 de noviembre se realizó la actividad de cierre y examen final del curso sello Emprendimiento y Liderazgo, con la participación de 150 alumnos de tres secciones del curso, quienes presentaron prototipos de proyectos formulados durante todo el semestre.

10. Graduación de la última generación de alumnos de la carrera Licenciatura en Letras y Literatura.

El 26 de agosto se realizó la graduación de la última generación de alumnos de la carrera de Licenciatura en Letras y Literatura del Instituto de Humanidades.

11. Relanzamiento del libro Círculo de Sal de Juan Espinoza

El 30 de agosto se realizó el relanzamiento del libro “Círculo de Sal”, de Juan Espinoza y contó con el debut de “Los Ropavejeros”, grupo musical del Instituto de Humanidades.

12. Lectura de poesía chilena

En septiembre se realizaron intervenciones de lectura de poesía chilena en el Patio de Aulas. Participaron:

- Armando Roa con la lectura “Despedida” de Jorge Teillier.
- Enrique López con una selección de textos de Nicanor Parra.
- Gabriela Gateño con la lectura del fragmento “Temblor de Cielo” de Vicente Huidobro.

13. Expo-Poetas de Chile

Durante el mes de septiembre se realizó una exposición con gigantografías que contemplaban fotografías y poesía de los poetas chilenos Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Jorge Teillier, Nicanor Parra y Vicente Huidobro.



14. Clase Magistral para Bachillerato

El día 17 de octubre se realizó una clase magistral de Dave Oliphan, profesor de la Universidad de Texas, sobre jazz y poesía, para los alumnos del Bachillerato en Humanidades de la UDD.

15. Ojo con la Cultura

El 30 de octubre se realizó una jornada de debate con los encargados de cultura de los candidatos presidenciales, organizado por el Instituto de Humanidades, la Facultad de Comunicaciones, la Carrera de Cine y DAE-UDD.

16. Seminario "Literatura y Sentido: La importancia de la lectura como experiencia afectiva"

EL Instituto de Humanidades, junto al Colegio La Maisonnette y la Corporación Cultural Casas de Lo Matta, realizaron este Seminario que se llevó a cabo el 12 de noviembre en la Corporación Cultural Casas de Lo Matta. Participaron en esta actividad las poetizas Delia Domínguez y Teresa Calderón, en colaboración a Soledad Camponovo, encargada del Plan Nacional de Fomento Lector Lee Chile Lee, Ana María Moreira, profesora del Colegio La Maisonnette y Armando Roa, Director del Instituto de Humanidades quienes compartieron testimonios de experiencias favorables en las aulas de clases.

17. Concurso de Poesía "José Domingo Gómez Rojas"

Este concurso fue organizado por el Instituto de Humanidades en colaboración a la Corporación Cultural y el Departamento de Educación de la Ilustre Municipalidad de Recoleta y Fundación Mano Amiga. Se convocó a estudiantes de la Comuna de Recoleta y colegios de la Fundación Mano Amiga de Recoleta y Huechuraba. El objetivo fue fomentar el valor insoslayable de la poesía y brindar un espacio de expresión y creatividad para los niños y adolescentes despertando en ellos el amor por la lectura y la escritura, al tiempo de generar espacios de identidad y reconocimiento de su barrio.



18. "Escuela para Padres: Charlas Colegio Cumbres"

Esta actividad fue organizada por el Instituto de Humanidades en colaboración al Centro de Padres y Apoderados del Colegio Cumbres. Se realizaron dos sesiones:

- 4 de noviembre: **¿Cómo enfrentar la etapa de la adolescencia de nuestros hijos y no morir en el intento?**, dictada por Daniela Gavilán
- 11 de noviembre: **El Libro como Amigo: Desafíos de los Padres en la Educación de sus Hijos**, dictada por Armando Roa.

19. Taller Literario

Taller organizado para alumnos de quinto básico del Colegio Cumbres con el objetivo de fomentar el incentivo por la lectura en niños de quinto básico. El taller se desarrolló los días 2, 3, 4 y 5 de diciembre y estuvo a cargo del profesor Roberto Aedo.

20. Graduación de Postgrados

El 17 de diciembre se realizó la graduación del Magíster en Humanidades y Pensamiento Científico y del Magíster en Gestión Cultural Aplicada, concluyendo así años de estudio y trabajo para este grupo de alumnos.

OTRAS ACTIVIDADES

Embajadores por la Cultura en China

En el marco del programa "Embajadores por la Cultura", un grupo de 24 personas, visitaron China entre el 28 de junio y el 15 de julio. El viaje fue organizado por la Directora de Postgrado, Marianne Stein, el Director del Centro de Estudios de Relaciones Internacionales de la Facultad de Gobierno, profesor Yun-Tso Lee y Carla Raglianti de la Corporación Cultural de Lo Barnechea. Fueron 18 días de encuentro con miles de años de historia, de arte y de cultura.

Esta actividad también contempló cuatro charlas previas a la pasantía, a las cuales se invitó a los participantes del viaje a profundizar la poesía, la historia, la cultura, las religiones, el arte y la arquitectura china. Las sesiones fueron dictadas por Armando Roa, Roberto Aedo, Marianne Stein y Yun Tso Lee.



Actividades Humanidades

Concepción 2013

SEMINARIO DEL MAGISTER Y DIPLOMADO EN HUMANIDADES

“El cerebro y sus laberintos; la aventura y la neurociencia”

El Seminario, dictado por el profesor Francisco Ceric Garrido, buscó entregar una perspectiva neurocientífica global del estudio de temas altamente relevantes en los procesos psicológicos. Esta perspectiva se basa en un pluralismo explicativo a partir de un lenguaje interdisciplinario aplicado a la investigación teórica y práctica de los procesos cognitivos.

EXTENSIÓN

“Sonata en Re”

El arquitecto y escritor Óscar Bustamante (+) realizó una charla sobre “La risa y la ironía” en el marco de la cuarta versión de la Sonata en RE, el 5 de septiembre en el campus Ainavillo. La instancia contó además con la presencia del abogado y crítico literario Pedro Gandolfo, el Decano de la Facultad de Medicina- Clínica Alemana Doctor Pablo Vial, la Directora del Centro de Humanidades Carla Benaglio y el Director del Instituto de Humanidades Armando Roa.

OTRAS ACTIVIDADES

1. Charla TEDx UDD

Esta charla contó con la participación de representantes de una amplia gama de disciplinas como las artes, la arquitectura, la ingeniería, la tecnología, las ciencias, las humanidades y el diseño. Se realizó el 31 de julio en el campus Ainavillo con el tema “Pensando un Nuevo Futuro”.



Fue organizada por la Facultad de Ingeniería en colaboración con el Instituto de Humanidades, iCubo y la Facultad de Arte y Arquitectura.

2. Lanzamiento del Instituto de Humanidades

El Instituto de Humanidades, dio inicio a sus actividades los días 7 y 8 de noviembre en su sede de Concepción:

- Lectura poética: a cargo de Gabriela Gateño y Margarita Meledandri.
- Charla “La Palabra ante la enfermedad”, ante un auditorio con más de 80 personas, conformado por docentes y estudiantes de las carreras de Fonoaudiología, Kinesiología, Enfermería y Odontología. La exposición estuvo a cargo de Armando Roa.
- Ceremonia oficial del Lanzamiento Instituto de Humanidades a la que asistieron autoridades universitarias, docentes y estudiantes del Magíster en Humanidades. En la ocasión se llevó a cabo una conversación sobre la importancia de las Humanidades en la Universidad Contemporánea entre Marianne Stein y Armando Roa, quienes plantearon la necesidad de instaurar una cultura humanista en la Universidad con el propósito de sembrar reflexión crítica y opinión fundamentada.
- En el Espacio UDD del campus Ainavillo se realizaron dos conciertos de la Orquesta Sinfónica Juvenil de San Ignacio.
- “Arte, vino y quesos” le dio el título a la actividad que realizó Marianne Stein ante un grupo de alumnos, ex alumnos, postulantes y docentes de la Universidad sobre dos precursores del arte contemporáneo, Auguste Rodin y Vicent Van Gogh.



